

# Líra, poétika, diskurzus

Szerkesztők: Laczkó Krisztina és Tátrai Szilárd



DiAGram Könyvek 3.



# Líra, poétika, diskurzus

Szerkesztők: Laczkó Krisztina és Tátrai Szilárd

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2021

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Szerkesztők: Laczkó Krisztina és Tátrai Szilárd

Copyright © Eötvös Collegium 2021 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.

1118 Budapest, Rétköz utca 55/A fsz. 4.

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-39-9

# Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
-------------	---

## I. Poétikaelméleti kérdések és irányok

TOLCSVAI NAGY GÁBOR: Alany, szubjektum .....	13
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál ( <i>A Testhez</i> ).....	43
LŐRINCZ CSONGOR: A lírai hang röntgenképei (Kassák és a korai József Attila költészete) .....	65
L. VARGA PÉTER: „rohanó vas sorsba zárva” – Gép, szerkezet és technika Szabó Lőrinc költészetében.....	101
PALKÓ GÁBOR: Peter Fuchs és Nemes Nagy Ágnes. A modern líra „kikülönüléséről” .....	117

## II. Személyjelölő konstrukciók a lírában

HORVÁTH PÉTER – SIMON GÁBOR – TÁTRAI SZILÁRD: A lírai személyjelölés konstrukcióinak annotálási elveiről.....	133
OSZTROLUCZKY SAROLTA: „Halkan beszélgetnénk...” – Beszédszólamok interferenciája Tandori Dezső <i>Mottók egymás elé</i> című versében ....	165
MÉSZÁROS MÁRTON: Költészettankák.....	179
PETHŐ JÓZSEF: Az önmegejölítő versek személyjelölő konstrukcióiról.....	195
DOMONKOSI ÁGNES – KUNA ÁGNES: „Útrakeltek a héják” – A személyjelölés konstrukciói a <i>Héjanász az avaron</i> kaleidoszkopikus szövegváltozataiban .....	213

## III. Aposztrófikus diskurzusok a lírán innen és túl

BALÁZS IMRE JÓZSEF: Dalszövegológia. Értelmezési trendek és hagyományok a közelmúlt dalszövegei kapcsán .....	239
--	-----

BALLAGÓ JÚLIA: A lírai diskurzus résztvevőinek szociokulturális szituáltsága alternatív és populáris dalszövegekben .....	251
SÓLYOM RÉKA – PAP ANDREA: Magyar költők megidézése. Két slam poetry szöveg empirikus vizsgálatának tanulságai .....	273
KRIZSAI FRUZSINA: A személyjelölés aposztrófikus mintázatai halottbúcsúztató versekben .....	293
SZEMES BOTOND: „Az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve” – Az aposztrophé szerepe Kertész Imre: <i>Kaddis a meg nem született gyermekért</i> című regényében .....	311
<b>A kötet szerzői</b> .....	321

## ELŐSZÓ

A kötet abba a lírapoétikai diskurzusba kívánja bevonni az olvasót, amelyet az ELTE DiAGram Funkcionális Nyelvészeti Központ Stíluskutató csoportjának nyelvész tagjai és az általuk megszólított irodalmárok kezdtek el a közelmúltban. A tizenöt tanulmányt magában foglaló kötet ennek az izgalmasan induló szakmai beszélgetésnek az eredményeként jött létre, megalapozandó a további termékeny együttgondolkodást.

A megkezdett lírapoétikai diskurzusnak a Stíluskutató csoport új kutatási projektje ad keretet. Ez az interdiszciplináris vállalkozás a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióit, azok jellemzőinek és poétikai jelentőségének a vizsgálatát helyezi a kutatás fókuszába. Alapfeltevése az, hogy a lírai diskurzusokban a személyjelölő konstrukciók sajátos, műnem- és műfajspecifikus mintázatot alkotnak, amelyek lényegi szerepet kapnak a poétikai hatás létrejöttében. A kutatás a maga céljait funkcionális nyelvelméleti kiindulópontból, a kognitív nyelvészet alapelveit és eljárásait alkalmazó kognitív poétika módszereivel és egy magyar nyelvű lírakorpusz létrehozásával kívánja megvalósítani, olyan módon, hogy mindeközben szoros diszkurzív viszonyt alakít ki az irodalomtudományi érdekltségű lírapoétikai kutatásokkal, reflektálva azok elméleti és módszertani belátásaira, eredményeire.

A tanulmánykötet célja, hogy az interdiszciplináris vállalkozás megalapozásaképpen felmutassa és egymással kapcsolatba hozza azokat a különböző kérdezői pozíciókat, azokat a különböző elméleti belátásokat és módszertani eljárásokat, amelyek a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak poétikai vizsgálata kapcsán relevánsnak mutatkoznak. Mindezt annak tudatában teszi, hogy a különböző megközelítések konvergáló relevanciája az együttgondolkodás kezdetén leginkább feszültségviszonyok formájában tapasztalható meg. A kötet a jellegéből adódóan egyfelől közöl olyan korábban már publikált, valamint azokat átdolgozó tanulmányokat, amelyek inspirálták a Stíluskutató csoportban a poétikai kutatások megkezdését, illetve relevánsnak mutatkoznak a jelzett kutatás tekintetben. Másfelől a kötetben megjelennek olyan írások is, amelyek már ebben a szakmai műhelyben, ott megvitatva, a közös munka keretében, annak eredményeképpen készültek el, megmutatva a megkezdett munka első

eredményeit, elméleti, módszertani irányait, valamint a vonatkozó empirikus kutatásokban rejlő potenciált.

A kötet három nagyobb tematikus egységből áll. A *Poétikaelméleti kérdések és irányok* címet viselő első egység, amely jobbra korábban megjelent tanulmányok átdolgozott változatait tartalmazza, a lírai személyjelölés poétikai vizsgálatának tágabb elméleti kontextusát vázolja, ennek keretében a magyar líra egyes meghatározó alkotóira, illetőleg alkotásaira is reflektál. TOLCSVAI NAGY GÁBOR tanulmánya az alany és a szubjektum viszonyát tárgyalja a kognitív grammatika és poétika elméleti és módszertani keretében, a hétköznapi és az irodalmi szövegekben. A kötet nyitányaként ezt a viszonyt többek között a mondattani alany és a lírai beszélő szubjektum szétválasztása, az önmegszólítás, a személytelenítés, a szubjektívizáció és az alanykiterjesztés poétikai műveleteiben mutatja be. KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN elemzése Borbély Szilárd *A Testhez* című 2010-es verseskötetét, illetve az abban megidézett műfajok (az óda és a legenda) konvencióinak összjátékát teszi vizsgálat tárgyává. Ennek keretében arra is rávilágít, hogy a verseskötetben a líra nyelve miként járulhat hozzá a testtapasztalatok nyelviesítéséhez, illetve az ahhoz való kritikus viszonyuláshoz. LŐRINCZ CSONGOR tanulmánya egyfelől arra vállalkozik, hogy minden eddiginél alaposabban feltárja és értelmezze Kassák és a korai József Attila versei közötti poétikai viszonyt, annak szemléleti-szemantikai hátterét. Másfelől azt is célul tűzi ki, hogy elsődlegesen hang- és biopoétikai támpontokat adjon József Attila ekkori pályaszakaszának mérlegre tételéhez. L. VARGA PÉTER ugyancsak biopoétikai szempontokat érvényesítő, de azokon túl is lépő tanulmánya Szabó Lőrinc néhány költeményén és közéleti írásán, esszéjén keresztül a gépiség és szerkezetiség gondolkodást és verspoétikát meghatározó jegyeit tárja fel. A tematikus egység utolsó írásában PALKÓ GÁBOR a Nemes Nagy Ágnes-recepció sajátos mozgásának az értelmezéséhez Peter Fuchnak azt a líraelméleti koncepcióját hívja segítségül, amely a modern líra befogadásában megkerülhetetlen szerepet juttat az irritációnak, illetve az irritáció kioltásának.

A kötet második, a *Személyjelölő konstrukciók a lírában* című egységének tanulmányai már szorosabban kapcsolódnak a Stíluskutató csoport fentebb vázolt kutatási projektjéhez. HORVÁTH PÉTER, SIMON GÁBOR és TÁTRAI SZILÁRD tanulmánya a céljait egy magyar nyelvű lírai korpusz létrehozásával megvalósítani szándékozó kognitív poétikai kutatás alapozó szakaszának metodológiai áttekintését adja. Részletesen bemutatja a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak a Magyar Lírakorpuszhoz kidolgozott annotálási elveit, reflexió tárgyává téve azok elméleti és módszertani kontextusát, továbbá az empirikus vizsgálatok felé



mozdítva el a személyjelölés leírását. Ezt követi három, a személyjelölés vizsgálata során kvalitatív szempontokat érvényesítő esettanulmány. OSZTROLUCZKY SAROLTA Tandori Dezső *Mottók egymás elé* című versének személyjelölő konstrukcióit és – a szöveg idézestechnikájának köszönhetően meglehetősen összetett – beszédhelyzetét, a „ready-made” beszédszólamok interferenciáját elemzi, kitérve az egymással interakcióba lépő idő- és térképzetek vizsgálatára is. PETHŐ JÓZSEF az önmegszólító vers kategóriájának új szempontokat érvényesítő megközelítésére, értelmezésére tesz kísérletet, mindenekelőtt a személyjelölés konstrukcióira, illetve az ezek különböző megvalósulásából létrejövő poétikai szerkezetekre fókuszálva, Vörösmarty-, Arany- és Babits-versek értelmezésével. MÉSZÁROS MÁRTON Kovács András Ferenc *Költészettankák* című szövegének leghangsúlyosabb alakzatát („Én sokan vagyok / Én kevesen is vagyok”) vizsgálva arra tesz kísérletet, hogy fölvázolja értelmezésének lehetséges irányait, illetve azt a folyamatot, ahogyan a szöveg minden nagy átfogó értelmezési kísérletet vakvágányra vezet. A második tematikus egységet DOMONKOSI ÁGNES és KUNA ÁGNES tanulmánya zárja. Ebben a szerzők – a személyjelölés műfaji sajátosságára fókuszáló empirikus kutatás egy lehetséges irányát felmutatva – Ady Endre *Héja-nász az avaron* című verse átirított szövegváltozatainak elemzését végzik el, illetve a személyjelölés alapvető változatainak kvalitatív szoftveres feldolgozása révén mutatják be a személyjelölés konstrukcióinak jellemzőit a dilettáns/elrontott vers, a slágerszöveg, a rap és a próza kategóriáiban.

A harmadik egység, az *Aposztrófikus diskurzusok a lírán innen és túl* a személyjelölés mintázatait nem kanonizált lírai alkotásokkal összefüggésben veti fel, kitágítva ezzel a fikcionális aposztrófikus diskurzusok poétikai vizsgálatának a terét. BALÁZS IMRE JÓZSEF arra hívja fel a figyelmet, hogy az irodalomtudomány kulturális és mediális fordulatai kifejezetten relevánssá tették a dalszövegek vizsgálatát a diszciplína keretei között. Írása konkrét dalszöveg-interpretációk példáin keresztül vázolja fel az irodalomtudományos megközelítések lehetséges kérdésirányait. Ugyancsak a dalszövegek líraiságának problémáját veti fel BALLAGÓ JÚLIA esettanulmánya, amely plurális módszertant alkalmazva mutatja be, hogy a kutató egyéni intuíciói, saját stílustulajdonításai alapján kiválasztott alternatív, illetve populáris dalszövegek esetében a befogadók milyen reflexiókon keresztül számolnak be az aposztrófikus diskurzus szociokulturális viszonyrendszerének a feldolgozásáról. SÓLYOM RÉKA és PAP ANDREA tanulmánya ugyancsak az empirikus kutatás lehetőségeire mutat rá, de immár a slam poetry kapcsán. Az írás Simon Márton két szövegének (*Kedvencek temetője Margó Slam Poetry szövegek [József Attila, Nemes Nagy Ágnes]*) befogadási, értelmezési kérdéseit

elemzi csoportos interjúkból, illetve kérdőívekből származó adatok alapján. KRIZSAI FRUZSINA dolgozata a személyjelölés aposztrofikus mintázatait halottbúcsúztató versekben vizsgálja. Kilencven vers kvalitatív elemzésével tárja fel azokat a személyjelölési mintázatokat, amelyek az aposztrofé nyelvi műveletéhez köthetők, és hozza összefüggésbe ezek változatosságát az aposztrofé műfajbeli funkciójával. SZEMES BOTOND tanulmánya pedig egy regényt, Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művét elemezve vizsgálja az aposztrofé működését, rámutatva arra, hogy a regény lényegi jellemzője az aposztrofék nagy száma és keveredése, így a szöveg voltaképpen erre a komplex módon alkalmazott alakzatra épül.

Az ELTE Eötvös Collegium kiadásában megjelent kötet egyben az ELTE DiAGram Funkcionális Nyelvészeti Központja által indított könyvsorozatnak, a DiAGram Könyveknek a harmadik darabja.

A szerzők és a szerkesztők ezzel a kötettel tisztelegnek a magyar stilisztika korszakos alakjának, Szathmári Istvánnak (1925–2020) az emléke előtt, aki ötven évvel ezelőtt, 1970-ben alapította és 2007-ig vezette a Stíluskutató csoportot.

*A szerkesztők*

# I. Poétikaelméleti kérdések és irányok





TOLCSVAI NAGY GÁBOR

## Alany, szubjektum<sup>1</sup>

### Absztrakt

A tanulmány az alany és a szubjektum viszonyát tárgyalja a kognitív grammatika és poétika elméleti és módszertani keretében, a hétköznapi és az irodalmi szövegekben. A grammatikai alany nyelvtani funkció, amely egy megnevezett dolognak a mondatbeli jelenetben betöltött szerepével és a figyelem előterébe, középpontjába helyezésével és szemantikai kiindulópontként való működésével együttesen kapcsolatos. A grammatikai alany és a szövegben kidolgozott szubjektum meghatározott esetekben elválik egymástól, és a szétválasztási műveletben egyúttal a legkülönbözőbb módokon kapcsolódik a kettő ismét össze. Az irodalmi műben a szubjektum nem egy grammatikai alany közvetlen kidolgozásában formálódik meg, hanem a szubjektum önalkotásának és önreferenciájának különböző módjaival, a beszélő és a befogadó interszubjektív műveleteiben, a szövegben (a szövegvilágban) összetalálkozva. A tanulmány e viszonyt többek között a mondattani alany és a lírai beszélő szubjektum szétválasztása, az önmegszólítás, a személytelenítés, a szubjektívizáció és az alanykiterjesztés poétikai műveleteiben mutatja be.

**Kulcsszavak:** alany, beszélő, jelenvalólét (Dasein), jelenet, mondat, önmegszólítás, résztvevő, személytelenítés, szubjektívizáció, szubjektum

### 1. A kérdés iránya

Egy szónak rendszeren több jelentését ismerik a beszélők. Így van ez a tudományos megismerésben is. Az *alany* főnévnek a magyar nyelvben, csakúgy, mint az európai nyelvek többségében, több különböző jelentése alakult ki, nem függetlenül

<sup>1</sup> Az azonos címmel megjelent korábbi tanulmány (*Irodalomtörténet* 92 (42) (2) 177–203) módosított változata, amely az NKFIH 129040 A magyar nyelv igei konstrukciói. Használatalapú konstrukciók nyelvtani kutatás támogatásával készült.

a latin eredetű *szubjektum* főnévétől. A szubjektum az újkori értelemben a tárgyra irányuló én, amely mindig megismerő is, ebben is áll az irányultsága. Valamint abban is, hogy a másakra, a társra irányul.

A mondat látszólag szubjektum és objektum, vagyis alany és tárgy viszonya, amelyben az alany az elsődleges (legalábbis a nominatívuszi-akkuzatívuszi nyelvekben, tehát például általában az európai nyelvekben, a magyarban is), mintha egyfajta racionalista bölcsélet irányítaná a mondatot. Ezt akár még erősítené is az alább alkalmazandó kognitív magyarázat, amely az alanyt a tárgy viszonyában látja megragadhatónak, az ige szemantikája által: az ige két, aszimmetrikus szerepű figurája ezt képezi le. A beszélők azonban nem formális logikai szerkezetekben beszélnek, és nem logikai ítéleteket mondanak ki.

Továbbá – mint az határozottan körvonalazódott nem csupán a hermeneutikában, hanem a funkcionális nyelvelméletekben – a beszélő és cselekvő szubjektum irányulása, intencionalitása nem pusztán valamilyen formális tárgyra irányul, hanem elsőként a másokra, a társra. Itt mutatkozik meg annak cselekvéseméletnek az egyik lényegi összetevője, amelyet Max Weber fogalmazott meg, és amely szerint a cselekvés közösségi értelme (tehát a másrairányultság) meghatározó tényező. Az interszubjektivitás ebben a szélesebb értelemben döntő, amely mindig visszacsatoló jellegű. A nyelvi szerkezetekben, evidensen a mondatban a kontextus adja azt a közeget, amely a másra irányulás e tényezőit tartalmazza, különböző változatokban.

A funkcionális, kognitív nyelvtudományi nyelvértelmezések radikális felfogásában az alany a mondatban a figyelem előterébe helyezett, topikalizált (referenciapontként működő) fogalom grammatikalizált nyelvtani funkciója. A szubjektum a hermeneutikai filozófia értelmezésében az az entitás, amely „létében megérti magát” (Heidegger 1989: 142), vagyis a jelenvalólét<sup>2</sup> (*Dasein*). Másképp fogalmazva: „a szubjektum az önreferencia maga a megismerés és a cselekvés alapjaként” (Luhmann 1998: 868). A szubjektumot ekképp a történetiség jellemzi. A szubjektum az alapul szolgáló, „hordozó” valóság, amely lényegében egy „rajta nyugvó”, „hordozott” valóságra való vonatkozást fejez ki. Ugyanakkor „az ismeret úgynevezett szubjektumának ugyanaz a létmódja, mint az objektumnak, [...] bár a szubjektum-objektum ellentét helyénvaló ott, ahol a *res cogitans*szal szemben az objektum valami egészen más: a *res extensa*” (Gadamer 1984: 361). Vajon ez a nézőpont összhangban áll-e a nyelv szubjektum kategóriájával, és ha igen, hogyan?

<sup>2</sup> Heidegger *Dasein* terminusának magyar megfelelője a tanulmányban a *jelenvalólét* (egyes fordításokban *ez ittlét*).

Az alanyt általában grammatikai jelölők azonosítják a mondatban. A magyar nyelvben például a nominatívuszi esetrag és az állítmánnyal való számbeli és személybeli egyeztetés az egyik legbiztosabb ilyen jelölő, az angol nyelvben a főnév mondatkezdő szórendi helye. Ám aligha meríthető ki az alany értelme egy efféle rövid álmeghatározással. A magyarban például egyes mondatokban a datívuszi vagy akkuzatívuszi esetragos főnevek által jelölt dolgok inkább a figyelem előterében állnak (tehát funkciójukban alanyi jellegűek), mint a nominatívuszos főnevek (például „a fiúnak tetszik a lány”, „a fiút a biológia érdekli”). A névmási alanyok és még inkább az igei személyraggal jelölt E/1. és E/2. alanyok részben más szemantikai szerkezetet képviselnek, mint a főnéviek. Ez kivált lényeges az irodalmi szövegekben, a megszólaló vagy elbeszélő önalkotása és önreferenciája szempontjából.

Az alany szerepű dolgot elsődlegesen főnév nevezi meg. A nyelv formai (morfoszintaktikai alaki) szempontból látszólag nem tesz különbséget a dolgok között, mintha minden dolgot ontikusan reprezentálna a beszélő az alanyban. Kérdés azonban, hogy ez a formai egyöntetűség valóban töretlen-e a jelenvalólet (Dasein) és a kéznél levő dolgok, a létezők között, vagy sem, a létezők és a lét között, vagy sem, miképp konstruálják meg a beszélők ezeket a szemantikai szerkezeteket, ahogy ez a hermeneutikai filozófiában, elsősorban Heidegger ontológiai differenciája nyomán ismert.

És kérdés, vajon az alany (szubjektum), bármelyik értelmében is, a tárgy (objektum) függvénye, vagy sem. Illetve: vajon az alany (szubjektum), bármelyik értelmében is, az állítmány (predikátum) függvénye, vagy sem.

Az alábbi kifejtés a nyelvtudomány felől indul ki a fönti kérdések egy lehetséges válaszszorának a bemutatásában. A funkcionális kognitív elméleti keretben az alany kanonizált, idealizált kategóriája feloldódóban van, egyrészt a nem prototipikus alanyok fölismerésével, másrészt a grammatikai alany szemantikai és pragmatikai funkcióinak tágabb kategóriájú nyelvi leképezésében, a topik funkcionális leírásának a bevonásával.

Ezzel szoros összefüggésben a 19–20. századi magyar irodalom prototipikus kidolgoásaiban a szubjektum hermeneutikai értelmezése és az alany és topik kognitív leírása közötti megfelelések vázolója következik. E megfelelések azt jelzik, hogy a beszélő ember a mindennapi megismerő, fogalmi alapú nyelvi konstruálásokban igen variábilis és kognitívan rugalmas műveletekre képes, és e műveletektől a bölcséleti belátások nem esnek messzire.

A bemutatást a kognitív nyelvészet és a hermeneutika közös területei, a megértés feltételeinek és műveleteinek azonos jellegű kidolgoása teszi lehetővé.

## 2. Az alany nyelvtudományi értelmezése

Mind a filozófiai hagyomány, mind az elmúlt kétszáz év nyelvtudományi diszkurzusa az alapvető mondatgrammatikai kategóriákat történetiségen kívüli formai szerkezeti vagy logikai kategóriákként kezelte, továbbá egyetemesen meglévőnek és nyelvtől függetlenül lényegében azonos jellegűnek tartotta. E beállítottságon nem változtatott az, hogy a logikának különböző szigorúságú alkalmazása állt e leírások mögött, sem az, hogy a szintaktikai jelöltség variabilitását egyes strukturális nyelvtudományi leírások is fokozatosan elismerték. Egyes posztgeneratív és posztstrukturálista nyelvtudományi irányzatokban a struktúra által meghatározott kategóriák funkciói fokozatosan szerepet kaptak a leírásban, ám valójában ez sem hozott lényegi változást a formális elkötelezettségben. Pedig a főáramú strukturálista és generatív nyelvelméletek mellett a funkcionális megközelítések a Prágai Nyelvészkörrrel kezdődően és az 1960-as évek több, főképp brit funkcionális elméletével és leírásával kikezdték a strukturális és logikai formális alap mindenhatóságát. Igaz, a rendszerszintű funkcionális változatosság zavarba ejtően gazdag. A nyelvtipológiai kutatások az állítmány legfőbb vonzatai és azok jelöltsége szempontjából két nagy nyelvtípuscsoportot különítettek el, a nominatívuszos és az ergatív nyelveket. A nominatívuszos (más megnevezéssel az akkuzatívuszos) nyelvekben (ilyenek többek között az indoeurópai és finnugor nyelvek) az intranszítív igék alanya ágensként (cselekvőként) és páciensként (elszenvedőként) egyaránt jelölten nominatívusz, a tranzitív igék alanya ágensként (cselekvőként) jelölten nominatívusz, tárgy páciensként (elszenvedőként) jelölt akkuzatívusz. Az ergatív nyelvekben (ilyenek többek között a kaukázusi, az ausztráliai nyelvek, a baszk, az eszkimó-aleut) a tranzitív igékkel ez másképp történik: az intranszítív igék alanyi vonzata ágensként (cselekvőként) és páciensként (elszenvedőként) egyaránt jelölten abszolutívusz, a tranzitív igék alanya ágensként (cselekvőként) jelölt ergatív, tárgy páciensként (elszenvedőként) jelölten abszolutívusz (vö. Dixon 1994; Plank 1979). A továbbiakban csak nominatívuszos/akkuzatívuszos típusú nyelvek alanyairól lesz szó, elsősorban a magyar nyelv alanyáról.

A mondat szintaktikai szerkezetét hosszú ideje két jellegzetes nyelvtudományi irányzat szerint mutatják be a nyelvtanok. Az egyik típus a függőségi vagy viszonyalapú nyelvten, amely a grammatikai funkciókat (állítmány, alany, tárgy) egy hálózat viszonyaiként értelmezi. A másik típus az összetevős vagy konfigurációnyelvtan, amely a frázisok (csoportok: igei csoport, főnévi csoport) konstituencia szerinti elrendezésére épül.

A legutóbbi hagyományos magyar nyelvten monográfia, a *Magyar grammatika* (Keszler szerk. 2000) függőségi nyelvtanként az alanyt formai szempontok



alapján határozza meg. Az alany a tagolt mondat állítmányának kötött bővítmenye, azaz vonzata, „az az elem, individuum (személy, dolog, halmaz, fajta), amelyről a mondat állítást közöl, vagyis amire az állítás, az ítélet (a predikátum) vonatkozik” (Keszler szerk. 2000: 405), még formálisabban az a mondatrész, amely alanyesetben áll. A *Magyar grammatika* vonatkozó fejezetében mindjárt olvasható e meghatározás korlátozottsága: az alanyt nem lehet jelentése alapján meghatározni, mert nem mindig a formai alany a cselekvő („Zsuzsának indulnia kell”), a cselekvő nem feltétlenül a formai alany („Péter levele örömmel tölti el Zsuzsát”). Vagyis: a fenti formai kritériumok nem fedik le az alany összes megvalósulását: nem minden mondat közöl kijelentést a mondat formai alanyáról, és nem minden esetben valósul meg a cselekvő és formai alany megfelelés. Két kritérium marad meg egyértelműen, az alany nominatívuszi esetragja és az állítmánynak való alárendelés. Az alárendelés szerkezetében „a bővítmeny korlátozza, megszorítja az alaptag jelentését” (Keszler szerk. 2000: 352).

A közvetlen összetevős nyelvtan ismert példája az *Új magyar nyelvtan*, illetve É. Kiss Katalin generatív szintaktikai munkái (É. Kiss 2002). E magyarázat szerint a mondat olyan szerkezet, amely formai frázisokra bontható, illetve frázisokból épül föl. E modell a frázisok formális meghatározására és mint szerkezeti elemek viselkedési szabályaira összpontosít. A mondat szerkezete nem az állítmány és az alany szerint tagolódik, hanem a topik és a komment (újabb megnevezéssel predikátum) szerint. A topik (a „logikai alany”) strukturális pozíció, kitölthető hely, amelyet a mondatkezdő és ige előtti helyzet és a hangsúlytalan ejtés jellemez. A topik eszerint olyan főneves kifejezés, amely egy ismert halmaz egy elemére vonatkozik, és amelynek egzisztenciális előfeltevés tulajdonítható.

Az alany és a tárgy kategóriája ekképp jelentőségét veszíti, ám a topik-komment szerinti tagolás nem dolgozza ki az állítmány és az alany, tárgy grammatikai viszonyát, jóllehet ezek szerkezeti és funkcionális összetevők. Nem véletlenül jegyezte meg M. A. K. Halliday a fent említett nyelvtanfajtaíkról, hogy „a címkézés nem mond semmit ezeknek az elemeknek a természetéről vagy funkciójáról” (Halliday 1994: 25).

Az 1970-es években kialakult és ma is jórészt érvényes általánosabb, konszenzusos strukturális mondattani kánon az alany szempontjából az alábbiakban foglalható össze (Palmer 1994; Foley–van Valin 1985). A grammatikai szerkezet összetevői kódolják egy nyelvi elem szemantikai és pragmatikai funkcióit, a kódoló elemek jelölik a mondat grammatikai szerkezetét, a grammatikai szerkezet határozza meg a szemantikai és pragmatikai funkciókat. A mondat szerkezetileg központi része az állítmány, az alany és a tárgy, az állítmánynak

mint predikátumnak argumentuma (vonzata) az alany és a tárgy, prototipikusan az ágens és a páciens szemantikai szerepében.

Az állítmány (az ige) vonzatait főnevek töltik be, amelyeknek szemantikai szerepeik vannak, a predikátum specifikus szerepeket, szemantikai szerepeket oszt ki. A két legfontosabb szerep az ágens (A), amely tesz vagy okoz valamit, valami másra irányuló cselekvést hajt végre, és a páciens (P), amellyel történik valami, amely elszenved egy rá irányuló cselekvést, amelyen a cselekvés végrehajthatik. (A szemantikai szerepek számát és rendszerét máig nem sikerült megnyugtató módon feldolgozni, ha ez egyáltalán lehetséges.)

A strukturális irány két mondatípust különít el: a tranzitív és az intranszítív mondatípust. Ha a kétargumentumú állítmánynak két jellegzetes vonzata (argumentuma) van, ágens (A) és páciens (P), akkor a mondat tranzitív. A tranzitív mondatban az ágenst kódoló grammatikai funkció A, a páciens kódoló grammatikai funkció O. Az intranszítív mondatban az állítmánynak egy argumentuma van, az ezt kódoló grammatikai funkció S. Elvontabb szinten A és S mint alany funkcionál a leírásokban, O mint tárgy.

Ez a magyarázat szintén formai kritériumokat alkalmaz, amennyiben a kódoló formákból indul ki, illetve a szemantikai szerepeket (ágens, páciens) az ige logikai argumentumainak tekinti. Az alany és a tárgy e modellekben viszony, és nem dolog.

Az alany általános, univerzális nyelvtudományi meghatározásában változást a nyelvtipológiai és az egyes nyelveken belüli változatosság fokozatos fölismerése hozott. Az empirikus adatok mindegyik fönt vázolt formai vagy formális leírási elméletet és módszertant szétfeszítik, a grammatikai szerkezetben is. Hiszen különböző nyelvekben különböző kódoló eszközök jelölik az alanyt, és a kódoló tulajdonságok szerkezeti megoszlása eltér nyelvenként (García-Miguel 2007: 755). A fölmerülő kérdésekre adandó válasz egyik legigényesebb kezdeményezése a Li szerkesztette kötet (Li ed. 1976) tanulmányaiban olvasható. Keenan (1976) e kötetben tipológiai nézőpontból az alany általánosnak tekinthető tulajdonságait rendszerezi. E jellemzők három csoportba rendezhetők: a) kódoló tulajdonságok: szórendi hely, esetjelölés, igei egyeztetés; b) viselkedés és kontrolltulajdonságok: törlés, mozgatás, esetváltozás, koreferenciairányítás, passzíválás; c) szemantikai tulajdonságok: ágensség, autonóm létezés, szelekciós korlátok. Keenan modelljének legfőbb előnye, hogy szerkezeti és funkcionális szempontokat egyaránt tartalmaz, továbbá az egyes tulajdonságokból különböző együttállások, mátrixok összeállítását teszi lehetővé, különböző típusú alanyok leírására. A Keenan-féle modell a prototípuselvet alkalmazza: minél több tulajdonsággal rendelkezik

egy grammatikai viszony, annál inkább tekinthető alanyi szerepűnek. Ezzel könnyebb megoldást kínál az alany szerkezeti és szemantikai variabilitásának elméleti és leíró kezelésére.

A nyelvtudomány irányzati sokféleségében az 1960-as évek brit kezdeményezéseit követően az 1970-es években kezdtek kialakulni funkcionális nyelvelméleti iskolák. Az egyik ilyen irányzatot M.A.K. Halliday dolgozta ki, egy másikat Talmy Givón. Mindegyik alapvető fontosságot tulajdonít a jelentésnek, a kontextusnak és a mindenkor beszélő/hallgató nézőpontjának. Halliday nyelvtanában a grammatikai viszonyok, így az alany, funkciók, azt jelölik, hogy milyen szerepet játszik az adott szerkezetben az elem. Halliday (1994: 31–35) három alanyfogalmat különböztet meg a korábbi hagyományra hivatkozva, de a kategóriákat újraértelmezve. A három alanyfogalom a következő: a pszichológiai alany a téma (Theme, amelynek információmennyiségként van jelentése), a nyelvtani alany az alany (Subject, amely a beszélő szerint felelős a mondottak hiteléért), a logikai alany a cselekvő (Actor, amelyet a beszélő a tett végrehajtójaként ábrázol) (Halliday 1994: 34). A három funkció három különböző jelentéssel, azok konfigurációjával járul hozzá a mondat jelentéséhez, kapcsolódik a mondat predikátumrészéhez.

Givón nyelvтанát a szintaktikai szerkezetek és szemantikai viszonyok közötti megfelelések szervezik. Givón (2001: 196) az alanyt a topik funkcionális, diszkurszpragmatikai magyarázatával kapcsolja össze, Keenan funkcionális alanytulajdonságait (függetlenség, el nem hagyhatóság, referencialitás, határozottság, topikalitás, ágensség) a topik funkciójába sűríti. A topik a beszélő által a figyelem középpontjába helyezett dolog egy mondatban, pontosabban egy hosszabb, több mondatból álló szövegrészben, amelyet kognitív feltűnőség és szövegbeli állandóság jellemez. A figyelem középpontjában álló dolog prototipikus nyelvtani kifejezője az alany szintaktikai szerepe (viszonya). Az alany grammatikalizálódott elsődleges topik, a tárgy grammatikalizálódott másodlagos topik. Minél inkább társul az alany vagy a tárgy egy formai jelölője a topik funkciójával, annál inkább egyetemes ez a jelölő. Givón implikációs hierarchiája a grammatikai viszonyok leginkább univerzális és transzparens tulajdonságával kezdve és a legkevésbé jellemzővel végezve a következő (Givón 2001: 196): funkcionális referencia- és topikalitástulajdonság, viselkedés- és irányítástulajdonság, szórend, grammatikai egyeztetés, nominális esetjelölés.

A topik Givón nyelvtanában kognitív dimenzió, a figyelemnek egy vagy két, fontos mondatbeli résztvevőjére irányuló fókuszálásának az eredménye, amelyet két tényező befolyásol: a kognitív feltűnőség az eseményben és a kommunikatív

feltűnőség a diskurzusban. A topik ezért nem a mondatbeli eseménnyel, hanem a szöveggel kapcsolatos pragmatikai funkció, amelyet a nyelvtan kódol, a kataforikus állandóság és az anaforikus hozzáférhetőség jellemzi.

Bár Halliday és Givón alanymagyarázata részben különbözik, olyan közös tényezők is kimutathatók, amelyek a mondat grammatikájának elméleti és leíró alakulástörténetében a továbblépést jelzik. A prototipikus alany a figyelem középpontjában álló dolgot nevez meg, és ez a mondatbeli elem kiindulópont, referenciapont a további mondatbeli elemekhez képest. Az alany kategóriája nem kizárólag az állítmány függvénye formálisan, hanem a mondat és a szöveg(részlet) funkcionális eleme.

Ezt az alanymeghatározást a kognitív nyelvészet, főképp Ronald Langacker kognitív grammatikája radikalizálta (az alábbi összefoglalás elsősorban Langacker munkái alapján készült) (vö. Langacker 1987, 2008; Tolcsvai Nagy 2011; Kövecses – Benczes 2010). A nyelvi kifejezések révén a beszélő az emberi megismerés feltételeivel fogalmilag megszerkeszti, mentálisan megkonstruálja azt a tartalmat, amelyre a hallgató figyelmét is irányítani kívánja. A kognitív nyelvtan alapelve szerint a nyelvtant a tapasztalati alapú, fogalmi természetű jelentés szervezi, prototípushatásokkal. Nincs eredendő különbség morfológia, szintaxis és lexikon között, mert mindegyik nyelvi tartományban ugyanazok a szemantikai elvek érvényesülnek. A nyelvtan szemantikai szerkezetekből, fonológiai szerkezetekből és a közöttük lévő szimbolikus kapcsolatokból és kategorizációs viszonyokból áll. Ez kizárja az alany és az állítmány tisztán szintaktikai meghatározását, de nem zárja ki ezeknek az alapfogalmaknak a fogalmi jellemzését vagy formális reflexiók meglétét.

Az egyszerű mondatban a beszélő (a konceptualizáló) egy jelenetet konstruál meg a hallgatóval interszjektív viszonyban. A jelenet a mondat sematikus jelentése. A prototipikus egyszerű mondat komplex archetípusként egy kanonikus eseményt fejez ki, egy cselekvésláncban leképeződő, egyirányú aszimmetrikus energiaátvitelt két résztvevő között („Péter becsukta az ablakot”). A cselekvéslánc erőátviteli interakciók sorozata egyik résztvevőtől a másikig. A kanonikus eseményeken túl ez a séma a forrás-ösvény-cél séma egy változata, amelyben mind a forrás, mind a cél egy-egy résztvevő. Egy nyelvben sokféle eseményséma működik.

Az egyszerű mondat központi részében a főnév és az ige jelentése kerül szemantikai viszonyba, kompozitumszerkezetként kapcsolódik össze, szemantikai megfelelések révén. A főnév dolgot fejez ki, jelentésszerkezete elvont tulajdonságokból álló komplex mátrix. A főnév szemantikailag autonóm, feldolgozásához

nem szükséges más fogalom. Az ige folyamatot fejez ki, jelentésszerkezete két sematikus figura temporális viszonya, állapotok egymásra következő feldolgozásával. Az ige szemantikailag függő (nem autonóm), feldolgozásához más fogalom is szükséges. A mondatban az ige sematikus figuráit főnevek dolgozzák ki (hagyományos megnevezésben bővítmények), szemantikai kompozitumszerkezetet létrehozva: például *belép valaki valahová* > *A rektor belépett a terembe*. A *belép* ige egyik sematikus figurája 'valaki, emberi lény, aki helyváltoztató mozgásra képes saját akaratból és energiaforrásból', a másik sematikus figurája 'valahová, átjárható határu zárt térbe'. Az ige sematikus figurái nem azonos státusúak a figyelem irányultsága és a feltűnőség szempontjából, viszonyuk aszimmetrikus. A figyelem előtérben álló figura a trajektor, 'ami valamihez képest előtérbe kerül, és e viszonyban határozható meg'. A másik figura, a landmark másodlagos, az, 'amihez képest valami más az előtérbe kerül, és meghatározható'. „A trajektor és a landmark elsődleges és másodlagos fokális résztvevő egy profilált viszonyban” (Langacker 2008: 365).

A trajektor és a landmark kiválasztása konstruálás kérdése, azon a fogalmi perspektíván, a figyelem irányításán múlik, amelyet a beszélő egy jelenet fogalmi megszerkesztésekor fölállít. Ugyanazt a jelenetet többféleképpen meg lehet fogalmilag konstruálni, a résztvevők közül más trajektort kiválasztva: a) *Pisti betörte az ablakot*; b) *Az ablak betört*.

A fenti példapárban a cselekvésláncnak mindegyik mondatban egy másik része profilálódik (fejeződik ki). A trajektor és az alany ennek megfelelően választódik ki (*Pisti vagy ablak*). Kivált fontos látni, hogy a szemantikai szerepek aszimmetrikus megoszlása és a figyelemirányítás funkcióinak aszimmetrikus megoszlása nem fedik egymást. A szemantikai szerepek (ágens, páciens) inherensen a fogalmi tartalom részei, míg a figyelemirányítás funkcióinak kiosztása (trajektor, landmark) a konstruáláshoz tartozik, és a mondatbeli esemény nyelvi kódolásának az eredménye (Langacker 2008: 366). A példában mindkét mondatban az *ablak* a páciens, az elsőben *Pisti* az ágens, miközben a) -ban *Pisti*, b) -ben az *ablak* a trajektor, amely a) -ban landmark.

A trajektor – mint látható főntebb – többféle szemantikai szereppel is kifejezhető. Langacker a trajektor kétféle orientációját különbözteti meg: az ágensorientált trajektort (ekkor a trajektor cselekvő dolgot fejez ki) és témaorientált trajektort (ilyen szemantikai szerep a páciens, a mozgó, az experiens, a zéró, ez utóbbi például a létezőt jelöli). A kanonikus eseményekben a cselekvéslánc feje az interakciót kezdeményező ágens, amely a legtöbb nyelvben a trajektorral azonos. A prototipikus alany az ágens. A prototipikus mondatban az inherensen ágens,

a figyelemirányítás szerinti trajektor és a grammatikai alany együttállása valósul meg. Ám éppen a különböző konstruálási tényezők különböző jellege és variációs lehetőségeik nagyfokú változatosságot tesznek lehetővé tipológiailag és egy nyelven belül is. Az ekképp kirajzolódó, erősen sematikus mondatleírás elismeri a konstruálás nagyfokú variabilitását, a főnévi dologmegnevezések mondatbeli szemantikájának többtényezős meghatározottságát, és ebben a grammatikai alanynak nagymértékben grammatikalizálódott szerepét. Miközben az alany általában megőrizte formai jegyeit (például a Keenan-féle jellemzők szerint), aközben funkcióját más szemantikai tényezők részben átvették (ilyen tényező a topik, a trajektor funkciója). Az alany nem határozható meg specifikus szemantikai tartalmi jellemzőkkel vagy szemantikai szerepekkel.

Mivel az alany nem mindig, nem feltétlenül és nem minden nyelvben trajektor, tehát nem mindig a figyelem középpontjában álló résztvevő, ezért az alany általános kategóriája nyelvtörténetileg bizonyos fokú funkcionális kiürülést mutat. A magyar nyelvben, hétköznapi szövegekben több olyan mondat típus is gyakori, amelyben a formai grammatikai alany nem azonos a figyelem középpontjában álló topikkal. A fentebb említett példákat újra említve, datívuszos vonzattal: *A fiúnak tetszik a lány*, akkuzatívuszos vonzattal: *A hallgatót érdekli a biológia*. Az első mondatban a *fiú* kap kognitív értelemben vett topik szerepet (a beszélő a fogalmi szerkezetben ezt helyezi fókuszba), a másodikban a *hallgató*, jóllehet egyik sem alany és nem is trajektor.

Az alany értelmezését szövegbeli konstruálásának olyan szempontjaival szükséges még kibővíteni, amelyek a beszélő és a hallgató konceptualizáló szerepéből erednek, a megértett beszédhelyzetben.

A mondatban a dolgokat nem pusztán megnevezi a beszélő, hanem a hallgató számára azonosíthatóvá teszi, episztemikusan lehorgonyozza (Langacker 1987; Brisard ed. 2002). A beszédeseményben megnevezett dolgokat, folyamatokat a beszélő (konceptualizáló) a szövegvilág résztvevőihez és helyzetükhöz viszonyítva konstruálja meg. Minden entitás a szövegvilágban horgonyzódik le.

Az egyes szám első személyű alany egyszerre a mondatbeli jeleneten kívüli beszélő (konceptualizáló szubjektum) és a mondatbeli jelenet résztvevőjeként jelölt alany, a beszélő nézőpontjából deiktikus önreferencia, a befogadó nézőpontjából deiktikus referencia. Az egyes szám második személyű alany egyszerre a mondatbeli jeleneten kívüli hallgató (konceptualizáló szubjektum) és a mondatbeli jelenet résztvevőjeként jelölt alany, a beszélő nézőpontjából deiktikus referencia, a befogadó nézőpontjából deiktikus önreferencia. Az egyes szám harmadik személyű alany a mondatbeli jelenet résztvevőjeként jelölt alany, a beszélő és

a befogadó nézőpontjából referencia (gyenge vagy zéró fokú deiktikus tartalommal). A nézőpont és az episztemikus lehorgonyzás tényezői jelzik a grammatikai alany és a szövegben megkonstruált szubjektum erős kapcsolatát, ám azt is, hogy ez a kapcsolat többféle lehet.

A kognitív és funkcionális, valamint a függőségi nyelvtanoknak a magyar nyelvre harmonizált és átdolgozott változatában az Osiris Nyelvtan (Tolcsvai Nagy szerk. 2017) a mondatot két tartományban jellemzi: a jelentés és a szerkezet tartományában. Itt a mondat szintaxisa a szerkezet felől nézve a szerkezetforma és annak szerkezeti jelentése (részletesen Imrényi 2017; Kugler 2017). A mondat szerkezetformája mondatémákban rendeződik el, ahol a sémák forma-jelentés párok, a mondatot tekintve közelebből a szerkezeti sémák konstrukciók. A prototipikus mondat a semleges pozitív kijelentő mondat, amely polaritás szerint állító, nem tagadó, beszédcselekvés-érték szerint kijelentő, semleges, azaz specifikus kontextus nélküli, és jellemző rá az egyenletes hangsúlyozás, az ereszkedő dallam, a bővítmények körében rugalmas szórend (Imrényi 2017: 666). A szerkezetforma hálózati jellegét a függőségi viszonyok határozzák meg, a domináns tag az alaptag, az alárendelt elem a bővítmény, a fő domináns tag a véges ige. Az alanyról a következőt állapítja meg Imrényi (2017: 688):

„A cselekvésláncot tartalmazó eseményeket a **biliárdgolyó-modell**<sup>3</sup> szerint értelmezzük: a dolgok, illetve személyek más dolgok vagy személyek hatására változáson mennek át, és ennek nyomán kihatnak más dolgok, személyek állapotára is – ahhoz hasonlóan, ahogyan a biliárdgolyók összekoccanásuk után más pályán haladnak tovább, és más golyókhoz is hozzáütődhetnek. Az egyes igék különböznek abban, hogy hány szereplőt foglalnak bele egy, a diskurzusban elemiként feldolgozott jelenetbe (*n* szereplő esetén *n-1* számú „koccanással”): a *becsukódik* csak egyet, a *becsuk* kettőt, a *becsukat* pedig hármat. Az alanyról ez alapján az mondható el, hogy a biliárdgolyó-modell szerinti hierarchia **legmagasabb rendű** – az energiaátvitel, az akaratlagos cselekvés, a tudatosság stb. szempontjából elsődleges – **profilált szereplő-jének** felel meg.”

Az eddigieket összefoglalva a következők állapíthatók meg:

- a mondat egy eseményt, jelenetet fejez ki prototipikusan két résztvevő között temporális viszonyban;
- a két résztvevő szemantikai konstruálásában szemantikai szerepük a jelenet fogalmi tartalmából következik, inherensen;

<sup>3</sup> Kiemelések az eredetiben.

- ezt a fogalmi tartalmat a figyelem beszélő általi irányítása tovább alakítja szemantikailag, az egyik résztvevő előtérbe, a figyelem középpontjába kerül, a másik résztvevő viszonyítási pontként nem kerül előtérbe;
- a mondat szerkezeti formájában meghatározható alanya elemként prototipikusan az előtérben álló figura, a legmagasabb rendű profilált szereplő.

A mindennapi szövegek mondatainak alany szerinti rendszerét más tanulmányban lehet részletezni. A következőkben a szépirodalmi szövegek néhány jellegzetességét elemzem.

### 3. Közelítés a szépirodalmi alanyhoz

A grammatikai alany nyelvi kifejezéseinek általános variabilitása és a szubjektum megszólalásának lehetőségei nyilvánvalóan történeti jellegzetességeket is mutatnak. Ez esetben is hangsúlyozni kell a mindenkori író, költő történeti meghatározottságát és az irodalmi művek különidejűségének a számára megnyilvánuló egyidejűségét, amely egyébként a befogadó ismereteire és megértő műveleteire is hat. A jelen tanulmány nem alkalmas akár a magyar irodalom történeti alanytipológiájának felvázolására, ezért csak néhány jellegzetes típus bemutatására van lehetőség egy-egy példával. A példák egy-egy alanytípust képviselnek, összetett szemantikai, szintaktikai és szövegtani viszonyrendszerükben, egyúttal egy-egy történetileg meghatározott szubjektumértelmezést is megkonstruálnak. A grammatikai alany a maga erősen sematikus jellegével nem feleltethető meg közvetlenül az irodalmi szövegekben az író, a szöveg és a befogadó interakciójában megformálódó szubjektumértelmezéseknek, a grammatikai alany nem fed le az összetett szubjektumfogalmakat, de kontextuális megformálása határozott jelöléseket ad a szubjektumértelmezésekhez. Az alany/ szubjektum megoszlásának fő alakulástörténete elsősorban a kanonikus alany – cselekvő – elsődleges figura (legfontosabb résztvevő) együttállástól a különböző fogalmi konstruálási és poétikai lehetőségek felderítése és kidolgozása felé jelez irányokat. Az alany- és szubjektumfajták a 19. század közepétől a korábbiakhoz képest jobban variálódnak, a beszélői és a szereplői (résztvevői) szerepek meghatározás szerinti elkülönülése helyett a kettő különböző összeérése tapasztalható, az első és a harmadik személyű alakmegnevezések szemantikai lehetőségeinek kihasználásával párosulva, a közvetlen beszélői személyesség beszédhelyzetbeli lehorgonyozottságától a személytelenítés válfajaiig. A példák



bemutatásában érvényesülő történeti időrend ebből a tényezőtől ered, és semmiképpen nem kíván semmiféle célelvű történeti folyamatot sugallni. Emellett hangsúlyozandó, hogy a nyelvtani és funkcionális értelemben vett alany magyar irodalombeli alakulástörténete a párhuzamos európai megfelelésekkel mutat történeti irányokat.

### 3.1. Közvetlen alany – szubjektum megfelelés

Petőfi költészetében a lírai beszélő megszólalásakor azonos önmagával, úgy referál saját magára egyes szám első személyben, grammatikai alanyként, hogy azt a befogadó azonosítani tudja: a vallomástevő beszél. Ez a lírai beszélő áll kétségkívül a beszélői és a befogadói figyelem középpontjában, ő a cselekvő (ő beszél, és ő cselekszik a szövegben), szemantikai értelemben a topik és a trajektor. A grammatikai alany és a figyelem középpontjában álló szubjektum, valamint az önmagára deiktikusan referáló beszélő azonos.

Befordúltam a konyhára,  
Rágyújtottam a pipára...  
(*Befordúltam a konyhára...*)

Fölrepülök ekkor gondolatban  
Túl a földön felhők közelébe  
(*Az alföld*)

Az előzőekben vázoltak érvényesek szemantikailag kiterjesztve Petőfinek azokra a lírai és epikai műveire is, amelyekben akár egyes szám harmadik személyű való vagy metaforikus cselekvőről, akár egyes szám első személyű megszólalóról, idézett szereplőről van szó.

Kukoricza Jancsi fölkapta subáját,  
S sebes lépésekkel ment keresni nyáját,  
(*János vitéz*)

A nap lement.  
Eljött a csend.  
Szellőüzött  
Felhők között  
Merengve jár  
A holdsugár  
(*Est*)

A közvetlen alany – szubjektum (cselekvő, topik) megfelelés megismerési szempontból az egyik legelvártabb, leggyakoribb mondatszerkesztési mód a mindennapi szövegekben is. Általános, retorikailag eszményi jellege az irodalomban fokozatosan felfüggesztődött autentikusságának halványulásával.

### 3.2. A mondattani alany és a lírai beszélő szubjektum szétválasztása

Ebben a változatban a lírai beszélő nem közvetlen deiktikus referencialitása jellemző, fogalmi megkonstruálása metaforikus vagy referenciapont-szerkezetes tárgyiasítással (dologiasítással) történik.

Arany János első epikus műveiben, kivált a *Toldi*-ban, a Petőfivel kapcsolatban említett jellemzők azonosíthatók. A kognitív okokból leginkább elvárható általános együttállások *Toldi*-beli állandó megvalósulása bizonyosan hozzájárul máig tartó befogadói sikerének. Ám az 1850-es években készült lírai versekben, amelyek a magyar lírai modernség első művei, már más a kép. A *lejtőn* című Arany-vers fogalmi alapszerkezetében mindkét megvalósulási változatnak kiemelkedő poétikai szerepe van.

Száll az este. Hollószárnya  
Megrezzenti ablakom,  
Ereszkedik lelkem árnya,  
Elborong a múltakon.

[...]

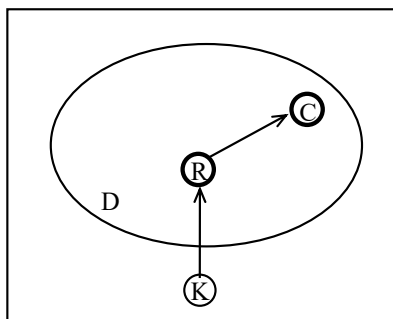
Most ez a hit... néma kétség,  
S minél messzebb haladok,  
Annál mélyebb a sötétség;  
Vissza nem fordulhatok.  
Nem magasba tör, mint másszor –  
Éltem lejtős útja ez;  
Mint ki éjjel vízbe gázol  
S minden lépést óva tesz.

Egy szubjektum áll a beszélői és a befogadói figyelem középpontjában, ez maga a beszélő, de a saját magára irányuló figyelmet nem egyes szám első személyű, grammatikai alanyú megszólalással hozza létre. A feldolgozásban a versbeli mondatok figurái mint grammatikai alanyok kapnak elsőséget, és rajtuk keresztül jut el a megértés a tényleges beszélőhöz.

A nyelvi reprezentációban, a dinamikus fogalmi konstruálás során elkülönül a lírai beszélő és a mondatbeli, szövegbeli résztvevő. Ez utóbbi az *este* és az *árny*. Az *este* többszörös metaforizáción megy át a teljes versszövegben, a természeti jelenségtől az öregedésen át a sötétségig mint a megismerés kudarcáig, a személyiség önalkotásának és önreprezentációjának kételyéig. Az *árny* a lírai beszélő testetlen lelkének vizuális lenyomata, kétszeres áttétel a beszélő szubjektumhoz, áttetszően homályos és bizonytalan körvonalú. Az *árny* főnév közvetlenebbül, de mégis áttételesen juttatja el a befogadót a beszélőhöz. Az összetett metaforizációs folyamat a lírai beszélő monológja, önértelmező megismerő műveletei során alakul, ezért ennek az önreflexív szellemi és érzelmi folyamatnak a szereplői révén reprezentálódik a befogadó számára a deiktikusan csak áttételesen és részlegesen lehorgonyzott szubjektum.

Az *árny* főnév egyúttal egy másik fogalmi és szemantikai művelet részese, amely szintén a középpontban álló lírai beszélő (szubjektum) és a monológban grammatikai alanyként megjelenő résztvevők közötti elkülönülést és összefüggést létrehozza. Az *árny* főnév birtokos szerkezet tagja: *lelkem árnya*, éppúgy, ahogy *A lejtőn* egy másik központi fogalmi szerkezetét kifejező nyelvi egység, *az élttem lejtős útja*. A birtokos szerkezet az esetek nagy részében nem birtoklást fejez ki, szemantikailag összetett referenciapont-szerkezet.

Az összetett jelentésszerkezeteknek egy változata a referenciapont-szerkezet, amelyben egy nyelvi kifejezés valamely dolgot egy másik dolog megnevezésén, aktiválásán keresztül tesz elérhetővé, feldolgozhatóvá. Egy nyelvi kifejezés, például egy dologmegnevezés által aktivált fogalom megnyit egy fogalmi tartományt (a világról való tudáson alapuló asszociációs tartományt), amelyen belül egy másik fogalom könnyebben hozzáférhetővé válik. Ebben a konstruálási műveletben a fogalmi kiindulópont a referenciapont, olyan entitás, amelyről valamilyen ismeretük van a beszédpartnereknek, és ennek a fogalmi leképezésén keresztül lehet eljutni a beszélő tényleges témájához, a célhoz (Langacker 1999: 171–201). Az 1. ábra a referenciapont-szerkezetet részletezi (vö. Langacker 1999: 174). K a konceptualizáló (a beszélő vagy a hallgató), R a referenciapont (a fogalmi kiindulópont), C a konceptualizáló által a referenciaponton keresztül elérendő fogalmi cél, a nyíl a konceptualizáló mentális ösvényét jelzi, és végül D azt a domíniumot, fogalmi tartományt, amelyhez a referenciapont közvetlen hozzáférést biztosít.



K = konceptualizáló

R = referenciapont

C = cél

D = domínium

1. ábra

A referenciapont-szerkezet dinamikus nyelvi jelenség. A dinamikusság a kognitív nyelvészet értelmezésében a nyelvi egységek feldolgozásának időbeliségéből, párhuzamosságából és egymásra következéséből ered. A referenciapontként szolgáló entitás azért töltheti be a funkcióját, mert a konceptualizáló számára könnyebben hozzáférhető, aktiválható, mint a cél. A referenciapont aktivált volta miatt feltűnőbb, mint a környezete. A könnyebben hozzáférhető entitás fogalma megnyit egy olyan tartományt, domíniumot, amelyben a célt már könnyű elérni. A referenciapont-státust egy entitásmegnevezés addig tölti be, amíg e funkciója ki nem merül, tehát amíg a konceptualizálót el nem vezet a célhoz. A feldolgozási folyamat későbbi szakaszában a cél kerül a figyelem középpontjába, mert a referenciapont révén már könnyebben hozzáférhetőnek számít.

Az Arany-versben az első itt tárgyalt szerkezetben a *lelkem* a referenciapont és az *árnya* a cél, a második szerkezetben az *éltem* a referenciapont és a *lejtős útja* a cél. Az „Ereszkedik lelkem árnya” mondat formai alanya harmadik személyű, csak a birtokost jelölő todalék első személyű, ez azonban csak referenciapont (kiindulópont) az *árny* főnévhez, amely nem azonos magával a beszélővel. Együttal mindkét, referenciapontként funkcionáló elem maga is egy-egy referenciapont-szerkezet: *én* (referenciapont) – *lélek* (cél), *én* (referenciapont) – *élet* (cél). E szemantikai szerkezetek a vallomásos líra poétikájához képest jelentős változást hoznak: a szemantikai (fogalmi) kiindulópont az én, a lírai beszélő, episztemikusan lehorgonyozva, a befogadó számára azonosíthatóan, topikként a figyelem középpontjába helyezve, de a teljes szerkezet a figyelmet áthelyezi valami másra, ami a konstruálásban nem azonos magával a beszélővel. Az *élet* vagy a *lélek* fogalma e szerkezetekben tárgyasul (dologgá válik, amely grammatikai alanyként reprezentálódik), ontikusan elkülönül a „birtokosától” (a referenciaponttól), úgy,

hogy közben ontológiailag éppen ezek képezik a beszélő szubjektum ontológiai lényegét. Az ontikus kerül előtérbe és az ontológiai háttérbe, nagymértékben fölerősítve a szubjektum önreprezentációjának és önalkotásának a kételyeit. Arany János e korszakbeli lírai versei közül kivált a *Balzsamcsepp* címűben és részben *Az örök zsidó* című költeményben érvényesül az itt leírt eljárás.

### 3.3. Önmegszólítás

Az önmegszólítás grammatikai és szemantikai megvalósulása a mondat szerkesztés, azon belül az alanykonstruálás egyik legsajátabb megvalósulása. A mondat-tani alany vagy a birtokos személyjelű elem egyes szám második személyű, amely egyszerre horgonyzódik le mint közvetlen megszólított és egyúttal mint beszélő, deiktikus középpontként és deiktikus referenciaként saját maga és a befogadó számára, illetve szintén a beszédhelyzet részeként a szövegvilág elvont terében. A megszólított kiléte nyitott, elsősorban a lírai beszélő (azonos az első személyű beszélővel), és lehet a befogadó is.

Erre a lehetőségre, lírai változási irányra érzett rá Vörösmarty is, utolsó fön-maradt versében. A *Fogytán van a napod* önmegszólító egyes szám második személyű alakjai kettősen konstruálják meg a szubjektumot:

Fogytán van a napod,  
Fogytán van szerencséd,  
Ha volna is, minek?  
Nincs ahova tennéd.  
Véred megsűrűdött,  
Agyvelőd kiapadt,  
Fáradt vállaidról  
Vén gunyád leszakadt.  
Fogytán van erszényed,  
Fogytán van a borod,  
Szegény magyar költő,  
Mire virradsz te még?

Az önmegszólító forma a beszélő és a hallgató prototipikus viszonyát képezi le. A beszélőt megszólaló cselekvőként és megszólított vagy felszólított cselekvőként konstruálja meg, a csak beszélő és a csak cselekvő elkülönül. A formai grammatikai alany kihelyeződik a második személyre, a megszólított, a beszélő alakilag és szemantikailag is a háttérben marad. A beszélő ezáltal tárgyiasítja önmagát mint beszélőt, így horgonyozza le a megértett beszédhelyzetben, és irányítja rá a figyelmet, kettős perspektívában.

Az önmegszólító mondat két jelenetet tartalmaz. Az egyik jelenetben kifejtett módon a második személyű megnevezettel mint grammatikai alannyal, elsődleges figurával, trajektorral kapcsolatos esemény konstruálódik meg. A másik jelenetben bennfoglalt módon az első személyű beszélő és a második személyű elsődleges figura közötti ontikus beszédhelyzetbeli és ontológiai önreferáló és önalkotó viszony képeződik le. A két, egymáshoz kapcsolódó jelenet feszültségviszonya adja az önmegszólító mondat sajátosságát. A nem nyílt, beszélő ágens a megszólítottra mint egzisztenciális ágensre irányul beszédével, azt helyezi előtérbe. Majd a befogadásban a művelet ellenkező irányban is végbemege, ekképp a megszólított figurán keresztül a megértés eljut a jelöletlen beszélőhöz.

A szubjektum második személyű alanyon és első személyű jelöletlen beszélőn keresztüli megkonstruálása további szövegbeli elemekkel rendkívül összetett szubjektumértelmezéseket eredményezhet. Ennek alapja az eddigieken túl az, hogy a beszélő kívülről szemléli önmagát mint jelenvalólétet (Daseint), ontikusan, létezőként, egyúttal önmaga létezésére és a létre reflexíven, ontológiailag válaszoló személyként. Önmagához mint beszélőhöz horgonyozza le a megszólítottat, és önreflexív módon ontológiai keretű egzisztenciára vonatkozó kérdésekkel vagy kijelentésekkel értelmezi azt. (Németh G. Béla korai tanulmánya hangsúlyozza az önmegszólító versek jellegzetes beszédmódját, amely a Heidegger értelmében vett existentia és essentia lényegére összpontosít; vö. Németh G. 1970: 621–670; Heidegger 2001.) Ezáltal a szubjektum-objektum megoszlás hagyományos ontológiai modelljét felváltja a kölcsönös meghatározottságon alapuló lehorgonyzás.

Vörösmarty a *Fogytán van a napod* című versében részben föloldja a második személy kétértelműségét a *szegény magyar költő* harmadik személyű alanyával, ám ez ismét nem kizárólag egyetlen személyre, a beszélőre vonatkozik vagy vonatkozhat, hanem általánosságban a magyar költőre. Megjegyzendő, hogy a vers szövegében a formális alanyok egy része nem a megszólított, hanem annak valamely grammatikai „birtoka” (*napod, szerencséd, véred, agyvelőd*). Ezek a főnevek az előző részben bemutatott referenciapont-szerkezetként a megszólított (és ekképp a beszélő) létezmódjának tényezőit jelölik szemantikai célként a megszólított referenciapontjából kiindulva, előtérbe helyezve az általuk jelölt fogalmakat. Az így előhívott fogalmak egyértelműen a jelenvalólét létezésének tényezői, amelyek magából a jelenvalólétből kiindulva kategorizálódnak, majd csatlóznak vissza a szubjektum létmegértésében.

#### 4. Szubjektivizáció

A mondat egy jelenetet, eseményt fejez ki, amelynek résztvevői, szereplői vannak. Ezeket a figurákat a mondatban grammatikai, formai jelölőkkel is megjelöli a beszélő, például alanyként vagy tárgyként. E két figura (prototipikusan trajektor és landmark) egyike vagy nyíltan maga a beszélő, vagy nem az. Más esetekben viszont a beszélő implicit része a mondatnak, így a szövegrészletnek.

Mikszáth Kálmán *Szent Péter esernyője* című regényében az első fejezetben (*Viszik a kis Veronkát*) az elbeszélő egyes mondatokban egyáltalán nem jelenik meg nyíltan (nem résztvevője a mondat által leképezett jelenetnek), csak a harmadik személyű szereplők kapnak megnevezést és lehorgonyzást. Ilyen a példaként vett első fejezet első mondata. A regénybeli szereplők egyenes idézésű megszólalásai ezekhez a harmadik személyű figurákkal megkonstruált jelenetekhez képest azonosítódnak, egyes szám első személyű szereplői megszólalásokkal. Más esetekben az elbeszélő közvetlenül, egyes szám első személyben szólal meg („Se nem mondom, se nem gondolok”). E két esetben a beszélő és a befogadó számára egyaránt egyértelmű a lehorgonyzottság, mind a beszélő, mind a mondat- és szövegbeli résztvevők, szereplők azonosíthatók, grammatikailag is alany szerepű megnevezésükkel és időlegesen a figyelem középpontjába kerülésükkel.

Özvegy tanítóné halt meg Halápon.

Mikor tanító hal is meg, szomjasan maradnak a sírásók. Hát még mikor az özvegy megy utána? Nem maradt annak a világon semmije, csak egy kecskéje, egy hizlalás alatt levő libája és egy kétéves leánygyereke. [...] A kis poronty az apja halála után született, de nem későre, egy vagy legfeljebb két hónap múlva. Megérdemelném, hogy a nyelvemet kivágják, ha rosszat mondanék. Se nem mondom, se nem gondolok.

Jó, becsületes asszony volt – de mire való volt már neki ez a vakarcs? Könnyebben ment volna a másvilágra, ha magával vihette volna a terhet, mintsem hogy itt hagyja.

Aztán meg nem is illett, Isten bűneül ne vegye.

Hiszen uramfia, egy nagy káplán fiuk volt már a tanítóéknak. Az bizony jó fiú, kár, hogy nem segíthette még anyját, mert maga is csak káplán volt eddig valami igen-igen szegény plébánosnál, messze Tótországban, [...]

A *Szent Péter esernyőjének* első néhány bekezdése azonban magában foglal egy harmadik eljárást is egy beszélőnek, cselekvőnek a megjelenítésére, fogalmi konstruálására. Néhány hagyományosan beszélt nyelvinek, népiesnek minősített kifejezés (*aztán meg, bizony, hiszen uramfia*) impliciten az elbeszélőt hozzák játékbá. E kifejezésekkel a beszélő azt jelzi, hogy ő beszél, ő konceptualizálja, konstruálja az elbeszélteket, az ő nézőpontja érvényesül az elbeszélésben (az idézett kifejezések és a legtöbb hasonló oksági jelentésű), mintha ő maga is része lenne

az elbeszéli jeleneteknek, bár az beszélő maga valójában kívül marad az elbeszélteken. Ez a szemantikai szubjektívizáció egy jellegzetes megvalósulása.

„Egy entitás objektívan konstruálódik addig a mértékig, ahogy „színen” van mint a konceptualizáció explicit, fókuszált tárgya. Egy entitás szubjektívan konstruálódik addig a mértékig, ahogy „színen” kívül marad mint a konceptualizáció implicit, nem öntudatos alanya” (Langacker 2006: 18). A szubjektívizáció a rejtett konceptualizáló jelenlét jelölése, amelyre az önmagára irányuló figyelem (önreferencia, önazonosítás) teljes hiánya jellemző, miközben a kifejtett jelenet mint a konceptualizálás célja feltűnő, jól körülhatárolódik, megértése kellő pontossággal történhet, vagyis objektívizált. Aszimmetria van a szubjektívizált és objektívizált elemek között. Egy kifejezés jelentése mindig tartalmaz szubjektívan és objektívan konstruált elemeket. A szubjektívan konstruált elemek közé tartozik elsősorban a beszélő és másodlagosan a címzett, jeleneten kívüli konceptualizáló szerepükben. A szubjektívizáció prototipikus megvalósulása a deontikus modális segédigék implicit cselekvője: például a *kell* segédige mondatban a kényszer erőforrását implikálja, amely erőforrás prototipikusan jellemtelenül a beszélő.

A fenti Mikszáth-idézetben mindegyik mondat (tagmondat) egy-egy elemi eseményt, jelenetet konstruál meg a bevezető fejezet történetéből. Mindegyik mondat szemantikai szerkezetében egy-egy résztvevőre (szereplőre) mint grammatikai alanyra, elsődleges figurára, többnyire emberi cselekvőre irányul a feldolgozó figyelem, más résztvevők, figurák viszonyában. E nyílt szemantikai és szintaktikai szerkezeti megfelelések mellett megjelenik az elbeszélés szövegében egy másik személy, az elbeszélő, legjellemzőbb módon impliciten, a jeleneteken kívül, de az elbeszélés helyzetén belül. A részt vevő szubjektumok (szereplők) történetbeli megjelenítése szemantikai értelemben fogalmi konstruálás, konceptuális kidolgozás műveleteivel történik meg, egy másik szubjektum, az elbeszélő által. Az elbeszélő azáltal válik szubjektummá, hogy saját nézőpontját a történet-elbeszélés folyamatában úgy érvényesíti, hogy mint konceptualizáló impliciten, közvetlen önreferencia nélkül jelzi e nézőpont érvényesülését. Az idézett részletből példaként kiemelt kifejezések (*aztán meg, bizony, hiszen uramfia*) közvetlenül a beszélő konceptualizálóhoz (mint beszélő alanyhoz), a beszédhelyzet központi részéhez horgonyozzák le az elbeszéli történetet.

A szubjektívizáció fogalmi és nyelvi megkonstruálásainak változatossága rendkívül nagy. Kosztolányi Dezső prózája kiemelkedő jelentőségű e tekintetben is, szubjektumértelmezése a magyar próza alakulástörténetében a nyelvi megformáltság, a konstruálás összefüggésében megkerülhetetlen.



Az *Édes Anna* egy korai jelenetében Vizyné a régi cselédjükre panaszkodik férjének a kommün bukásakor.

Már az is gyönyörűség volt, hogy erről ily nyíltan, ily hangosan lehetett beszélni. Vízyn azonban nem kapott választ. Felesége csak bámúlt a semmibe, tágranyílt, érdekes-szürke szemével.

Vagy úgy – szólt Vízyn, mert ő még mindig künn járt a tömegben, ahol a történelem erjed, s a sors vaskockái zuhognak.

(*Édes Anna*, III)

Az idézet utolsó mondatában a két metaforikus kifejezés (*a történelem erjed, a sors vaskockái zuhognak*) nem Vízynél származik. Ez nem az ő párbeszédében megnyilvánuló stílusa. Itt valaki más szólal meg, legvalószínűbben az elbeszélő, akinek az *Édes Annában* több hasonló megszólalása található. A metaforikus kifejezések a mondatban szubjektívizáció eredményei: a nyílt jelölésű harmadik személyű szereplők mellett az implicit, önreferencia nélküli elbeszélő is az elbeszélés része a teljes szövegben. Bár a fenti idézetben a szereplő és az elbeszélő formálisan, grammatikailag elkülönülnek (csak Vízyn a nyelvtani alany), szubjektumként összekapcsolódnak, amennyiben az elbeszélő azonosulni képes Vízynézőpontjával, hiszen Vízyn „járt a tömegben”.

Bonyolultabb a *Pacsirta* alábbi idézetének utolsó mondatában a szubjektívizáció, amely szorosan összefügg a narráció és a szabad függő beszéd kettősségével, amennyiben a főnevesített jelzők már nem az elbeszélő, hanem az egyik főszereplő, Vajkay Ákos nézőpontjából fejezik ki, azaz értelmezik a látottakat, bár ezt külön nem jelzi semmilyen grammatikai elem.

Attól, amit látott [Vajkay], kóválygott a feje. Nem mindent fogott föl egészen, nem mindent értett. Zavartan nézett maga elé, s örült, mikor ismét felgördült a függöny, és belemerülhetett a játék csinált, de mégis egyszerűbb, áttekinthetőbb látványába. A gésák japáni nyoszolyólányoknak öltözve énekeltek, táncsal ünnepelték Immári márki lakodalmát a krizantém ünnepén. Az is, kit Fehér tata ölelgetett. A kis nőcskék, a taknyosok, szőkék, barnák, soványak, kövérek, mind a gyönyör felé tartották csőrüket.

(*Pacsirta*, 6)

A részlet első három mondatában a grammatikai alany, vele megegyezve az elsődleges figura és ágens egyes szám harmadik személyben Vajkay. Az utolsó mondatban az elbeszélő maga Vajkay, akinek konceptualizáló műveleteit a táncosnők értéktartalmú megnevezései jelenítik meg, impliciten jelezve a jelenetben

szereplő férfi egyidejű elbeszélő, monologizáló voltát és az ebből eredő nézőpontot. Vajkay egyszerre a jelenet nyíltan megjelölt résztvevője objektívizált elbeszélésben és a jelenet implicit elbeszélője, szubjektívizáltan. Kosztolányi prózájában számtalan ilyen szabad függő beszéd jellegű részlet található, amelyben nem egyértelmű, hogy az elbeszélő vagy valamelyik szereplő beszél-e, és amelyben a beszélő (legyen az bárki) közvetlen önreferencia nélkül impliciten az elbeszélés része.

Ez a poétikai eljárás nyíltá teszi a grammatikai alany és a szubjektum viszonyát. A grammatikai alany referencialitásának egyértelműsége bizonytalanságba vált át, a beszélő önreferenciája és a harmadik személyű szereplő referenciája egymásba ér, tehát nem különül el határozottan, de nem is azonosul maradéktalanul, folyamatos figyelemáthelyezéssel. A grammatikai alany mondat- és szövegtani lehetőségeinek ilyen kihasználása ismét a szubjektum ontológiai értelmezésének feltételeire irányítja a figyelmet.

## 5. Személytelenítés

A tárgyias irányzatok egyik nyelvi, poétikai fejleménye a személyiség háttérbe helyezése, pusztá dolgok megnevezése, a figyelem középpontba helyezése. Az 1950-es, 60-as évek magyar lírájában is tapasztalható fejlemény a korábbi megoldások továbbalakításának is bizonyul. Pilinszky *Egy arckép alá* című versének alanykonstruálása olyan szemantikai folyamat, amelyben a megszólaló lírai beszélőről a figyelem áttevődik dolgokra, jellemzően tárgyakra.

[...]

Öreg vagyok, lerombolt arcomon  
csupán a víz ijesztő pusztasága.  
A szürkület gránitpora. Csupán  
a pórusok brutális csipkefátyla!

[...]

És egyedül a feneketlen ágyban.  
És egyedül a párnáim között.  
Magam vagyok az örökös magányban.  
Akár a víz. Akár az anyaföld.

A beszélő egyes szám első személyben szólal meg, a vers teljes szövegében formailag e beszélő a topik, a figyelem középpontjában álló figura (trajektor).

Ez az előtérben állás azonban csak részleges, mert formailag több mondatban nem érvényesül, a beszélő önmagát nem jelöli. Így ez utóbbi mondatokban a beszélő háttérbe kerül, a figyelem előterébe a megnevezett dolgok helyeződnek (ilyen a *gránitpor, pórus, csipkefátyol, víz, anyaföld*). A szemantikai konstruálás sajátos jellegű: a dologmegnevezések metaforikusan vagy hasonlaltal a beszélő fogalmi kidolgozásai lennének, de nincsenek episztemikusan lehorgonyozva a megértett beszédhelyzethez. A metaforikus leképezés (az idézet első részében), amely az arcra rávetített vizuális társításokból áll össze közvetetten, a hasonlat (az utolsó sorban), amely két elemi, globális felszíni és felszín alatti anyag- és térforma fogalmi vegyítése (blending) az üresség és a magány fogalmával, valójában nem figurális jellegű, hanem dologszerűségük magában állásával funkcionálnak. A nominális, nyílt ige nélküli mondatok a pusztá dolgokat a figyelem rövid hatókörű középpontjába helyezik, kvázi alanyként, és e kifejezések lehorgonyzatlansága és a szubjektívizáció teljes hiánya a megnevezett dolgok esetleges jellegét mutatja. Ennek legpontosabb megvalósulása a harmadik versszakban olvasható:

Hullámverés. Aztán a puha éj  
boldogtalan zajai. Vak rovar,  
magam vagyok a rámsötétedő,  
a világarva papundeckliben.

Az első két sor két főnévi eseménymegnevezésének (*hullámverés, zaj*) felsorolását egy harmadik főnévi megnevezés követi (*vak rovar*), látszólag az esetleges dolgok felsorolását folytatva. Erre következik a harmadik sorban, sorvéggel és vesszővel elválasztva, tehát látszólag függetlenül a mégis azonosító *magam* kifejezés, a beszélő dologszerűségének, esetlegességének és lehorgonyzatlanságának a legtömörebb kifejezéseként. A beszélő saját magát nem jelenvalóltként, hanem létezőként azonosítja, a vers feldolgozásában egy pillanatra vonatkozások nélkül.

Az esetleges dolgok nem magukban jelentősek, bár a mondat szerkezetek ezt sugallnák, hanem a beszélő szubjektumhoz való viszonyukban: az egyes szám első személyben megszólaló beszélő az önreferenciát, az önmagára irányuló és a befogadó számára deiktikus középpontként funkcionáló deixist az esetleges és személytelen dolgokhoz való viszonyában képes megadni. E viszony lényegében az „ittlétnek a dolgokból történő inautentikus önmegértése” a mindennapiságban, amely e lírában a nyelvi megformáltság, a mondatok szemantikai konstruálási módja révén reflektálódik, fölismeri önnön inautentikus jellegét (Heidegger 2001: 204).

## 6. Alanykiterjesztés

A magyar próza egyes alkotói az 1970-es évektől a nyelvhez való viszonyt ismét megváltoztatták, és e folyamatban többek között a magyar nyelv korábban feltáratlan lehetőségeinek a megvalósítását keresték. Ennek két jelentős változatát érdemes itt megemlíteni, mindkettőt Esterházy Péter kidolgozásában. A *Harmonia Caelestis* első részében számos bejegyzés az *édesapám* kifejezéssel kezdődik (zárójelben az oldal- és bejegyzésszám):

Édesapám, vélhetően, édesapám volt az, aki kabátja alatt a festőpalettával visszament a múzeumba, visszaosont, hogy az ott függő képeit kijavítsa, de legalábbis javításokat eszközöljön rajtuk (8/3).

Édesapám a XVII. századi magyar történelem és kultúrtörténet egyik legsokoldalúbb alakja volt, politikai pályájának csúcán a nádori címet és a birodalmi hercegi rangot nyerte el. A kismartoni kastélyt fényűző rezidenciává tette, számos templomot építtetett, udvarában festőket és szobrászokat foglalkoztatott (9/5).

Édesapám a XVIII. században a vallást, a XIX. században az Istent, a XX. században az embert ölte meg (118/132).

Édesapám addig-addig hezitált, menjen, ne menjen, mígnem aztán vitték, vittek mindenkit, édesapám fiát is, anyámat is, de aztán a nőket máshová terelték, minket meg bevagoníroztak (225/230).

Édesapám, a tündöklő ifjú: aki a végzetes párbajt megelőző éjszaka lefektette az ún. csoportelmélet alapjait (261/267).

Az *édesapám* kifejezéseknek az idézett részekben azonos a nyelvi státusuk. Mindegyik említés grammatikai alany mondatkezdő helyzetben, elsődleges figura (trajektor), ágens, a figyelem középpontjában álló résztvevő a mondatban kifejezett jelenetben. Maga a főnévi szóalak e funkcionál összetettebb, birtokos szerkezet, amelyben a kiinduló referenciapont a beszélő egyes szám első személyben. Ezt a birtokos személyjel fejezi ki. A mondatbeli grammatikai alany mint elsődleges résztvevő fogalmi megkonstruálása a beszélőtől indul ki, azáltal horgonyzódik le először a megértett beszédhelyzetben. Ez az eljárás a megérthetőség több rétegét teszi hozzáférhetővé, rendszeres figyelemáthelyezéssel. Egyrészt minden mondatkezdő alany önmagában tartalmazza az apa-fiú viszonyt, méghozzá fiú-apa hozzáférési sorrendben (először a beszélő fiú horgonyzódik le, az apa ezután, a mondat további szemantikai összetevői által). Ebben

a viszonyban az *apa* fogalmának összetevője a termékenység (akitől ered valaki), a kor (felnőtt, idősebb az utódhoz képest), a fölérendeltség és a tekintély. A *fiú* fogalmának összetevője a termékenység eredménye (aki ered valakitől), a kor (gyermek vagy fiatal, fiatalabb az elődhez képest), az alárendeltség. Így képeződik le a biológiai kapocs, a családi és tekintélyi függés az azonosulás és az elkülönülés megvalósulásaival.

Másrészt Esterházy-szövegben az *édesapám* mindig más történeti apa, az állandó (vagy annak értelmezhető) beszélő viszonyában. A szó ismétlése a változatlan szemantikai jellemzőkkel (grammatikai alany, elsődleges figura, cselekvő, mondatkezdő helyzetben) olyan kiterjesztést hoz létre, amelyben a mindenkori említés egyszerre anaforikus (megkeresi és aktiválja a korábbi említéseket, azok egy részét, sematizálva) és kataforikus (várakozást kelt a következő említések jelentésével kapcsolatban).

Az ekképp megkonstruált alanyokból egy kettős apafogalom dolgozódik ki. Az egyik az elbeszélő saját apafogalma, amely metaforikus és metonimikus megalapozással ellentmondásos, de teljes személyiséget képez le, akinek cselekedeteiben rendszeresen megmutatkoznak az ősök cselekedetei, viselkedésformái. A másik a történeti keresztény európai férfi prototípusa, hagyományaival, történeti és pillanatnyi meghatározottságával, feloldhatatlan ellentmondásaival, mindennapi faktikus önmegértésében (részletesebben lásd Tolcsvai Nagy 2003).

Az *édesapám* alanyok harmadik személyben erre a komplex apára mint to-pikra referálnak, és egyidejűleg a beszélő alany önreferenciáját, önreflexióját is végrehajtják.

## 7. Alanyvegyülés

A sematizálódott grammatikai alany szemantikai kiterjesztésének másik itt megemlíthető megvalósulása az alanyok vegyülése, szintén Esterházy prózájában. Az anyát középpontba helyező kötetek (*A szív segédigéi*, *Semmi művészet*) egyes részeiben az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő fiú és a szintén első személyben beszélő (bár gyakran harmadik személyben említett) anya monológja összecsúszik, a két referenciális középpont egyesül:

Kétségtelenül volt valami gyanúra okot adó elvi elszántság anyám kezdeményezéseiben, ezzel szemben a legtermészetesebb módon, izomból, kisfiam, izomból, szeretett férfiakkal barátkozni (*Semmi művészet*, 92).

végignéztem az egész átváltozási csiribi-csiribát. [...] És a kalap. Kalap le, mindig elfelejtem, hogy proletárdiktatúrában élünk. Kalap föl, de hát végül mégiscsak

férfihoz megyek. Kalap le, viszont a Magyar Népköztársaság tisztjéhez. Kalap föl, nincs ennek jelentősége, egy kalap ide vagy oda, akkor inkább legyen szép (*Semmi művészet*, 97).

soha nem gurult a labda két arasznál messzebb a lábától, ami csak úgy képzelhető el, hogy oda van kötve a bokájához [...] soha nem nézte, *kisfiám*, a labdát [Görög Miki] (*Semmi művészet*, 213).

A *Semmi művészet*ben a mondatok jó része olyan összetett szerkezet, amelyben a kezdő mátrixmondat („főmondat”) a beszélőt mint elbeszélőt konstruálja meg igen változatosan, és erre épül rá az elbeszélte történet annak résztvevőivel, többek között az elbeszélővel. A grammatikai alanyt az idézetekben az első személyű igealakok és birtokos személyjelek jelzik. Az első személy ezekben a mondatokban folyamatos, az általa jelzett beszélő azonban váltakozik az fiú és az anya között. Ezáltal az első személyű alanyok, tágabban referenciapontok lehorgonyozottsága és önreferenciája folyamatosan váltakozik. E figurák kettős szerepe a szintén állandóan változó objektívizáció és szubjektívizáció együtteseivel jár. A mindenkori beszélő rendszeresen nyílt résztvevője az elbeszélte történetnek (objektívizáció), és implicit konceptualizálója az elbeszélte történetnek az első személy minimalizált jelölőivel (szubjektívizáció).

A szövegben az egyes mondatokban, tagmondatokban fölismerhető a mindenkori grammatikai alany, amely az elbeszélte történet pillanatnyilag legfontosabb résztvevője az elbeszélő konstruálás szerint, tehát az áll a figyelem középpontjában. A grammatikai alany státusa azonban folyamatosan viszonyul olyan dologmegnevezésekhez, amelyek topikfunkcióra törekednek. Ezek közül a két elbeszélő egyikének vagy mindkettőjüknek a folyamatos jelenléte és rendszeres előtérbe kerülése a formai grammatikai alanyoktól függetlenül is megvalósul. A két lehorgonyzott első személy alaki, fogalmi és szemantikai egymásba érése két szubjektum együttes szövegbeli topikstátusú kidolgozását eredményezi, egymás viszonyában. További értelmezési hely híján itt csupán megjegyzendő, hogy Esterházy prózájában az apa-fiú viszony inkább az elkülönülés felé irányul, az anya-fiú viszony az elválaszthatatlanságot hangsúlyozza.

## 8. Alany és szubjektum: összefoglalás

A grammatikai alany nyelvtani funkció, amely alapbeállításban további szemantikai tényezőkkel együtt tölti be a szerepét. A nyelvi szerkezetek létrehozása és megértése folyamatában, a beszédeseményben a konstruálás, a dinamikus társas jelentésképzés műveletei során elsősorban egy megnevezett dolognak

a mondatbeli jelenetben betöltött szerepével és a figyelem előterébe, középpontjába helyezésével és szemantikai kiindulópontként működésével együttesen kapcsolatos grammatikai funkció. Az alany funkcionálását vagy kiüresedését befolyásolja a szemantikai szerepek és a trajektor-landmark megoszlása. A szemantikai komplexitást növeli a beszélő és a hallgató mondatbeli leképezése vagy le nem képezése alanyként vagy tárgyként. Az alannak a predikátumhoz és az objektumhoz való viszonya részleges függésként jellemezhető, amennyiben ezek a mondatbeli viszonyok önmagukban nem merítik ki a mondat jelentését. Az alany az igével (állítmánnyal) temporális folyamatot kifejező kompozitumszerkezetben kerül viszonyba szemantikai megfelelések révén, a kidolgozás és az aktív zóna kijelölése műveleteiben. Az alany a tárggyal az ágens-páciens és a trajektor-landmark megoszlásban kerül kapcsolatba, a konstruálási műveletben előtér-háttér viszonyban.

Mindez rendkívüli variabilitást tesz lehetővé a fogalmi konstruálásban és a nyelvi kifejezésben. Az alany nem a priori szerkezeti vagy logikai kijelölés, hanem nagymértékben sematizálódott conceptualizálási mód. Az alany lehet a jelenvalólét és a létező is, egyes szám első személyű vagy második személyű lehorgonyozottsága azonban a jelenvalólétnek van. Az alany ez utóbbi esetben tud a szubjektum mint jelenvalólét nyelvi leképezésének a folyamatához hozzájárulni, az önreferencia reflexivitásának nyelvi megvalósításával.

A grammatikai alany és a szövegben kidolgozott szubjektum elválik egymástól, és a szétválasztási műveletben egyúttal a legkülönbözőbb módokon kapcsolódik a kettő ismét össze. Az irodalmi műben a szubjektum nem egy grammatikai alany közvetlen kidolgozásában formálódik meg, hanem a szubjektum önalkotásának és önreferenciájának különböző módjaival, a beszélő és a befogadó interszjektív műveleteiben, a szövegben (a szövegvilágban) összetalálkozva. A közös figyelemirányítás helyzetében megvalósuló társas jelentésképzés e feldolgozó műveletek lényege. A grammatikai alany lehet a grammatikai állítmány vagy tárgy függvénye egy mondaton belül, a szubjektum fogalmi kidolgozása azonban nem köthető ki egyetlen sematikus referenciaponthoz, a szubjektum interszjektív megkonstruálása a létében magát megértő jelenvalólét megkonstruálása. A jelenvalólét és létező közötti ontológiai különbség a társas jelentésképzés dinamikájában is megmutatkozik, amennyiben a jelenvalólét nyelvi conceptualizációiban meghatározó a grammatikai alany és a szubjektum megnevezései közötti szétkülönbözés. Az alany-szubjektum szépirodalmi alakulástörténete alapvető jelentőségű az irodalmi alkotás és irodalomértés számára, legalább a modernség kezdete óta. Verlaine, Mallarmé, Proust, Joyce, Woolf vagy Rilke,

Musil, Benn, a korai Babits, Ottlik, Szabó Lőrinc, József Attila, Tandori vagy Petri az alany-szobjektum viszony legkülönbözőbb változatait dolgozták ki. E történeti folyamatok nem függetlenek a mindennapi szövegek alanyfunkcióinak részleges tovább sematizálásával, deszemantizálásával.

## Irodalom

- Dixon, Robert Malcolm Ward 1994. *Ergativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foley, William A. – van Valin, Robert D. 1985. Information packaging in the clause. In: Shopen, Timothy (ed.): *Languague typology and syntactic description*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press. 282–364.
- Gadamer, Hans-Georg 1984. *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.
- García-Miguel, José M. 2007. Clause structure and transitivity. In: Geeraerts, Dirk – Cuyckens, Hubert (eds.): *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford: Oxford University Press. 753–781.
- Givón, Talmy 2001. *Syntax. An introduction*. Vol. I. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Halliday, M.A.K. 1994. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold.
- Heidegger, Martin 1989. *Lét és idő*. Budapest: Gondolat.
- Heidegger, Martin 2001. *A fenomenológia alapproblémái*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Imrényi András 2017. Az elemi mondat viszonyhálózata. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan. A magyar nyelv kézikönyvtára 4*. Budapest: Osiris Kiadó. 663–761.
- Keenan, Edward L. 1976. Towards a universal definition of “subject”. In: Li, Charles N. (ed.): *Subject and topic*. New York, London: Academic Press. 303–333.
- Keszler Borbála (szerk.) 2000. *Magyar grammatika*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- É. Kiss, Katalin 2002. *The syntax of Hungarian*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses Zoltán – Benczes Réka 2010. *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.



- Kugler Nóra 2017. Az összetett mondat. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan. A magyar nyelv kézikönyvtára 4.* Budapest: Osiris Kiadó. 806–895.
- Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of cognitive grammar. Volume I. Theoretical Prerequisites.* Stanford, California: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald W. 1999. Grammar and conceptualization. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. 2006. Subjectification, grammaticalization, and conceptual archetypes. In: Athanasiadou, Angeliki – Canakis, Costas – Bert Cornillie (eds): *Subjectification. Various paths to subjectivity.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 17–40.
- Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction.* Oxford: Oxford University Press.
- Li, Charles N. (ed.) 1976. *Subject and topic.* New York, London: Academic Press.
- Luhmann, Niklas 1998. *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Zweiter Teilband. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Németh G. Béla 1970. Az önmegszólító verstípusról. In: *Mű és személyiség.* Budapest: Magvető Kiadó. 621–670.
- Palmer, Frank Robert 1994. *Grammatical roles and relations.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Plank, Frans (ed.) 1979. *Ergativity: Towards a theory of grammatical relations.* London: Academic Press.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2003. „Apa” – „édesapám”. Megértéslehetőségek a Harmonia Caelestisben. In: Zemplényi Ferenc – Kulcsár Szabó Ernő – Józán Ildikó – Jeney Éva – Bónus Tibor (szerk.): *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára.* Budapest: Gondolat Kiadói Kör. 492–504.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2011. *Kognitív szemantika.* Második kiadás. Nyitra: Konstantin Filozófus Egyetem.
- Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.) 2017. *Nyelvtan. A magyar nyelv kézikönyvtára 4.* Budapest: Osiris Kiadó.



KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

## Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál (*A Testhez*)

### Absztrakt

A tanulmány Borbély Szilárd *A Testhez* című 2010-es verseskötetét teszi vizsgálat tárgyává, amelynek kompozíciója két, a premodernségből származtatott szöveg-típus komplex összjátékán alapul, melyeket a kötet „ódáknak”, illetve „legendáknak” titulál. Az így megidézett műfaji konvenciók egy olyan költészeti vállalkozás számára teremtenek alapot, amely azt vizsgálja meg, miként járulhat hozzá a líra nyelve a test „nyelvének” megszólaltatásához, az extrém (itt mindenekelőtt női) testtapasztalatok nyelviesítéséhez, illetve hogy miféle kritikai analízisben részesíti egyben az ezeket meghatározó előfeltevéseket. Borbély nyelvkritikai gesztusokat kidolgozó, helyenként a tanköltemény műfaját is emlékezetbe idéző „ódái” és az irodalmon kívüli forrásokból átemelt női traumaelbeszéléseket átdolgozó „legendái” mindenekelőtt a költői grammatika sajátos testiségére irányítják a figyelmet, egyben szembeesítve az esztétikai traumafeldolgozás teljesítményének bizonyos korlátaival. Az elemzés végül egy – József Attila egy klasszikus költeményét az egyik traumaelbeszélés nyelvi gesztusaival konfrontáló – példa vizsgálatával azt a kérdést járja körül, hogy miként jelennek meg a kötetben ennek a vállalkozásnak a költészettörténeti vonatkozásai.

**Kulcsszavak:** grammatika, hagyomány, intertextualitás, test, trauma

Utolsó, *A Testhez* címmel megjelent verseskötetében (2010<sup>1</sup>) Borbély Szilárd korábbi lírai munkásságának két, egyformán meghatározó, ám erősen különböző aspektusához nyúlt vissza, amelyeket egy összetett utalásrendszer keretei között

<sup>1</sup> Egy kisebb válogatás, amely Orbán István német fordításait is tartalmazza, *Tranzshumán* címen már 2009-ben megjelent egy kétnyelvű kiadvány részeként (Donhauser–Borbély 2009: 13–81).

kapcsolt össze. Egyrészt továbbviszi az egyhangúan az egész életmű voltaképeni csúcspontjaként számontartott *Halotti Pompa* (2004/2006) tematikáját, szimbolikáját és sokrétű kultúrtörténeti orientációját, másfelől viszont felújítja a '90-es évek pályaszakaszát meghatározó, valamiféle grammatikai önreflexióban gyökerező nyelvkritikai gesztusrendszert is (ez utóbbi tekintetében a *Mint minden alkalom*, című 1995-es kötetet lehetne kiemelni; ennek alapos elemzését lásd Halász 2013: 105–116). A *Testhez* költeményeiben Borbély – ahogyan már a középkori és a barokk költészeti hagyományokkal intenzív párbeszédet kezdeményező *Halotti Pompában* is (lásd Fazakas 2004; Száz 2014) – hangsúlyosan merít premodern műfaji konvenciókból, amire itt a kötet két szövegtípusának, az „ódáknak”, illetve a „legendáknak” az önmegjelölése is felhívja a figyelmet. Ez a két műfaj mondhatni azt a feladatot tölti be, hogy két eltérő irányból derítse fel annak a költői vállalkozásnak a lehetőségeit és korlátait, amelynek középpontjában a nyelv és a testiség viszonya, közelebről nézve az a kérdés áll, vajon és miként képes a lírai nyelv arra, hogy önálló módon működjön közre a test valamiféle diskurzusának a felépítésében, a szélsőséges testtapasztalatok nyelvi-viesítésében, valamint arra, hogy ezt a feltételezett teljesítményét kritikai, olykor egyben önkritikus elemzésben részesítse. A kötet egyik központi téje tehát, másrészt megfogalmazva, az volna, hogy képes-e, valamiféle alternatívaként, a *testről* folytatott filozófiai, politikai és tudományos diskurzusokat a test diskurzusával szembesíteni<sup>2</sup> és ezzel egyben a nyelv materialitása és tehát: testisége iránti lírai érzékenység egy sajátos aspektusát feltárni.

A kötet filozofikus „ódái”, amelyek személyek helyett testrészekhez, geometriai formákhoz, fogalmakhoz stb. fordulnak és a romantika előtti tanköltészet, illetve sok tekintetben (az egy helyütt *makhina-testet* emlegető) Csokonai némely költeményének karakterjegyeit valamiféle konkrét költészet teoretizáló és nyelvkritikai gesztusaival, továbbá itt-ott egy jambikus színezetű ritmikai monotónia dalszerű hangzásvilágával vegyítik, a fentebb jellemzett költői vállalkozást a líra műfaji konvencióinak keretei között helyezik el (amelyeket, legalábbis Paul de Man vélekedésének értelmében, az „óda” fogalma mondhatni paradigmaticusan reprezentál: de Man 2002: 426). Már pusztán a megszólítás beszédhelyzetének ezekben a szövegekben megfigyelhető dominanciája is megerősítheti azt a benyomást, hogy Borbély nagy hangsúlyt helyez arra a kérdésre, hogy az antropomorfizáló vagy megszemélyesítő meglevenítés tendenciája, amelyet az aposztróphé itt végig centrális alakzata közszemlére tesz (az alakzat retorikai

<sup>2</sup> Ez a különbségtétel legalábbis fontos szerepet játszott a kötet kritikai recepciójában, vö. mindenképp előtt Herczeg 2011: 104.

funkcióihoz lásd Culler 2000), képes-e arra, hogy közelebb juttasson az emberi létezés biológiai materialitásához, és persze arra, hogy ezt hanghoz vagy nyelvhez segítse. A „legendák”, amelyek ugyan számtalan motívum, keresztutalás és idézet révén kapcsolódnak az ódák szövegvilágához, egy inkább narratív ellenpólust testesítenek meg. Hagiografikus elbeszélések helyett (amelyek a *Legenda Aurea* gyűjteményéből származó átvételek, valamint olyan modern szentek történeteinek a megidézése révén, mint Teréz anya vagy Pio atya, mindazonáltal szintén nem hiányoznak a kötetből) ezek a szövegek (többségük formájukat tekintve is prózaversként) különböző női sorsok tanúságtételeit sorakoztatják, amelyeket Borbély irodalmon kívüli forrásokból idéz és dolgoz fel (két olyan antológiából, amelyekben magyar nők mesélik el abortusszal és vetéléssel, illetve a holokauszttal kapcsolatos élményeiket és emlékeiket: Singer [szerk.] 2006; Pécsi [szerk.] 2007): a misztikus tanúságtétel formái trauma-elbeszélésekkel, a szentek élete pedig a meg nem született, megkínzott vagy meggyilkolt élet nehezen definiálható szentségével, a Giorgio Agamben-féle értelemben vett „homo sacer” puszta életével kerülnek szembe ily módon. Borbély legendái két, egymástól formálisan tekintve a lehető legtávolabb álló szempontból világítanak rá az emberi élet fogalmi határterületeire, amelyek egyaránt az olyan nyelv ínségéről tesznek éles tanúságot, amelynek az élet azon formáihoz vagy megnyilvánulásaihoz kellene hozzáférköznie, melyek ellenállnak a beszélő vagy megszólítható személy, a persona kategóriája alá való rendelésüknek. Ennek a költői kihívásnak a következményei olvashatók le a kötet kettős műfaji konfigurációjáról, mindenekelőtt is annak a döntésnek a racionalitása, amely „a testhez” forduló ódák oldalára egy narratív formát állít, amelyben a megszólítás alakzatának és az ebben rejtőző perszönifikációs tendenciának eleve korlátozott a hatásköre. A kiválasztott női elbeszélések átvételében többnyire kevés szerep jut annak a műveletnek, amely a nem megszemélyesített (a meg nem született vagy a meggyilkolt) a megszólítás révén hanggal ruházná fel, sokkal fontosabbnak tűnik ehelyett az a kérdés, miként lehet a tanú, a túlélő, a veszteség, a szenvedés vagy a bűn (tudat) diskurzusát olyan kontextusba ágyazni, melyben ezeket az idegen, gyakran névtelen hangokat (amelyeket egyébként, mint az még szóba kerül majd, Borbély nem teljesen közvetítetlenül idéz meg) mindenekelőtt az a vonakodásuk jellemzi, amelyet a szuverén elbeszélő én pozíciójának elsajátításával és ezen keresztül a testi tapasztalatok elbeszélés általi tárgyá tételével, narratív tárgyként való stabilizálásával szemben tanúsítanak.

Borbély maga valamiféle kettős irányú kritikai vállalkozásként jellemezte e verseskötetének kompozícióját, amely egyfelől az óda esztétikai konvencióit

rendíti meg ezen konvenciók ironizálásán keresztül, másrészt – a test diskurzusának vonatkozásában – a patriarchális beszédmódok kulturális hegemoniáját ássa alá egy „másik nyelv” közreműködése révén:

Az ódák a domináns kultúracsinálók diktatórikus, hatalmi beszédjének a nyelvi terei. Az ódák terrorizálták évszázadokon keresztül a nyelv terét. Ez valódi terror volt, az ódák a hatalmi beszéd szinterei voltak. [...] Ezzel szemben *A Testhez* ódái ironikus ódák. Az ironikus ódák között pedig a nők megidézett hangjai egy másik eszkatológiát, egy másik evangéliumi történetet, egy másik nyelvet, egy mindig elnyomott, elhallgattatott, elvitatott beszédet, a nyelv együttlészenvedő mormolását áramoltatják (Demeter 2011: 5).

Az ódákban megkísérelt vállalkozás, amelynek itt persze mind a műfajra jellemző emelkedett hangvételtől, mind a metrikai konvenciókról le kell mondania, egyfelől a nyelv eme mormolásának vagy morajlásának közepette hivatott utat nyitni a test állítólagos diskurzusa felé, másfelől azonban éppen itt ütközik önnön korlátaiba is, nevezetesen abba, hogy a test így értett nyelve, amelynek, ha nem kíván továbbra is pusztá fecsegést folytatni a testről, hatályon kívül kellene helyezni a nyelv és a test, a jelölő és a jelölt közötti referenciális alapviszonyt, folyamatosan megvonni látszik magát a költői megszólítás stratégiáitól. Ebben a tekintetben különösen beszédes az önreferencialitás dominanciája, az, hogy az ódák folyamatosan saját grammatikai eszköztárukkal foglalatatoskodnak. A testiség ezekben a nyelvkritikai analízisekben rendre grammatikai materialitásként jelenik meg (több költemény explicit módon is egyenlőségjelet tesz a test és a grammatika között), e felismerés következményeit az ódák számtalan változatban, tankölteményszerű modorban rögzítik. A testek csak a megjelölésük révén rendelkeznek anyagisággal („A testem csupán költött / alak, amelyben vándorol / a Jelek jelentése. / Az anyaghoz van kötve, mint / a Jelöletnek léte” – *Az Alakhoz*). Egy „a mellbimbóhoz” intézett, címében alighanem Csokonai *A rózsabimbóhoz* című versére alludáló ódában, amely amúgy William Blake *The Tyger* című költeményéről (vagy inkább Szabó Lőrinc magyar fordításáról) készített kontrafaktúrájának is tekinthető (a fogalomhoz lásd Verweyen–Witting 1987), a bimbók „fearful symmetry”-jének – itt geometriaként megmutatkozó – rejtélye abban áll, hogy ezek a barna pontok voltaképpen jelként jelennek meg a testen („Mit üzen e barna pont, / miféle jel a testen?” – *A mellbimbóhoz*), és így, kettőspontként, azaz a grafikus szimmetria egy alakzataként válnak olvashatóvá, amelyet a szöveg rögtön ezután színre is léptet, és talánynak minősít, majd még ugyanabban a verssorban egy pontosvesszővel ellenpontoz („Miért e kettős pont: talány; / s hiú szimmetriája?”).

Az olyan nyelvi műveletek lehetősége, amelyek a szóalak materialitását a szöveg grammatikai és szintaktikai funkcionalitásával irányítják szembe, egyébként már Borbély korai költészetében is különleges jelentőséggel bírt, amit többek között a *Mint. minden. alkalom.* egyik, [*a magány az a*] kezdetű darabjának alább röviden tárgyalandó részlete szemléltethet. Ennek a szövegnek a zárlatában („[...] azt hogy nincsen semmi / a félelem helyén maradt hiány / a hiányát attól ha nincs magány”) először egy közelebről nem meghatározott félelem (a magánytól való félelem?) hiányáról esik szó, vagy éppen arról a pusztaságról, amit ez a hiány végső soron jelenthetne (attól függően, miként oldja fel az olvasó a szintaxis kétértelműségét, illetve miként rekonstruálja az elhagyott központosítást: „nincsen semmi a félelem helyén” vagy „a félelem helyén maradt hiány”). Az utolsó sorban aztán a hiány némiképp váratlan értelemben, ugyanis mint szóalak lép a félelem helyére, méghozzá oly módon, hogy a szó, meglehetősen agrammatikus módon, átveszi a *félelem* kifejezés szintaktikai beágyazását (*a hiányát attól* például a *félelem attól* formula helyére kerülne ilyenformán). Szem előtt tartva a megelőző sorok szintaktikai eredetű kétértelműségét (és ezzel a „nincs semmi a félelem helyén” olvasatot), valamint a tagadásnak a zárlatban megismételt gesztusát (*nincs magány*), kézenfekvőnek tűnik arra következtetni, hogy a hiány itt nemcsak a félelmet szünteti meg (például a félelem elmúlásának jelentése szerint), hanem bizonyos mértékben saját magát is (a hiány, pontosabban a *hiány* szó, amely a félelem helyébe lép, valójában – legalábbis ha a töredékes szintaktikai szerkezet által felkínált kétféle olvasat összekapcsolható – nem is létezik, hiszen ezt a helyet nem tölti be semmi, üres marad). A szó egybeesik negatív jelentésével, ráadásul valamiféle konfliktus formájában: a *hiány* szó egyfelől, úgy tűnik, a maga materialitásával tölti be a félelem által hátrahagyott helyet, ebben az értelemben tehát nagyon is jelen van, ezt a jelenlétét azonban a „nincs semmi a félelem helyén” implicit kijelentés tagadni fogja, egy olyan kijelentés ráadásul, amely tulajdonképpen nem mást tesz, mint hogy megadja a *hiány* szó egy jelentését.

Borbély ódái a nyelv, illetve a jelek materialitását a másik irányból is szemügyre veszik: ha a testek rendelkezhetnek a nyelv anyagszerűségével, az a fordított összefüggésre is ráirányíthatja a figyelmet, nevezetesen a nyelvnek tulajdonítható testi materialításra, így tehát akár arra a kérdésre is, hogy miként képzelhető el a nyelv biológiai értelemben vett elevensége. A *Névelőhöz* intézett óda, Borbély költészetében nem egyedülálló módon, a grammatika valamiféle ontológiáját igyekszik megragadni, ezúttal a nyelv ama képességét előtérbe állítva, hogy annak, még mielőtt az általa megjelölt tárgyak létét kijelenti vagy visszaigazolja,

bizonyos értelemben magának is jelen kell lennie, mondhatni már a megnevezés, a név *előtt* – legalábbis ezt a megfontolást készíti elő a *névelő* terminusról nyújtott szegmentáló analízis, amely ezt a grammatikai eszközt mintegy temporális értelemben is a név elé helyezi: „Mint a beszéd, egy puszta hang, / a grammatika ott *van* / a név előtt [...]”. A névelő eme létmódját Borbély az emberi magzathoz hasonlítja, amely éppen azért töltheti be a kötet voltaképpen központi figurájának a szerepét (különösen a legendákban), mert általa jelenik meg a legvilágosabb formában az emberi lét és az élet közötti fogalmi feszültség, amelyben a pusztá (ami itt azt jelenti: még személytelen) testi létezés hírt adhat magáról. A magzat már ott *van*, mielőtt az emberi létezés és a személyek berendezkedhetnének a nyelvben (ez utóbbi lehetőség a kötetben rendre az emberi testekről előállítható diskurzus előfeltételeként bukkan fel: a létezés csak akkor emberi, ha nyelvileg megragadható): „Egy névelő, ahogy ragyog, / mint a lét előtti magzat, / úgy mondja ki a semmiség, / hogy ott a *van* dadog csak? / Egy nyelvbe tartó *jel* vagy, / a pusztá névelőtlen otlét, / amelyet léte elhagy, / hisz a magzati lét konkrét?”

A verset záró (részint esetleg csupán pszeudofilozofikus) kérdések koherensen talán végre sem hajtható értelmezése helyett a következőkben nincs mód többre, mint pusztán néhány megjegyzést fűzni ehhez a szöveghez. Mindenekelőtt arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy Borbély az embrionális létet (a magzatot a lét előtt) és vele együtt a nyelv pusztá grammatikalitását, amelyet itt (a név előtt) a névelő hivatott reprezentálni, konkrétan nevezi, ezzel a szóban forgó grammatikai eszközt az olyan, szituációhoz kötött nyelvi funkciók deiktikus referencialitásával ruházza fel (ez utóbbiakat nevezte Roman Jakobson „shifter”-eknek: Jakobson 1971), amelyek képesek ellenállást kifejtteni ugyanezen grammatikai gépezet absztrakt vagy univerzalizáló aspektusával szemben. A nyelv (miként a grammatika is) persze csak azon az áron tarthatja fenn az operacionalitását, ha lemond az ilyesfajta konkrétságról. A kimondható lét ebben az értelemben meg van fosztva a névelőtől („a pusztá *névelőtlen otlét*”), és éppen ezért voltaképpen a konkrét értelemben vett léttől, otléttől is. Ez volna az a folyamat, amelyen minden itt- vagy otlétnek keresztül kell mennie ahhoz, hogy megérkezessen a nyelvbe – egyfajta nyelvbe születés tehát. Ezt az eseményt a Magzathoz intézett óda veszi részletesebben szemügyre: „mert főként abból adódik, / mit életben neveznek, / hogy jelek közé tolódik / önérzékelésednek / határa, melyben ott lebeg / a térnélküli magzat, / s a nyelv előtti szerkezet: / a ribonukleinsav” (*A Magzathoz*).

A tárgyalt vers, másrészt, egy jelnek a nyelvbe tartó útjaként írja le ezt a folyamatot („nyelvbe tartó *jel*”), hiszen a jelek bizonyos értelemben valóban éppen



azáltal jöhetnek csak létre, hogy eltörlik a deiktikus meghatározottságukat. Borbély szóhasználata továbbá azt is sejteni engedi, hogy éppen a jelek képesek arra, hogy a létet nyelvben *tartsák*: az allativust („nyelvbe tartó”) és a locativust („nyelvben tartó”) alkalmazó grammatikai struktúrák között pusztán egyetlen fonéma alkotja a különbséget, amely a köznapi kiejtésben ráadásul meglehetősen elmosódott. Az ilyesfajta elmosódott különbség – amint ez később még szóba kerül majd – a legendák némelyikében, amelyekben Borbély szóbeli elbeszélések lejegyzéseit dolgozta fel, oly módon méghozzá, hogy különleges figyelmet szentelt a grammatikai szabálytalanságoknak vagy hibáknak, nem csekély szereppel bír, ezért a verseskötet kontextusában a két jelzett lehetséges megfogalmazás közötti oszcillációnak abban az esetben is van némi jelentősége, ha grafikailag nézve a névelőhöz intézett óda döntött is az egyik változat mellett. A jelek ugyanis, amelyek a létet a nyelvben tartják (vagy rögzítik), maguk viszont instabilnak mutatkoznak, a grammatika esetleges hibáinak vagy defektjeinek vannak kiszolgáltatva, és Borbély költészete valóban meglehetősen súlyt fektet arra, hogy ezt a hibás grammatikát poétikailag értékesítse. Figyelemre méltó lehet továbbá, hogy a legendákban sok esetben éppen a névelő mutatkozik azon grammatikai eszközök egyikének, amelyek kulcsszerepet játszanak a szöveg nyelvtani szerkezetének megsértésében vagy lerombolásában, bizonyos értelemben a szövegek véglegességének a felfüggesztésében, az írásban elvileg ábrázolhatatlan alakulási vagy formálódási folyamatuk szemléletessé tételében, a folyamatszerűség érzékeltetésében, illetve a képzetlen, hanyag vagy traumatizált beszélők hibás szóbeliségére emlékeztető stílusos effektusok előállításában: akár azáltal, hogy feltűnően hiányzik a szövegből, akár úgy, hogy (mint *A tízezer* című költeményben, amely a 2007-ben nagy érdeklődést kiváltó úgynevezett Zsanett-ügyet idézi meg) indokolatlan halmozása révén széttördeli a beszélő kijelentéseit. Mintha tehát a névelő azon, pre- vagy paragrammatikus deiktikája bukkanna fel a nyelvben ezekben az esetekben, amelyet a neki szentelt óda filozofikusan kísérelt meg megragadni, és amely az említett legendában az önállósult „a”-k ismételtetése, vagyis a főnév konzekvens hiánya vagy elfojtása révén járul hozzá valamiféle traumatizáltnak ható diskurzus előállításához.

Ebből a szempontból, harmadrészt, végső soron következetesnek mondható, hogy a lét („a van” ige), legalábbis a névelőhöz intézett óda szerint, csak dadogni képes. Ezzel a szöveg egyben világos utalást tesz a modern magyar költészet egyik klasszikusára, József Attila 1933-as költeményére, amely történetesen az *Óda* címet viseli, és amelynek jelentőségét, egyebek mellett, időnként éppen abban látta a szakirodalom, hogy a 20. század első felének magyar lírája ebben

a versben vonta le a legradikálisabb poétikai konzekvenciákat a biológiai értelemben vett testiséggel való nyelvi szembesülésből. A József Attila-vers utolsó része, mint ismeretes, az addig mondottak sajátos (ön)jellemezésével kezdődik: „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd. / De szorgos szerveim, kik újjászülnék / napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak.” A költői megszólalás folyamatát tehát, amelynek során a szavak felhangzása és elnémulása valamiféle dermedt (és egyben halott) anyagszerűséget tesz érzékelhetővé, az itt kifejtett hasonlat az élet bizonyos megkárosításaként, a szoros kontextust („alvadt vérdarabok”, „újjászülnék”) közelebről szemügyre véve valójában vetélésként ábrázolja. Ami ebből a szubtextusból Borbély ódájára és annak abortuszokról és vetélésekről beszámoló legendák környezetére nézve következik, az elsősorban annak felismerése lehet, hogy a lét (a *van*) nyelve talán éppen azért ítéltetett dadogásra, romlásra vagy akár valamiféle elhalásra, mert benne, a test nyelvében, a nyelv testi materialitása lép színre. (Ez egyébként gyakran visszatérő jelene az ódáknak, például az egyik, „a testhez” intézett darabnak: „A hangszalag két köteget / a gégefőből hallod / ahogy rezeg a levegő / a nyálkás hús csinálja / ahogy hangokat csal elő / a testnek rothadása / a szavakat is kitorli / ahogy a test lebomlik” – 37. *A testhez*). Ha ugyanis a nyelv valóban részesül az eleven test anyagszerűségéből, akkor a biológiai végesség vagy romlandóság azon következményei alól sem vonhatja ki magát, amelyeknek nincs kitéve akkor, ha önmagát jelek absztrakt rendszereként ragadja meg (hasonló észrevételként lásd Vári 2010). Az ilyen következmények némelyike bizonyos (persze korlátozott, hiszen még mindig a grammatika rendszeréhez láncolt) értelemben színre is lép ezekben a versekben, hiszen Borbély eme kötetében is sűrűn merít a hibás vagy rontott grammatika felkínálta lehetőségekből.

A Blake-versre, különösen annak filozófiai és teológiai kérdéssorozatára irányuló allúzió a korábban említett példában mindazonáltal azt is elárulhatja, hogy a test ilyenfajta nyelvének (vagy szemiológiájának) felfedezése azzal a kockázattal jár, hogy ezenközben szem elől téveszti a test emberi mivoltát: mintha azzal, hogy testek jutnak szóhoz vagy nyelvhez, egyben háttérbe szorulna az emberi és a pusztán állati közötti különbségtétel lehetősége. Ez az egyik legenda zárlatában is megfigyelhető, amelyben Borbély a *Sós kávé* című antológia egyik holokausztmemoárját dolgozza fel. Az elbeszélő női hang itt arról számol be, hogy az auschwitz-birkenauai koncentrációs táborban való megérkezésük után a foglyokat kopaszra nyírták, aminek következtében képtelen volt felismerni az ismerős arcokat. Ezeknek a testeknek, hangozhatna a kézenfekvő következtetés, saját

jelrendszerükkel egyetemben azoktól a kötelékektől is meg kell tehát válniuk, amelyek emberi személyekhez kötik, vagyis perszönifikálják őket – ugyanezen folyamat kerül más megvilágításba egyébként azokban az ódáknban, amelyek a testeket mondhatni extrém közelképekben, például egy-egy testrész (mellbimbó, kezek, sőt a bőrkeményedés) obszervációja és megéneklése révén torzítják el vagy fragmentálják (lásd ehhez Nagy 2015: 60). Borbély legendája azonban két további, az eredeti elbeszélésből hiányzó (Sommer 2007: 38) mondattal bővíti az említett jelenetet: „[...] Visszafordulva a többiek / már kopaszra nyírva. Meg sem ismertem senkit. / Álltak ott, mint a birka. Testükre libabőr volt írva” (*A matyóhímzés*). A szöveg itt – egy szólás, illetve egy halott metafora aktiválása révén – gyors egymásutánban két állathasonlattal is él (birka, libabőr), amelynek során elsősorban az válhat feltűnővé, hogy ezek az animalizált embertestek továbbra is rendelkeznek valamiféle jelrendszerrel. A test önkéntelen, uralhatatlan megnyilvánulása (a libabőr) immár írásként jelenik meg, vagy még inkább valamiféle külső eredetű, erőszakos feliratozásként, amely fölött, mint azt a passzív megfogalmazás nyomatékosítja, ezek a testek immár ebben a fenyegetőbb értelemben nem bírnak hatalommal. Ami a testi lét, talán egyenesen a pusztta élet manifesztációjának tűnik, a legenda traumaelbeszélésében erőszakos jelöléssé válik – a másik nyelvéné.

Az ódák kérdező vagy okító-bölcselkedő gesztusaikon keresztül általánosabb értelemben is folyton a másik nyelveivel igyekeznek párbeszédbe lépni (illetve természetesen párbeszédbe léptetni azokat a testeket, amelyek nyelvi dimenzióinak feltárására vállalkoznak). Az emberi élet voltaképpen mibenlétére és határaitra, illetve sajátos nyelvére irányuló kérdésnek ugyanis folyamatosan azzal a veszéllyel kell szembenéznie, hogy az anatómia, a grammatika, a teológia, a különféle testelméletek, az anyagtudományok vagy a mechanika törvényeinek és diskurzusainak (lásd ehhez Szűcs 2010: 94; Nagy 2015: 55–56), mindenekelelt pedig egy olyan filozofálás automatizmusainak az útvesztőibe tévedhet, amely ennek a költői nyelvnek a deformált grammatikai-logikai kontextusában hajlamos időről időre üresbe futni. A legendák női hangok által előadott történetei voltaképpen mintegy ellentétes oldalként határozzák meg az ódák fentebb jellemzett poétikai-filozófiai vállalkozásának a környezetét, oly módon, hogy éppen a saját nyelv lehetőségét, pontosabban fogalmazva a személyes, szubjektív vagy testi tapasztalat nyelvét teszik próbára, leginkább talán ennek a feltételezett nyelvnek azon teljesítményét, hogy az képes-e szóhoz juttatni a pusztta, vagyis pusztán testi vagy akár nem individuális étellel, illetve az emberi élet biológiai határterületeivel való (traumatikus) szembesülés intim zónáit. A Borbély által

kiválasztott és átdolgozott elbeszéléseket persze szintén erőteljesen meghatározza a nyelv idegenségének, nem saját voltának a tapasztalata, továbbá természetesen az a feszültség, amelynek egyik pólusán azok a tapasztalatok vagy élmények helyezkednek el, amelyek narratív reprezentációját és (tehát) az elbeszélés aktusa általi feldolgozását a szövegek kilátásba helyezik, a másikon pedig maguk az ilyen személyes elbeszélés kifejezési eszközei. A különféle traumaelméletek egy gyakran forgalmazott tézise szerint ez a feszültség voltaképpen egyszerűen a verbalizációval szembeni ellenállásként ragadható meg, amint azt például Bessel van der Kolk részben neurológiailag megalapozott, nem általánosan elfogadott koncepciója feltételezte (van der Kolk–van der Hart 1993: 172). Az erősebben nyelvemléttileg orientálódó megközelítések felől nézve, persze talán csak formális ellentétet előállítva, inkább a nyelvnek azzal a tapasztalattal vagy élménnyel szembeni ellenállására kerül a hangsúly, amelyre referenciálisan irányul, és amely bizonyos értelemben rajta is nyomot hagy: ebben az összefüggésben többek között a regisztráció és a kogníció nyelven belüli szétválása, de akár „az empirikus és konceptuális tudás fenomenális, formalizálható oppozíciójának” összeomlása bizonyul mérvadónak (például Caruth 1996: 88–90; az idézetet lásd 88; Newmark 1993: 254).

Mínthogy a traumatikus emlékezet működési zavarai (amelyet, mint az Freud óta tudható, bizonyos értelemben persze éppen egy törölt vagy mentálisan nem regisztrált élmény ismétlései hoznak létre) traumaelméleti nézőpontból gyakran abban mutatkoznak meg, hogy a szubjektum képtelen az önreferenciáját a tudat és a test közötti különbségtételen keresztül megalapozni (vö. Brison 1999: 42), kézenfekvőnek mondható, hogy a verbalizációval szembeni ellenkezés a nyelv sajátos, testies tapasztalatával is összefüggésben állhat – ami egy lehetséges magyarázatot szolgáltathat arra, hogy miért remélhet Borbély a nyelv testiségére irányuló poétikai vizsgálódásai során támpontokat a traumatikus elbeszélésektől. A legendákban ennek a nyelviségnek gyakran ugyanazon sajátosságai kerülnek ismét a középpontba, amelyekre a fentiek során az ódák szállítottak példákat, ezúttal azonban egy meglehetősen eltérő környezetben, amelyet a női hangok elbeszélői szituációja határoz meg. A sérült vagy a lerombolt nyelvi szerkezetek szerepe itt nem annyira abban áll, hogy elősegítsék a személytelen instanciákhoz forduló beszédhelyzet törekeny kondícióinak felderítését vagy az olyan költői célkitűzés hatóságának felmérését, amely a test alternatív „grammatikáját” igyekszik láthatóvá tenni. A legendákban ezek sokkal inkább a testi-biológiai kiszolgáltatottsággal, a személyként való létezés korlátaival, illetve egyáltalán az emberi élet határzónáival való traumatikus szembesülés nyelvi ínségét hivatottak

szignalizálni, egy olyan problematika felé közelítve, amelyet első regényében, a figyelemre méltó nemzetközi visszhangot kiváltó *Nincstelenekben* (2013) Borbély egy szigorúan narratív műfaji keretben is megpróbált feldolgozni. Az allatívus és a locatívus közötti oszcilláció és ezzel az agrammatikusság és a reálfonetikus alfabetizáció között folyamatosan zajló ingadozás, a határozott és a határozatlan névelők mondattördelő halmozása vagy szabálytalan elhagyása ebben a kontextusban is ugyanolyan fontos szerepet játszik, a stílus jelölés tekintetében azonban részint eltérő funkciót tölt be, mint az ódáiban (egyebek mellett arra lehetne hivatkozni, hogy ugyanazok a grammatikai torzítások, amelyek Borbély átiratainak többségében egyébként jóval gyakoribbak és látványosabbak lesznek, mint az eredeti szövegekben [Krupp 2011: 338; Barna 2012: 20], a legendákban nemigen vezetnek a nyelv olyasfajta absztrakttá válásához, amely az ódáiban olykor megfigyelhető). A legendák szövegei a saját nyelv létrehozásáért, a traumatikus tapasztalatok verbalizációjáért folytatott küzdelem színtereiként prezentálják magukat, méghozzá különösen abban a vonatkozásban, hogy a szövegalkítás bizonyos effektusai annak a fenyegetésnek a folyamatos jelenlétét szignalizálják, hogy a beszédhelyzet itt is ki van téve az idegen hangok vagy diskurzusok beszüremkedésének, valamiféle másik nyelv(é)nek – amelyet egyébként gyakran a traumaszövegek tipikus jellemzőjeként tartanak számon (lásd ehhez Caruth Freud-kommentárját a „másik” hangjáról: Caruth 1996: 8). Ez a fenyegetés már azzal elkezdődik, hogy Borbély beavatkozásai egyfajta műfajok közötti oszcillációhoz vezetnek: néhány emlékezést verssorokba tördel, de a tipográfiaileg is prózainak tekinthető darabokat is gyakran belső rímek szövik át, ami a legtöbb esetben szintén Borbély változtatásainak az eredménye. A ragrímeknek az ódák versszakjaiban is uralkodó monotoníája, továbbá a szórend gyakori manipulációja egyfajta elidegenített, vontatott dikció, valamiféle utánamondás benyomását keltik, mintha tehát – amint azt a kritika is több esetben észrevételezte – „a történetek ezáltal mind elbeszélőjük, mind lejegyzőjük személyétől elszabadulva” jelennének meg, „mintha egy felsőbb erő ellentmondást nem tűrő, megváltoztathatatlan, mindent átíró és meghatározó, ítéletei lennének” (Barna 2012: 18; vö. még Szűcs 2010: 94.).

A legendák ilyen nyelvi önelidegenítésének következményei, amelyek egyébként sok esetben tisztán grammatikai vonatkozásban is megfigyelhetők, például a szabálytalan vagy a szintaktikailag következetlen igeragozásban, mindenekelőtt a beszélő és az elbeszélés viszonyának tekintetében jutnak jelentőséghez. Számos helyen megfigyelhető, hogy a női hangok gyakran a történetek döntő összefüggéseikhez érve vesznek igénybe olyan nyelvi formákat, amelyek használatában

valamiféle distancia tárulkozik fel a traumatikus élményekről nyújtott saját tanúságtétel és azon diszkurzív eszközök között, amelyek ezt artikulálják, többek között azáltal, hogy a mondottakat nem lehet egyértelműen a beszélő hanghoz hozzárendelni. A *kötéltáblára* című szöveg végén például, amelynek elbeszélője a terhességmegszakítás melletti döntéséről számol be, és ennek során egy rokon orvosnővel folytatott beszélgetését is felidézi, a „[...] Nincs nagyobb / bűn, mint az élet kioltása” kijelentés – az antológiában olvasható alapszöveg e tekintetben világosabb kontextusától eltérően (vö. Singer [szerk.] 2006: 19; az idézett mondat Borbély betoldása) – éppúgy tulajdonítható (valamiféle önvád formájában) a beszélőnek, mint a szabad függő beszédben idézett orvosnőnek. A legendák egy másik, hasonló vonatkozásban gyakran alkalmazott eljárása az igeragok szintaktikailag következetlen használatában figyelhető meg, ami nemcsak a beszélőnek a mondottakhoz való viszonyát, hanem helyenként az elbeszélte eseményekben betöltött szerepét is többértelmű konstellációba helyezi. Az *A szemeteskosár* című viselő legendában Borbély úgy torzítja el az említett grammatikai funkciót, hogy a személyes beszédhelyzet esetében mintegy anticipált első személyű ragozást harmadik személyű, tranzitív formával helyettesíti oly módon, hogy a *-k* vagy az *-m* ragot elhagyja a szövegről, illetve, pontosabban – hiszen ezzel egyben ismét felkelti az élőbeszéd fonetikailag hű visszaadásának benyomását is – valamiféle grammatikai oszcillációt állít elő a kétféle megfogalmazás között. Ezért nem kizárólag az én cselekszik az elbeszélésben, bizonyos helyeken egyenesen maga az én az, aki az általa előadott szövegben mondhatni passzív viszonyban jelenik meg a saját élettörténetéhez. Ez aztán sokatmondó többértelműségeket produkál, mint például a „[...] döntöttünk végre, hogy gyereket szeretne” kijelentésben, ahol a többes számú fogalmazás megtörése egyszerre több olvasatot vagy korrekciós lehetőséget aktivál: ’úgy döntöttünk végre, hogy gyereket szeretnénk’, illetve – a második tagmondatot tekintve ez volna a szó szerintihez legközelebb álló változat – ’ő gyereket szeretne’ (itt valamelyik fél mindenképpen kizárul a döntésből), vagy azonban ’úgy döntöttünk, hogy gyereket szeretnék’ (ez esetben a grammatika a másik által kikényszerített elhatározás bensővé tételének színteréül szolgálna).

Az én, aki a legendákban traumatikus élményekről számol be, a verbalizáció menetében rendre meglehetősen komplikált viszonyba kerül ezekkel az élményekkel, ami sok tekintetben megnehezíti az elbeszélő én azonosítását az elbeszélte énnel. A személytelenség vagy a saját történettől való nyelvi eltávolodás eme tendenciáját, amelyben talán a tanúságtétel diskurzusának felépítéséhez nélkülözhetetlen úgynevezett „re-externalization” műveletének egyik legfontosabb

aspektusa nyilvánul meg (a fogalomhoz lásd Felman–Laub 1992: 69), a legendák ábrázolási stratégiái is sokrétűen tükrözik vissza. Az emlékező elbeszélőnk gyakran állathasonlatokat alkalmaznak. A *Margitszigeten* című szöveg elbeszélőjét a szülőszoba istállóra emlékezteti, *Az inkubátorban* az eredeti szöveg azon részletét, ahol az elbeszélő az első abortuszára irányuló egykori attitűdjét rövid úton a „Szívfájdalom nélkül vettem el” mondatban összegzi (Singer [szerk.] 2006: 26), Borbély a következő hasonlattal helyettesíti: „[...] Mint / a hal, csúszott ki belőlem egy / gondolat [...]”. Ez utóbbi hasonlatban egyfelől a magzatra vagy a babára vonatkozó utalás elfojtása nevezhető figyelemre méltónak, másfelől egy további elfojtási művelet, amely abban ismerhető fel, hogy csupán az egész szöveg kontextusából válik világossá, hogy a hasonlat itt szülés helyett abortuszra vonatkozik. Ez a hasonlat továbbá valamiféle párhuzamot épít ki a voltaképpeni művelet és az azt megelőző döntési folyamat, másként fogalmazva a gondolat testszerűként ábrázolt létrejötté, vagyis megszületése és az embrió elpusztulása között, miközben, amint ez az előző sorból kiderül („nem is gondolkodtam rajta”), a gondolat eme születése valójában meglehetősen meggondolatlanul, azaz gondolatlanul következik be, tehát innen nézve éppen annak távollétével, hiányával vagy távoltartásával kerül párhuzamba, amelynek (nevezetesen az életnek) itt elméletileg (és egyedülként) valódi esélye lett volna arra, hogy világra jöhessen: a gondolat meggondolatlanul, az élet holtan lát napvilágot. Számos helyen az önérzékelés krízispillanatokban bekövetkező, különös töréséről számolnak be az elbeszélőnk, melynek következtében mintegy külső perspektívából, idegen, majdhogynem tárgyiasított és – hasonló módon, mint az ódáknál – fragmentált testként észlelték vagy figyelték meg önmagukat: „[...] Minden személytelen / volt. A testek, akár a fahasábok, feküdtek / saját fájdalmától kicsit távolabbra. Amikor e kettő / egymásba úszott, kiáltozni kezdtek. Egyszer / csak én is” (*A Margitszigeten*; vö. Singer [szerk.] 2006: 172); „[...] Láttam magam / kívülről, mint aki halott [...]” (*Az oxigénhiány*; vö. Singer [szerk.] 2006: 34); „[...] Élő koporsója voltam / egy halottnak. [...] / [...] Kívülről szemléltem / a testem, elhagytam a szobát. [...]” (*A lavór*; vö. Singer [szerk.] 2006: 50). *Az autólámpa* elbeszélője, aki csecsemőpózba kuporodva hozza meg az abortusz melletti döntését, nem sokkal később azt mondja a férje hűtlenségéről hírt hozó levélről, hogy „szemem olvasni kezdte”<sup>3</sup> – további példákat is lehetne még idézni.

Ezek, a legendák beszélőinek gátolt önidentifikációját kiemelő nyelvi gesztusok nem csupán azért beszédesek, mert – a traumaelméleti gondolatkör egyik

<sup>3</sup> Ez a megfogalmazás Borbélytól származik, az eredeti szövegben ez áll: „olvasni kezdtem” (Singer [szerk.] 2006: 117).

közhelyének értelmében – az önálló én megőrzésére való képtelenség a traumatizáltság legfeltűnőbb tünetei közé tartozik (lásd ehhez például Herman 2011<sup>2</sup>: 72). Érintik ugyanis a testfogalom társadalomkritikai, illetve ideológiai-politikai kontextusait is. Egy, a feminista irodalomelmélet kérdésfeltevésői és érvelésmódja által erősen meghatározott elemzés például a modern társadalmak testpolitikáit megszabó hatalmi viszonyok iránti minden érzékenységük ellenére is némi bírálathoz részesítette Borbély legendáit (amelyek egyébként, amint az a kritikában is felismerést nyert, az eredeti szövegek férfiképet tulajdonképpen jóval sötétebbre festik; Krupp 2011: 338), méghozzá arra hivatkozva, hogy elmulasztanak megkérdézni a beismerő vallomás vagy a gyónás domináns beszédhelyzetének, és ezért a bűntudat vagy a felelősség problémáját kizárólag az elbeszélő nőkre vonatkoztatják ahelyett, hogy azt valamiféle tágabb társadalmi kontextusban jelenítenék meg, amely például a női szabadság korlátozásának kérdéskörét is magában foglalná (Zsadányi 2009: 23; 2013: 41–42). Mint azt azonban a fentebb idézett példák megmutathatták, a bűn vagy a bűntudat tulajdonításának ilyen értelemben zárt kereteit ezekben a szövegekben már eleve az feloldja, hogy Borbély verziói az elbeszélő én nyelvi identifikációját a cselekvő (illetve elszenvető) énnel éppenhogy nem tekintik eleve adott lehetőségnek (lásd ehhez még Lapis 2012: 211–212). Ez természetesen befolyásolja a tanúságtétel vagy tanúsítás konstellációját, illetve egész struktúráját is a legendákban. Míg a Borbély által átdolgozott eredeti szövegek nagyjából az orális kommunikáció keretei között keletkeztek (olyan szóbeli elbeszélésekről vagy beszélgetésekről van szó, amelyekről az antológiák számára írásos változat készült), és ezért elkerülhetetlenül implikálják egy hallgató és így a trauma elbeszélését vagy még inkább a verbalizáció eseményét tanúsító instancia jelenlétét, valamint figyelmét, Borbély legendáiban, amelyek egyfelől ugyan, mint az fentebb már szóba került, tudatosan visszautalnak az elbeszélő szituáció ezen orális szintjére, ezt a struktúrát másfelől szöveg és átírat relációjával, a másolás, ismétlés és idézés műveleteivel helyettesítik vagy legalábbis megkettőzik, mintha tehát a tanúságtétel az ismétlés és a(z inter)textuális referencia formáiban jönne létre. A traumaelbeszélések tanúi, amint arra Laub felhívja a figyelmet, a traumatikus élmény sajátos, utólagosság által meghatározott temporális struktúrája okán specifikus szituációban vannak, amennyiben adott esetben kijelentések vagy vallomások helyett az elbeszélő hallgatását, a verbalizációnak való ellenszegülést kell tanúsítaniuk (Felman–Laub 1992: 58; vö. még Caruth 1996: 4–5): ezt a vonatkozást tekintve Borbély átírataiban, amelyek itt mondhatni maguk veszik át a tanúskodás szerepkörét a szóbeli előadás hallgatóitól, az lehet a nyelvi gátoltságnak, illetve



a grammatikai fragmentáltságnak a funkciója, hogy a traumafeldolgozásnak vagy ábrázolásnak erre a pre- vagy paraverbális és talán éppen ezért testi-materiális dimenziójára irányítsák a figyelmet.

Azáltal, hogy a traumatikus élmények ilyen tanúságtételeit mint írást teszi hozzáférhetővé, azaz olvashatóvá, továbbá, ami talán még fontosabb, a feldolgozás műveletének materialitását mintegy kívülre helyezi, és ezáltal valamiféle distanciát is létrehoz, a textualizáció valóban rendelkezik a „re-externalization” bizonyos potenciáljával, ezen keresztül pedig elméletileg egyfajta pszichés gyógyulás folyamatát is implikálhatja, amely egyebek mellett a traumatizált én identitásának visszanyerését eredményezhetné, adott esetben ebben feltárva az elbeszéltekre irányuló, immár részint esztétikainak nevezhető viszonyulás voltaképpen hozadékát (pontosan ez volt egyébként az egyik központi előfeltevése az *Asszonyok álmában síró babák* című antológiának, amelynek összeállítója az interjúkat követő és a saját történettől való eltávolodást elősegítő „gyógyító olvasás” teljesítményéről számol be, amelynek, vagyis az ilyesfajta önolvasásnak köszönhetően az elbeszélők saját élete „a szépség birodalmába került” [Singer 2006: 8]). Borbély átiratai azonban láthatólag vonakodnak attól, hogy az eredeti szöveget az ilyesfajta esztétikai kompenzáció szolgálatába állítsák. Lemondanak például a halott vagy meg nem született gyerekek hangkölcsonzés és költői megszólítás által végrehajtott esztétikai életre keltéséről (vagy újraélesztéséről), illetve bizonyos értelemben a perszonalizációjukról is, vagyis azokról az eszközökről, amelyek nem minden ellentmondást nélkülöző teljesítménye, mint azt Barbara Johnson Gwendolyn Brooks egy versének példáján meggyőzően bemutatta (Johnson 2002: 573–575), többek között a beszélő és a megszólított instancia keveredését, a nyelvvel nem rendelkező másik mortifikációját és az emberi élet határaitól való, egyszerre önkényes és önkéntelen döntéshozatal is magában foglalja. Ahol mégis élnek ilyenekkel, ott – mint például a Kertész Imre *Kaddisát* idéző *A szüzesség* című legendában – jól elkülöníthető irodalmi citátumok révén szigetelik el ezek közreműködését. A nyelvi vagy esztétikai kompenzáció helyett Borbély inkább például – mint a budapesti zsidóüldözések egyik túlélőjének történetéről készített átdolgozásban (*A Nefejejs*) – a saját halál elbeszélői tanúsításának félig-meddig fiktív lehetőségét teszi mérlegre (lásd ehhez Krupp 2011: 339), vagy éppen a posztumusz névadás gesztusaira irányítja a figyelmet az elbeszélésekben. *A szemeteskosár* című költemény beszélője, akinek egy halvaszületés emlékéből kell történetet formálnia, ezt a gesztust, mint azt a feltételes mód nyomatékosítja, a biológiai élet területére korlátozza és – a személyrag elhagyása, illetve az így létrejött személytelen forma révén – egyben el is távolítja magától

(„[...] Ha élne, Nórának hív...”): az olyan testeket, amelyeket gyakorlatilag egy kórház szemétkosarába szülnék, nem lehet névvel ellátni. A *probléma* című legendában előadott abortusz története ellenben – mintegy a vallomástétel útján véghezvitt gyászmunka formáját magára öltve – éppen a meg nem született elnevezésének jelen idejű művelétével nyeri el performatív zárlatát: „[...] És akkor elmondtam, / hogy volt egy kisfiam, akit megöltem. Itt állna / a képen a három lánnyal. Róbertnek nevezem.”

Feltűnő továbbá, hogy mennyi figyelmet szentelnek a legendák a nyelvi elfojtás különböző operációinak, köztük olyan elliptikus alakzatoknak, amelyek az eredeti szövegekben kevésbé jutnak hangsúlyos szerephez, mint például az imént idézett *A szemétkosárban*, ahol a terhesség megszakítását előíró orvosi döntésre elsőként a „Hat hónaposan tőlem el” mondat reagál. A *lavoré* című szövegben a *vesz, vetél* és *elveszít* igék torlódnak egymásra, amelyek etimológiai értelemben ugyan nem rokonok, bizonyos ragozási esetekben azonban szinte tökéletes homonímiákat állítanak elő, úgy is lehetne fogalmazni, majdhogynem elnyomják egymást, mindenekelőtt azon a helyen, ahol az én az anyja első abortuszáról beszél, és az „azt a gyereket vettették el tőle elsőre” agrammatikus tagmondattal él, amelybe egyszerűen belehallható az *elvesztette* ige is, és amely, másrészt, voltaképpen két, grammatikailag egyaránt helyes, szemantikailag azonban jócskán eltérő megfogalmazás kombinációjából jön létre (‘vették el tőle’, illetve ‘vettették el vele’; Orbán fordítása a második lehetőség mellett dönt: „[...] Das war das Kind, / das man ihr als erster hat wegmachen lassen [...]” – *Die Waschschüssel*).<sup>4</sup> Ez és számos hasonló szintaktikai eljárás azt teheti láthatóvá, hogy ebben az összefüggésben Borbély legendái arra vállalkoznak, hogy a különféle szövegváltozatok és talán a verbalizáció különféle megvalósulásainak ütköztetésével, továbbá az ezekből fakadó, gyakran döntő jelentőségű szemantikai konzekvenciákkal a traumatikus tapasztalatok materializációjának és nyelviesülésének törekénységére irányítsák a figyelmet.

Ebből a szempontból végül különleges jelentőséggel bírhat az irodalmi idézetek funkciójára irányuló kérdés. A *félreértés* című költemény, amely felfogható Tandori-szövegek, -önkommentárok, illetve -önidézetek reciklálásaként is (vö. mindenekelőtt Tandori 2005), azt tanúsíthatja, hogy Borbély ebben a verseskötetében az irodalmi pretextusokkal is hasonlóan jár el, mint a két női antológiából átvett szövegekkel. Természetesen fel lehet tenni azt az irodalomelméleti szemszögből teljesen megnyugtató válaszhoz aligha elvezethető kérdést,

<sup>4</sup> Az eredeti szövegben „Először vetette el a babáját” áll, vagyis egy olyan megfogalmazás, amely grammatikailag a saját elhatározást hangsúlyozza (Singer [szerk.] 2006: 56).

hogy például *A Dunába* című legenda elbeszélője tisztában van-e azzal, hogy – aligha igazán meglepő ellentétben a pretextussal – időről időre József Attila klasszikus költeményéből, *A Dunánál*-ból kölcsönzi a szavait, ezeknek az idézeteknek a jelenléte azonban ettől függetlenül is szembesíti az olvasót ennek az irodalomtörténetileg igencsak jelentéssé kétszólamúságnak a kihívásával, amely az irodalmon kívüli pretextus és Borbély átírata között létrejött intertextuális alapviszonyra épül rá. Mindenekelőtt kézenfekvő arra utalni, hogy azzal, hogy az anonim elbeszélést a 20. századi magyar költészettörténet kanonikus irodalmi kontextusába helyezi át, Borbély változata ebben az összefüggésben is az esztétikai traumakompenzáció azon lehetőségeinek és határainak felmérésére vállalkozik, amelyekről fentebb esett szó, többek között azt a kérdést megfogalmaztatva, hogy mennyiben képes hozzájárulni a magas irodalom művészetéhez az alig perszonalizált, mi több, emlékezet nélküli életre való emlékezés artikulációjához. Borbély szövege másfelől a kontinuitás gondolatalakzatára tereli a figyelmet, amely a leggyakrabban talán filozofikus, részint korkritikai költeményként kezelt József Attila-vers recepciótörténetében mindenekelőtt történelmi értelemben vált az értelmezési lehetőségek egyik központi aspektusává:<sup>5</sup> *A Dunába* környezetében viszont inkább a nemzedéki-leszármazási, sőt egyenesen biológiai jelentésréteg kerül előtérbe, amely egyébként valóban meghatározza *A Dunánál* egyik, bizonyos tekintetben a legfontosabbak közé tartozó szemantikai tartományát. Harmadrészt feltehető a kontinuitás egy további aspektusára, méghozzá az irodalomtörténeti folytonosságra vonatkozó kérdés is, amely tehát arra irányulna, miként pozicionálja magát Borbély szövege a modern költészettörténet hagyományát felidéző utalásain keresztül, illetve hogy létezhetnek-e ennek a tradíciónak olyan, specifikus (köztük talán hiányzó vagy elfojtott) összefüggései, amelyek (esetleg csupán látens) jelenlétét *A Dunánál* jelentéskomplexumában éppen a Borbély legendájával való intertextuális érintkezés tenné láthatóvá.

Eltekintve azoktól a szövegszerű átvételektől, amelyek *A Dunába* prózai kontextusában talán kevésbé nevezhetők feltűnőnek, vagy mondhatni pusztán az idézett, másik szöveg jelenlétét hivatottak szignalizálni (ilyen lehet például az „És elkezdett az eső cseperészni” sor vagy az „Én úgy vagyok” bevezető formulája<sup>6</sup>),

<sup>5</sup> A József Attila-centenárium alkalmából kiadott, az életműből készített különböző válogatáskötetektől írott recenziójában Borbély arra hivatkozva veszi védelmében Marno János döntését, aki az általa összeállított antológiából kihagyta *A Dunánál*-t, hogy ez a „pódiumdarab” azon költemények körébe tartozik, amelyek „a maníros színészi szavaltatok és a verseket körülvevő rajongás miatt [...] túlnőtt[ek] József Attila költészetén; kanonizálásuk által idegen jelentések tolokodtak be József Attila költészetébe, amelyek ellen védekezni csak egy hosszabb csenddel lehet” (Borbély 2005: 1198).

<sup>6</sup> *A Dunánál*: „Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen.”; *A Dunába*:

azok *A Dunánál* szövegéből származó idézetek, amelyekben a kontextuscserre szemantikailag is nagy jelentőséggel bír, a legendában az anyaság ábrázolására, az elbeszélő anya diskurzusában felbukkanó, időbeliséggel kapcsolatos reflexiókra, illetve az anya és a gyerek közötti kapcsolat nyelvi artikulációjára összpontosulnak. József Attila költeményében a Duna nemcsak a feltartóztathatatlan történelmi idő színteréül vagy metaforájaként szolgál, a folyam ugyanis – a magyar költésztörténetben fontos előzményekhez visszanyúló megszemélyesítő hasonlatok révén – visszatérően anyaként jelenik meg: „A Duna csak folyt. És mint a termékeny, / másra gondoló anyának ölen / a kisgyermek, úgy játszadoztak szépen / és nevetgéltek a habok felém. / Az idő árján úgy remegtek ők, / mint sírköves, dülöngő temetők.” *A Dunánál* ezen, negyedik strófájára Borbély szövege ott tesz nyilvánvaló utalást, ahol az anya a látszólag problémátlanul lezajló terhességeit idézi fel („Terhességeimet gond nélkül kihordtam, mint a termékeny, másra gondoló anyák, és a babák egészségesnek tündek. Virgonckodtak, rugdostak a hasba”), ezeknek a gyerekeknek azonban nem sok idejük marad a játszadozásra és nevetgélésre, ugyanis vírusfertőzések következtében meg kell halniuk néhány nappal a szülés után, illetve előtt – egymás után öt újszülöttnek. A habokon dülöngve tovaúszó temetők kísérteties képe *A Dunánál* idézett strófájának végén, amely – a híres nyitányhoz is kapcsolódva („A rakodópart alsó kövén ültem, / néztem, hogy úszik el a dinnyehéj”) – többek között arra emlékeztethet, hogy ez a(z idő)folyam, amely életet és pusztulást, jelent és múltat egyesít magában, elkerülhetetlenül a jelen múltba fordulását előlegezi meg, Borbély szövegében mintegy konkretizált formában köszön vissza, méghozzá két eltérő szinten. Az anya ugyanis halálraítélt gyerekeket hoz világra, akik számára később éppen a Duna fog valamiféle emlékezhelyet biztosítani, amely egy az anya által kiöltött rituálé színhelyeként kompenzálja a sírok nemlétét, és ezzel a szó szoros értelmében valamiféle temető szerepét veszi át, amelyben dinnyehéj helyett rózsák úsznak el: „Sok év után elvégeztem egy rítust halott gyerekeim emlékére. Egy hídról öt szál rózsát dobtam a Dunába. Egyet mindegyik emlékére. Tudod, kórházban maradtak. Nincs sírjuk. Méltó búcsúztatásuk sem volt. Nincs az emlékezésnek helye. Enyém a múlt és övék a jelen.”

Az idézet utolsó mondatában foglalt paradoxon legalább három különböző összefüggésben is feloldható. Elsőként egyszerűen az emlékezet munkájának

---

„Én úgy vagyok, hogy súlyos betegségekkel küzdök.” A létigére („vagyok”) helyezve a hangsúlyt – amihez az idézetben előállított kontextusváltás és ezzel a formula frázisszerű jelentésének gyengülése vagy deautomatizálása szolgálhat motivációt – az válhat itt nyilvánvalóvá, hogy a *vagyok* Borbélynál egy biológiai jelentéstartományt aktivál, és ezen keresztül azzal a feladattal szembeállíthat, hogy miként lehet ebben az összefüggésben értelemhez juttatni az eredeti mondatot.

olykor tulajdonított megelevenítő teljesítményre lehetne hivatkozni, amely képes volna arra, hogy a múltat jelenvalóvá varázsolja (és ebben az értelemben rendelkezzen vele vagy fölötte), illetve a halottakat visszahozza a jelenbe. Másrészt ugyancsak bizonyos joggal lehetne az éppen ellentétes irányban is érvelni, arra hivatkozva, hogy a „Nincs az emlékezésnek helye” mondat (amely ebben a kontextusban a ’nincs hely az emlékezés számára’, sőt akár egyenesen ’az emlékezés itt nem helyénvaló’ jelentés szerint is érthető) pontosan azért tagadja vagy vitatja az emlékezés lehetőségét, mert ellenkező esetben el kellene ismernie valamiféle, az emlékezésben implikált mortifikáció tendenciáját, amely a múltat vagy a távollétet éppen azért választja le a jelenről, hogy lehessen rá emlékezni: ahol van emlékezés, ott olyasvalaminek vagy -valakinek is lennie kell, ami vagy aki nem részesül a jelenből. Harmadrészt természetesen abból is ki lehetne indulni, hogy ezúttal is egy *A Dunánál* szövegéből átvett idézetről van szó, ahol a mondat egy múlttal és jellel, eleven utódokkal és halott szülőkkel kapcsolatos hosszabb reflexió középpontjában áll, amelyben az utóbbiak mintegy a leszármazottaik testi jelenlétében élnek túl önmagukat. Ez nyilvánul meg például abban, hogy kezükkel fogják azt a ceruzát, amely a verset írja („Tudunk egymásról, mint öröm és bánat. / Enyém a mult és övek a jelen. / Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem”), hogy a fiú minden mozdulatában egymásba fonódnak (e tekintetben egyébként a folyam hullámmozgását, illetve a különböző idősíkoknak a vers végén összegzett érintkezését tükrözve: „A Dunának, mely mult, jelen s jövő, / egymást ölelik lágy hullámai”), valamint természetesen abban is, hogy a testi összeolvadás során, amelyet a szöveg később egyfajta visszafordított szaporodásként részletesebben is ábrázol, meg is szólítják a fiút: „Mikor mozdulok, ők ölelik egymást, / Elszomorodom néha emiatt – / ez az elmulás. Ebből vagyok. »Meglásd, / ha majd nem leszünk!...« – megszólítanak. / Megszólítanak, mert ők én vagyok már; / gyenge létemre így vagyok erős, / ki emlékszem, hogy több vagyok a soknál, / mert az összejtig vagyok minden ős – / az Ős vagyok, mely sokasodni foszlik: / apám- s anyámmá válok boldogon, / s apám, anyám maga is kettő oszlik / s én lelkes Eggyé így szaporodom!” Ebben a gondolatmenetben múlt és jelen, úgy tűnik, végérvényesen azonosulnak egymással („ez az elmulás. Ebből vagyok”), még fontosabb lehet azonban, hogy a megszólítás, a fiút és a szülőket összekötő nyelvi jelenlét a testi egybeolvadás feltétele szerint jöhet csak létre („Megszólítanak, mert ők én vagyok már”): a halottak azért beszélhetnek, mert mintegy feltámadnak vagy továbbélnak a fiú testében, vagyis, ha lehet így fogalmazni, egyszerre beszélnek őáltala, ővele, őbenne és őhöz. A nyelvi és testi jelenlét közötti ilyenfajta folytonosság vagy feltételes viszony Borbély kötetében,

amely éppen a testi krízistapasztalatok nyelvvel szembeni rezisztenciáját igyekszik színre vinni, aligha tekinthető adottnak.

A *Dunánál* imént idézett részleteiből Borbély csak néhány, rövidebb paszszust használ fel szétszórtan a legendájában. A „Tudunk egymásról, mint öröm és bánat” sor, amelyet leválaszt a József Attila-vers szintén idézett, ám a szöveg más pontján beillesztett következő soráról, a legenda zárlatában tűnik fel, ahol arra az egyetlen gyerekre vonatkozik, aki, habár súlyos károsodással, de életben maradt: „Nem beszél ő, de mégis. Tudunk egymásról, mint öröm és bánat.” Az „Elszomorodom néha emiatt” kijelentés korábban bukkan fel, szintén ebben az összefüggésben, ahol a múlt helyett azonban immár inkább valamiféle bizonytalan vagy fenyegető jövőre irányul („Sose lesz szobatiszta, nem fog járni, beszélni se. Elszomorodom néha emiatt”), ahogyan egyébként a halott szülőöknek A *Dunánál* szövegében a szó szoros értelmében idézett szavai is, amelyeket a legenda itt az élő anya szájába ad: „Marci révén megismertem sérültek szülői aggodalmát, hogy mi lesz, ha majd nem leszünk?”<sup>7</sup>

Miközben tehát A *Dunánál* szövegében a fiú nyelve testiséggel és hanggal ruhazza fel a halott szülőket, Borbély legendája, éppen ellentétes irányban, arra kérdez rá, miként képes az anya nyelvhez juttatni a gyerekek elvesztését és nyelvvesztését. Nem feledve, hogy az anya elvesztésének emlékezetes költemények sorában<sup>8</sup> feldolgozott élménye azon alaptapasztalatok körébe tartozik, amelyek tartós nyomot hagytak József Attila költészetének érett szakaszán, kézenfekvőnek tűnik arra következtetni, hogy Borbély azon kísérlete, hogy a fordított traumát, a traumatizált anyai hangot éppen a József Attila-líra nyelvébe ültesse át, egyben valamiféle költészettörténeti kihívás jelenlétéről is tanúskodik. Noha ez a megfordított perspektíva sem hiányzik teljesen József Attila költészetének horizontjáról (többek között a *Nagyon fáj* vagy a *Magány* átkozódó gesztusaira lehetne gondolni<sup>9</sup>), Borbély átdolgozása, úgy tűnik, mégis a traumatikus nyelv

<sup>7</sup> Ez a formula, amely persze túlságosan is köznapi vagy klisészerű ahhoz, hogy a véletlen egybeesést kizárva a József Attila-versre irányuló tudatos allúzióknak lehessen tekinteni, Borbély többi idézetével ellentétben az eredeti szövegben is megtalálható, vö. Singer (szerk.) 2006: 127, 130.

<sup>8</sup> Csak néhány, egymástól sok tekintetben eltérő példát idézve többek közt olyan, híres költeményekre lehetne itt hivatkozni, mint az *Eszmélet* („Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja”), a *Mama*, a *Kései sirató* vagy a kései versek köréből a *Majd...* („Majd eljön értem a halott, / ki szült, ki dajkált énekelve. / [...] / Széthull a testem, mint a kelme, / mit összerágtak a molyok. / S majd összeszedi a halott, / ki élt, ki dajkált énekelve”).

<sup>9</sup> „Nők, terhetek / viselő, elvetéljete / és sirjátok neki: Nagyon fáj” (*Nagyon fáj*); „[...] S ha cirógatnál nagyon, / mert öled helyén a tiszta úrt tartod: / dolgos ujjaid kösse le a gyom. [...] Ha szülsz, a fiadnak / öröme az lesz, hogy körbe forog, / te meg rápislogsz, míg körülhasalnak / telibendőji aligátorok” (*Magány*).

egy meghatározó (női vagy itt legalábbis nőiként inszcenírozott) aspektusának hiányára vagy elfojtására hívja fel a figyelmet a modern magyar líra centrumában és ezzel a költői nyelv egy olyan, abortált dimenziójának latenciájára mutat rá, amely nem beszél, de mégis.

## Irodalom

- Barna Péter 2012. Női narráció, szolecizmus, prózaversnyelv, transzhumán. *Zempléni Múzsza* 1: 16–22.
- Borbély Szilárd 2005. Például három József Attila-válogatott. *Jelenkor*, 1193–2000.
- Brison, Susan J. 1999. Trauma Narratives and the Remaking of the Self. In: Bal, Mieke– Crewe, Jonathan–Spitzer, Spitzer, Leo (eds.): *Acts of Memory*, Hanover: New England UP. 39–54.
- Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP.
- Culler, Jonathan 2000. Aposztrophé. *Helikon*, 370–389.
- de Man, Paul 2002. Hypogramma és inskripció. In: Uő: *Olvasás és történelem*. Budapest: Osiris. 395–432.
- Demeter Zsuzsa 2011. A költészet: alap kutatás. Beszélgetés Borbély Szilárd költővel, irodalomtörténésszel. *Helikon* 24: 5–6.
- Donhauser, Michael – Borbély, Szilárd 2009. *Gedichte zweisprachig*. Budapest/Bécs: Kortina.
- Fazakas Gergely Tamás 2004. Elbeszélhetetlenségében elbeszélhető beszélgetés. *Disputa* 11–12: 102–107.
- Felman, Shosana – Laub, Dori 1992. *Testimony*. New York/London: Routledge.
- Halász Hajnalka 2013. Die Wiederholung kehrt zurück. In: Lengyel Valéria (hg.): *Konturen der Subjektivität*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms. 95–118.
- Herczeg Ákos 2011. A test grammatikája. *Alföld* 9: 102–105.
- Herman, Judith 2011<sup>2</sup>. *Trauma és gyógyulás*. Budapest: Háttér.

- Jakobson, Roman 1971. Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. In: Uő: *Selected Writings II*. Hága: Mouton. 130–147.
- Johnson, Barbara 2002. Aposztrofálás, animáció és abortusz. In: Bókay Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris. 569–582.
- Krupp József 2011. Testben élni. *Jelenkor*, 334–340.
- Lapis József 2014. *Líra 2.0*. Budapest: JAK–Prae.
- Nagy Csilla 2015. A tekintet kudarca. *Irodalmi Szemle* 2: 54–62.
- Newmark, Kevin 1995. Traumatic Poetry. In: Caruth (ed.): *Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP. 236–255.
- Pécsi Katalin (szerk.) 2007. *Sós kávé*. Budapest: Novella.
- Singer Magdolna 2006. Bevezető. In Uő (szerk.) 2006: 7–9.
- Singer Magdolna (szerk.) 2006. *Asszonyok álmában síró babák*. Budapest: Jaffa.
- Sommer Magda 2007. Állomások (részletek). In: Pécsi (szerk.) 2007: 21–38.
- Száz Pál 2014. Örökké Valóság. In: Csehy Zoltán – Polgár Anikó (szerk.): *Trópusok, facebook, költészet*. Dunaszerdahely: Media Nova M. 57–68.
- Szűcs Teri 2010. Antianyag gyilkosoknak. *Kalligram* 10: 93–96.
- Tandori Dezső 2005. Utószó. In: Uő: *A Honlap Utáni*. Szeged: Tiszatáj. 52–54.
- van der Kolk, Bessel A. – van der Hart, Onno 1995. The Intrusive Past. In: Caruth (ed.): *Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP. 158–182.
- Vári György 2010. „Idő kerül a Szóba”. *Magyar Narancs* 30: 31–32.
- Verweyen, Theodor – Witting, Gunther 1987. *Die Kontrafaktur*. Konstanz: UvK.
- Zsadányi Edit 2009. „Hogyha eljár a szám”. *Parnasszus* 4: 17–23.
- Zsadányi Edit 2013. Együtt érző narratívákkal együtt érezve? *TNTeF* 2: 35–51.



LŐRINCZ CSONGOR

## A lírai hang röntgenképei (Kassák és a korai József Attila költészete)<sup>1</sup>

### Absztrakt

A tanulmány kettős célt tűz ki maga elé: minden eddiginél alaposabban feltárni és értelmezni a Kassák- és a korai József Attila-versek közötti poétikai viszonyt, a szemléleti-szemantikai háttérrel, közös vonásokat és különbségeket egyaránt, ugyanakkor (elsődlegesen hang- és biopoétikai) támpontokat szolgáltatni József Attila ekkori pályaszakaszának fontosságát mérlegelő belátások számára, kitérítéssel a mű későbbi alakulására is. Líraspecifikus szempontok alkalmazása áll az előtérben, eközben azonban a költészeti praxisok médiatörténeti és kultúrtechnikai környezetének bővítésére és elemzésére is javaslatot tesz a dolgozat.

**Kulcsszavak:** diafán, deixis/deiktikus, biopolitika, megnevezés, fiziológia, hangkép

### 1. Bevezetés

József Attila avantgárd jegyeket mutató verseinek befogadástörténeti sorsa ismeretesen nem nevezhető sikertörténetnek. A költő életében alighanem legjobb közeli értője, Németh Andor maga is teljességgel irrelevánsnak minősítette az avantgárd ihletettséggű verseket (legfeljebb pusztán Kassák-utánzatoknak, ujjgyakorlatoknak tartva őket). Az ebben az irányban tanúsított értetlenség jóval később, például Török Gábor könyvében is felfedezhető (Török 1968: 135–136). Természetesen ezen recepciós hiátus mögött a magyar irodalomtörténetben jellemző, az avantgárd szemben tanúsított széles körű érdektelenség, sőt ellenállás is feltételezhető. A kései líra Németh G. Béla által végrehajtott erőteljes kanonizációja sem kedvezett a korai, 1925 körüli avantgárd ihletettséggű szabadversek felfedezésének, termékeny értelmezésének. Deréky Pál könyve ugyan már monografikus keretben

<sup>1</sup> A tanulmány megírását az NKFI K-132113 kutatási pályázat (Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban) támogatta.

tárgyalta József Attila vonatkozó verseit és pályaszakaszát (Deréky 1992), ám – néhány fontos megfigyeléstől eltekintve – olvasásstratégiai és módszertani okokból nem tudta érdemben beváltani ezen szövegek kihívását (interpretációs és költészettörténeti értelemben). Ez szisztematikusan Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányában következett be (de legalábbis indult meg döntő módon), amely mind olvasásstratégiai újítással (a költői képek textuális viselkedésének feltárásával), mind költészettörténeti kontextusban (az avantgárdból a késő modern dialogikus poétika felé vezető úton) újraszituálta a szóban forgó korpuszt, megmutatva jelentőségét a vonatkozó szempontokból is (Kulcsár-Szabó 2000).

A következőkben első ízben történik kísérlet Kassák és József Attila ekkori költészeti gyakorlatának poétikai és textuális, valamint újfent költészettörténeti szempontból elvzgendő összehasonlító vizsgálatára. Vagyis nem pusztán filológiai kimutatásról van szó – egyébként is rendkívül sűrű utaláshálózat épül ki József Attila azon ekkori verseiben, amelyek Kassák számozott költeményeire rezonálnak (ezeknek az utalásoknak eddig csak egy része került a recepció szemhatárába). Először Kassák poétikájának néhány vonását és összefüggését kell röviden megemlíteni (természetesen nem az átfogó értelmezés igényével, hanem József Attila 20-as évekbeli avantgárd ihlettségű verseinek szempontjából relevánsnak tűnő aspektusait célozva). Már Kassák költészetében összekapcsolódik a lírai én kívülhelyezése (önmagán) az érzékelés poétikájával, amelyben ez az én igazi érzékelési médiummá válik. A lírai szubjektivitás ezen medialitása diafán (átlátszósaági, átfénylési) közeget vagy szenzóriumot jelent – vagyis nem valamiféle tárgyi-lételevű összeolvadásról van szó lírai alany és világ (kollektívum), szubjektum és objektum között. Az arclétesítés és -szétírás, a költői szubjektiváció poétikája is ebben valósul meg: „Mi ismerünk benneteket s arcunkon a ti sápadt arcotokkal énekelünk” (*Boldog köszöntés*, a *Világnyám* kötetben), noha itt a diafán effektus és a megszólítás mintha konstatív alapon menne végbe („ismerünk”). Ebben az áttetszőségi dimenzióban szűnik meg az alany-tárgy szembenállás, a lírai én – kifejezetten testi(es) – létmódját diafán alakzatként mutatva fel: „átlátszóbbak vagyunk az üvegnél” (39. számozott költemény); „üvegből vagyunk és lassan színültig telünk fénnel” (33. számozott költemény); „szinte világít a friss, egészséges velő” (*Júliusi földeken*). Ami ugyanakkor az önmagát technikai közvetítettségként inszcenizáló lírai önprezentáció következtében lehetővé váló érzékelést jelent: „de mégis azt mondom íme a nagy gyűjtőlencse is én vagyok” (41. számozott költemény, *Tisztaság könyve*), „pillantások összegyűjtik a messzit / a kör közepén vagyok” (46. számozott költemény), „a fanatikusok bőre érzékenyebb mint a szeizmográf” (*A ló meghal a madarak kiröpülnek*). Ez az áttetsző közeget ennyiben

nem eleve adott, hanem a „fény”, azaz a nyelv performatív funkciójának, magának a költői önprezentációnak a függvénye, amennyiben az ekként mozgósított „fény” átsugárzásának, átfénylésének köszönhetően nyilvánul meg áttetszőként („ez a szürke ház körülöttünk fényel átszótt üvegen keresztül látlak s néha elhúznak előttünk a vonatok aranyhalai”, 36. számozott költemény). Ezzel a lírai szubjektum bizonyos fokú térbeliesítése, a kívülségnek való kitevése meg végbe, mely kívülség életeseményként, a biosz történéseként is megnyilvánul („kívül” a lírai szubjektivitás bensőségességi képleteihez képest): „szemeimen átvándorol a tárgyak ismeretlen ábrázata, / hallom a kisarjadt növények beszédét” (46. számozott költemény, *Tisztaság könyve*).<sup>2</sup> Ugyanakkor ebben az immaterializációban egyfajta szelekción mozgás is végbemegy, a dolgok fényjellegének extrapolációja, vagyis a költői beszédinstancia mintegy a performatív tételezés vetületében tematizálja a tárgyi jellemzőket: „tenyereimen átszűröm a világosságcsöppeket” (60. számozott költemény); „aki teremteni akar átlát a falakon” (48. számozott költemény). A diafán metaforika tágabban a „tisztaság” motívumkörébe illeszkedik (amely majd József Attilánál is kiemelt fontossággal bír), a következő példák *A ló meghal a madarak kiröpülnek* című költeményből származnak: „tisztá volt az életem mint a reggeli harmat”, „tisztá gatyamadzag”, „a világ kifordítja szűrét”, „foszforeszkálnak az emlékeim”, „tisztá vagyok mint a gyermek”. A költői avantgárd horizontján a „tisztaság” jelölője metapoétikai érvénnyel is felruházódik, „a költői látás megújítása”-nak összefüggésében.<sup>3</sup>

Ez a diafanitás a költői beszédhelyzet megmutató, deiktikus funkciójára is vonatkozik, ellenállást tanúsítva az esztétista szimbolizáció műveleteivel szemben: „Szemükbe esett a dolgok visszája...” (*Liebknecht Károlynak, a Hirdetőoszloppal* kötetben), sőt ezt performatív módon, a felszólítás módusában is jelenetve: „Mutassátok meg minden dolog visszáját...” (1919. március, *Hirdetőoszloppal* kötet). Ez a deiktikus funkció egyfajta célelvűséggel is bír: „amiről beszélek az a valóság egyszínűsége a szívben / akárha mondom NEM akárha mondom IGEN a dolgok / rendületlenül újjászületnek benne” (49. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). A deixis állandósága viszont aporetikus, önfelszámoló alakzat (a deixis, a mutató csak helyi értékkel bírhat, véges mozzanat), úgymint az amúgy hangsúlyozott módon performatív pozícióba helyezett „mondom” elszakítása

<sup>2</sup> A „mozgásképzetek” előtérbe kerüléséhez Kassáknál vö. Rónay 1971: 307.

<sup>3</sup> Rába György szerint: „Egy fél századnak kell eltelnie, amíg a magyar lírikusok újra magukhoz édesgetik a tárgyak költészetét, ezúttal azonban az *op-art*-tal rokonítható szellemben, a dolgokat a maguk meztelen, naturális mivoltában fényképezve egy minden ráakódott, hamisnak vélt költőségtől megszabadított materiát” (Rába 1986: 209–210). Rába itt alkalmasint Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című kötetére utal.

„a valóság egyszínűségé”-től. Az „egyszínűség” csak a fény lehet, amennyiben a fény önmagában nem látható, csak színek módján. A deixis állandóságának paradox, önfel számoló alakzata a költői önprezentáció referenciális és performatív funkciói egyesítésének kívánalmára mutathat vissza (vö. 42. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). Feltűnő viszont, hogy mindez „a szívben” történik, amelynek immateriális, „lelki” jellegét áthúzza a fiziológiára utaló kifejezés: „újjászületnek”. A testies-fiziológiai szenzorium performatív nyomatékkal kapcsolódik össze, túl az esztétista szublimáción. A költői beszéd illetően fiziológiai szubsztrátumának előtérbe kerülése az avantgárdban alkalmasint túlmutathat az esztétista horizonton (bár e két formációt lényegében egyenértékűként értelmezték a kései modernség nézetéből, mégis ezen a síkon utóbbi kötődése az avantgárdhoz szembeötlő).<sup>4</sup>

A „tisztaság”<sup>5</sup> József Attilánál inkább megtisztulást, például a „sugár” kinezise, mozgása értelmében vett folyamatot jelent, nem idegen módon Benjaminsól, aki szerint „a teremtmény eredetében nem a tisztaság áll, hanem a megtisztulás” (Benjamin 1980: 682; vö. Agamben 2004: 73–75). A megtisztulás nem valamely eleve adott tulajdonságra vagy állagra mutat vissza, hanem manifesztációként adja magát (Agamben 2004: 75).<sup>6</sup> Nietzschével szólva ez „a keletkezés ártatlansága” („Unschuld des Werdens”), ám nem annak mint tulajdonsága, hanem abban az értelemben, hogy csak a keletkezésnek van ártatlansága, az ártatlanság csak keletkezés lehet (amely keletkezés itt a fiziológiai élet sajátos történéseként, igazi életeseményként is manifesztálódik). Költészettörténeti horizonton ez többek között az alany-tárgy szembenálláson való túllépést foganatosítja: ez a „tisztaság” (mint a költői beszéd performatív funkciójának) egyik tétje. A kassáki műben például a bőrlevedlés, bőrkifordítás fiziológiai metaforikája ezt is emblematizálja. Kassáknál a tisztaság mégis inkább ontológiai értelemben van

<sup>4</sup> Ezt már Rába György észrevételezte a fellazított, fragmentált szintaxis és az asszociativitás kapcsolatán: Kassák „már testével: idegszálaival is írja poémáját, pedig Babits költészete sincs híján ideg-élete *tremoló*-jának, csakhogy az ő versbeszédében ez a versritmusban és a gondolat mondattani testében zenei felhangként hat” (Rába 1986: 206).

<sup>5</sup> A „kor egyik kedves szava”, írja Szabolcsi (2005: 529). A „tisztaság” például spirituális (Cseke Ákos) motívumához József Attilánál (vö. Cseke–Tverdota 2009).

<sup>6</sup> József Attila ezt egy levelében is megfogalmazza: „Leveledet [...] mégsem abból itélem meg, hogy milyen csúf és hazug erők játszanak bennem is azzal, amit szerelemnek is mondanak, másnak is, ami azonban az én számomra életem lényegének tisztasága. Ugy hiszem, éppen ennek a tisztaságnak a nevében föl kell mutatnom makuláit is, hogy lásd, *ez a tisztaság erő is*, nincs annyi pecsét rajta, hogy be kelljen burkolnia magát, mint Wells Láthatatlan emberének” (kiem. L. Cs.) József 2006: 260 (Vágó Mártának, 1928. szept. 28.).

jelen, például az anyag tisztasága, „a valóság egyszínűsége” értelmében.<sup>7</sup> József Attilánál a „tisztaság” viszont mint (nyelvi) esemény (például interszjektív értelemben: „szívemben kivaszt ruhát hordok amikor megszólítlak”), mint médium (*A rák*), illetve mint a képződményi létmód tisztasága – egyfajta szószertiség módján – jelentkezik, ugyanakkor olvashatóságra utalva rá magát (*A bőr alatt halovány árnyék*). Ezen utóbbi vonás miatt is lesz a József Attila-líra erősen analitikus-ismeretelméleti érdekeltégű. Többek között az *Üvegöntök* című versben (1923. dec.) figyelhető meg az „anyag” egyfajta, a korszellemtől nem idegen spiritualizációja, amely történelemfilozófiai távlatban jelenik meg: a „napszamos” és a „költő” „nem több egyik a másinál. / Lassan egyformán elfogy a vérük, / Ők maguk is átlátszókká lesznek, / Ragyogó, nagy kristályablakok / A belőletek épülő jövődön.” A megnevezés viszonylagosítása „napszamos”-t és „költőt”-t egymás szinonimáiként értelmezi, vagyis az átlátszóság a megnevezés dehierarchizálása szintjén (antiesztétista gesztusként)<sup>8</sup> egyben nyelvi-szemantikai átlátszóság, sőt kommunikatív síkon is, a megszólítás által megnyitott összefüggésben. Vagyis az átlátszóság kommunikatív (olvasási) modellként is funkcionál. József Attila tulajdonképpen már itt kezd túllépni Kassákékon: nem elégszik meg a költői megnevezés exkluzivitásának látványos leépítésével, hanem ezt a líra beszédhelyzetének, kommunikatív kódjának vonatkozásában is elhelyezi, egyfajta dialogikus gesztussal. Erre olyan költői megfogalmazások utalnak, mint a következő: „Arcotok mögött a hangtalan mélység és szívetek” (*Ekrazittömeg*), amely jellegzetesen kassáki hangvételű megszólalást idéz meg (vö. például *Boldog köszöntés*). József Attila sora metapoétikai érvényű effektust visz színre, hiszen a „hangtalan” keresztülhúzza az aposztrofé hangját, a megszólítottaknak kölcsönzendő hangot, ezáltal az „arcotok”-ra is visszahatva, amennyiben a fiziognómia egyfajta fiziológiai „mélységre” nyílnak meg, nem pedig transzcendálja azt.

A „tisztaság” tehát nem annyira jelként vagy jelöltként van jelen ebben a költészetben, hanem manifesztációként, persze nem a reprezentáció, hanem inkább a törés módján, ahogy Benjamin értelmezte (folytatandó a fenti idézetet): „Csupán a kétségbeeső Kraus fedezte föl az idézetben azt az erőt, mely nem megőrzés, hanem megtisztítás, összefüggésből kiszakítás, rombolás; az egyetlen erőt, amelyben még remény rejlik, remény, hogy egy s más fönmarad ebből a korszakból – s ha igen, csak azért, mert kiütötték belőle” (Benjamin 1980: 682).

<sup>7</sup> A későbbiekben viszont „én a tisztaság törvényeit keresem” (76. számozott költemény, 35 vers) – ellentétben a megtisztulással mint folyamattal. (A megtisztulás inkább aktusként jelenik meg az avantgárd horizontján, vö. Palasovszky kapcsán Deréky 1992: 106.)

<sup>8</sup> Az áttetszőség egyik fő poetológiai értelme a szimbolizációval szembeni ellenállásban keresendő, ezt József Attila egyik, Gáspár Endrének írott levelében is megfogalmazta (József 1976: 120).

A megtisztítás nyelvi pandanja tehát az idézetszerűség – paradox módon, hiszen éppen az idézet az, amely minden beszédet mindig is szennyezhet, megfertőzhet (ez negatív módon mégis inkább aláhúzza a megtisztítás mint folyamat jelentőségét valamely megadható ontológiai tulajdonság ellenében). József Attilánál a költői jel 1930 után egyre inkább mint citációs komplexum nyilvánul meg, vagyis a „tisztaság” mint megtisztulás az irodalmi-poétikai önprezentáció trópusaként úgy jelentkezik, mint a költői jel idézetszerű karaktere (a különböző jelek, modulok, motívumok vándorlásában).

## 2. A röntgensugár mint költői önprezentáció Kassáknál és József Attilánál (emanáció vs. invenció)

A röntgenezés már Kassáknál a lírai önprezentáció markáns trópusának minősült, a költői beszéd mint energia és ennek az anyagot transzformáló hatása értelmeződik, az önprezentáció performatív jellegét hangsúlyozva. József Attila is jelentős mértékben élni fog a költőiség ezen önleírasi motívumával. Maga a röntgenmetafora természetesen összetett média- és kultúrtörténeti háttérrel rendelkezik, ebből itt csak néhány mozzanat felvillantására nyílik lehetőség. Ismeretes, hogy a századforduló tájékán a röntgensugarat és a pszichoanalízist egyaránt „átvilágítási technológiák”-ként értelmezték, továbbá helyet kaptak olyan feltételezések is, amelyek szerint éppen az esztétikai tapasztalat kötné össze ezeket (vö. Raulff 1995; Freudhoz ebben az összefüggésben vö. Schneider 2013: 217–222; vö. még Asendorf 1989: 143; továbbá Dommann 2003: 32–33). A modern beton- és üvegpépítészetben például Scheerbart szerint „az anyagi spiritualizációja” következik be, „egy új ember” létrehozásának igényével (Schneider kifejezései; Schneider 2013: 201). Az „átláthatóság álma” (Schneider könyvcímével) számos társadalom-, kultúr-, sőt pszichotörténeti kontextusban jelentkezett. Scheerbart üvegarchitektúrái kapcsán írja Walter Benjamin, akinél szegénység, átlátszóság mint dezindividualizáció egyszerre jelentkezik: „Nemhiába olyan kemény és sima anyag az üveg, amin nem rakódik le semmi. Hideg is és józan. Az üvegdolgoknak nincs »aurája«. Egyáltalán, az üveg a titok ellensége. Ellensége a tulajdonnak is. A nagy író, André Gide mondotta egyszer: »Minden dolog, amit birtokolni akarok, átláthatatlanná válik előttem.« A Scheerbart-féle embe-  
rek talán azért álmodnak üvegpépítményekről, mert egy új szegénység hittevői?” (*Tapasztalat és szegénység* [1933]; Benjamin 1980: 741).<sup>9</sup>

A szorosabban médiatörténeti síkon maradvá: a fotográfiát már a 19. században mint a szem számára észrevehetetlen fénysugarak, -emanációk rögzítését

<sup>9</sup> A magyar fordításban „átlászó” áll az eredeti „undurchsichtig”, azaz diametrális ellentéte helyett.

konceptualizálták, amely egyszerre viselkedik – jeleméletileg szólva – indexként (a fény érintéseként) és ikonként (a fény lenyomataként, képként). Még inkább előtérbe került a fénysugár láthatatlansága és az általa létrehozott kép bizonyos olvashatatlansága a röntgensugarak által hátrahagyott nyomok kapcsán, amelyek eredetileg par excellence hozzáférhetetlen képeket rögzítettek. Ezeket a képeket mindig képaláírással, kommentárral kellett ellátni, hogy olvashatóságuk létrejöhessen, és ikonikus evidenciájuk konvenciók révén rögzüljön (vö. ezekhez Artz 2011: 120–121, 217).<sup>10</sup> A láthatatlan betörése a láthatóba ugyanakkor párhuzamos az ikonikus kép szimbolikussá avatásával (a röntgenképen feltáruló koponya kísérteties hasonlóságot mutat a halálfejjel, megelevenítve a vanitasmotívum hagyományát) (vö. ehhez Dommann 2003: 261–264). Az avantgárd és késő modern költészetben a röntgensugár motívumköre többek között az alany-világ szembenállás, az erre alapozott lírai beszédhelyzet feloldásának mutatója lehet.<sup>11</sup> Továbbá a technikai átvilágítás határai és az így rögzített „képek” bizonyos elaszticitása, „láthatósági deficitje” (Dünkel 2008: 213) metapoétikai értelemben a költői képek retorikai plaszticitását és olvashatósági (nem pusztán reprezentációs) vonását hangsúlyozza. (A radiográfia metapoétikai értelmezhetősége még napjaink kiemelkedő német költőjének, Durs Grünbeinnak is mind esszéisztikájában, mind költészetében megfogalmazódik.<sup>12</sup>) Ezzel a költői képek

<sup>10</sup> Herta Wolf alapján (vö. például Wolf 2001), aki a fotográfia 19. századi médiaarcheológiája kapcsán a következőket szögezi le: a fotók olyasmint tárnak fel, amely a „tesztelt fizikai tényállásokból és ezzel a res extensa-ból nem magyarázható meg” (2001: 301); a fotográfia nem vizualizációs segédeszköz, hanem „Item”, amely nélkül nem is jöhetett volna létre a tudományos kísérletezés mint olyan (302); „a Röntgen-féle árnyékképek láthatóvá tették mind az emberi hardware-t, a csontvázat, mind a test mulandó részeit mint sűrű sémákat, ill. árnyékokat” (314). Csupa addig szabad szemmel (már-mint a nem felnyitott test esetében) nem látható fiziológiai-biológiai összetevők, csontok, idegek, véredények, izmok jelentek meg ezeken a képeken. (Például az expresszionizmusban jellemző megcsonkított, nem élő testek kapcsán vö. Metzler 2003: 281.)

<sup>11</sup> A röntgenkép olyan „kép, mely teljesen feloldja külső és belső nézőpont különbségét” (Schury 2008: 128; a tanatológiai effektushoz vö. 132). A radiográfiai képek különbségéhez a fotográfiai képekről vö. a következő megállapítást: „a röntgenképben a tárgyak kötetlenek, és egy meghatározatlan térben látszanak szabadon függeni mint egy mobile [Duchamp által kifejlesztett művészeti prezentációs forma] részei. Absztrakt árnyékformákká váltak, amelyek többé vagy kevésbé világos körvonalaikban megfelelnek a fotográfiákban látható tárgyaknak, ám nagyrészt nélkülözik azok külső ismertetőjegyeit, viszont új, addig rejtett struktúrákat nyilvánítanak meg” (Dünkel 2008: 209). A sugár által eszközölt átvilágítás oldja fel a két nézet különbségét (vö. Dünkel 2008: 210–211). A semmilyen lencse által nem megtört vagy nyalábba nem kötött sugarak „nem-optikai felvételt” hoznak létre (Dünkel 2008: 216). Moholy-Nagy László röntgenfotóíhoz lásd Moholy Nagy 1927: 25. Moholy-Nagy szerint a röntgenképek nem reprodukтивak, ellentétben a hagyományos fotográfiával (vö. Moholy-Nagy 1927: 29; 66–70).

<sup>12</sup> Elsősorban a *Drei Briefe* című poetológiai esszéjében (a cím utalás lehet Hofmannsthal Chandos-

bizonyos „biopolitikájára” kerülhet a hangsúly, amennyiben az élő átvilágítása mint az ekként realizálódó költői önprezentáció teljesítménye biopolitikai indexeket hordoz magán (feltűnő, hogy Kassához képest József Attilánál mennyire élő organizmusok, testek, korporális felületek átvilágítására rendezkedik be a versbeli tekintet). Az így keletkezett „látványok” ikonikus problematikussága tehát az átvilágítás határait exponálhatja, ezáltal a biopolitikai vállalkozás az „emberi” plaszticitását nem esztétizáló nyomatékkal látja el, hanem az élő maradandóbb és mulandóbb részei (csontok és élő szövetek) közötti törést (a szavak és a dolgok közötti hiátusként) mint a reprezentáció határait értelmezi. A két háború közötti költészetben a vizualitás dimenziója mellett a radiofonikus hang is egyfajta sugárként, a szubjektumon áthatoló rádiuszként nyilvánulhat meg, amely mintegy átvilágítja az alanyt. Például Gottfried Benn *Cocain* című verse inszenizozza a rádió hangjának a szubjektum nem tudatos tartományaiba való elhatolását és ennek paradox vizuális effektusait (vö. ehhez Lőrincz 2014: 136–138; Carl Schmitt „fonomániájához” vö. Lethen 1994: 222–230).

Nyelvelméleti-poétikai síkon itt az allegorikusság vonása lesz meghatározó (kép és szó, ikon és index, ikon és szimbólum között), a költői önprezentáció medialitásának szempontjából pedig a diafán szenzórium alakzatai. A diafaneitás által exponált membránszerűség (például a bőr motívumával jelezve) nyilvánul meg a hagyományosan „szétszerelés”-nek (deszemiotizációnak) nevezett avantgárd jellegű eljárásban. Ez a membránmotívumkör József Attila ekkori korszakában általánosan jelen van, egészen a *Medáliák* emlékezetes képéig: „pihévé szednek hűvös kócsagok / és őszi esték melege leszek, / hogy ne ludbörzzenek az öregek –” (a „pihe” és a „ludbőr” mondhatni mint két különböző felszín tevődik egymásra, és válik megkülönböztethetetlené). Index („szednek”) és ikon („pihévé”) között nincs tehát figurális és szemiotikai módon megadható különbség, ugyanakkor azok rombolják is egymást.<sup>13</sup> Az allegorikus kommentár nyelvi körülmények között maga hozza létre a(z) előtte nem adott) képet (vö. ehhez általánosságban Kulcsár-Szabó 2007: 40–41),<sup>14</sup> ekképp nyelvi átlátszóságot, magát a membránt generálja (úgy is, mint önnön határát a képiséghez), a nyelv kvázidiafán médiumként viselkedik.

levelére) (in: Grünbein 1996: 40–54). A vanitasmotívumhoz vö. Grünbein 1996: 44, feltűnő ugyanakkor, hogy Grünbein bizonyos érdeklenséget mutat ebben az irányban. Más helyütt poetológiai metaforaként említi a szavak „radioaktív sugárzását” (vö. Grünbein 2010: 31). Grünbein röntgen-metaforikájához és az ebből kinyerhető meta-poétikai alakzatokhoz vö. Meyer 2015.

<sup>13</sup> Peirce kedvelt példája a fotó, a „dual sign” paradigmátikus esete, amennyiben egyszerre indexikális (a fény fizikai hatása) és ikonikus jellegű (Peirce 1983: 65, 83). A „fény-kép” kifejezés tulajdonképpen ezt a kettősséget képezi le.

<sup>14</sup> Vagyis a nyelvben nem lehet különbséget tenni kép és nyelv, anyag és médium között.



Ez az átlátszóság korántsem korlátozódik a tévesen szó szerint vehető vizualításra, hanem a hangra is kiterjed: a hang diafaneitását létesíti, maga a hang is egyfajta membránná alakul (elválík valamely bensőséggesség organikus kifejezőjének képzetétől). Nem annyira a hang ikonikus vizualizációjáról van szó, mint inkább membránszerű medialitásáról („hang-kép”-ről), amely a hang olvashatóságát nyitja meg. Pontosan azért, mert a hang mintegy belehatol az élőbe, átvilágítja, létesíti az élőtt önnön membránjaként, felszíneként (ezt persze átjárva potenciális módon), ugyanakkor maga a hang is egyfajta membránként manifesztálódik (a kétféle membrán egymásra vetül, megkülönböztethetetlené válva egymástól). Itt átalakul mind a látásnak, mind a hallásnak előzetesen értett létmódja: nem „a” hangot látjuk, hanem a nem hallható hangot, nem „a” képet halljuk, hanem a vizualitás (a fény, a sugár) nem látható intenzitását (vagyis ikon és index itt is átmennek egymásba), ahogy ezt József Attila egy dedikációban megfogalmazza.<sup>15</sup> Vagyis itt éppen az adott érzék határain való túllépés (nem az egyes érzék paradigmájának „megvalósítása”) mint médiumok közötti transzpozíció a jellemző.

Feltűnő a „sugarak”, a „rádió” motivikus izotópiájának jelenléte már Kassák konstruktivista korszaka előtt is,<sup>16</sup> amely motívum József Attilánál is meghatározónak bizonyul, és önprezentációs értelemben lényegében a perszonalitáson inneni, avagy túli szöveglétesítő elveket emblematizálja. A röntgensugárban mint egyfajta emanatív létesülésben (a fény értelmében) kapcsolódik össze a teremtés (a performatív funkció) a diafániával, vagyis egyfajta immateriális effektussal. A sugarak, a fény mint létesítő, ugyanakkor átjáró, áthatoló erő tematizálása a Kassák-féle avantgárdban mintegy visszahatás az esztétizmus fő poetológiai elvére, az esztétikai totalitás, a világ mint „esztétikai fenomén” műimmanens

<sup>15</sup> Galamb Ödönnek dedikálja a *Nem én kiáltok* példányát, 1925. febr. 3-án: „Immár azt mondom: Én nem kiáltok. Tengerbe vetem trombitáimat, szétpazarolom köztetek harangjaimat. Melegek azok és a víz lecsendesedik és szemeitek lesznek, hogy lássátok hallatlan hangjait és fületek lesznek, hogy halljátok a fény növekedését. Megszabadult kenyerek telepednek küszöbeinkre s az elaludt aknák pacsirtákként emelkednek szívünkbe és szelíden fölrobannak csókjainkban. A mi kezünk szorításában lakik az elektromosság fia, aki hajnalonta gyöngye virágokat okoz” (kiem., L. Cs.) (idézi Szabolcsi 2005: 625). A kurzivált megfogalmazás vélhetőleg Nietzsche utal (akinek szerepét a korai József Attilánál Szabolcsi részletesen tárgyalja, de ez a mozzanat elkerüli a figyelmét), az *Also sprach Zarathustra* V. fejezetére: „Muss man ihnen erst die Ohren zerschlagen, dass sie lernen, mit den Augen hören.” A „halljátok a fény növekedését” távolról Kassákra utalhat („látom a fák növekedését”, 48. számozott költemény), persze a József Attila- és a Kassák-kifejezés mediális komplexitásfokának eltérése szembeötlő.

<sup>16</sup> I. K. Bonset – Theo van Doesburg álneve – egyik verse *X-képek* címmel a MA VI. évfolyamában jelent meg, 1921-ben (vö. Derék 1992: 109–110). Itt „a költemény képernyőjén a konstruktivista röntgensugár hatására láthatóvá válik valami egyébként láthatatlan”. Derék vitatja különben eme modell alkalmazhatóságát Kassák költészetében.

létrehozásának az alaptételére.<sup>17</sup> Abban az értelemben, hogy ellentétben annak esztétizáló tendenciáival itt az anyaghoz kellene eljutni a fény performativitása révén: „aki teremteni akar átlát a falakon”.<sup>18</sup> Egyfajta tanúságtételről lehet szó, a költői beszéd által végrehajtott autopsziáról. Kassáknál a költői beszéd performatív funkciója egyfajta monisztikus elvként értelmeződik, emanációs, illetve energetikai értelemben fogható fel, amely hozzáférhetővé, „átlátszóvá” teszi az anyagot mint olyat. A Kassák-versekben viszont lényegében nyitva marad a sugarak következtében előálló diafán kép mediális létmódjára irányuló kérdés, sőt ezen kép(ek) léte is elsikkad, pedig már a Babits-versben megfigyelhető a membránjelleg (itt persze még inkább auraként értve, vö. „dicsfény”), sőt ugyanakkor annak bizonyos olvashatatlansága is („láng”).

József Attilánál a sugár következtében előálló diafán kép közvetítő jellege viszont felszámolhatatlannak minősül. Sőt ez a kép így múltbeliséget is generál, megfosztva a performativitást (a sugarat) jelenidejűségétől vagy permanenciájától (*A bőr alatt halovány árnyék* így fordul majd az időbeliség, ezen belül a múltbeliség reflexiója felé). A röntgenezés következtében csakis utóképekkel van dolgunk, nem a jelenléttel vagy jelenbeli pillanatnyi effektusokkal. Ennek egyik emblémája a „foszforeszkálás” lehet: „csontjainkban a velő foszforeszkál mint a sarkcsillag” (*Esti felhőkön*). Ezek a képek mintegy látns képek is, lényegében nyomok, amelyek a láthatatlant írják be a láthatóba.

Ha a költői megnevezést Grünbeinnal mint röntgenezést értjük (vö. Grünbein 1996: 43–44), akkor azt lehet mondani, hogy amennyiben a röntgenkép következtében a hús mintegy leválasztódik a csontokról, úgy ezen effektus metapoétikai értelemben a szavak és a dolgok szétválasztásának az allegóriája lehet. Ebben a távlatban egyrészt szemiotikai, másrészt episztemológiai sík nyílik meg József Attila poétikájában. Ezeket a vetületeket a diafaneitás következtében tételezhető

<sup>17</sup> Ehhez lásd például Babits *Sugár* című versét (első kötetéből), itt az utolsó strófát, amely lényegében a költői önprezentáció performatív teljesítményét metaforizálja: „Amerre jársz, a levegő / megkéjesül, megfinomul, / s miként dicsfény a szent köré / testedhez fényköddel borul. / Kályhában fellobog a láng, / falon az óra elakad, / ha büszkén a tükör előtt / kibontod élő derekad.” Az „élő”, a test itt homogén entitásként, sőt felszinként van jelen, nincs szó az elevenbe való behatolásról vagy annak átvilágításáról, inkább annak egyfajta esztétizáló megkettőzése a költői önprezentáció (a „sugár”) teljesítménye.

<sup>18</sup> A sugárképzet a költői beszéd vizuális és akusztikus kódjára egyaránt érvényes önprezentációs alakzat: „a ritmus és az eleven hangkamra / világít mint a rádium” (*Karmester, esti világitásban, Hirdetőszloppal* kötet) „De a feje sugárzott – mint a rádium” (*Kompozíció, Hirdetőszloppal* kötet, vö. még a *Napraköszöntés* című ódát ugyanott). Déry Tibor egyik versében (*Barátom nálam aludt*) is hasonló alakzat jelenik meg (a *Ló, búza, ember* című kötetéből, 1921–1922): „De barátom feje kigyulladt mint a rádium / és szétterjedt és zengett a szobában...”

mögöttiség figurációi hívják elő/ki, alapvetően *analitikus* érdekeltséget mozgósítva (eltérően Kassáktól). A röntgen(kép) mint a tudományos átvilágítás emblémája és médiuma is jelentéssé válhat, különösen a *Téli éjszaka*-szerű költemények természettudományos nyelvi elemeinek, a velük összefüggő önprezentációs motívumok (például a „mérés”) nézetéből. A József Attila-költészetben ismeretesen legalábbis az *Óda*-jellegű versekig (de persze azon túl is, például *Ki-be ugrál*) ível a sugár-, illetve röntgenmetaforika.<sup>19</sup>

A megnevezés József Attilánál referencia és trópus között oszcillál kezdettől fogva, nincs köztük valamely lineáris, célelvű, narratív átmenet (akár például a hasonlatozás módján).<sup>20</sup> A sugár így egyfajta keletkezés, létesülés, „Werden” struktúramozzanata, a sugárban a „Werden” munkál, ennek következtében a „kép” megjelenésének intenzitása tulajdonképpen magát a képet olthatja ki, illetve fenyegeti, visszairva a láthatatlanságba. Ez a „sugár” tulajdonképpen nem más, mint maga a tropologikus jelentésátvitel mozgása (mint berögzült nyelvi minták áttérése), egyfajta nyelvi „Werden”, amelynek egyszerre indikátora az ikonikus-vizuális effektus felmerülése, ugyanakkor képi rögzülésének, magának az átvitel irányának, sőt érzékelhetőségének destruálódása.<sup>21</sup> Vagyis a „kép” inkább nyomot jelent, mint ikonikus totalitást.

Összességében azt lehet mondani, hogy József Attila költészetében a röntgenezés, a sugár mint önprezentációs trópus nem pusztán emanáció vagy energia manifesztációjaként, avagy transzformációjaként jelentkezik, hanem ezek olvashatóságának performatív összefüggéseként is, vagyis a költői invenció alapvető mozzanataként. Ezzel József Attila mélyebbre helyezi a röntgenezés

<sup>19</sup> Nemes Nagy Ágnes megfogalmazásában az *Ódáról*: „nyilvánvaló, hogy ennek a versnek a lényeg-közepe, az, amit könyv nélkül tudunk, a női test és az univerzum röntgenszerű egymásba fényképezése.” Nemes Nagy 1989: 55.

<sup>20</sup> A jelzők – például éppen az „átlátszó” – ezért nem instrumentális vagy esztétizáló szerepkört töltenek be József Attilánál (így írja át a *Nyugat*-költészet stíluskonvencióit). Szabolcsi leírásában József Attila szintagmáiról: ezek „olyan jelzős és határozós kapcsolatok, amelyeknek elemei lazán érintkeznek csak, és ezért az összetételek sajátos titokzatos, többfelé folytatható, kissé homályos aurát kapnak, ugyanakkor minden esetben érzékeny tapintható, szemléletes, hang- és fényhatásokra épülő jelzők és határozók ezek: a modern költészet képtechnikájának különleges ízü, zamatú, mindig a realitást, a köznapi valóságot is hordozó változatai” (Szabolcsi 2005: 737). Minden érzék előfordul a leírásban, a szószertiség nyelvi effektusa is („realitás”), továbbá a „kissé homályos aura” az itt szóban forgó nyelvi diafanitás megfogalmazásaként is érthető.

<sup>21</sup> A radioaktivitás intenzitásának nyomszerűsége mint episztemikus probléma, a radioaktív szubsztanciák mint „indikátorok” elemzése ebben az időszakban a magyar Hevesy György nevéhez köthető (The absorption and translocation of lead by plants. A contribution to the application of the method of radioactive indicators in the investigation of the change of substrate in plants. *Biochemical Journal*, 1923). Vö. ehhez Rheinberger 2007: 294–295.

önprezentációs nyomatékát, ugyanakkor ki is terjeszti azt olyan területekre és összefüggésekre, amelyek Kassáknál nem vagy kevésbé voltak jellemzőek.

### 3. Fiziológiai poétika

Kassák és József Attila között a testmotivika előtérbe kerülése különböző, egymással nem feltétlenül összeegyeztethető funkciókkal bír a költői beszéd általános metonimizálódásának (metaforikus helyettesítésselve viszonylagosításának),<sup>22</sup> sőt grammatizálódásának<sup>23</sup> játéktérében. Egyrészt a térbeliesülés motivikus mozzanatainak tartható, ami például azon olvasható le, hogy a test felületén elhelyezkedő szőrökről van szó, illetve annak sík, a világban leginkább észrevehető, arra megnyíló vonásairól (homlok, fej, szem). (József Attilánál inkább ez áll előtérben, például az olvashatóság metaforikája erre utal.) Másrészt a testmotivikumok, a korporális metonímiák vonzása ismeretelméleti értelemben egyfajta megbizonyosodást szolgál az immateriális szubjektivitás (például bensőségesség, „érzelemkeltés”) líratörténeti képletei után. (József Attila persze később ezen is túlmegy, a „bizonyosabbat, mint a kocka” – „kocka” mint geometriai alak vagy képződmény értelmében – igénye mutatja ezt a továbblépést.) Vagyis a líra önprezentációs motívumrendszerének áthelyeződése a testre (és anyagi létezőkre) annak folyamánya, hogy a költői szubjektivitás „lélek”-elvűsége, bensőségessége, anyagiságtól elválasztott affektusai nem kínálnak újabb lehetőséget a költészet világmegismerő és jelentésképző funkciói számára. Az avantgárdban sokkal inkább ezen szubjektivitás vagy én szétoldása figyelhető meg, mind a motivikus inszcenírozás, mind a hang figurációja szintjén. A vers kötetlenebb, kimutatható perszonális beszélőtől eloldott beszédhelyzete, sokhangúsága (például kórusszerűség) a klasszikus-modern költői „magánbeszéd” (soliloquium) feloldásával kiszolgáltatja a lírai diskurzust a „világ” hatásának, például jelentések szóródásának, sőt kioltásának különböző anyagi felületek és hordozók materiális-metonimikus effektusai között. Az avantgárdban inkább a valóság – gyakran nagyon is előállított – anyagisága (ezzel például idegenszerűsége) áll előtérben, míg a „világ” költői feltárása vagy modellje már avantgárdon túli lírai paradigmák tájékozódási elve. Ez utóbbihoz ugyanis a közvetítés közegeinek reflexiója szükséges, a „világ” medialitásának belátása.

<sup>22</sup> „Kassák Számozott Költeményeit végigolvasva feltűnő a világ anyagi dolgainak sűrű közege. Lemondván az érzelemkeltés közvetlen vagy közvetett szándékáról [...] építőköveket – ő maga tégláknak nevezte ezeket – kellett faragnia, hogy építkézhesen. Csak az 1–25. sz. költeményeket kicédulázva a következő testrészek, testnedvek, szőrök stb. szerepelnek [...]: haj (5), homlok (5), arc (1), (agy)velő (4), fej (18), szem (22)” (Derékly 1992: 125).

<sup>23</sup> József Attilánál: „A testrészt lehet bárkié, tehát vonatkozhat egy Én-re, Te-re, Ő-re stb.” (Tverdota 1987: 165).

József Attilánál az én és a világ közötti határok lebontása viszont hangsúlyozottan nyelvi eseményeken keresztül valósul meg, amely események egyik fő motivikus izotópiája az *érintés* képzete. A versek sűrűn alkalmaznak taktilis metaforákat és metonímiákat, és gyakran inszcenírozzák az érintés kinetikus tapasztalatát, vagy utalnak arra. Sőt az érintés mintegy önprezentációs motívummá lép elő több versben, vagyis az érintés gazdag motívumköre mintegy a lírai esemény, a költői kimondás performatív jellemzőinek, transzformatív erejének lesz az önleírása. Mármost az érintés mint egyidejű érintettség (a megérintett révén) aktivitás és passzivitás kettősségét, kiazmusát aktiválja (az érintő egyúttal megérintett is) (vö. Derrida 2007a). Vagyis az érintés a lírai alany(ok) megjelenített szenzorikus tevékenységét, érzékelési folyamatait ugyanakkor elszenvedésként is értelmezhetővé teszi. Így az én és a másik, az én és a világ közötti határok már nem vonhatók meg tárgyi-empirikus módon, hanem az eseményszerű érintés/érintettség tapasztalatában cseppfolyóssá válnak, a lírai alany létmódját aktivitás és passzivitás kettősségében helyezik el, sőt medializálják.

Az érintés síkján mindez úgy mutatkozik meg, hogy manifesztálódik az érintés alapvető végessége, mégpedig nemcsak a pillanatnyiség jelentésében, hanem olyképpen, hogy az érintés mindig határt érint, és ezért válik mélyebb értelemben végessé. Amivel együtt jár, hogy a határ mintegy az érinthetlent („a bőr alatt halovány árnyék”-ot) sejteti (Derrida alapvető tézise szerint, vö. Derrida 2007a: 380–381). Az érintett mögött az érinthetetlen (szakadéka) sejlik fel vagy létesül, ezért az érintés alakzatot termel, amennyiben az érinthetlent érinti (Derrida 2007a: 136). Ez a textuális megnevezés (például „Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között”) mintegy a láthatóság határait érinti, ezért lesz az így létesült „kép” figurális jellegű és ugyanakkor szó szerint olvasható.

Az érintés másik alapvető vonása ugyanis, hogy mindig felületet vagy felszínt érint (óhatatlanul így transzformálja a megérintettet) (Derrida 2007a), és azt egyfajta membránná vagy hártává alakítja. Ez a membrán áteresztő, ugyanakkor transzformatív közegként nem más, mint az a diafán médium, amelyről fentebb szó esett. Az átlátszóság ezért nem is annyira optikai, mint inkább taktilis eredetű, ahogy ezt például *A rák* szép sorai példázhatják: „Nagy, ezüst halak árnyéka suhan a korallok fölött, / Elhózzák nékem barnuló szined, gyöngye fővényen lebeg tova, / Megérinti a fáradt csigákat s azok csöndesen elalusznek. / Én még sokáig figyelem a meduzák átlátszó világosságát / S erős ollómmal utat vágok a moszatok közt, csengő karikák röpülnek föl a tiszta vízben – / Amerre a legszebben csillog, / Arra gyere.”<sup>24</sup> Itt az érintés maga a jelentésátvitel

<sup>24</sup> *A rák* című versben „csak közvetítők árnyéka juttatja el hozzá (a víz színén, a parton?) a napozó(k)

mozgását mint keletkezést („Werden”) manifesztálja, a nyelvi képlékenység értelmében, amelynek a fentebb tárgyalt „tisztaság” az interpretánsa. Ezzel mintegy a „barnulást” magát mint fiziológiai keletkezést kellene leképezni a költői képben (performatív módon magában az átvitel mozgásában vagy mozgásaként), a vers tehát erre a lehetetlen feladatra vállalkozik. A tropológiai átvitel mozgása („elhozzák”) kereszteződik az aposztrófé irányával („nékem barnuló színed”), amely kereszteződés kölcsönösséggé épül ki a vers folyamán, és amely kölcsönösség lényegében a vers önprezentációs komplexumát jelenti. A „barnuló szín” (mint folyamatszerűség) mintegy azon felület vagy felszín, amely ugyanakkor az „árnyék” ekvivalense: vagyis két felszín és két mozgás (a „barnulás” és az „elhozzák”) tevődik vagy másolódik megkülönböztethetetlen módon egymásra, egyfajta köztes dimenzióként, megragadhatatlan intervallumként. Ezek optikai szétválaszthatósága kérdéses, vagyis a metafora önmagát rombolja le, pontosabban: a metaforikus mozgás (kinezis) mint dereferencializáció (a „barnuló szín” önállósulása, majd a hullámok mint a vers fő önértelmező motívuma) destruálja, olvashatatlanná teszi az eredményeképpen létrejött „képet” (nem engedi azt látványként, képként rögzíteni). Vagyis maga a közvetítő megvonja magát, az intervallum („árnyék” és „barnuló szín” együttese) egyfajta *différance*, elkülönböződés folyamatában – nem közvetlenségben vagy folytonosságban<sup>25</sup> – létezik, méghozzá alkalmasint a „hullámok” mozgásában (vagyis az említett

bőrének selymes barnaságát – ő ezzel a világgal, az érzékiség, az egészséges emberi nemiség világával nem tud közvetlenül érintkezni, mint Kassák, Palasovszky vagy Tamkó Sirtó Károly” (Derék 1992: 179). (Ez a vers amúgy – ami elkerüli Derék figyelmét – Déry Tibor *Az úszó szigetek* című költeményére alludál, illetve ezt írja át, az *Énekelnek és meghalnak* idejéből, 1923–28-ból, ebből pár vonatkoztatható idézet: „az úszó szigeteket pillantásukkal hosszan követik a halak / a gyöngyhalász elaludt a fővényen [...] délben a paliszádok mögül előjön a pókkeseső [...] napközben színeket gyűjt [...] csend! csak a hullámok csobognak [...] ilyenkor indul el az atlanti lepke / himbálódzva röpököd a víz alatt és gyűjti a sót, amellyel a halottak homlokát behintik / a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfejtheti életük értelmét [...] a főnök leszállt a dombról / szétosztja mindennapi ajándékait...”) A vízhez mint „közeg”-hez vö. Derék 1992: 178. Ez egy „közvetítő hely, ahol átváltozott alakban mégiscsak érintkezésre kerülhet a sor” (Derék 1992: 179). „A víz felülete talán a *kedély*; az a légnemű hely, amely az alkotó magány és a realitás határán helyezkedik el, s közvetítő szerepet tölt be. Külsőt és belsőt elválasztó, rendkívül érzékeny hártya ez, a legkisebb külső érintéstől megremeg [...] A hullámok, a vízfelület rezgései mindenképpen a *kedély rezgései* tehát, ám nem szükségképpen csak a sajátéi” (Derék 1992: 181). Derék szerint a vers mintegy „a hullámlás egyik fázisá”-t, nem megnyugvást inszenzíroz (akárcsak az *Eszmélet* végének asszociációja, mondhatnánk). Az „árnyék” mint aktór szerepe feltűnő, és olyan későbbi képekre enged asszociálni az életműben, mint „A megtört kövek / önnön árnyukon fekszenek...” (*Tehervonatok tolatnak*).

<sup>25</sup> Erre a motívikus szinten a rák ollója utal: a rák nem egyszerűen érint, hanem egyúttal vág is. A rákolló mondhatni egyfajta technikai protézis a lírai én számára (érdekes módon az állattól kölcsönözve, nem valamely technikától).

két mozgást a hullámmozgás írja felül). Ez az intervallumjelleg a térbeliesülés indexe (mindezekhez vö. Derrida 2007a: 292). Azaz nem valamiféle ábrázolt, elképzelt térbeliségről van szó, hanem az aporetikus kép módján, az intervallum nem extenzióként (pusztán térbeli kiterjedésként) értett dimenziójában a térbeliesülés mozgásáról.<sup>26</sup> Ezért szembetűnő az „átvitel” erős metonimizálása, az érintés kiemelése („Megérinti a fáradt csigákat s azok csöndesen elalusznak”), vagyis itt nem optikai metaforák, a metaforikusság optikai elve a meghatározó (ehhez vö. Derrida 1997: 70–71, 80), hanem egyfajta testiesítése a metaforának, vagyis szélesebb fiziológiai spektrumba való visszafordítása. – Ez a dinamika mármint a lírai én és te instanciáin csapódik le, kölcsönös transzformációk, fiziológiai változások mennek végbe én és te oldalán: a „te” lényegében magában az átvitelben „barnul”, amelyet az aposztrófé foganatosít a lírai hang síkján („elhozzák nékem”), vagyis a költői önprezentációban (ennyiben a megszólítás magára a „barnuló szín”-re is irányulhat, például az „Arra gyere” felszólítása is érthető így, azaz mintegy a felszín válik cselekvővé, ami evidens módon a hullámmozgást idézi meg, ami szintén felszínszerűséget mint aktórt jelent). A lírai én a maga részéről mint „rák” páncélja „erős áramok sodrában keményedik”, amely páncél „Pirosságát legjobban te érted”, vagyis a te olvassa vagy érzékeli a lírai énnel történt (nem minden erotikus felhangot nélkülöző) változást. A „barnuló szín” ikonja kölcsönös viszonyba kerül a páncél „keményedésének” taktilis, azaz indexikális mozzanatával. Tropológiai átvitel és aposztrófé kereszteződése ilyenképpen fiziológiai effektusokat produkál, és a hullámmozgásra (a hullámok általi érintésre) mutat vissza, az utolsó versszakban meg is szólítva azt („Hullámok, szaladjatok...”), ami a felszínszerűség vonatkozásában legalább három egymásra helyezett vagy egymásra másolt felületet jelent („árnyék”, „barnuló szín”, „fövény”, „hullámok”), vagyis a „hullám” szó maga hullámozog vagy szétszóródik. A vers utolsó előtti sorában pedig a hangzás és a betűszerűség közötti zónában: „Kövér falatokat *hadd adogasson magosra / A rák.*” Az „ad” ismétlése és az *a-o* hangok iterációja (az „adogasson” ismétlődő jellegével) egyfajta fel-le mozgást jeleneznek: a vers deskriptív (nem a Te vonatkozásában aposztrophikus), a „rák”-ot harmadik személyben tematizáló szólama és ezzel az olvasói hang kölcsönzése sem vonhatja ki magát a transzformatív effektusok hatása alól.

A *Riának hívom* ugyancsak az itt látens aposztrófé aktusának fiziológiai síkon is megvalósuló kölcsönössé tételében érdekelt. A vers végig harmadik személyben beszél a másíkról, egy potenciális női Te-ről, mégis megvalósítja

<sup>26</sup> A „csók” mint érintésmetaphora (gyakori előfordulással József Attila ekkori költészetében) térbeliesülési jelentéséhez lásd például az *Én dobtam* szuggesztív sorait: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszeret.”

a dialogizálódáshoz elengedhetetlen kölcsönösségi struktúrát vagy eseményt. Ez a másik „Ria” („De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is”) és a jellegzetes, már Kassáknál megfigyelhető aktív értelmű átvilágítást hozza elő, ám itt (ismét csak) taktilis értelemben is: „Röntgenfényből faragták, átsugázzik a falakon és szavaimon.” A másik mint „röntgenfény” ilyen létrehozása ismét a lírai önprezentáció mozzanatának tartható a kezdeti, a megnevezés nyelvi-költői hajlékonyságát elvi szinten hangsúlyozó sorok után. Vagyis a másik megnevezésében a vers mintegy önmagát, ezen belül a lírai szólamot vagy hangot hozza létre („átsugázzik a falakon és szavaimon”), ám a másik mint harmadik hatásával (aki persze nem más, mint maga ez a hatás, sugárzás) összekapcsolódva. Ez a sugárzás éri el a lírai ént (kiemelt módon messziről, „Haj, de igen messze van”), és immár a „fájdalom” révén kapcsolva össze újfent a másikkal: „nagyon fájhatok neki”, ami viszont meg is fordul („Sóhajt s testemre hullajtja fájdalmaim”). A másik az én testére „hullajtja” azokat a „fájdalmait”,<sup>27</sup> amelyek elvileg ezen éntől származnak, vagyis a fájdalom immár nem pusztán az én vagy a másik fájdalma, nem is kettejük fájásának összeadódása, hanem maga az *interszubjektív reláció fájdalma*. Azaz nem szubjektív érzetről van szó – nem valamely szolitaris tudat benyomásáról (pedig mindez akkor következik be, amikor „egyedül vagyok!”). Ez a kívülhelyeződés a másikba egyúttal a fájdalomba történő kívülhelyeződés, és fordítva. A fiziológia interszubjektívációja következik itt be (a „Sóhajt”-hoz a vers zárlatában a „rekedten” csatlakozik, amelynek perszonális azonosítása nem hajtható végre, szó szerint „egymás” között következik be).<sup>28</sup> Ez pedig mélységesen líraspecifikus vonás, amennyiben a lírában éppen az én és a te instanciái közötti kommunikáció – akár fiziológiai alapokon – máshol talán megvalósíthatatlan intenzitás- és komplexitásfoka realizálódik. A középső versszak az így értett önprezentáció teljesítményét a tulajdonnév anagrammatizálásában is elhelyezi (miután a megnevezés metapoétikai tematizálásával indult a vers): „Csodálatos, hogy más nem vette észre a feje fölött a virágokat”, azaz nem olvasta a „Ria” nevet a „virágok” szóban. Az utolsó versszak akusztikai, önrételmező metaforája kiemeli ezt a kölcsönös rezonanciát (hanghullámok értelmében)

<sup>27</sup> A „testemre” különös fogalmazásmódja kiemeli, hogy ez a fájdalom pusztán nem belső-lelki fájdalom, hanem fiziológiai síkon, az érzett test („Leib”, nem annyira „Körper”) dimenziójában tételvezhető.

<sup>28</sup> A manapság sokfelé elterjedt „szubjektíváció” fogalmának analitikus értékét nem érdemes vitatni, viszont amilyen természetességgel használják, olyannyira nem tűnt fel még a terminológiai szintén az „interszubjektíváció” kifejezés, amely arra célozna, hogy valamely én vagy ének nemcsak szubjektummá válnak, hanem alapvetően egy interszubjektív reláció, sőt történés szubjektumaivá. Leginkább Gadamer játékközpontú nyújtathatna ehhez fenomenológiai keretet.



mint az interszjektív kapcsolat elsődlegességét, mögékerülhetetlenségét: „Egy hangvilla két ága vagyunk / S mégis, ha egymásra nézünk / Néha rekedten száll föl a szomorúság.” E kép belső feszültsége szembeötlő: az akusztikai elvárást rögtön meg is töri az „egymásra” „nézés”-ben implikált némaság, ami a hang bizonyos felszámolódását eredményezi („rekedten”). Itt vizuális-akusztikus szinten is manifesztálódik a kölcsönösség: a „szomorúság” nem rendelődik alanyhoz, az ekképpen evokált fájdalom mondhatni magának a hangvillának, illetve pontosabban a némaságnak, a „rekedt”-ségnek a fájdalma (vagy ezek *mint* fájdalom). Vagyis maga a kimondás, az artikuláció, a fordítás a verbális nyelvbe ütközik határokba, ugyanakkor nem pusztán a testbe mint határba, amennyiben a „rekedten” mint szomatikus effektus éppen a nyelviesíthetőség határának, tapasztalatának utólagos mozzanata is lehet.

Az *Én dobtam* című vers szerint „szándékunk egyet jelent a rádiummal”, vagyis a költői megnevezés felülírja az intencionalitást, éppen a benne ható átvilágító, kívülre helyező sugáreffektus révén (a „szándék” ilyen felülírása a „tisztaság” értelmezője is lehet). A vers központi sora: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket”. A „lélek” eszerint egyfajta radiofonikus sáv (vö. „hullámhossz”), ugyanakkor metonimizálódik, visszafordul a testbe vagy testre („magasságom”). Nyelvhasználati szinten pedig a definitív, képletszerű, illetve szillogisztikus fogalmazásmódot imitáló mondatot felülírja a „csók” motívuma, a fiziológiainak a kozmikussal való öszszevillantásában, ami már bevett eljárás József Attila ekkori verseiben is.

Az *Esti felhőkön* is a röntgenezés átvilágító-diafán effektusát inszcenirozza, illetve transzponálja: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag / kettejük fényénél meglátjuk a vizet és kenyeret melyek elbujtak tenyereinkben”. Itt is immaterializáció következik be, az átvilágítás értelmében, amely nem tranzitív-kognitív irányultságot jelent, mivel magában az átvilágításban (avagy átvilágításként) történik ez az anyagtalanítás. A „foszforeszkálás” mint diafán-mediális effektus vezet a szubjektum(ok) kívülhelyeződéséhez, ugyanakkor ez a foszforeszkálás egyfajta utólagos mozzanat is, a „sarkcsillag”, a hasonlat topológiája felől. Mégis „kettejük fénye” egyszerre van jelen, vagyis a vers szó szerintivé teszi a hasonlatot, amely ekképp mint önprezentációs létesítés nyilvánul meg (mint katakrézis), az élő feltárásként (nem esztétizálásaként). A versbeli önprezentáció nem denotatív módon irányul az élőre, a „velő”-re, hanem annak „foszforeszkál”-ását állítja elő, de már az utólagos hasonlat felől. Hasonló és hasonlított, referencia és trópus, az élő referenciális és költői leírásának a kereszteződése a fény performatívitasában vagy performatívitasaként adódik, amely

fény, a „foszforeszkál”-ás viszont lényegében sem a referenciához („velő”), sem a trópushoz („mint a sarkcsillag”) nem tartozik, egyfajta köztes átmenetet képez, magának a költői önprezentációnak a mozgásaként, amelyhez képest mind a megadható referencia, mind az identifikálható trópus utólagosak.<sup>29</sup> A vers végül pedig a „szemhéj” áttetsző-röntgenszerű membránját egyszerre vizuális és taktilis módon inszenírozza: „a szemhéj selyemüvegből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk”. És egyszerre aktív és passzív összefüggésként: a szemhéj érint, „simogat” bennünket, „de azért tovább látunk”, vagyis „mi” magunk is aktívan érintjük a szemhéjat a látás (a szem) révén (ahol is persze a látás mint metafora és a szem mint metonímia feszültségbe kerülhetnek).<sup>30</sup> A költői leírás referenciális és tropológiai rendszereinek ilyenén kereszteződése felől „meglátjuk a vizet és *kenyeret* melyek elbujtak *tenyereinkben*”, vagyis olvasni tudjuk a kenyér-tenyér anagrammát (a „kenyér” jelölő elbújik a „tenyér”-ben, akárcsak az „utak” az „összebújnak”-ban *A bőr alatt halovány árnyék* című versben). A diafán szenzorium itt tehát anagrammatikus olvasásként működik, vagyis az átvitelt lehetővé tevő performativitás nyomként is beíródik (a „tenyerek” újfent az érintést, taktilitást, indexikalitást hangsúlyozzák). A metaforikus kifejezések képi eredetének felélesztése és a köznapi beszédfordulatok poetizálása mint fő poétikai stratégiák (vö. Kulcsár-Szabó 2000)<sup>31</sup> mellett tehát a nyelv materialitásának, anagrammatikus effektusainak egyfajta poétikai olvasása és színrevitele is megfigyelhető József Attila ekkori költészetében. Idáig vezeti ez a poétika a metonimizálás mozzanatát, az „átvitel” textuális-materiális „alapjáig”, illetve effektusáig.

József Attila ekkori avantgárd ihletettségu verseit tehát a következő hármasság mátrixa foglalkoztatja: kinezis, aktivitás és passzivitás együttese és intervallum (membrán, bőr, fátol) kölcsönös feltételezettsége, ezek összefüggései. Sematikusan tekintve ezeknek felelnek meg az időbeliség, a világ és alany viszonya, a közvetítettség viszonylatai (persze ezek át is fedik egymást, például az intervallum nemcsak közvetítő közeg, de temporális viszony is). Mielőtt azonban aktivitás és passzivitás együttesét tekintve kiegyenlítésre, netán dialektikára

<sup>29</sup> József Attila az esztétista-nyugatos hasonlatozást funkcionalizálja itt át, referencia és trópus megkülönböztetethetőségét, egyúttal a hasonlat alapjául szolgáló predikációt („olyan, mint”) viszonylagosítva.

<sup>30</sup> Az áteresztő szemhéjak visszatérő motívum Dérynél is, például a már idézett *Barátom nálam aludt* című versben: „a hold” „a lepilledt szemhéjak mögé / belopózkodott sárgán és habos gondolatokat / eresztett...” A szemhéjak átjárhatósága József Attilánál Dérytől eltérően viszont kétirányú kölcsönösségi viszonyként jelenetездik.

<sup>31</sup> A „beszélt nyelv” metaforikus kifejezéseinek defigurációjáról vö. Bartal 2003: 277.

gondolnánk, meg kell tenni a következő pontosítást: az „árnyék” példáján (*A rákban*) látható volt, hogy a közvetítő lesz cselekvővé, azaz a lírai alany nyelvi létmódját egyszerre jellemző cselekvőségi és elszenvedési viszony nem önmagában erre a szubjektumlétmódra referál vagy erre vezethető vissza (mint egy absztrakt-izolált létezőre), hanem alapvetően a nyelvi közvetítettség, a medializáció mozgása mint a költői önprezentáció létesülése hívja életre. Ezzel az avantgárd ihletettséggű költői cselekvésérték mint célképzet hangoztatása („Mikor raktok parazsakat / Már-máron látó szemetekbe, / Hogy ne csak lássanak, / Világítsanak is!”, *Tanítások*),<sup>32</sup> amely József Attilánál mindig is a diafán közeget feltételezte, az érzékelés olyan aktivitásába megy át, amely közvetített jellegű, médiumhoz kötött (túl a Kassák-féle monizmuson). Ez a transzformáció nyitja meg az utat túl az avantgárdon a József Attila-i poétika későbbi alakulásai felé.

Az eddigiekből viszont az is kiderülhetett (vö. „Röntgenfényből faragták, át-sugárzik a falakon és szavaimon”): a költői önprezentáció ilyen mozgása magukat a szavakat mint szavakat is röntgenezi, átvilágítja, boncolja (autopsziát foganatosít), és például fiziológiai alapjaikat, avagy effektusaikat, implikációikat manifestálja. Vagyis amíg Kassáknál úgymond csak „a falakon” lát át a versbeli tekintet („aki teremteni akar átlát a falakon”, 48. számozott költemény), addig József Attila versei magukat a szavakat vagy a nyelvet is boncolják, mind virtuális reetimologizációk és jelentésfeltöltődések, avagy szemantikai-hangzós dinamizálások révén (vö. például a „hullám” szót *A rákban*), mind anagrammatikus-materiális módon.<sup>33</sup> Ez nem pusztá poétikai önreflexivitást jelent, hanem többek között az élő vagy az eleveniség, az élet fogalmainak és képzeiteinek problematizálását, áthelyezését és nyelvi-textuális közvetítettségű életeffektusok generálását vagy evokációját, innen vagy túl a tudati jellegű (ön)reflexivitas horizontján. Egészen odáig, hogy megfordul a röntgenezés iránya: nem egyszerűen kívülről irányul az élöre, instrumentális módon, a költői apparátus kvázi-technikai beavatkozásának értelmében, hanem ezen apparátus is mintegy visszaolvashatóvá válik az élő fiziológiai effektusai felől, amelyeket persze ugyanezen apparátus mint önprezentáció evokált vagy vitt színre. Az élőben manifestálódó nem kulturális, nem kódszerű nyomok felől is olvashatóvá válik a nyelvi dimenzió, persze ugyanakkor ennek határait is utalva. A nyelvi közlés fiziológiai eredete egyszerre aktivizálja a kimondást, és ugyanakkor veszélyezteti, egyfajta nem értelmes, nem szemantikai moraj (ami némaság is lehet) jelentkezésével.

<sup>32</sup> A *Tanítások* motívumainak továbbírásához (például a *Milyen jó lenne nem ütni vissza* című versben) vö. Szabolcsi 2005: 564–567.

<sup>33</sup> Ez természetesen Kassáktól sem volt idegen, lásd például a „nyelv”-„enyv” anagrammát a 6. számozott költeményben.

Poétikailag mindez úgy valósul meg, hogy a jelentésátviteli mozgások metonimikus szerveződése nyomszerűségként, nyomok vagy inskripciók beíródásaként is megnyilvánul. Ez a nyomszerűség mármint fizioológiai nyomatékkaal is bír, engrammok beíródásaként az élőbe vagy elevenbe, a test anagrammatizálásaként. Fontos, hogy a „test” jelölő is önkényes itt,<sup>34</sup> hiszen a „test” itt nem integer entitás vagy felület, hanem dimenzionalitás, amennyiben itt a testbe behatoló, azt feltáró, kívülre fordító vagy helyező tekintetek és operációk működnek.

#### 4. Név és aláírás között – az „élet” ígéretei (József Attila, *hidd el...*)

A József Attila, *hidd el* kezdetű vers a tulajdonnév poetizálásával ugyancsak jellegzetes avantgárd gesztust idéz meg, amely magyar viszonylatokban *A ló meghal a madarak kirepülnek* emlékezetes sorával illusztrálható: „én KASSÁK LAJOS vagyok”. Itt az aláírás szuverenitása, asszertív jellege feltételezhető, összhangban Kassák költészetének uralkodó modalitásával (ehhez az aláíráshoz lásd Bónus 2000: 129–130). József Attila verse tulajdonnév és aláírás bonyolult viszonyát állítja elő.<sup>35</sup> Már az ezzel a verssel nagyjából egyidőben keletkezett *A fergeteg ormán* című költemény is tematizálta a tulajdonnév (megszólításának, hívásának) problémáját („Néha meghalljuk nevünket, de akkor ott vagyunk, ahol a madár se jár”), a köznapi beszédfordulatba transzformálva a név effektusát.

Itt a megszólítás sajátos deixise (a név vagy a személy aposztrofálása, önmegszólítás vagy a másik megszólítása?) a beszéd grammatikai és pragmatikai viszonyainak különös szubverzióját eredményezi. A „*József Attila*” megszólítása te és ő közötti oszcillációt eredményez: ha a megszólítás a névre magára irányul, akkor annak perszonális hordozója mintegy ő-ként (a harmadik alakzataként) jelenik meg a versben, ha a személyre, akkor a név lesz az ő, a harmadik funkciója. Így a grammatika deiktikus viszonyainak meghatározatlansága, plaszticitása a megszólítás többértelműségét, én és te felcserélhetőségét nyilvánítja meg. Ezzel a vers központi problémája az apellatív beszédmagatartás keretfeltételeinek felderítése, a megszólítás illokúciós nyomatékának visszanyerése, avagy újradefiniálása lehet. Összekapcsolva ebben a tulajdonnév és a megszólítás mint a nyelvi létesítőerő funkcióit. A név megszólításának, felhívásának érdekes gesztusa

<sup>34</sup> Pontosan a Grünbein-féle értelemben: „A vers – ideális módon – a gondolkodást fizioológiai rövidzáratok sorozatában mutatja be. Minden kisülésre azonnal ismét a feszültség felépítése következik és fordítva. Az ehhez szükséges energiát olyan komplexum szolgáltatja, melyet igazából csak elégtelen módon lehet megnevezni a *test*-tel, mivel sokkal mélyebben hatol a bőr alá” (Grünbein 1996: 41).

<sup>35</sup> A versről korábban Bartal Mária készített fontos és jelen kísérlet számára is név és aláírás viszonyát tekintve irányadó elemzést (nem térve ki azonban például az élő gazdag motívumrendszerére a versben) (vö. Bartal 2003).

ugyanakkor nemcsak a megszólított, de a megszólító instancia azonosíthatóságát is problematizálja. Tulajdonképpen maga a világ szólítja meg a nevet, avagy az általa megidézett személyt, a világ (amely szó kétszer is előfordul a versben, állandósult kifejezésekben), mint a másik vagy a külső, egyfajta kívülség. Ebben az inverz alakzatban nemcsak az önmegszólítás vs. másik megszólításának kérdése áll fenn, hanem magának a megszólító instanciának az identifikációja. A világ vagy a másik nyelve ugyanakkor egyfajta preperszonális „élet” (a „tisztaság” Kassák és József Attila számára ekkoriban fontos motívumkörével jelölve), úgy is mint potencialitás vagy keletkezés mozzanatával áll kapcsolatban („a világra hozott”, „így lesznek frissek és épek”, „nőnek, ha elültetjük”), például a „születés” mozzanatában, a tervezett élet külső oldalán – úgy is mint a genealógia fölötti rendelkezhetetlenségben (amely itt már az *Eszméletet* előlegezheti).<sup>36</sup>

A versben a kurzivált tulajdonnév szerkezetébe legalább kétféle feltételrendszer íródik bele, a nyelv és a fiziológiai értelemben vett „élet” (a második sor kezdőszava) szintjén. A megszólítás mint nyelvi önprezentáció, nyelvi aktus mintegy közvetít az elevenség referencialitása és a tulajdonnév arbitraritása között. A megszólítás exponálása a vers önprezentációs szintjén a tulajdonnév költői invencióját, jelentéstani remotivációját hivatott foganatosítani.<sup>37</sup> Vagyis a vers önprezentációs struktúrája egyszerre adja és idézi a nevet mintegy az élőbe történő beleírás, egyfajta performatív hitelesítés példaként.<sup>38</sup> Ennek a performativitásnak a megszólítás a módusza a versben, amellyel a név által megidézett vagy ígért identitás kívülhelyeződik, a másikhoz vagy másokhoz kerül: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos.” Ezt a másikat (egyfajta finalist, az idézett sorban ikonikus módon, az utazás értelmében) már a „mégiscsak *másért* örülünk neki” többértelműsége is megelőlegezte. A tulajdonnév a másik nyelvének horizontjába helyeződik át, a vers diktátumszerűségének indexe lesz (Derrida 1998). Ez a diktátumjelleg a tulajdonnév megszólításában, ezáltal ellenjegyzésében (legalábbis ennek ígérétében) úgy is jelentkezik, mint a költői artikuláció szomatikus-fiziológiai feltételezettsége, a „szív(ünk)be” történő beíródás síkján. A fiziológia nyelve a másik nyelveként

<sup>36</sup> Amely preperszonális életben elkülöníthetlenné válhatnak emberi és állati tartományai, vö. ehhez József Attila Vágó Mártához írt leveléből (1928. okt. 22–23.): „Nem életem-e át már születésem előtt a fajok evolúcióját az amőbától, és huszonhárom és fél évemmel az egész emberiség történelmét?” (József 1976: 313).

<sup>37</sup> A „jó” jelző háromszori előfordulása a versben és homonímiája a „József Attila” név első hangjával szembeötlő.

<sup>38</sup> Bartal a „megszólatató olvasót, az intonációs ént” (a „hidd el”-ben) „a grammatikai én [aki a „nagyon szerettek”-ben beszél] hitelesítője”-ként értelmezi, vö. Bartal 2003: 274.

manifesztálódik, ám természetesen az én nyelve, hangja általi közvetítésében, ezen hang textualizálódásában, nyomszerűségében.

A megszólítás mint kívülhelyezés történik meg a versben, a tulajdonnév pedig ennek nyomaként materializálódik. Vagyis a név bizonyos materialitása ellenében hat a tropológiának, az esztétizáló helyettesítés törvényének az élő fölött („Az életet hiába hasonlítjuk...”), ennyiben a megszólítás szó szerint világra, nyelvbe születést inszceníroz. Egyfajta második születés ez, amelyben a fiziológiai folyamat és a névadás egymásra másolódnak. A megszólítás ugyanakkor a hitre apellál: „*József Attila*, hidd el...”. A hit mindig a lehetetlenhez kötődik, a lehetségesben nem kell/lehet hinni (Derrida 2007b: 12), a tulajdonnév paradox megszólítása kiemeli ezt a lehetetlenséget. A tulajdonnév megszólítása mint invenció a Múza invokációjának áthelyezett alakzata is lehet – költészettörténeti síkon az avantgárd materializáció horizontján<sup>39</sup> –, ahol a lírai én hangja a múzsai inspiráció fordítási, megjegyzési médiumaként funkcionál, inkább fiziológiai, mint tudati síkon, el egészen az emberi és állati közötti különbségtétel kérdésessé válásáig („én a pacsirták hajnali énekében heverészek”, ahol a zenei mozzanat felerősíti a nem reflexív, affektív síkot).

A hit elnyerése az önprezentációs szinten egyfajta nyelvi-poétikai újjászületéssel kapcsolódik össze: a „látod” jelenidejűsége mintegy a megszólítás síkján történő folyamattá is változtatja „a világra hozott” mozzanatát. Ez átsugárzik az élő mozzanataira is, hiszen a „hidd el” vonatkozhat az „örököltem” és az „áldott jó asszony volt” tanúsítására is. A „hidd el(, hogy nagyon szeretlek)” affektusa lesz az a mozzanat, amely az endoszomatikus-biológiai és exoszomatikus-kulturális szférák közötti határon mozog, ezek kereszteződését vagy érintkezését – mint magának a megszólításnak a fiziológiai látenciáját – tanúsítja. A megszólítás mint odafordulás, kommunikatív, sőt performatív gesztus megelőzi a megnevezést, és egyfajta affektust gerjeszt, avagy abban fogant, pre- vagy parapredikatív dimenzióban, mondhatni a megszólítás idegi vagy neurofiziológiai feltételezettségében. Ehhez képest a név megszólítása hangsúlyozottan utólagos, ugyanakkor mégis ez az utólagosság és egyidejű kívülhelyeződés reprodukálja az a diktátumjellegét, amely már a megszólításnak mint a másiktól elnyert szónak is alapjául szolgál. A tulajdonnév expozíciója pedig a megszólított másik egyediségét nyilvánítja meg, ezzel a „hidd el” szinguláris hívását hangsúlyozza. Ugyanakkor el is választja ezt a beszélőtől, legalábbis nyilvánossá teszi, kihelyezi a hangot a világba

<sup>39</sup> A *bőr alatt halovány árnyék* című későbbi versben a „te” megszólítása ugyancsak lehet egyfajta múzsai invokáció emlékezte (például „te táncolsz”), különösen az utolsó sorban, amely a múzsai hang textuális mnemotechnikájaként inszcenírozza magát, többszörösen anagrammatikus módon: „néma négerék sakkoznak régen elcsendült szavaidért”.

(vö. „világra hozott”), visszaolvashatóvá teszi mások által. A tulajdonnév ezzel a megszólítás hang-képévé válik.

Ugyanis a név mint olyan megszólítása kívülhelyező effektust gerjeszt: a tulajdonnév megszólítása írásosságot implikál, ennyiben a megszólítás, a költői hang textualizálódik. Betű szerinti szinten is: az „áldott” és a „látod” egymás anagrammái, vagyis a megszülés és a megszólítás párhuzamba kerülnek (az „áldott”, „látod”, „hozott” ráolvasásszerű-mágikus sorozatában), ugyanakkor az embrió textuális létmódját az anagramma, az egyik szóban elrejtett potenciális másik szó mintázza. A megszólítás ekként materializálódik, textuális folyamatban fogant, amely fiziológiai processzust is jelent, egyfajta második szül(et)ést. A tulajdonnév általi inspiráció ezt a kettős történést idézi elő a lírai hang és annak pszichoszomatikája általi közvetítésben. Itt a tulajdonnév a másik nyelvének indexe, már eleve elválasztva magától és kívülhelyezve az ént, akinek hangja az így kettőssé tett megszólításban el is válik önmagától, legalább annyira érkezik a másiktól, mint önnönmagától. A tulajdonnév nyelvével beszélés bizonyos diktátumjellege előhívja a közlés testi-szomatikus feltételezettségét, fiziológiai impulzusait, amelyek nem állnak a beszélő hatalmában. Ezen feltételezettség textuális nyomai lehetnek a versben kísértő anagrammák, nem utolsósorban éppen a benne elsőként megnevezett tulajdonnév anagrammatikus árnyékai.<sup>40</sup>

A perszonalizáció ezáltal interszjektív eseményként vagy tapasztalatként, a másik nyelvének effektusaként nyilvánul meg, ahogy a vers központi sora megfogalmazza: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos.” A „bennetek lakik” utalhat az embrionális motívumra, a születés és a megszólítás közötti párhuzamra. A sor első felének modalitása mindazonáltal pusztán ígéri ezen „Önmagunk” megtalálását. Itt is a külsőlegesség tűnik fel: a „jegy” a tulajdonnévvel kapcsolható össze, amelyet végső soron a másik ellenjegyvez vagy ír alá. A vers erre az összefüggésre alapozza a közösségteremtés ígéretét, egyfajta kollektív test („bennetek”, „szívünk”, „Igazi lelkünk”) vízióját, ami jellegzetes avantgárd gesztus, de itt a közvetítettség és ezáltal ambivalenciák hangsúlyozásával.

Megszólító és megszólított(ak) ilyen differenciális viszonyát mintázza tehát a tulajdonnév referenciális megkettőződése, a performatív síkon úgy is, mint a név és az aláírás kapcsolata. Ez a kapcsolat ugyanis nem működhet az ígértszerűség nélkül (ami a vers egészét átjárja) (vö. Bartal 2003: 283), a név ellenjegyzése mint invenció nélkül. A megszólítás inherens jegye volt a „hidd el”

<sup>40</sup> A vers metapoétikailag központi sorában: a „jó, meleg dalok” első két szavában a magánhangzók megegyeznek a „József” név, „a szívünk alá”-ban pedig az „Attila” név magánhangzóival (akárcsak „a pacsirták hajnali énekében” első két szavában is).

esküje, amely lehetetlenséget feltételez, ennyiben a megszólítás visszaíródik ebbe a lehetetlenségbe, és a „mintha” móduszába írja át a vers közlésstruktúráját. A tulajdonnév a maga részéről visszaíródik a nyelv mondhatni fiziológiai-testies potencialitásába, egyfajta betűszerűségbe, ebben végbemenő diszperziója pedig párhuzamos a megszólítottak meghatározatlan többes számával („bennetek”, „szívünk”, „lelkünket”). Ahhoz, hogy ez végbemenjen, a névnek megjegyzettként kell manifesztálnia (amit már a megszólítása implikál), bizonyos értelemben az ígélet mnemotechnikájaként funkcionálva. Ez pedig megjegyzést implikál, amelyet viszont az aláírás mint ellenjegyzés ír be. Ez az ellenjegyzés a versben invencióként jeleneteződik, „az életnek ígért élet” invenciójaként (Derrida 2007b: 57; az „élet az élet számára”, Derrida 2007b: 131), magának az ígéletnek a feltalálásaként. A vers egészének promisszív modalitása az élet ilyen megelevenítésére, az elevenségre mint a megígért, felesküdt élet mozzanatára<sup>41</sup> irányul, illetve ezt hajtja végre, legalábbis mint ígéletet (ami persze nyitva is marad). Ha az élet nem akarattól függ (Derrida 2007b: 24) (vagyis nem esztétista-eszközszerű vagy avantgárd-eszkatologikus horizontban gondolandó el: „hiába hasonlítjuk cipőhöz...”, „Naponta háromszor megváltják a világot...”), akkor valóban „másért örülünk neki”, akkor csak ígélet függvénye lehet. Ami jellemzően nem a halott animálására, hanem az élet megelevenítésére (Gottfried Benn-nel szólva „provokálására”) irányul, ám újfent nem a halott ellenében, ezzel nem ellentétben. Ezt az összefüggést József Attila ekkori versei a „tisztaság” motívumrendszerével és szemantikájával írják körül (itt is a zárlatban), amely Benjamin némileg később kidolgozott, fentebb idézett elgondolásainak értelmében inkább „megtisztításra” mint folyamatra utal, nem valamely előfeltételezett tisztaságra. Vagyis az „életnek megígért élet” a „megtisztítás” valamifajta performativitását jelenti. – A tulajdonnév megszólítása mint annak ellenjegyzése ezért nem jelölés, hanem annak felhívó effektusa, „apelatívává válása” (Derrida 2007b: 129) mint második élet, egyfajta túlélés adása. Ez az apelatívává válás előzi meg a tulajdonnév konvencionális értelemben vett arbitraritását, és ez a keletkezés érintkezik a fiziológiai élet potencialitásával a versben. Az ellenjegyzés – a költői megszólítás – ezt az apelatívává válást idézi meg, és manifesztálja a nyelv testébe való beleíródásként.

Ezt a külsőlegességet, a kívülről megjegyzést mint a „szív” megtanulását (a szív általi megtanulást) írják körül a vers utolsó sorai, többszörösen visszatulva a nyitányra. A „szívünk” a „nagyon szeretlek” mozzanatát nevesíti, ezt az „Igazi lelkünk” fejtí tovább, hogy végül további síkon is összekapcsolódjanak,

<sup>41</sup> Például a következő sorban: „A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük a szívünk alá.” Az életnek megígért élet ugyanakkor nem organikus jellegű, mint azt az „ünneplő ruhák” motívuma jelzi (A bőr alatt halovány árnyékban a „szívemben kivasalt ruhát hordok”).



az „elültetjük” és a „örizzük meg” szinonímiájában, ami a „szív” és az „Igazi lelkünk” kívülről megtanulását, diktátumszerűségét implikálja. A „szívünk alá” ugyanakkor visszautal az „áldott állapot” képzetére (az anyák „a szívük alatt hordják a gyerekeiket” klisé evokációjával), vagyis a kívülről megjegyzés az előbe történő beírást, ennek potencialitását jelenti (nem egyszerűen organikus-biológiai jelenséget). Végül az „áldott” transzcendens értelme összekapcsolódik az „ünnepek” szemantikájával, felerősítve a nyilvános-ritualizált-személytelenítő jelentéselemet,<sup>42</sup> vagyis a líraiság „epideiktikus” dimenzióját.<sup>43</sup> Ezzel természetesen újra előtérbe hozva az ismételhetőség mozzanatát, az életnek megígért élet eseményszerűségét mint a közösségteremtés ígérését.

Összefoglalva: a tulajdonnév autorizációja az aláírás mint ellenjegyzés funkciója lesz, ezt az ellenjegyzést viszont csak a másik(ok) nyelve hajthatja végre, ami fölött a lírai alanynak nincsen hatalma, csak hívhatja, illetve ígérheti azt. Ezért a tulajdonnév diszperziója, szétíródása a versben a megszólítottak határozatlan többes számával, megtöbbszöröződésével korrelál. Maga az anagrammatikusság kettős horizontba kerül: egyszerre vonatkozik valamiféle potencialításra a keletkezés fiziológiai síkján,<sup>44</sup> illetve a nyelvi síkon a grammatika meghatározatlan deiktikájának plaszticitására, továbbá a név szétszóródására mint maradékra vagy morajra, egyfajta sebre (például az állattá válásra).<sup>45</sup> Vagyis az anagrammatikus dimenzió (határainak megállapíthatatlansága) megelőzi a megnevezést, ugyanakkor követi is azt, mint a név, az ellenjegyzés szétíródásának effektusa. Ezért jellemző a versben a kétféle idősíki: a születés előtti idő vagy magának a születésnek az eseménye és az ígértszerűség ideje, a jövő érkezése.

A vers lényegében ellenversként is felfogható Kassákkal szemben, ahol József Attila egyrészt megmutatja, hogy magasabb szinten műveli az avantgárd poétikát, másrészt a politikai cselekvés alapvetőbb feltételezetségét igyekszik kijelölni. A verset átszövik a Kassák-allúziók a számozott versekből: „de ki ismer minket egyedül inni a fényből barátok közeli melegsége / utazások önmagunkban” „a terhes asszonyok mind egyidőben vannak velünk te azt mondod az idővel

<sup>42</sup> Ez a vonás szintén visszatér *A bőr alatt halovány árnyék* zárlatában, a sakkjáték motívumában.

<sup>43</sup> Jonathan Culler használja ezt a retorikaelméleti kifejezést a líra nem fiktív nyelvi-retorikai dimenziójának megvilágítására (vö. Culler 2015: 115–116).

<sup>44</sup> „...a szöveg [...] – megszólalás előtti állapotba való – visszahúzódása a dadaista gesztust idézi” (Bartal 2003: 284).

<sup>45</sup> Az „állattá válás” (devenir animal) kategóriája Deleuze-nél éppen a grammatikai determináció felfüggesztését jelenti, magának a „keletkezés”-nek a történéseit, úgy is mint a pre- vagy transzperzonális viszonylatokét (vö. Deleuze 1993: 377). „A fiatal lány vagy a gyermek nem lesznek/válnak valamivé, hanem maga a keletkezés: gyermek vagy fiatal lány.”

vagyunk / áldottak összekevert órák keringenek fölöttünk és lassan kimaradunk a partok közül” (40. számozott költemény); „az emberek speciális vonatokon utaznak önmagukban” (25. számozott költemény). Látható, hogy József Attila a másik és „önmagunk” viszonyát kölcsönössé alakítja, ám az ígélet performativitásának dimenziójában, míg Kassáknál mindez felszólító modalitásban jelentkezett: „aztán állítsuk be a szemaforokat / s induljunk el a testvérek felé akik nyugodtan alszanak / az elsüllyedt szigeten” (uo.).<sup>46</sup> A kassáki „le vagyunk kötve önmagunkhoz“ azt jelentette, hogy „nincs aki megváltson bennünket” (36. számozott költemény), ezzel szemben József Attila verse a „megváltás” elvontságára figyelmeztet és az „önmagunk”, az ipszeitásnak a másik nyelve általi feltételezettségére. Különösen érdekes itt a „megváltani” másik jelentésének („megvásárol”) aktiválása a „jegyet szerezni” kifejezésben, ebben az implicit szinonímiában a metaforika metonimizálása, betű szerintivé alakítása történik (párhuzamosan a név materializációjával). Ezáltal a „megváltás” esetlegessége hangsúlyozódik, amiként a „jegy” elhasználása (az „Önmagunkhoz” vezető út során), majd eldobása a tulajdonnév transzgresszióját, szétírását jelenítheti meg ikonikus módon (a tulajdonnév és a „jegy” egymás megfelelői).<sup>47</sup> Végül a vers infratextusa lehetnek a következő kassáki sorok: „amiről beszélek az a valóság egyszínűsége a szívben / akárha mondom NEM akárha mondom IGEN a dolgok / rendületlenül újjászületnek benne” (49. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). A kassáki bizonyosság József Attilánál ígéletté változik, a másik nyelvért hívó és annak ugyanakkor kitett invocációvá, míg a „bizonyos” nem referenciális evidenciája éppen erre a kölcsönösségre vonatkozik. Az „újjászületés” egyrészt csak megígért lehet, másrészt az ígélet a másik ellenjegyzés(ének) függvénye. A „szív” pedig nem előfeltételezett keretként funkcionál, hanem mintegy az inskripció vagy diktátum fiziológiai médiumaként: a „gyémánt” fénye világít potenciális módon a „szív”-ben,<sup>48</sup> beíródva abba, mintegy egyszerre belülről és kívülről érkező röntgensugárként működve.

<sup>46</sup> Kassák ezt később, az 1931-es 35 vers című kötetében már narratív motívumként inszenizozza: „nem ismertük születésed óráját nem jártunk az úton ami hozzád vezethetett volna / s egy napon mikor te elindultál önmagad felé összetalálkoztál mivelünk” (75. számozott költemény).

<sup>47</sup> Vö. ehhez József Attila Vágó Mártának írott leveléből (1928. okt. 11.): „Megjegyzem, hogy nem érdekel, ki mit mondott előttem, új-é az, amit mondok, mert az sem érdekel, hogy én mondom, – az egész gondolatsort, és pedig minden esetben önértéke foglalkoztatja szellememet, amely (az egyetlen »aki«) ha hord is magán annyi egyéniséget talán, mint fülcsigám és érzelmeim, mégis tisztán önmaga értékeiért való, annyira, hogy József Attila mellette jelentéktelen esetlegesség csupán” (József 1976: 298).

<sup>48</sup> Kassáknál a gyémánt többször a fényével asszociálódik a számozott költeményekben, például: „látjuk a csillagok gyémánt-vándorlásait” (31).

Az aláírás eme poétikája továbbfolytatódik József Attila költészetében, például a *Téli éjszaka* zárlatában: „Mint birtokát / A tulajdonosa.” Itt a lírai én nem anyyira birtokosként, mint inkább a „téli éjszaka” ellenjegyzőjeként figurál (ebben az ellenjegyzésben létezve, ezért „Mint birtokát” és nem valamely rendelkezés értelmében, hiszen az ilyen birtokba előbb-utóbb „háziúr települ”...). Az *Eszmélet* 10. sorjázza a „ja” hangsort (belső rímmel is megtámogatva) és pontosan abban a kontextusban, amelyben jelen értelmezés mozgott:

Az meglett ember, akinek  
szívében nincs se anyja, apja,  
ki tudja, hogy az életet  
halálra ráadásul kapja  
s mint talált tárgyat visszaadja  
bármikor – ezért őrzi meg,  
ki nem istene és nem papja,  
se magának, sem senkinek.

A „halálra ráadásul” kapott „élet” az az élet, amely nem áll ellentétben a halállal, inkább megígért, ellenjegyzett élet – a „visszaadás” itt az az ellenjegyzés vagy afirmálás (egyfajta második „igen”), amely az 1924-es versben mint ígéret jelenetездődött („Igazi lelkünket [...] gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre”). A „szív” is felbukkan, és a harmadik sortól artikulált „tudás” ezen szív tudása is lehet, vagyis nem pusztán kognitív-reflexív mozzanat, de a kívüliség (a „talált tárgy”) függvénye, az életnek („a talált tárgy”-nak) megígért második élet (a „visszaadás”) indexe. Ezt a „szív”-et a „talált tárgy” diktátuma, illetve a „visszaadja” ígérete élteti, dobogtatja, nem valamely elsődleges organicitás.

##### 5. Az emlékezet hang és némaság között (*A bőr alatt halovány árnyék*)

A kívüliség indexei, az anagrammatizáció erősen előhívja az emlékezet kérdését, az időbeliség problémáját. Már *A rák* is olvasható volt – minden jelölten térbeli mozgás ellenére – potenciálisan a Te emlékének megidézéseként (ennyiben a Te mintegy az emlékezetben is „barnul”), a *Riának hívom* is finoman nyitva hagyta a „Haj, de igen messze van” jelentését (ez időbeli is lehet). Az 1927-es *A bőr alatt halovány árnyék* viszont már reflektált-metafiguratív módon is az emlékezet beszédhelyzetéből íródik.<sup>49</sup> Ebben a versben a fiziológia röntgenezése a képi sík mellett a hangra is kiterjed, mint az élő közvetlenség, az önaffekció, a vokális

<sup>49</sup> Hasonló elmozdulás figyelhető meg Kassák későbbi, a *35 vers* című kötetében (1931) összegyűjtött számozott költeményeiben, két példa a kötet első két verséből: „emlékezetemben világitanak lépteid” (66.); „az emlékezés kötelein csüngök” (67.).

jelenlét médiumára. Itt magát a lírai hangot röntgenezik, a szöveg a lírai hang röntgenképeit állítja elő.

A vers már címében és első sorában a röntgenezés olvashatósági metaforikájára is emlékeztethet. Ugyanakkor a számos temporális implikáció („*amikor* megszólítlak”, „munkám kell *elvégez*nem”, „*még sokáig* fogok élni”, „*5 hete* nem tudom”, „*az idő elrohan*t”, „*régen elcsendült*”) ezt időbeli összefüggésrendszerré változtatja, az utolsó sor metafiguratív trópusa értelmében az emlékezés beszédhelyzetében helyezve el a mondottakat. Ez a történet tudati alapon nem értelmezhető vagy leírható a lírai én diskurzusában („*nem szabad*, hogy rád *gondolj*ak”, „*5 hete*, hogy *nem tudom* mi van veled”, „*nem tudom*, hogy szerethet-e téged az ember?”), amit az animális önreprezentáció is kiemel (mint *A rákban* is), továbbá a játék (vö. sakk) cselekvéselvűséget felfüggesztő értelmében. Mindez a lírai én deszubjektívációját eredményezi több síkon is: a képek öndestruktivitásának, valamint a hang textualizálódásának és térbeliesülésének (megszólítás emlékezeti távlatba helyeződése, kívülhelyeződés, anagrammák) szintjén, egyfajta médiumközi játékban. Másképpen: a szubjektumok plaszticitása lép elő, amennyiben a Te a táncban, az Én a játékban oldódik fel, azaz táncként, illetve játszóként vannak jelen. Ez a játék a lírai hang genealógiája fölötti rendelkezhetetlenség indexe is.

Az emlékezet itt lényegében fiziológiai folyamatként vagy jelenségként jelenítődik meg (nem pusztán tudati-kognitív tevékenységként), az emlékezés mint érzet vagy perceptum egyfajta hangulata lengi be a szöveget. Ez megmutatkozik a már ismerős eljárásban, a metaforikus látványszerűség metonimizálásában, egyúttal persze egy nyelvi klisének az elfeledett képi értelmére való visszavezetésében: „az idő elrohanat vérvörös falábakon”. Az élő és élettelen szemantikai feszültsége feltűnő itt, az élő egyfajta protézisszerűsége, amely megelőlegezi a „néma négerék” (mint fából készült sakkbábuk) révén a „régen elcsendült szavak” protetikáját a sakkjátékban. Ez a sor Kassák egyik verssorára utalhat vissza („s a nap jött velünk az úrben arany mérföldlábakon”, *A ló meghal a madarak kirepülnek*),<sup>50</sup> szignifikáns különbségek vehetők azonban észre közöttük. Míg Kassák képe mimetikus módon megfelfejthető (természeti vizuális összefüggés alapján, noha a „nap” az utazás függvénye lesz), addig József Attilánál az absztrakt jelentés (a „idő”) feltöri a kép észlelhetőségi horizontját, igazi nyelvi képként prezentálva azt. Ez az allegorikus szerkezet persze kollokvialis kifejezés („rohan az idő”) alapján áll elő, ugyanakkor szó szerintvé téve vagy metonimizálva a „vérvörös falábakon” által: ebben az élő-holt ellentét sejlik fel, a nyelv által jelölt idő, magának a metaforának egyfajta protézisszerűsége. Az „idő” szó szerinti

<sup>50</sup> Török Gábor észrevétele szerint, vö. Török 1976: 226.

megállítása a biológiai időre is vonatkozik („vérvörös”), ezzel a kifejezés képi eredete nem pusztán életre kel, de utólagos-allegorikus vonása is hangsúlyozódik (akárcsak a „szívemben kivasalt ruhát hordok”, ahol az organikuson tételeződik a külső). A megszólítás ezen körülmények között mnemotechnikaként működik – nem jelenvalóvá tétel a funkciója, hanem emlékezeti aktus. A hang – és éppen a megszólítás hangja – nem organikus adottság, hanem olvasható hang, amennyiben múltkaraktert visel magán (a nyelv általi megállítás életteleniséget, némaságot előidéző értelmében). Mindezt felerősíti a „tánc(olsz)” jegyében is felfogható önprezentáció: a vers eszerint egy tánc szkriptjeként is olvasható (a sakkjáték és rendszerének motívuma is lehet ezen szkript), amely a táncoló test „mozgásai időbeliségének latenciáját” implikálja „a notacionális szempontból tekintett koreografikákban” (Brandstetter 2012: 67). Ezt az olvashatóságot a vers kiterjeszti időbeli összefüggésekre, az utolsó sor értelmében egy nem jelen lévő „tánc” olvasásaként prezentálva magát: felerősítve, illetve temporalizálva ezáltal a táncszkriptek megfejtésének azon mozzanatát, amely azt jelenti, hogy ebben „olyan nyomot követnek, amely a nyitottba vezet: amely csak utal arra, amit *the letter* / a betű éppen *nem* mond”, a tánc időbeli-narratív konstrukcióját „ennyiben mindig megnyitva *blind spots*, hézagok által – és ezek érintik a testmozgást, a végtagok mozgását, a lélegzést, a teljes oszcilláló mozgást *graph* és test között” (Brandstetter 2012: 67). A vers ezt a hézagot, intervallumot az afónia és ezáltal a felejtés mozzanataként vezeti elő. Az „optikai ritmus mnémikus hatása”-ban<sup>51</sup> érdekelt a szöveg, ugyanakkor ez a hangzás, a vokalitás, a „régén elcsendült szavak” némaságát idézi elő.

Ez az afónia több szinten is megjelenik a költeményben, leginkább radikális módon a „régén elcsendült” környezetében, amely kifejezés mégsem pusztán időbeli múltkaraktert jelent, hanem az anagramma írásszerűsége, a betű szintje által generált strukturális múltbeliséget (ezt az „én” hipogrammája a „néma négerek”-ben, a „régén” anagrammája, a „néger” mondhatni evidens módon jelzi, továbbá a „vérvörös falábak” asszociatív kapcsolata a sakkfigurákkal, amely „falábakon” „az idő elrohant”).<sup>52</sup> Egyszerre irányul a te egykori szavaira mint

<sup>51</sup> A korban például a pszichoanalitikus indíttatású pszichotechnikai elméletek és gyakorlatok „a ritmika átfogó elmélete”-it próbálták megfogalmazni (vö. Rieger 2001: 122–123). A „táncos, személyes ritmusa és *fiziológiai rezonanciája*”, „ember és ritmus szinkronizálása” kapcsán vö. Rieger 2001: 112–113.

<sup>52</sup> Az „elcsendül” ekképp finális módon is érthető: a csenddé válás (performatív) értelmében. Ezek az összefüggések egyébként a *Téli éjszaka* analóg effektusait is előlegezhetik. Az „utak összebújnak a hó alatt” is anagrammatikus módon működik, ugyanakkor a diafán effektust is felvillantva, illetve textualizálva a térbeliesülés játékát. (A sor egyébként idézet is lehet, Szabó Lőrinc *Föld, erdő, isten* című kötetéből, a XIV. versből: „Ma az utak is összebújnak az erdő bozontos mellén.”)

emlékezett szavakra, ugyanakkor felülírja az én aposztrófikus szólamát, dezartikulálja ezt mint „saját” hangot és mint megszólítást. Ezt a kettős (a)fonikus irányultságot nem lehet szétválasztani: a „régén elcsendült” szavak a lírai én saját szavaira is vonatkoznak, az ő idejük is mintegy „elrohant”. Az idő mulandósága itt tehát nyelvi-textuális szinten mutatkozik meg: a lírai én szólamának anagrammatikus felülírásában, a hang kioltásában, egyfajta afóniában. Vagyis a hang lényegi tűnékenységét, tranzitorikus jellegét az írásosság nem kompenzálja, hanem mintegy materializálja a hang mint jelenlét hiányát. Ezáltal a hang tűnékenységének mondhatni másik oldala, egy radikálisan afonikus dimenzió sejlik fel, amely talán már itt is, de a József Attila-költészet későbbi alakulásában egyfajta időnkivüliség mozzanatát fogja megnyilvánítani. Mindenesetre az „élet” a versben mint a tudaton túli vagy előtti, egyfajta tudatelőttés idő formájában van jelen, mondhatni időperceptumként (vö. Han 2009: 55; a „perceptum” fogalmához lásd Deleuze–Guattari 2013).

A hang ekképp térbeliesül, ám nem valamely tárgyiasság értelmében, hanem a másik instanciájára való kivetülésében és a „világban” történő szétszórásában, exteriorizációjában (vö. például az „ember” általános névmással). Vagyis a térbeliesülés ezt jelenti: a hang világban adódik, a hang kivüliségét vetítve fel (vö. Derrida 1974: 283–284). A hang tropológiájának a hang ilyen térbeliesülése megy elébe: megsokszorozódása a világban (például visszhang), a külsődlegességben, a jelben. A hangban megnyilvánuló írás tehát a hang kivüliségét állítja elő,<sup>53</sup> a nyilvánosság, egyfajta ritualitás értelmében is („szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítottak”, azaz maga a megszólítás hangja térbeliesül), de a „te táncolsz” mint egyfajta pantomim értelmében is. Következésképpen a hang-képben nem a hang a szenzorikus minőség, hanem jelölő vonása teszi azzá (ellentétben a képzetrel).<sup>54</sup> A jelölő vonás írásfüggése viszont dezartikulálja is a hangot (vö. anagramma) és éppen mint (feltételezetten) *saját* hangot. Ennyiben a hang-kép nem annyira hallható, mint inkább olvasható („régén elcsendült”). A tudatalatti mondhatni nyelvi eredetű ebben az értelemben (vö. Derrida 1974: 114, 121).

A hang tehát nem garantál jelenlétet – inkább mnemotechnikai effektusok lépnek elő, tulajdonképpen a kezdő és a záró sor ilyenek (utóbbi tematikusan is), a kép inskripciója az idő múlékonyságának felerősítése, ugyanakkor egyfajta megállítása (két eltérő képzetkör összevillantásának nyelvi „idejében”). Az idő

<sup>53</sup> Az anagramma térbeliségéhez Kassáknál vö. Kovács Béla 2000: 191–193. Itt viszont inkább fenomenális alakzatról van szó, amely a jelölő grafikai síkjára vonatkozik. József Attilánál az anagramma ehhez képest térbelivé *válást* jelent (például játék).

<sup>54</sup> Saussure meghatározásának értelmében, vö. Saussure 1997: 42–45. A vers (zárlata) kapcsán érdekes lehet Saussure sakkhasonlata is (Saussure 1997: 110, 128, 131).

a költői önprezentációban lehetővé váló textualizált játék idejeként rekonfigurálódik (nem a hang prezenciájának mint az idő uralásának eszközeként). A záró sor a pillanatot osztja meg vagy szereli szét a beírásban (vö. anagramma) mint az emlékezetben, „egy emlékezetgépben [...] a megélt idő újramegtalálására szolgáló gépezetben” (Grünbein 1996: 19). A megélt idő (visszahozhatatlan egyedisége) ilyen beíródás mentén kerül kapcsolatba az önprezentáció idejével, a „sakkozás” temporalitásával. Ennek ára viszont a némaság, méghozzá nem pusztán a múlté („régén elcsendült”), de a jelené is („néma négerék”), ahogy az „árnyék” a „bőr”-höz tartozik, ugyanakkor meg is kettőzi azt.

Ezeket nyilvánítja meg tehát a lírai hang röntgenezése mint önprezentáció és eredménye, a hang-kép: az élő, közvetlen, vokális jelenlét, az aposztrófé hangjának mint „lelki” emóciók médiumának a felfüggesztését, a hangban implikált írás mint a szupplementáris távollét effektusát (és nem valamely empirikus hiányt). A hangkép fonográfiája kitorli, legalábbis idézőjelekkel látja el az „átlekesített” hang anyagtalansági fantazmáit. Ahogy az emlékezet csakis mediális átvitelként vagy fordításként működhetett, és az így létrejött hang röntgenképében fiziológiai olvashatóságot tett lehetővé (a távollétben nyitva távlatot az életszerűsége), úgy a lírai Te és Én instanciái is személyfölötti konfigurációk és történések függvényei. Ennyiben a fiziológiai olvashatóság korrelál az autonóm és idealitásként meghatározott, reflexív képességekkel rendelkező én testamentaritásával (az „átlátszó oroszlán”, illetve a „néma négerék” anagrammája az én ezen testamentaritását mutatják fel) (ehhez vö. Derrida 2003: 129). A térbeliesülés, a fiziológiai összefüggések textuális önprezentációja felfüggesztik azoknak az alany önaffekciója alá rendelkezését,<sup>55</sup> amennyiben sokkal inkább a szubjektum(ok) kerültek be kezdetől fogva az ismétlődés játékába.

A sakkjáték motívuma két térbeli perspektíva oszcillációjába vonja be az ént, amely játék az időbeli távollét mint afónia háttéré előtt, ugyanakkor azt felerősítve, zajlik („régén elcsendült szavaidért”). Ez az oszcilláció emlékeztet az egyszerre megvilágított és visszatükröződő két kettős szituáltására az „örök éj” háttéré előtt az *Eszmélet* zárlatában. A megvilágítás és visszatükrözés (ennyiben megkettőzés) együttese egyetlen eldönthetetlen képből kapcsolja össze a röntgensugár fényének (itt „fülke-fény”-ének) egyszerre kint és bent ható impulzusait. Ezt az expozíciót

<sup>55</sup> „Az ön-affekció, az önmagára-vonatkoztatottság vagy a magáértvaló, a szubjektivitás abban a mértékben nyer el hatalmat és uralmat a másikon, amennyiben ismétlési képessége *idealizálódik*. Idealizáláson itt azt a mozgást kell érteni, amely révén az érzelmi külsőlegesség, amely afficiál engem vagy számomra jelölőként szolgál, aláveti magát ismétlési képességemnek, vagyis annak, ami innen fogva mint a spontaneitás jelenik meg és egyre kevésbé vonja meg magát tőlem” (Derrida 1974: 284).

a lírai én nem szuverén vagy jelölt módon, hanem csak a hallgatásával (nem) képes aláírni vagy ellenjegyezni. A hallgatás mint ellenjegyzés, ám nem egyszerűen intencionális módon (hanem például a „visszaadás” távlatában, ígérétében szituált „megőrzés” módusaként) – és itt jelentkezik a lírai hang röntgenezésének alapvető implikátuma: a röntgenezés hallgatást, némaságot, afóniát ír be a hangba, vagy azokat tárja fel ebben. Ez az összefüggés már az 1927-es *A bőr alatt halovány árnyék* nyelvi-poétikai következtetése volt az avantgárd versek praxisából, az 1934-es *Eszmélet* elvi-gondolati szinten artikulálja.

### Irodalom

- Agamben, Giorgio 2004. *Ausnahmezustand*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Artz, Carolin 2011. *Indizieren – Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen*. Berlin: Kadmos.
- Asendorf, Christoph 1989. *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*. Gießen: Anabas.
- Bartal Mária 2003. „és még mindig kérdezem: Hol vagy?” (Énkonstrukciók József Attila három szövegében). In: Bednancics Gábor et al. (szerk.): *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. Budapest: Osiris. 268–290.
- Benjamin, Walter 1980. Karl Kraus. Uő: *Angelus novus. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Magyar Helikon. 643–686.
- Bónus Tibor 2000. Avantgarde, történetiség, szubjektum (A ló meghal a madarak kirepülnek). In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról (újraolvasó)*. Budapest: Anonymus. 106–134.
- Brandstetter, Gabriele 2012. *Schriftbilder des Tanzes. Zwischen Notation, Diagramm und Ornament*. In: Sybille Krämer – Eva Cancik-Kirschbaum – Rainer Totzke (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag. 61–78.
- Cseke Ákos – Tverdota György 2009. *A tisztaság könyve*. Budapest: Universitas.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Deleuze, Gilles 1993. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 2013. *Mi a filozófia?* Budapest: Műcsarnok.



- Derékly Pál 1992. *A vasbetontorony költői*. Budapest: Argumentum.
- Derrida, Jacques 1974. *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques 1997. *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*. In: *Az irodalom elméletei V*. Pécs: Jelenkor. 5–102.
- Derrida, Jacques 1998. *Was ist Dichtung? Uő: Auslassungspunkte*. Wien: Passagen. 299–304.
- Derrida, Jacques 2003. *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques 2007a. *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Berlin: Brinkmann&Bose.
- Derrida, Jacques 2007b. *H.C. für das Leben, das heißt...* Wien: Passagen.
- Dommann, Monika 1993. *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963*. Zürich: ETH.
- Dünkel, Vera 2008. Das Auge der Radiographie. Zur Wahrnehmung einer neuen Art von Bildern. In: Matthias Bruhn – Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript. 207–222.
- Grünbein, Durs 1996. *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grünbein, Durs 2010. *Vom Stellenwert der Worte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Byung-Chul Han 2009. *Duft der Zeit*. Bielefeld: transcript.
- József Attila 2006. *József Attila levelezése*. Budapest: Osiris.
- József Attila 1976. *Válogatott levelezése*. Budapest: Akadémiai.
- Kovács Béla Lóránt 2000. A tipográfia disszeminatív teljesítménye. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról (újraolvasó)*. Budapest: Anonymus. 184–195.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2000. Utak az avantgardból (Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében). *Alföld* 11: 43–61.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*. Pozsony: Kalligram.
- Lethen, Helmut 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Lórinz Csongor 2014. *Provokált képek. „Mutáció” és textualitás Gottfried Benn szövegeiben. Uő: Költői képek testamentumai.* Budapest: Ráció. 126–166.
- Metzler, Jan Christian 2003. *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt.* Bielefeld: transcript.
- Meyer, Anne-Rose 2015. 'Fußspur' und 'Röntgenbild'. Bildwissenschaftliche Aspekte und intermediale Differenzen in einem Gedicht Durs Grünbeins. In: Christoph auf der Horst – Miriam Seidler (Hrsg.): *Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins.* Berlin/Boston: de Gruyter. 239–256.
- Moholy-Nagy László 1927. *Malerei Fotografie Film.* München: Albert Langen.
- Nemes Nagy Ágnes 1989. Tudjuk-e, hogy mit csinálunk? Uő: *Szó és szótlanság. Válogatott esszék I.* Budapest: Magvető. 41–61.
- Peirce, Charles Sanders 1983. *Phänomen und Logik der Zeichen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rába György 1986. *Csönd-herceg és a nikkel számovár.* Budapest: Szépirodalmi.
- Rieger, Stefan 2001. *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Raulff, Ulrich 1995. *Der große Durchblick. Hundert Jahre Röntgenstrahlen und Psychoanalyse.* FAZ 95. 4. 24.
- Rheinberger, Hans-Jörg 2007. Spurenlesen im Experimentalsystem. In: Sybille Krämer – Werner Kogge – Gernot Grube (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 293–308.
- Rónay György 1971. *A nagy nemzedék.* Budapest: Szépirodalmi.
- Saussure, Ferdinand de 1997. *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Budapest: Corvina.
- Schneider, Manfred 2013. *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche.* Berlin: Matthes&Seitz.
- Schury, Gudrun 2008. Lichtanatomie. Thomas Mann und die Ästhetik der Röntgenbilder. In: Julia Schöll (Hrsg.): *Literatur und Ästhetik.* Würzburg: Königshausen & Neumann. 123–132.
- Szabolcsi Miklós 2005. *József Attila élete és pályája I.* Budapest: Kossuth.
- Török Gábor 1968. *A líra: logika. József Attila költői nyelve.* Budapest: Magvető–Tiszatáj.

Török Gábor 1976. *József Attila-kommentárok*. Budapest: Gondolat.

Tverdota György 1987. *Ihlet és eszmélet*. Budapest: Gondolat.

Wolf, Herta 2001: *Die Divergenz von Aufzeichnen und Wahrnehmen. Ernst Machs erste fotografiegestützte Experimente*. In: Christoph Hoffmann – Peter Berz (Hrsg.): *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschosßfotografien*. Göttingen: Wallstein. 289–314.



L. VARGA PÉTER

## „rohanó vas sorsba zárva”

### Gép, szerkezet és technika Szabó Lőrinc költészetében

#### Absztrakt

A Szabó Lőrinc-lírát és a késő modernség magyar költészetét érintő kurrens költészettörténeti vizsgálódások egyik innovatív, új kihívásokat és kutatási irányt jelentő területe a biopoétika, valamint részben a biopolitikai összefüggések föltárása. Ugyanakkor a léttapasztalat biomateriális feltételezettségének nyelvi-poétikai értelmezhetősége mellett legalább ennyire termékenynek bizonyul a technika, gép, szerkezet iránt megnövekedett érdeklődés számbavétele a korszak költészetében. Szabó Lőrinc életművének számos darabja, versek és közéleti írások tanúskodnak arról, hogy a biomateriális lét megértéséhez nemcsak a természetből vett példák visznek közelebb, de a technika és a gép világa is, amelyhez a test hasonlítja, méri magát, sőt velük megegyezően, mintegy gépi analógiára, annak saját törvénye szerint működik. Ez az akarattól független szerkezetiség a Szabó Lőrinc-lírában rendre jelen lévő belső/külső oppozíciók elrendezhetőségét is érinti, így az életművet meghatározó kiasztikus elrendeződések jobb megértéséhez járul hozzá. Jelen tanulmányban a költő néhány költeményén és közéleti írásán, esszéjén keresztül igyekszem feltárni a gépiség és szerkezetiség gondolkodást és verspoétikát meghatározó jegyeit.

**Kulcsszavak:** ember, technika, gép, szerkezet, mechanika, késő modernség, biopoétika

#### 1.

Az utóbbi évek Szabó Lőrinc-kutatásában több innovatív kezdeményezés is tetten érhető, amelyek e késő modern költői teljesítményt új szempontok alapján közelítik meg. A személyközi viszonyok, a lírai szubjektum és a Másik dilemmatörikus konstrukcióit színre vivő beszédhelyzetek nyelvi-retorikai szituálása mellett, ami

a magyar késő modern költészet paradigmájának legtöbbet vizsgált és elemzett aspektusaként stabilizálódott a költészettörténeti kutatásokban, az egyik új kihívást jelentő megközelítésmód a biopoétikai és részben ennek hozományaként – a Szabó Lőrinc-poétika politikaiideológiai vonatkozásait érintve – a biopolitikai összefüggések számbavétele. A mind meghatározóbbá váló biopoétikai interpretációk az élet fogalma és jelentése anyagszerű, érzéki vagy korporális vetületeinek (újra)értelmezésében nem megkerülik vagy figyelmen kívül hagyják a főt említett, a késő modern líra poétikai karakterét adó versbeszéd nyelvi, retorikai és beszédmódbeli szituáltságát, ellenkezőleg: a létmegértés élettani és biopolitikai kontextusainak a jelentésképzésben való fölértékelődése az én/te vagy én/másik, a saját/idegen versbeli konstellációi felől nyit új horizontot (többek közt) a Szabó Lőrinc-líra egyes korszakaira és problémáira.

Mindez ugyanúgy nem független a költő életművében fundamentális jelentőségű te/világ dichotómia szétválaszthatóságát megkérdőjelező intencionáltságtól, mint a létmegértést előre kódoló biológiai felépítésnek való beszédmódbeli megfelelés kényszerítő erejétől vagy lét és nemlét elválaszthatatlanságának, illetve különbsége felszámolásának a tapasztalatától. Ebben a konstrukcióban te és világ szubjektum/objektum mintázatához itt már nem igazodó el nem különülése, e kettősség belsővé tételének következményei jelentenek „az esztétikai megformálhatóság esélyeit”, ahol „te meg a világ polifon megszólalása” a lírai én (alakította költői beszéd) ügye (lásd Kabdebó 2019: 18). A „biológiai konfigurációk” versbeszédet alakító fundamentuma a létmegértés tekintetében azzal is szembesít, hogy a szubjektum „a természet materiális alkotásaként”, mintegy „deindividualizált” entitásként rendeződik el a természetben, minek következtében egyedi élet és halál immár nem a történelem, hanem a natúra (ilyen értelemben egyediséget fölszámoló) uralma felől érthető meg (Kulcsár Szabó 2019: 71–72). Lét és nemlét ilyenén fölfogása magában foglalja az élet „önnön cáfolatát”, amely innentől kezdve, állítás és tagadás nyelvi-diszkurzív terében, „*létre* jövés” és pusztítás egymást feltételező szisztémájában „engedi magát testi, materiális, akár biológiai instanciaként értelemmel felruházni” (Kulcsár-Szabó 2019: 115 skk.). Ugyanakkor a létre/életre jövés megkerülhetetlen referenciapontjaként a figyelem (és az említett problematika) középpontjába állított (mégis, a természet létezői közt egyediségét tekintve viszonylagosított) test olyan „dinamikus erőterként” képes funkcionálni, amely a személyközi és kölcsönviszonyok gondolati síkjában alakítja e poétika egyes lényegi kérdéseit (vö. Nagy 2019: 94 skk.).

A biopoétikai – és vele a biopolitikai – vizsgálódás tehát az egyik, a Szabó Lőrinc-kutatást újabban meghatározó szempontrendszer, amely valóban érdemi

lökést ad a késő modern líra rétegzettebb újraértésének. A létmegértés tapasztalatának van egy ezzel sok tekintetben összefüggő, de az élet biológiai, érzéki vagy materiális „nehézkedését” a test koordinálásával, elhelyezésével és „áthelyezhetőségével” összefüggésbe hozó referenciarendszere, amelyet a technikában vagy a *technika*iban, illetőleg a gépben, a (mechanikus) szerkezet(iség)ben jelölhetünk meg. Kétségtelen, hogy utóbbinak létezhet szó szerinti és áttételes olvasata Szabó Lőrinc költészetében, amennyiben a szerkezet mint olyan hol anyagszerű, külső entitásként, hol pedig a *test(i)* ugyancsak paradigmaticus olvasataként lép elő. A korszak költészetének ilyen irányú tematikus és poétikai lehorgonyzásai egyszerre figyelhetők meg a történeti avantgárd izmusainak irányadó munkáiban (költői és értekező művekben egyaránt), valamint a késő modernség emblematicus figuráinak – Szabó Lőrinc mellett evidens módon József Attila – lírájában és értekező írásaiban.

## 2.

Technika(i) alatt a modern értelemben, azaz az ipari forradalom utáni technikát érthetjük, amellyel (például) közlekedési összefüggésben a századelő lírájában is találkozhatni eltérő modalitásokban és összetettségben, a náttúra-kultúra opozíció sok esetben reflektált problematizálásával (vö. Bednatics 2006), később pedig a klasszikus modernség és az avantgárd technikai médiumok iránti érdeklődésével párhuzamosan.<sup>1</sup> Az ipari társadalmak bonyolult és szerteágazó politikai, gazdasági, ökológiai, várostopográfiai és művészeti praxisai abban a tekintetben összeforrt látszanak, hogy egyik sem marad érintetlenül a technikától, illetve a technika nyújtotta kihívásoktól. A korszerű masinák elterjedése mindenekelőtt a közlekedésben-helyváltoztatásban, de rajta keresztül a gazdaságban és a politikában érezteti a hatását, ugyanakkor legalább ennyire meghatározó (és ezzel összefüggő) módon a hadviselésben és a telekommunikációban, a technikai médiumokban. A korszak technikai közt a művészetek praxisai azért nyerne kitérítetett jelentőséget bölcséleti horizontban, mert azoknak oly módon kellett reflektálniuk saját keletkezésük és mibenlétük feltételeire, hogy közben az *emberről*, illetve a létről/életről való gondolkodás mintázatait se hagyják maguk mögött. Szabó Lőrincnél (vagy az avantgárd tekintetében Kassák Lajos esetében, noha eltérő szemlélet és poétika alapján) az *ember* úgy maradhat – ha a létezők közt inkább „példányszerűen” is (vö. Kulcsár Szabó 2019: 72) – centrális alakzata a művészetnek, hogy az élettani rögzítettség megkerülhetetlen tapasztalatát a technikai, a mechanikus, a szerkezeti kontextusa kíséri. Úgy is

---

<sup>1</sup> Vö. Kékesi Zoltán komparatív, médiatörténetileg is körültekintő tanulmányával: Kékesi 2006.

fogalmazhatunk, hogy amíg biopoétikai összefüggésben a materializált élet törvényszerűségei szabják meg a gondolati struktúrákat, addig a külsőként és belsőként egyaránt elgondolt technika/szerkezet *életnek* és *költészetnek* mind meghatározóbb értelmező alakzatává lép elő, amelyben az „ördögöket és istene- ket” (Szabó Lőrinc: *Gépek*) a gépek, masinák és szerkezetek váltják föl. Mitikus és demitizált, képzeleti és valós azonban nem egyszerűen ellentétes vagy kizáró viszonyba rendeződik, sokkal inkább egyfajta ozmózisszerű dinamikát létesít, amelynek során a technikai és ipari dinamika lassanként elfoglalja azt a helyet, ahonnan a múlthoz tartozó díszletvilágot és szemléletet felváltják a – múltból nézve – fenyegetéstől sem mentes technikai-gépi valóság mindennapjai. A Petőfi *Alföldjének* szcenikájára kezdetben finoman rájátszó, de azt még a mitizált múlt jelennek vélt horizontjában is deromantizáló *Repülőgép az Alföldön* (az 1925-ös *Fény, fény, fény* kötetben), amelynek nyitó strófái az ember nélkül meglévő, még- is történeti perspektívaltságú táj antropomorf képét elevenítik meg, a kultúra előtti, részben a természeti, részben a mitikus-ösi-vén állapot folytonosságát inszcenírozza:

A vén magyar Alföld az istenek barátja,  
sár, délibáb, tenyészet, ősi hit;  
a vén magyar Alföld a meséket imádja  
s nem szereti az ész fürkésző álmait (...)

A vén magyar Alföld lomha hatalom –  
elheverész a napon, nézdegélve,  
a dombhajlás mögül a fellegek  
fehér csordája hogy ballag az égre;  
pusztúlhat rajta a nép: ő gondtalan  
öltözködik télbe-nyárba  
s embertelen-egykedvűen  
bámul bele az időtlen határba.

– hogy végül az ezt a kontinuitást a technikai-gépi interpenetrációval megszakító vagy fölülíró szcenika révén ünnepelje a demitizált valóság ipari dinamikáját:

De a vén magyar Alföld, az istenek barátja,  
néha felfigyel: Valami – fenyegető –!  
Konokabb, mint a meteor s a villám,  
jön, száll! föl a fénybe! egyre nő:  
aeroplán! – – Győzelmes motorok!



Üveg, érc, tűz! Mennydörgő terek!  
Fűrész agyak, uj, kovácsolt világok!  
Föld alól égbeszállt emberek!

Észrevehető, hogy egyfelől a mitikus, isteni világrenddel szembeni racionális, észalapú új világ látószöge a gépi-technikai szerkezet mérnöki teljesítményével nyeri el önazonosságát, amelyet a következetesen a megismerés és tudás jellemzésére használt jelzős szerkezetek („az ész fűrésző álmai”, „Fűrész agyak, új, kovácsolt világok”) kondicionálnak. Másfelől a természeti állapot fenyegető veszélyei („meteor”, „villám”) visszamenőleg jelentéktelenné és erőtlenebbé válnak az új, „konokabb”, a régi világra nézve fenyegető és erőszakos technika felől. A síkföldi perspektíva ebben a kikényszerített szituációban ugyanakkor a régi és új helycseréjére is rálátást biztosít, még hozzá az erőszak egyik konvencionális formájának (eltiprás, földbe döngölés) többsikú, szó szerinti és áttételes megjelenítésével, arra a felismerésre kifutva, hogy a régiség, az ősi állapot a gépi-technikai fölbukkanásának fényében meglehetősen viszonylagosnak tekinthető, és a *lentet* a *fenttel* megcserélő halandók („föld alól égbeszállt emberek”) voltaképp egy regresszív folyamat elindítói, hiszen gyermeki állapotba süllyesztk vissza az „istenek barátját”:

Uj zene! döng! technika! szétfutó  
sinei a végtelennek, országokon át! –  
A vén magyar Alföld meghökken, szívébe  
sejtelmek ezer idegen nyila vág:  
most *megtaposták*... Gondolkozni próbál:  
„Uj rendje támad majd az isteneknek...”  
– A vén magyar Alföld néz a gép után  
s érezni kezdi, hogy ő még csak gyermek.

Az isteni állapotba és látószögbe kerülő ember a repülést lehetővé tevő technikával igazza le a földet, amelyben „Ázsia él”; míg tehát a már hétköznapivá vált gép, a vonat képtelen nyomot hagyni felszínén („A gyorsvonat meg se karcolja bőrét: / futrinka nyoma, benövi a gyom!”), addig a földtől eloldódó, azon nyomot nem hagyó aeroplán *megtapossa* az Alföldet – a mitikust, az istenit –, „meteor s villám” helyett a sejtelmek *nyila vág* szívébe a valódi erőszak megismerésének momentumában.<sup>2</sup> A vers tehát az erőszak immaterializálódását, az érintkezések

---

<sup>2</sup> Az *Ima a repülőgépen* című versben (*Fény, fény, fény*, 1925 – a kötetben csaknem közvetlenül a *Repülőgép az Alföldön* előtt) a gépi technológia nyer isteni tulajdonságot, ugyancsak az erőszak révén, azzal a megfordítással, amely az ismeretlen, mitikus erőket igába hajtó emberi teljesítményt

szétkapcsolását a *nyelvben* fordítja meg, mintegy a nyelv anyagszerűségével érzékeltetve az erőszaknak és egyúttal a nyelvnek a sajátos erőszak(osság)át. E pillanat azért különösen eseményszerű, mert a fent/lent, ember/isten fölcserélődések mozzanatában a mitikus állapotban ragadt térség elnyer valamit a rajta addig hasztalan nyomot hagyni próbáló (demitizált) ember racionalitásából: „Gondolkozni próbál”. Ezzel az antropomorfizációval nemcsak a következő versor („Uj rendje támad majd az isteneknek. . .”) egyes elemei jelentésbeli stabilitása változik meg – a „támad” itt *keletkezik*, de egyúttal „erőszakkal lerohan”; a „rend” hatalmi alakzat, de elrendeződés is –, hanem az *elmaradás* időbeli és térbeli, szó szerinti és átvitt értelmének következtében („elmarad valami mögött”, illetve „elmaradott”) tulajdonképpen a visszájára forduló idő érzékelése is („– A vén magyar Alföld néz a gép után / s érezni kezdi, hogy ő még csak gyermek”). A vers inskripció technikája, az összekötések és kihagyások grafemikus hangsúlya – elsősorban a nem ritkán dupla gondolatjelek szünetet, kihagyást, megtorpanást, elválasztottságot jelölő rendszere, azonban legalább ennyire vizuális konnotációi –, a fölkiáltások affektív telítettsége és a gondolati súly keletkeztette balansz nem hagyja nyugvópontra jutni isten és ember, természet és kultúra vagy éppen ősi-érintetlen és új-racionális hagyományos elrendeződéseit.

### 3.

Arra kérdésre, hogy hol kezdődik a technika, Szabó Lőrincnek egyértelmű válasza van: lírai értelemben technikai témának tekinti a felhőkarcolót vagy a fecskéfészkét ugyanúgy, miként a fejesnek, a kenyérsütésnek, a gályaépítésnek vagy a földművelésnek is van technikája (Szabó 2005 [1944]: 80.) A *techné* szó történetileg nem az ipusztériális társadalmakhoz kötődik, ily módon akkor sem vonható az idegenség horizontjába, ha a korszak irodalmának témái közt atipikusnak vagy idegennek, azaz *költőietlennek* tűnik föl. „A materializmus és a materialista szónak ma egészen új értelmet kellene adnunk. Az anyag, az anyagi világ a legnagyobb csoda, amellyel csak találkozhatunk. A technika pedig – a technika szinte kultikus szolgája, papja ennek az új csodának” (Szabó 2005 [1944]: 79). Arra, hogy mi lenne az anyagiságok elgondolásának új belátása, a technika pedig milyen közvetítőként vagy közegként lépne föl ebben a felfogásban, a költészethez

---

a megtisztulási folyamat katalizátoraként viszi színre: „Minden piszokból / tisztán s nemesen buggyan ki a láng; / leigázott démonok, robbanó / benzin dühe emel égbe a gép / isteni szárnyán.” A „szörnyű ösztönök keveréke”-ből és „gonosz erők hadszínteré”-ből összeálló ember a vers zárlatában a „tisztá s nemes” lánghoz hasonlatos entitássá kíván lenni, a tisztítótüzként kicsapó lángok és a lánggá váló lélek az ima performatívumában transzcendenssé teszi a gépet, és a gép előállította erőhöz hasonlatossá az embert.

való, Szabó Lőrincnél jól tetten érhető megváltozott viszony adja meg a lehetséges választ. A technika vagy az újkori anyagság „miért volna száraz vagy költőietlen?” kérdezi Szabó Lőrinc (i. h.). E szerint az elgondolás szerint a mozdony, a repülő, a gépkocsi *esztétikai* távlatot nyer, ugyanúgy, ahogyan a görög–római hitregék Vulcanusa és Etnája a tűzhányók belsejébe magát az ördögöt helyezte. „[...] a költők mégis valósággal technicizáltak: Vulcanus rőt kohóit és a küklopszok roppant műhelyeit helyezték bele” (i. m. 80). „Mióta kiürültek az egek és a tudomány [...] leleplezte a mindenség misztikumát, azóta új misztériumokkal telt meg a mérhetetlen űr éppúgy, mint a parányi vízcsepp, sőt a legkisebb parányinál parányibb atom” (i. m. 79). Vulcanus kohói, az ördög és a küklopszok műhelyei helyett a tudós feltárás (emlékezzünk: „az ész fürkész álmai”, a „fürkész agy”) tölti meg misztikummal az eget és a földet – de a *belső végtelent* is, miként az biopoétikai horizontban hasonlóképp beszédessé vált (vö. Kulcsár Szabó 2019: 56, 59 sk.) – e feltárás eredményeképp új kohók és új műhelyek létesülnek, a valóságos és bejárható kohókban és műhelyekben pedig a technika, az anyag és a tudomány papja lakozik. Szabó Lőrinc érvelésében mindennek nincsen se ahumán, se determinisztikus vagy kultúrpeszsimista vetülete (ugyanakkor túlértékelné sem érdemes),<sup>3</sup> a művészet szerepe azonban kitüntetett a róla való beszéd tekintetében. A költészet ugyanis témává teszi a gépet és a technikát, mégpedig azért, mert kontinuitás feltételezhető a technika eltérő aspektusai közt: a kohó immár a vonat alkotja meg, és azt táplálja, Daidalosz elképzelt szárnyai helyett a gépmadár testében zajlik a valóságos utazás ott, „ahol régen csak álmok / jártak s mennydörgő istenek” (*Reggeltől estig – Egy repülőutazás emléke – II.: A szálló vasban*). És bár a szóban forgó mennydörgő istenek, küklopszok és ördögök helyett ma gépek dolgoznak, a technika valósága nem szabadítja meg teljes mértékben a gépeket a fenti és a lenti misztériumok eredetétől. Olyannyira nem, hogy isten-ember-gép teremtményi hármásában valamennyi rendelkezik e misztérium attribútumaival, egészen az azonosság kiterjesztéséig:

Azóta vas, ha vasra, tűz  
vagyok, ha tűzre nézek,  
s hiszem, hiszem, hogy ördögök  
és istenek a gépek.

---

<sup>3</sup> „Idefont – írja Szabó Lőrinc egyik repülőútja kapcsán – nevelés babonává sápad a lélek és kultúra elgépiesedését hirdető filozófia, de éppoly nevelés a gép tematikus, a túlonúl irodalmi ünneplése is” (Szabó 2011 [1925]: 9).

– így a *Gépek* című vers záróstrófája. Az a konkrét és egyértelmű célkitűzés tehát, amely Szabó Lőrinc *Technika és költészet* című esszéjében megfogalmazódik, nevezetesen a lírai témák magától értetődő expanziója a technika, a matéria, a gép irányába, annak a belátásnak ad hangot, hogy az egykori misztériumok, ördögök és istenek territóriumát gépek és ipusztériális technikák népesítik be, amelyek nemcsak, hogy magukra veszik ama régi ördögök és istenek jegyeit, de az ember szemében azokká is változnak. A *Gépek*ben az eredetileg gyermeki látószög időbeli folytonosságot mutat a felnőtt vallomástevéővel („Azóta vas, ha vasra, tűz / vagyok, ha tűzre nézek”), a gépek titka pedig hitbéli princípiumot nyer az egykori mitikus figurákkal való azonosságban.

Valóságos technikák mellett ugyanakkor léteznek immateriális technikák is, és pedig a gondolkodás vagy a művészetek technikája. „Költészet és technika – írja Szabó Lőrinc említett esszéjében – két testvér, két édestestvér, s egyik a művészetben, a teremtésben, abban, hogy igazi mivoltukban mindig valami újat hoznak a világba, valamit, ami – olyan formában – még nem volt” (Szabó 2005 [1944]: 81). E koncepció ugyan tartalmazza az innováció mozzanatát, azonban nem tematikai értelemben. Ami megújuló erővel bír a költészet számára, az technika és ember szituáltsága. „A főtéma mindig az ember a költészetben s a technikai versek, képek, szobrok és zenedarabok végeredményben valamennyien emberi megnyilatkozások. [...] Ami az emberen túlmegy, az programköltészet, programművészet volna, nem kérünk belőle” (i. m. 82.) A művészi-lírai közlésfolyamat e fölfogásban tehát megtartja humán kondícióit és irányait, mindemellett viszonyulást keletkeztet anyaggal, technikával, géppel. Az esztétikai megkülönböztetés eltörlését követően is az „új misztériumok” papra szorulnak, méghozzá a technika papjára, akihez az ember nem gyónni, de önmagát újrafelismerni és újraalkotni jár. A pillantását a vasra, tűzre („kovácsolt világra”) odafordító ember új ördögöket és új isteneket lát, ezekben pedig saját magát.

A repülésről szólva a technikai-gépi és a költői – ha nem is programok, de – víziók szintetizálódnak látszanak Szabó Lőrincnél. A *Reggeltől estig. Egy repülőút emléke* című, tíz szakaszból álló poemájának szemléletéhez és narratív vázához hasonlónak mondható a főntebb citált *Goethe, vagy repüljünk?* címet viselő közéleti-émlékező írás gondolati íve és szerkezete, úgy idézve meg a „motorban lakó” Mefisztofelész ( „Előre az ördög nevében!”), hogy egyrészt a *Faust* világa színekdochikusan a gép világa lesz, másrészt a lent/fent titkaiból kiindulva *költészet és valóság* oppozíciójának vagy egymásba játszó struktúrájának itt szintén egy fölcserélésen alapuló megoldása kínálkozik. Mégpedig olyan, fiziológiai-affektív hatások keletkeztette benyomás meggondolásával, amely révén líra és valóság

pozíciója egyszerre rögzíthető és fel is cserélhető, azáltal, hogy a beszélő szétválasztja, de ezzel egy időben meg is felelteti őket egymásnak. Csakúgy, ahogyan lélek és anyag kettősét – bár a létesítés értelmében megtartva különbségüket – sem engedi sem kultúrpresszímista, sem technikaellenes kontextusban értelmezni.<sup>4</sup> (Hozzátehetjük mindehhez, hogy az antropomorfizált gép és vele a költészet magaslatáig – szó szerint – eljutó, „föld alól égbe szállt” ember e folytonosan tetten ért, kikerülhetetlen kapcsolódásában mindvégig ott játszik, még hozzá bizonyosságként, a technikai jövő szemhatára, amely a jelen keretezéseként pozicionálja a beszédhelyzetet.)<sup>5</sup> Ennek a kiegyensúlyozásnak tehát az egyik legfigyelemreméltóbb aspektusa, hogy általa a *gépi-technikainak* és a *költőinek* egy imaginatív-érzéki, ám egyúttal történeti távlat értelmében egymással értelmező viszonyba lépő alakzatrendje áll elő.<sup>6</sup> Én és világ szituálásának a Szabó Lőrinc-poétikára jellemző, kiasztikus szisztémákat keletkeztető nyelvi eseményei itt – a *Reggeltől estig* tanulsága szerint – azzal a következménnyel járnak, hogy költészet és megvalósulás (a gépi-technikai horizontjában) visszarendezik és stabilizálják azokat a helyzeteket és struktúrákat, amelyek az én elmozgásának és világba (saját világába) zártságának lehetőségeit és megértését eladdig szabályozták.<sup>7</sup> A kérdések és dilemmák ilyen rendszerbe helyezése, amelyben az eltérő

<sup>4</sup> „A Dichtung und Wahrheit teljes különbözőségének és teljes azonosságának különlegesen erős átérzését teremti meg a repülés. Idefönt neveléséges babonává sápad a lélek és kultúra elgépiesedését hirdető filozófia, de éppoly neveléséges a gép tematikus, a túlon túl irodalmi ünneplése is. A legnagyobb technikai teljesítmény a repülőgép és a legősibb költői álom, a repülés itt egyesül és az anyag nem veszélyezteti az egyesülésben a lelket. Nem! Sőt titokban azt hiszem, hogy ez a tényleges, valóságos repülőgép a H-MAC A rekordjaival, benzínével, szerelőivel, menetrendes és részvénytársaságos hátterével együtt ma még talán inkább költészet, mint valóság. Valódi valóság csak akkor lesz, ha majd – ezrek és tízezrek naponta – éppoly unottan veszik elő utazófülkéjében az útirégényüket, mint ma a vonaton teszik” (Szabó 2011 [1925]).

<sup>5</sup> Egy készülő repülőgép szekéren vontatásáról például a következőképp emlékezik meg rövid beszámolójában: „Valószínűleg valami gyárból vagy műhelyből szállították egy másikba. Talán azért, hogy beletegyék a szívét, a lüktető motort, az élete központját. Mert most még szív nélküli tetem, készülő kis csoda, amelynek nőnie, fejlődnie kell, s amely – egyelőre – nem érdemel több figyelmet, mint akármilyen más rakomány, káposzta- vagy lóborfúvar” (Szabó 1974 [1927]). A technikák fejlődésének egyik ismert velejárója – és ez kiértódik Szabó Lőrinc ez idő tájt keletkező, a közösségi repülésre vonatkozó megjegyzéseiből –, hogy gyakorta nem az igény szüli őket, hanem ők szülik az igényt. Ehhez lásd Diamond 2010: 243 sk. (a technika evolúciójáról szóló fejezet).

<sup>6</sup> Ebben az összefüggésben „a repülés így nem más, mint az éppúgy az érzékek felcserélését vagy dezorganizációját kiváltó költői fantázia egy anyagi megvalósulása” (Kulcsár-Szabó 2010: 125).

<sup>7</sup> „Mindez azt is jelenti egyfelől – írja Kulcsár-Szabó Zoltán –, hogy az utazó idegenségtapasztalata, amely az én (önmagától való) kiszabadulását ígéri, csak »költészet« lehet (vagy »költészetként« lehetséges), és – mint látható volt – valóban kulturális figurációkat (mitológiákat és konceptuális metaforákat) kénytelen igénybe venni, másfelől pedig azt, hogy éppen az utazás (szabadulás vagy

műfajok, líra és riporter beszámoló egymás értelmezőivé és továbbbíróivá válnak, vezethetnek többek közt arra a konklúzióra, miszerint Szabó Lőrinc e nagyszabású poemája az életmű ezen szakaszában szintézisként fogható föl.<sup>8</sup>

#### 4.

Költészet és valóság illetén kiasztikus struktúrába rendezése föld és ég, azaz lent és fent, földi perspektíva és az ősi vágy, a repülés horizontjában Szabó Lőrincnél ugyanolyan reflektált költői mozzanatsor, mint az ember és gép hasonlításából következő belátások az isteni vs. mechanisztikus vagy szerkezeti vonatkozásában. A *te* és *világ* számos alkalommal viszonyba és hierarchiába állított szisztémája az isteni/szerkezeti kettősében nem csupán a kint és bent hasonlóképp gyakori, egymást értelmező ellentétét (vagy az egymást feltételezve megjelenítő dinamikát) konnotálja.<sup>9</sup> Ugyanúgy rámutat az elhasználandó ember mitikus-transzcendens-divinatórikus származtathatóságának és biológiai-szerkezeti kötöttségének megszakításokkal és összekötésekkel teli kapcsolódására:

Barátom, hitnek, akaratnak,  
szépségnek és ami vagyunk,  
munkálásra csak agyunk  
és időnk roncsai maradnak.

Nem ami vagy, s ami lehetnél,  
hanem ha még, mint isteni

határátlépés) »vágya« hozza létre azt a rabságot, amelynek áttörését ígéri” (Kulcsár-Szabó 2010: 126).

<sup>8</sup> „A *Reggeltől estig* a költői világára talált Szabó Lőrinc eszmei-művészi szintézise – 1936-ban. A művészi összegzésnek magasabb értelmet ad a fejlődésszerűen átélt és különböző szemléleti-költői formákat egyesítő élmény; a költő a repülés más-más vetületét mint összetartozó s egymást megvilágító egészet éli át és tárja elénk. Mivel azonban az élmény különböző arcai egymástól eltérő eljárásokkal, más-más részletben rajzolódnak ki, a szintézis még mozaikszerű” (Rába 2011 [1972]: 109–110).

<sup>9</sup> Miként például az aktor és a néző fogalmaival jellemzett, a polifónikus, illetve dialogikus beszédhelyzetet előállító megszólalásmód: „A *Te meg a világ* kötet cím és a kötetet jellemző személyiség-látomás formálisan egy dramatisztált költői világot revelál, amelyben az *aktor* szólama magába foglalja a hagyományos költészet lázadó egyénét (szociológiai szemlélettel, pragmatikus-pedagógiai indítással és a pszichológiai igazságkereséssel), és ezt ellenpontozza a *néző*, aki a világ változtathatatlan törvényeit látatja (logikai ítéletet alkotva). De – és éppen ez a lényegesen új ebben a költészetben – nála nem a *te* meg a *világ* szétválása teremti az esztétikai megformálhatóság esélyét, hanem az *Énben* egyszerre benne élő és ki is váló, poétikai minőségében is dialógusba kezdő *te* meg a *világ* polifon megszólalása” (Kabdebó 2012: 59) („A Szabó Lőrinc-vers beszédmódja: a dialogikus költői gyakorlat” című fejezet).

fölösleg, maradt valami  
benned, mialatt tönkrementél  
(*Célok és hasznok között*, 1931)

Ahogy az életet szervező vezérlőelvek (hit, akarat, szépség) egyszerre a biológiai *belső*, valamint a testi-materiális ittlétet kiszabó, bentet és kintet ugyanúgy meghatározó (élet)idő referenciatartományába kerülnek, úgy az „isteni fölösleg”, amely paradox módon az embert, ittlétet, életet megalapozó nyom vagy minőség, éppen hogy akadályozza az emberi önazonosság elnyerését, és csak az ettől való, egy már tönkrement élet felől értett megszabadulás révén stabilizálódhat egyáltalán az, amit *énnek*, illetve *magadnak* (self, selbst) lehet nevezni:

akkor kezdődhet csak a többi,  
akkor kezdődés csak te magad,  
mikor már minden mozdulat  
és vágy és tett emberfölötti

Bár az „isteni fölösleg” hasonlító sorátlépéssel történő szétválasztásával jelző és jelzett szétkapcsolására is lehet apellálni, a hozzájuk külön-külön odatartozó, önálló jelentésmezők bejátszását is lehetővé téve, a *Célok és hasznok között* közlés-szándéka értelmében vett stabilitás/azonosság keletkezése azért függhet továbbra is oly erősen az „emberfölötti” minőségtől, mert a gépként vagy szerkezetként fölfogott test leválik „az ész fürkész álmairól”, tehát független az öntudattal bíró szellem uralmától, illetve megfordítva: maga uralja a parancsokat küldő ész. E mechanika szándéktól vagy akarattól érintetlen (de célszerűséget mégis feltételező), repetitív mozgása („Forgunk, mint műhelyben a gépek”) az erőszak megnyilvánulási formáit idézi meg („kegyetlen és örök gép”, amelyhez „parancsait az ész hiába küldözi” – *A belső végtelenben*, 1929), vagy még inkább, az erőszaknak azokat az attribútumait veszi föl, amelyek másutt a mitikus-isteni térség penetrációja során a repülőgép útját (a mitikus-isteni felől nézve) jellemezték. A perspektívák, tartományok szétválása legalább ennyire erőszakként hull vissza az énre, hiszen az azokat szabályozó *törvény* nem annullálható („a vak gép odabent csak zörömböl tovább / és akaratomon belül, magába zárva, / külön törvény szerint él bennem egy világ”), az akarat illetékességi körébe utalt *belső világ* saját törvénye függetleníti azt az ész álmaitól (és parancsaitól). Ez a konstrukció azért is különösen figyelemre méltó, mert bár az ész/tudat illetékessége érvénytelen a gépként önálló életet élő korporális világban – mintegy leválik róla –, végül a gondolat is olyan „szörnyű üzem” hatáskörében keletkezik, amely

az elmének az előállítójaként a biológiai-gépi szerkezetbe utalja vissza a szellem gyakorlatait:

Nézted már villogó, álmatlan agyadat,  
a szörnyű üzemet, melynél külön pokol nincs  
s melyben töviseit termi a gondolat?

(*A belső végtelenben*)

Látható tehát, hogy az egyszerre revelációként üdvözölt, valamint az erőszak(osság) tulajdonságaival felruházott gép kint és bent, lent és fent, emberi és isteni Szabó Lőrinc-i kiazmusaiban a *magad* rögzíthetőségének is egyik mestertrópusa.<sup>10</sup>

A saját törvények szerint formálódó üzemszerűség, amelynek az *én* mindig kiszolgáltatottja és nem alkotója vagy működtetője, a leírás vagy jellemzés során az említett dichotómiákat a gép figurációja révén rendezi új keretbe az éjjeli vonatut megörökítő, 1937-es datálású *Éjszaka a vonaton* című versben. A vonatút a költeményben alkalmat teremt arra, hogy a vers beszélője fölmérje a géptestbe zárt ember egyszerre mozdulatlan és mozgásban lévő helyzetét, miközben őrzi a padon alvó kisfiú álmát. Az öntudatlan(ság) felett örökdő alak ebben a pozícióban szembesül a tudatosság előállította időiség – voltaképp a halálra szánt élet – mindig megrázó tapasztalatával, a nemlét elgondolásának rettenete a zajló mozgásban azonban a hátramaradó lét nehézkedéséhez képest is eltörpül:

és éreztem: ha iszonyú, hogy  
a rém ma végezhet velem,  
még iszonyúbb a többi, melynél  
már nem is leszek majd jelen!

– vagy a vers zárlatában:

mint őr, mint halálraitélt őr,  
ki most még csak tesz valamit,  
de tudja, hogy akkor jön a nagy baj,  
mikor ő már nem őrködik

<sup>10</sup> A szóban forgó dinamika a verskeletkezés és az *én* szituálásának egymást feltételező szisztémájában költészettörténeti érvényre is szert tesz; a *Börtönök* című versben a gépészként megjelenő *én* „saját szerkezete börtönében” „rontja el” magát. Noha látszólag a gépész a gép feletti uralmat birtokolja, „vaksága” fölszámolja cselekvőerejét. „Az individualitás megőrzése így csak a metafizikai garanciákkal nem rendelkező alakulásban, alakításban lehetséges. Mivel a determinációnak itt csak a ténye bizonyos, az interakciónak nincsenek ugyan külső vezérlőelvei, de még az esélyét sem tartalmazza a struktúra kijátszhatóságának” (Kulcsár Szabó 1996: 51). *Én és individualitás* kérdéséhez lásd Kulcsár-Szabó 2010: 59–90 („Az individualitás formái a *Te meg a világban*” című fejezet).



Mindez bár a tudat kivetítette szorongásként –ha úgy tetszik, a gondolat „tövisként” – értelmezhető, az „éreztem” (többszöri) nyomatékosítása az affekciók nem gondolati illetékességébe utalja a történő és eljövendő dolgok realitását.

A karszton, horvát falvak közt robogó szerelvényben zajló elmélkedés, mint Szabó Lőrincnél oly gyakran, egy antropomorf megfordítással veszi kezdetét, hiszen a szorongás kiváltotta „lassú és nehéz rémület” előhívta kérdés, hogy „mire ébred még az alvó / gyerekekkel ez az éjszaka”, az eszmélkedést nem az öntudatlan állapotban lévővel, hanem a napszakkal hozza kapcsolatba. A vers szcenikáját tekintve tulajdonképpen következetesen: a *belső*t mint olyat a sötétség képze- teivel rokonítja, amelyet a gép(i működés) medializál: „a kazán kicsapó tüzétől / fel-fellángoltak a falak”. Az antropomorfikus és szinesztéziás környezetrajz („mind vadabbul harsogtak a // meztelen sziklák, – alagútak torka gargarizált velünk” a „mennydörgő sötétben”) előkészítette közvetítés egyes elemei, mint a sötétség jelzőjeként szereplő „mennydörgő”, emlékezetbe idézheti – nem is véletlenszerűen – a *Repülőgép az Alföldön* meteorjait és villámain, emberi és isteni, jelen és mitikus kiasztikus dinamikáját, ugyanis a szóban forgó állapotban „ég és föld tovatűnt”, tehát a két szféra e sajátos szituációban egybeolvad, illetve szétválaszthatatlan lesz. Innen tekintve, szintén következetes módon, a „kazán kicsapó tüzétől” fellángoló falakkal „szinte a pokol gyult elénk”, és az utazás Szabó Lőrincnél a tenger, a hajó, valamint a repülő által meghatározóvá váló, az ég és föld által már megidézett (*fentet* és *lentet* egyszerre perspektiváló) tartományai mintegy beírják magukat a vonatút képzetkörébe is:

Végül már nem a sín, nem kerék vitt, –  
hányódtunk, mint a tengeren,  
vagy vizek alatt, vagy az űrben

– ahonnan a (talán a) sötétség miatt navigációs és egyensúlyi helyzetét elveszítő alak immár a *külső* biológiai metaforával való helyettesítéséig jut: „az éjszaka beleiben, // tántorogtunk, föl, le, megint föl, / újra le”. Az egyszerre befelé tartó és a *fent/lent* szférái közt folyó mozgás, amely a poklot (pontosabban a pokol képzetét) medializáló gép kényszerítő erejével, sőt (ezúttal is) erőszak(osság)ával igazza le az ént, a szerkezeti-gépi szcenikában itt is az énen túli vagy a fölötti törvényeket játssza be. A Szabó Lőrinc-lírának ebben az ismerős konstrukció- jában a leigázott vagy érzékeitől megfosztott figura a saját akarata érvénytelen- ségének tapasztalatával zárul be egy nálánál nagyobb és önálló, tőle független szerkezetbe:

(...) rabok és vakok,  
és a fülkébe zárva, melyet  
más akarat irányított,

mozgásba és erőbe zárva,  
melyre más erők burkai  
borultak, hogy együtt mozogva,  
egymás urai s rabjai,

csikorogjanak valamerre  
célok és kényszerek felé

Nem nehéz felismerni mindebben a *te* meg a *világ* törvények, célok és kényszerek megszabta viszonyrendjét, ahol az egyes pozíciók sohasem rögzítettek, egyik a másikat létrehozza, meghatározza és gyakran felül is írja. Az *Éjszaka a vonaton* az „egymás urai és rabjai” helyzetet ugyanakkor a *belső* és *külső* egyszerre biológiai és gépi determinációjának fölismerésével nem teszi úgymond kijátszhatóvá, sem megkerülhetővé. Ami azt jelenti, hogy a korporealitás materialitásai (test, hús, *belső*) a gép anyagiságával (kazán, vas) közösen előállítója annak az ének, amely ezzel egy időben a szellemi horizontban elgondolt világ(mindenség) létrehozója és őrzője:

s ingovány húsomba bezárva,  
melyben a mozgó szív köré

lassan összegyűjtötte minden  
kínját a kínlódó világ:  
a rohanó vas sorsba zárva  
én őriztem öntudatát

a mindenségnek... Ha kialszom  
én is, éreztem, itt a vég!

Az öntudatlanul az ülésen alvó kisfiú képe tehát előhívja a világ(mindenség) öntudatának vízióját, az alvás eseménye a címben jelzett napszakban – az *ébredő* éjszakában – az én/öntudat végleges megszűnésének fenyegetését konnotálja („kialszom / én is”), és ebben a szituációban az *őrzés*/megőrzés, a rab/őr viszony fölszámolni nem engedi, sokkal inkább tudatosítja a végesség felől elgondolt létet („mint őr, mint halálraitélt őr”). Ebben a komplikált együttállásban a gép lehetővé tette (és kikényszerítette) mozgás, a vonaté, hajóé és repülőgépe egyaránt,

az ember testhatárának meghaladásával emlékezteti az embert biomateriális kondicionáltságára, így nem véletlen, hogy e versben a helyváltoztatási forma vagy technika tulajdonképpen szervesül, tér és idő pedig a hajó és a vasúti szerelvény működése és tulajdonsága révén ad hírt magáról: „Repült a gyors, repült, csikorgott / az idő, úszott a világ” (ahol persze a *csikorgó idő* szókapcsolatot elválasztó sorátlépés először a vonat sínnel való érintkezését előlegezi meg). A vers továbbá ezen a ponton is emlékeztet, illetve visszakanyarodik az „ingovány hús” képzetéhez, hiszen a „fekete árnyak gomolygása” odakint látomássá, álommá alakul, „melynek vad váltakozását / egy elborult agy rendezi”, odabent. Az „éjszaka beleiben” hányódás végső soron a gépi mechanikaként fölfogott „szörnyű üzem” előhívta képzetekhez hasonlatos, az idegen/más akarat szabályozta környezetben ily módon az én egyszerre van bent, tart befelé és tekint kifelé, keletkezteti és gyűjti magába, sőt őrzi a világot, a halál felől elgondolt életben pedig a nemlét szcenárióját villantja föl, a tőle független lét fenyegető elkövetkezését. A *más akarat* erőszakában az én egyszerre áll önmagaként benne mint korporeális materialitás, és teremti/gyűjti egybe a világot, amely pedig ezt az akaratot – a gép közbejöttével – előállítja.

Az én szituálhatóságának ilyen összetettségű poétikai változatai Szabó Lőrinc költészetében bizonyosan nem függetlenek sem a korszakküszöböt jelző nyelvfilozófiai belátásoktól, sem a gépinek-technikainak a – megítéléstől független – fölértékelődésétől. A kiasztikus struktúrák versképző jelentősége, a költői beszédhelyzetet ily mértékben megalapozó jelenléte ugyanakkor annak kérdését is fölveti, hogy miként játssza ki a nyelv a gépies automatizmusokat, amelyek szinte észrevétlenül az olvasás „egyirányúságát” vagy ideologikusságát kondicionálják. A biopoétikai és technomateriális kérdés tehát úgy nyerhet alapvető támpontokat, ha e nyelvi feltételezettségre – a költői szó „igazságára” – felelve szólaltatja meg a későmodern lírapoétikákat.

## Irodalom

- Bednatics Gábor 2006. Művészet és/vagy mesterség. A technika a 19. század végi magyar lírában. In: Bednatics Gábor – Eisemann György (szerk.): *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, Budapest: Ráció. 247–263.
- Diamond, Jared 2010. *Háborúk, járványok, technikák*. Ford.: Földő Sándor. Budapest: Typotex.
- Kabdebó Lóránt 2012. *Szabó Lőrinc pályaképe* [digitális kiadás]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum.

- Kabdebó Lóránt 2019. „egy Költő Agya” (21. századi kísérlet a 20. századi líra olvasására). In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *„Örök véget és örök kezdetet”*. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó. 12–53.
- Kékesi Zoltán 2006. Mint hír a dróton. Babits: *Mozgófénykép* – Kassák: *Utazás a végtelenbe*. In: Bednatics Gábor – Eisemann György (szerk.): *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Budapest: Ráció. 264–274.
- Kulcsár Szabó Ernő 1996. A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján. In: Uő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Budapest: Argumentum. 27–60.
- Kulcsár Szabó Ernő 2019. „Gyik egy napsütötte kövön”. Szabó Lőrinc és a modern biopoétika kezdetei. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *„Örök véget és örök kezdetet”*. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó. 54–92.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2010. *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*. Budapest: Ráció.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2019. A (túl)élő üzenete. Szabó Lőrinc: *Szamártóvis*. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *„Örök véget és örök kezdetet”*. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó. 114–137.
- Nagy Csilla 2019. „...hullám csak a tavon”. Test, erő, intimitás Szabó Lőrinc költészetében. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *„Örök véget és örök kezdetet”*. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó. 93–114.
- Rába György 1972, 2011. *Szabó Lőrinc*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Szabó Lőrinc 1925. Goethe, vagy repüljünk? *Az Est* 1925. május 15., 9.
- Szabó Lőrinc 2005. Technika és költészet [1944] In: Bednatics Gábor – Bónus Tibor (szerk.): *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Budapest: Ráció. 78–82.
- Szabó Lőrinc 1974. *Repülőgép társzekerem*. Budapest: PIMK, gépirat, hagyatéék-1974 [1927 körül].
- Szabó Lőrinc 2011. *Emlékezések és publicisztikai írások*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum.

PALKÓ GÁBOR

## Peter Fuchs és Nemes Nagy Ágnes A modern líra „kikülönüléséről”<sup>1</sup>

### Absztrakt

A Nemes Nagy-recepció vissza-visszatérően ismétli azt a mintázatot, amely az irritált elutasítás és azt ellensúlyozó (előfeltevéseiben ugyanakkor osztozó) mentegetőzés formájában írható le, és amelynek a „férfias” és a „nőies” szereptulajdonítás az egyik megjelenési formája. Ennek a sajátos mozgásnak az értelmezésére egy olyan líraelméleti érvelést hívhatunk segítségül, amely a modern líra befogadásában eliminálhatatlan szerepet juttat az irritációnak, illetve az irritáció kioltásának, és a fenti ellentétpárok némelyikét is új összefüggésbe helyezi.

**Kulcsszavak:** modern líra, rendszerelmélet, irritáció, kikülönülés

### 1. A „férfias” líra mint irritáció

A *Jelenkor* folyóirat 2012. márciusi számában jelent meg az a nagy vihart kavarró vita, amely Nemes Nagy Ágnes személyét, az életmű egészének elhelyezését – ugyanakkor a versszövegek lehetséges értelmezését is – érintette. Térey János vállalta az ördög ügyvédje szerepét, nem is igen rejtegetve bálványdöntő szándékát és modalitását. A modalitás jellemzésére és a szöveg produktivitása kapcsán a vitában szintén emlegetett, Nádas Péternek címzett Nemes Nagy-írást idézhetjük:

Mi azonban, olvasók, ne nézzük kritikának azt, ami nem az. Nem az, hanem olyan bámulatosan egyoldalú, nem művészetközpontú megközelítése a tárgynak, olyan magánvélemény, amelyben, mint egy düháriában, akár gyönyörködhetünk is, utánaénekelnünk azonban nem volna ajánlatos. Olvassuk inkább a művet [...], ami bonyolultságában, sokrétűségében az volt, az lesz,

---

<sup>1</sup> Jelen tanulmány a „folyékony szobor vagy szilárd szökökút” címmel a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2016-ban rendezett konferencián elhangzott, és a konferencia anyagából szerkesztett kötetben (Buda Attila et al. 2017) megjelent előadás javított, bővített változata.

ma pedig különösen aktuálisan az: fulladozó évtizedeinkben egy korty európai levegő (Nemes Nagy 1993: 958).

Ha az irodalomtörténeti és poetológiai szinten kevés újdonságot tartalmazó vitát nem is tekinthetjük szöveg- vagy művészetközpontról kritikai diszkurzusnak, a jelen érvelés horizontján ugyanakkor több szempontból is tanulságos lehet, elsősorban, ha egyrészt a bálványdöntő hevület forrására, másrészt pedig a vita ellenpólusait összekötő közös előfeltevésekre összpontosítunk, arra, hogy a vita résztvevői, többnyire öntudatlanul, milyen olvasási stratégiákat működtetnek.

Térey, ahogyan erre epésen Szabó T. Anna is utal, jelentős részben a 2009-ben a Nyitott Műhelyben rendezett beszélgetés szövegeit ismételve,<sup>2</sup> azt állítja, hogy Nemes Nagy Ágnes költészete az irodalmi és különösen az iskolai kánonban túlreprezentált.<sup>3</sup> A rövid szövegben a Nemes Nagy Ágnes irodalmi szerepére, személyiségére és költészetére vonatkozó megjegyzések összemósódnak – és a szalonképesség határát messze túlhaladóan szexisták. Hogy Hernádi Mária gúnyos (és elmés) összefoglalóját idézzem:

Nemes Nagy Ágnes legyen kevésbé önkritikus, különösebb mérlegelés nélkül adja ki a kezéből kiadatlan verseit is, legyen a műveiben sokkal több úgynevezett „személyes” vonatkozás [...], beszéljen többet és „őszintebben” [...] magáról, érzelmeiről, különösen pedig a szexuális életéről, [...] nyíltan és kendőzetlenül, ne metaforákba burkolva. Ne „ijedjen meg” és ne „vissza-kozzon” az égető és kényes témáktól. Ne rejtse el magából lehetőleg semmit. Szüljön gyereket. Ne akarja saját maga meghatározni és kialakítani írói imázsát [...], és ne legyen ennyire határozott véleménye más írókról, mert ez megint csak nem illik egy nőhöz (Hernádi 2012).

Térey a vallomásos költészet elvárásrendjével szembesíti az életművet, kifogásolva annak áttételességét, komplexitását és „homályosságát”: elliptikus karakterét, különösen a kanonizált versek esetében. A többszörösen tematizált hiányt egyrészt a költő szelekciós gyakorlatára vezeti vissza az egyes versek és a kötetek szintjén (vagyis hogy a vallomásos, őszinte érzéseitől a költeményekben visszaradi, illetve

<sup>2</sup> „Ez a beszélgetés ugyanakkor nem előzmény nélküli. A férfias Nemes Nagy volt a témája a Rózsaszín szemüveg című irodalmi sorozat keretében, a Nyitott Műhelyben 2009. március 24-én megtartott irodalmi estnek is, amelyen Kiss Noémi, Menyhért Anna és Radics Viktória voltak Térey János házigazdái” – a szerkesztők megjegyzése Térey János írásához (Térey 2012: 299). A *Jelenkor* szerkesztői utalnak arra, hogy az est leírát a Prae.hu-n elolvashatjuk, 2016 szeptemberében azonban a szöveg már nem volt ott a Prae honlapján. Az ott folyó eszmecsereről fogalmat alkothatunk Urfi Péter beszámolójából (Urfi 2009).

<sup>3</sup> A kánonba kerülés és a nemi szerepek összefüggésére, a fenténél összetettebb formában, Menyhért Anna is utal (Menyhért 2013).

az ilyen modalitású verseket nem publikálta), a szelekciós gesztust pedig egyfajta pszichés defektus számlájára írja („lelki meddőség”).

A vitacikkre adott válaszok közül több, más előjellel, de továbbviszi az életrajzi projekciót, komolyan véve azt a szót, amely szerint elemzői relevanciája lehet a kérdésnek, Nemes Nagy Ágnes (vagy Szabó Magda) vajon más társadalmi-politikai körülmények között „szült volna-e gyereket”. Bán Zsófia még választ is ad, ezáltal legitimálva a kérdésirányt egy társadalmi (vagyis: nem „művészetközpontú”) feminizmuskonceptióra támaszkodva: „Térey utóbb *jogosan* teszi fel a kérdést, hogy vajon születte volna-e egy számukra optimális korban. A válasz, gyanítom, az, hogy nem” (Bán 2012: 306).

Schein Gábor rövid hozzászólásában hangsúlyozza, hogy Térey a recepcióban ismert állításokat ismételi, mégis, meglepő módon, érvényben hagyja, sőt elismeri, ilyen módon meg is erősíti a megszólalás pozícióját:

Térey János Nemes Nagyról szóló esszéje azonban, *jóllehet egyetértek a főbb megállapításaival*, nem viszi előrébb az erről szóló gondolkodást. Ennek két oka van. Az egyik az, hogy esszéjének kérdéseit és válaszait mások már évekkorábban megfogalmazták (Schein 2012: 303).

Ugyanakkor Schein szövege egy olyan, a retorika szintjén majdnem észrevétlen, de a diszkurzus szempontjából döntő szétválasztást hajt végre, amely teljesen idegen a Térey-féle megszólalástól, és amely fényt vet a Nemes Nagy kapcsán megfogalmazott feminista (vagy Térey esetében: szexista) olvasatok rejtett előfeltevésére.

Amint fentebb utaltam rá, mind sürgetőbbnek érzem, hogy alapos, levéltári adatokkal igazolt és az oral history tudásanyagát is kritikusan bevonó képünk alakuljon ki a 60-as, 70-es, 80-as évek szellemi elitjének identitásalakításáról, személyes politikájáról. A témával kapcsolatban sok kutatási eredmény áll már most is a rendelkezésünkre, de nagyon sok, az értelmiségi elit mai helyzetének megértése szempontjából túl sok munkát nem végeztünk el (Schein 2012: 304).

Schein azért, hogy a szellemi, illetve értelmiségi elit identitásának kutatását és nem az írói szerepeket hangsúlyozza, eltávolítja a kérdésfelvetést az irodalomkutatás praxisától. Ugyanez a gesztus még hangsúlyosabbá válik azért, hogy nem az irodalmi szövegek elemzésének módszertanát, hanem szociológiai-történettudományi gyakorlatot társít a Térey-féle érvelés alaposabb alátámasztására. A levéltári kutatást és az oral history bevonását igénylő kérdés, ez Schein szövegének implicit tanulsága, nem Nemes Nagy költészetéhez, verseinek megértéséhez visz közelebb, hanem a diktatúra kulturális viszonyainak, értelmiségi

szereplehetőségeinek a feltárását készíti elő. A társadalmi/nemi/kulturális identitás szociológiai érdekű vizsgálatának és a versek értelmezésének naiv összekapcsolása ugyanakkor nem pusztán Térey (ahogyan Schein is hangsúlyozza: kevésbé eredeti) „düháriáját” jellemzi.

A vitában Szabó T. Anna, amellett, hogy tanári szigorral utasítja rendre a vitacikk íróját, megkísérli a diszkussziót poétikaibb irányba mozdítani. Elemzi a Térey-ítéletek mögött álló elvárást (Térey Vas István-olvasata kapcsán), majd annak bizonyításába fog, hogy a Nemes Nagynál Térey által kifogásolt hiány egyrészt irodalmilag legitim, másrészt nem létezik, harmadrészt komoly okai vannak. A három érvcsoport közül a harmadik érdemel komolyabb figyelmet. Szabó T. Anna ugyanis a vallásos neveltetés és a korlátozó szellemi környezet összefüggésében értelmezi a versszövegekben színre vitt olyan gesztusokat, amelyek a kifejezés gátoltságára vagy épp a lírai én rettegésére, az otthontalanság modalitására utalnak. Az önéletrajzi esszék idézésével Szabó T. Anna olyan értelmezési kontextust teremt, ahol a költő társadalmi-kulturális közegbe helyezett személyisége a versszöveg adott konstellációjának teljes horizontját betölti. Ez az olvasás mint praxis nem kitorlí, hanem megerősíti a Térey és mások képviselte szólamot,<sup>4</sup> amely szerint Nemes Nagy költészeti gyakorlata a költő társadalmi szereplehetőségeinek, személyes életútjának, neveltetésének, frusztrációinak: az „elfojtásnak” az összefüggésében értelmezhető.

Térey szerint Nemes Nagy költészete tömör, száraz, steril, katonás, ember és indulat nélküli. Szabó T. Anna mindennek az ellenkezőjét állítja:

Azt viszont a magam részéről [...] nehéz megértenem, hogy miért tartják éppen Nemes Nagy költészetét nyomasztóan hidegnek, ember nélkülinek és megközelíthetetlennek – mintha nem ugyanazt a szöveget olvasnánk. Én metafizikusan telített, de mégis tárgyiasan érzéki (sőt, sokszor gyöngéd) verseket látok – nem ismerek szenvedélyesebben kétségbeesett, következetesebben szabad, forróbban aktuális lírát...

Szabó T. Anna vitába száll a Térey-féle Nemes Nagy-olvasattal, miközben érvényben hagyja az azt szervező poláris (férfias vs. nőies) logikát. Nem nehéz felfedezni a kettős ellentétek sorában azt az alapvető oppozíciót, amely már a 2009-es beszélgetés címadását is motiválta (*A „férfias” Nemes Nagy Ágnes*), és amely a Nemes Nagy kapcsán kialakuló „irodalom körüli” diszkurzust erőteljesen

<sup>4</sup> Hasonló álláspont körvonalazódik az Írók Boltjában megrendezett beszélgetésen, amelyen Takács Zsuzsa, Mesterházi Mónika, Krusovszky Dénes és Vári György vett részt. Lásd ehhez Szentpály Miklós beszámolóját (Szentpály 2011).



formálja a mai napig,<sup>5</sup> és amelynek legfrappánsabb (gúnyosabb?) összefoglalása meglepő módon egy újságíró beszámolójában található:

Néha a beszélgetők túllőnek a célon és a vulgárfreudianizmus szelleme járja be a Nyitott Műhelyt, elhangzik például, hogy az objektív líra a személyes, alanyi közlésmód „elfojtása” (...) (Név nélkül 2009)

Ennek az irodalmi közbeszédet a költő kapcsán lassanként eluráló szembeállításnak a tudományos megszólalás közegébe történő áthelyezésére Menyhért Anna tesz kísérletet 2013-ban megjelent könyve Nemes Nagy-fejezetében, amely teljes egészében a „férfias” és a „nőies” írás különbségére építi fel az életmű értelmezését, és világossá teszi idegenkedését az előbbi, a kanonizált, a „férfias” művek iránt.

... nekem is ehhez a szerzőhöz, a fegyelmezett, szigorú, tömör, tudatos, objektív, átszellemült, rejtőző, férfias nőköltőhöz volt közöm. Most a másik arcára vagyok kíváncsi: a nőire, a nyílra, az érzelmesre, a szorongóra, a ziláltra, a gonoszra, a szerelmesre (Menyhért 2013).

Míg Szabó T. Anna olyan választ ad a Térey, Vári György és mások által tematizált irritációra (maga az irritál szó meg is jelenik a beszélgetés kapcsán),<sup>6</sup> amely, a személyes ízlés, az alkat esetlegességét is játékba hozva, tagadja az irritáció okaként megnevezett jelenségek jelenlétét a versvilágban, Menyhért Anna ellenben az irritáló „férfias” mellett a „nőies” pólus együttes jelenlétét bizonygatja. A gyöngéd vagy szikár, érzéki vagy steril, a forró vagy hideg, de akár személyes és személytelen poétikai szinten nehezen megfogható, a versolvasásban nem könnyen produktívvá tehető tulajdonítások – legalábbis a vita mindkét pólusát jellemző elemzői nyelvben. A Nemes Nagy-recepció azonban, a fenti vitán túl is, vissza-visszatérően ismétli azt a mintázatot, amely az irritált elutasítás és azt ellensúlyozó (előfeltevéseiben ugyanakkor osztozó) mentegetőzés formájában írható le, és amelynek a „férfias” és a „nőies” szereptulajdonítás csak egyik megjelenési formája.<sup>7</sup> Ennek a sajátos mozgásnak az értelmezésére egy olyan líraelméleti érvelést hívhatunk segítségül, amely a modern líra befogadásában eliminálhatatlan szerepet juttat az irritációnak, illetve az irritáció kioltásának, és a fenti ellentétpárok némelyikét is új összefüggésbe helyezi.

<sup>5</sup> A *Mennyi minden – Nemes Nagy Ágnes* 95 című beszélgetésről két ismertető is született, mindkettőnek találó a címe a fenti értelemben (Petrovics 2017; Nemes 2017).

<sup>6</sup> „A beszélgetés elején – úgy tűnt fel – hamar kiosztódtak a szerepek: Takács Zsuzsa és Mesterházi Mónika azok, akik áhítattal közelednek hagyományához, Krusovszky Dénes pedig az, akit irritál” (Szentpály 2011).

<sup>7</sup> „az Újhold hol ájtatos révületbe ejt, hol irritál” vagy: „Másképp számomra, mint irritáció is megjelent az újholdas esztétika: próbálok felmérni, mi az, ami zavar” (Szentpály 2011).

## 2. A modern líra mint irritáció

Mielőtt azonban Peter Fuchs sokat idézett tanulmányának elemzésére térnénk át, tennünk kell egy rövid kitérőt a szöveg címének összefüggésében. Néma kirándulást (*einen schweigenden Ausflug*), ha úgy tetszik. A Nikals Luhmann és Peter Fuchs közös szerzőségével megjelent *Reden und Schweigen* című kötetben látott napvilágot 1989-ben a *Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik* című tanulmány (Fuchs 1989).<sup>8</sup> A címben az *Aufflug* 'felszárnyalás' szó szerepel. Hogy kerül tehát a recepció egyes, nem jelentéktelen tanulmányainak szövegébe: *Ausflug* 'kirepülés', illetve 'kirándulás'? Pusztá elírásról van szó? Igen és nem. Niels Werber, a rendszerelméleti ihletésű irodalomtudomány képviselője, aki egyébként Luhmann művészeti és irodalmi tanulmányait összegyűjtő *Schriften zu Kunst und Literatur* című fontos kötetet is szerkesztette (Werber 2008), 1992-es, az irodalmi kommunikáció kikülönülését tárgyaló *Literatur als System* című könyvében hivatkozik többször is a tanulmányra (az irodalmi és az isteni teremtés párhuzamát a zsenifogalomban kapcsolva össze a 18. századi zsenielmélet tárgyalása kapcsán) (Werber 1992: 166). Ugyanebben az évben jelent meg egy kötet hallgatás és elhallgatás (*Schweigen und Verschweigen*) címen, amely több tanulmányt is idéz a *Reden und Schweigen* kötetből, szintén *Vom Ausflug ins Abstrakte* címen hivatkozva Fuchs szövegére (Bellebaum 1992). A két kötetben azonos, hogy nem a Fuchs tanulmány voltaképeni tárgyának, a modern líra kikülönülésének az összefüggésében hivatkoznak arra. Az elírás harmadik példája Lőrincz Csongor tanulmánya a *Berliner Beiträge zur Hungarologie*-ből (Lőrincz 2004: 149), illetve A „szó” médiuma az esztétizmusban című esszéje A magyar irodalom történetei második kötetében, amelyek az esztétista költészeti tradíció összefüggésében a nyelv mint médium és a nyelv mint pusztá forma szembeállítását idézik Fuchs érveléséből (Lőrincz 2007). Itt tehát a kontextus már a modern líra, pontosabban a klasszikus modernség nyelvfelfogása, ám az absztrakting (*ins Abstrakte*), a modern költészet Fuchs által tárgyalt redukciójáig (önredukciójáig) itt sem terjed az érvelés tematikája.

Az a kérdés tehát, hogy a modern költészetben belül az absztrakció vajon csak egy kirándulás, amely egyszer véget ér, vagy végleges, a visszatérést kizáró „felszárnyalás” volna, ahogyan Fuchsnál, itt sem kerül szóba.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> A kötet (Luhmann–Fuchs 1989) nem jelöli a tartalomjegyzékben, melyik tanulmány szerzője Luhmann, illetve Fuchs, a szerző ugyanakkor több helyen P. F.-ként utal magára (138, 168, 170). A mérvadó szakirodalom is Fuchs tanulmányaként hivatkozik a szövegre (például Koller 20017: 279).

<sup>9</sup> Valószínűsíthető, hogy a jóindulatú javító kéz, amely az e tanulmány előzményeként a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett konferencián elhangzott előadásom címében az *Aufflugot Ausflugra* javította, e szövegek valamelyikére támaszkodhatott.

Térjünk azonban át annak a talán lényegesebb kérdésnek a tárgyalására, hogy hogyan függ össze a végletes, végleges absztrakció (vagy inkább: redukció) az irritációval, illetve az annak felszámolására tett kísérletekkel. Fuchs a modern költészet alapismérveként a megértés dezorientációját azonosítja. Közben több értelemben is tartózkodik a differenciálástól. A modern költészet alatt a klasszikus modernségtől egészen a kortárs líráig a teljes 20. századi líratörténetet érti, nem foglalkozik a bevett periodizációkkal, a hagyományosan késő modernnek nevezett költészetre és az avantgárdra éppúgy érvényesnek tartja a modellt, mint az esztétista tradícióra, illetve versnyelvre. Nem ad ugyan explicit választ arra a kérdésre, elképzelhető-e a „hermeneutikai hozzáférést” meg nem tagadó, vagyis nem értelmezésselenes, ugyanakkor érvényes költészet, de abból a tényből, hogy leértékeli azokat a költői kísérleteket, amelyek visszatérnek a közlés nem dezorientáló formáihoz („visszalendülés a könnyen érthetőbe”, „kommunikatív otthonosabb líra”) (Fuchs 1989: 140), kikövetkeztethető szigorú ítélete. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a terminus nem temporális jellegű, vagyis nem foglal magába minden költészeti gyakorlatot egy adott korból.

Ironikusan utal a köznapi költészetfelfogásra, amely az „örök emberi” ünneplésében látja a költőiség lényegét, a költőre a társadalmon kívüli és belüli kettős egzisztenciaként tekint, és aszerint tulajdonít költői rangot, a szerző milyen ügyesen bánik a nyelvvel. A rendszerelméleti fogantatású művészetelmélet modelljében a költői tehetség/ügyesség valóban nehezen kaphat helyet, annyi azonban megjegyezhető, hogy Fuchs felől tekintve (és ez még némi megszorítással Luhmannra is igaz lehet) egy mű vagy költői életmű esztétikai sikeressége, túl olyan formális jellemzőkön, mint az értelmezést dezorientáló effektusok megléte, nem mérhető fel. A modell alapja egyetlen megkülönböztetés, egy mű vagy része a modern líra kategóriájának, vagy sem. A megkülönböztetés jelölt oldala, a modern líra „világa” válik azonban csak láthatóvá, a másik oldal homályban marad. De még a láthatóvá tett, destruktív jellegében felmutatott modern líra egysége sem válik explicitté, hogy a hagyományként a klasszikus modernség kezdeteitől átörökölt „szemantika” és „technicitás” miben állhat, Fuchs nem fejt ki (Fuchs 1989: 138, 140). Miközben részletesen tárgyalja a társadalom irodalmi részrendszerének, azon belül a lírának a működését, ahogyan a költészeti hagyomány nyújtotta megszilárdult formákat mint médiumot használva az új művek intertextuális viszonyrendje kiépül (Fuchs 1989: 139, 161–162), e működés specifikumát a modern lírában nem vagy csak elnagyoltan érinti.

Ez az a pont egyébként, ahol Fuchs a legközvetlenebbül épít mestere, Niklas Luhmann művészetelméleti gondolatmenetére, amelyet az a *Das Medium der*

*Kunst* című tanulmányban kifejti (Luhmann 1986, Fuchs 1989: 160). És paradox módon ez az a pont, ahol később a luhmanni és fuchsi forma fogalom elválik egymástól. A *Die Kunst der Gesellschaft* luhmanni művészetértelmezése ugyanis néhány évvel később a műalkotásban megtestesülő formadöntéseket az alkotás és a befogadás párhuzamos folyamataiban temporalizálja és dinamizálja, amelynek révén lehetővé válik a műalkotás időben változó, az alkotói döntésektől eloldódó befogadói praxisa (Luhmann 1997). Az *Aufflug*-tanulmány, párhuzamban az 1986-ban megjelent *Das Medium der Kunst*tal azonban a formadöntéseket a műbe belekódolt struktúrákként gondolja el, az alkotói gesztus primátusát, stabilitását és a befogadói pozíció passzivitását implikálva.

Mindennek, azon paradoxonnal összefüggésben, amely szerint a modern líra mint kommunikatív gesztus egyszerre tart igényt az elfogadásra, és ugyanakkor lehetetlenné teszi a közlést, számos következménye van a recepcióra nézve. Fuchs többször is utal arra, hogy a verset alkotó „valószínűtlen szelekciós döntések” megnehezítik, akár lehetetlenné teszik a befogadást. Milyen szerep juthat ebben a konstellációban a kritikának, az irodalomtudománynak? Nem meglepő: paradox szerep.

A szándékos asszimilálhatatlanságot, a disszonanciát bármely realitással szemben, a nyelv kommunikatív funkciójának felfüggesztését mind összevéve érthető, hogy a versek, amelyek még egyáltalán létrejöhetnek, „kommentár után kiáltanak, és hogy minden kommentár pusztító hatású ezek létezőmódjára nézve”. A kommentár ezért halálos a költeményre nézve, mert az egyediség-paradoxon kioltására tör. Azt kell feltételeznie, hogy a kommentálandó szöveg „némán atrikulálva tartalmazza” azt, amit ő, a kommentár, először mond ki. A kommentárnak azzal van dolga, „ami valójában sohasem volt kimondva”. És a modern líra esetében azzal, amit semmilyen körülmények között nem szabad kimondani (Fuchs 1989: 165–166).<sup>10</sup>

Két lehetőség áll tehát rendelkezésre a költemény befogadásakor. Felismerve a kommunikálhatatlanságot kommunikáló gesztust a paradoxont pusztá irritációként utasítják el. A másik lehetőség, hogy a paradoxont kioltják (*Entparadoxieren*), hogy ezáltal érthetővé tegyék a művet:

Ez azt is jelenti, hogy a tudomány mint megfigyelő (kommunikáló) rendszer abba a helyzetbe kerül, hogy, ennek a paradox szimbiotikus működésnek az alapján, megteremtse a lehetőségét a megértéshez való visszatérésnek (Fuchs 1989: 165–166).

A Nemes Nagy-recepció számos gesztusa és gyakorlata leírható egy ilyen kettős-

<sup>10</sup> Fuchs Hans Blumenberger és Michel Foucault-t idézi.

ségben. Nemcsak a fent elemzett vita Térey képviselte pólusa, de a korai, kultúrpolitikai indíttatású, ellenséges kritikai fogadtatás is a paradox verseműködés által irritált elutasítás példája lehet.

Kétségtelen, hogyha a költő az értelmetlenség és a semmitmondás mellett döntött, sokkal becsületesebben jár el, ha őszintén, nyíltan vállalja elhatározását. Gyakoribb, veszedelmesebb a nagyképű halandzsa, amely értelmetlensége ellenére az értelem igényével lép fel, sekélyességét, vagy teljes tartalmatlanságát a mélység látszatával álcázza (Schein 1998).<sup>11</sup>

Amint Schein Gábor rövid recepciótörténeti áttekintése megállapítja, az ötvenes évek végétől egészen a nyolcvanas évekig jellemző marad az az olvasásmód, amely egyrészt dialektikus logikaként, másrészt pszichologizáló tulajdonításként írható le, és amely, a fuchsi paradoxonkioltás értelmében, nyelven kívüli szilárd pontokhoz köti a műalkotást.

Talán meglepő lehet, de a paradoxonkioltás hátterében nemcsak az élménylíra olvasásmódja állhat, hanem az a felfogás is, amely a kommentár funkcióját az irritáció csökkentésében és ezáltal a kommunikációképtelenség felszámolásában látja.

Hernádi Máriát idézve:

Nemes Nagy költészete természetesen nem szorul védelemre. Zárásul mégis röviden reagálnék egy problémára: a tárgyias költészet ridegnek, embertelennek, elfojtottnak és száraznak minősítésére, mert ezek a jelzők a költői módszer alapvető nem-értéséből fakadó, téves sztereotípiára utalnak. Tévűt a tárgyias lírát az alanyi, vagy vallomásos lírával szemben meghatározni. Az, hogy a vallomás, a magáról valló lírai én eltűnik (olykor nyelvtanilag is) a versből, nem elszemélytelenedést jelent, hanem a személyesség misztikus felsőfokát: a mindenkori Másik felé fordulás teljességét, az odaadó figyelem totalitását. Azt, hogy a lírai én magát elfeledve, magát egészen hátrahagyva fordul a Másik felé... (Hernádi 2012).

A fuchsi modell szerint nemcsak egy ilyen, a műalkotás destruktív karakterét paradoxonok révén (a személytelenség mint a személyesség felsőfoka) felszámoló olvasat számíthat paradoxonkioltásnak, de a kanonizált Nemes Nagy-líra „nőies” karakterét hangsúlyozó Szabó T. Anna vagy a kanonizálódásból kimaradó verseket felértékelő más, feminista olvasatok is.

Ha radikálisan olvassuk Fuchs érvelését, bármely narratív vagy épp motivikus konzisztenciát építő értelmezés paradoxonkioltást jelenthet, ami azt a veszélyt vonja magával, hogy a műről való beszéd a grammatikai, szemantikai, referenciális redukció pusztá azonosításán túl elveszíti relevanciáját.

---

<sup>11</sup> Schein Gábor Kolozsvári Grandpierre Emilt idézi.

Ha azonban e nehezen operacionalizálható irodalomtudományi szerepajánlat irritatív karakterétől eltekintünk (értelemszerűen paradoxonkioltást hajtva végre), Fuchs néhány saját poétikai implikációjú állítása még egy konkrét versolvasási praxisban is produktívá tehető.

A közlés lehetőségének – paradox módon kommunikatív – felfüggesztése a Nemes Nagy-lírában nemcsak tetten érhető, de számos vers értelmezésében elengedhetetlen, gondoljunk csak a 'megfejtetlen hír', a 'dadogó hírnök', a 'feledékeny hírhozó' motívumaira (*Jegyzetek a félelemről, Mint aki, Éjszakai tölgyfa*). Az üzenet, az értelem átvitelének tagadása – vagyis az értelem lírai közvetíthetlenségének a kimondása – a fuchsi teória szerint a modern líra legalapvetőbb gesztusa:

Az ehhez a formációhoz tartozó versek ki akarják küszöbölni a megértést (sőt a hermeneutikai hozzáférést is) – és mégis közölni valamit, még ha az végső esetben a közlés pusztá tagadása. A nyelv, úgy tűnik, saját funkcionális ellentétébe fordul, elrejt, olykor elhallgatja, amit mond, és mondja, amit elhallgat (Fuchs 1989:138).

A cselekvésnélküliség (*Handlungslosigkeit*), a szekvenciális-időbeli építkezés redukciója akár az életmű belső viszonyrendjének feltárásában is megfontolandó szempont, amely az ember és idő nélküli versvilág objektív, tárgyias jellegének nyújthatja más irányú olvasatát. Fuchs érvelésében a cselekvésnélküliség „toposza” az elbeszélés aktusának cselekvéshez kötöttségével áll szemben. Az elbeszélésnek olyan formát kell teremtenie, amely lehetővé teszi a pszichés rendszerek (vagyis a befogadók) számára az objektumok és időviszonyok rekonstrukcióját, a közölt értelem átvitelét. A cselekvésnélküliség, akár az időviszonyok redukciója Nemes Nagynál, blokkolja az értelem ilyen megképződését, a (prózaiban értelemben vett) megértést (Fuchs 1989: 173). Motivikus és poétikai szinten is produktív szempont a tükrözés-tükröződés (*Spiegelung*) formális képzetével leírható versműködés feltételezése. Ahogyan a cselekvésnélküliség az objektumok időviszonyainak redukciója, úgy a tükröződés a szekvenciális (nyelvi) építkezés megakasztása, amely szintén kizárja a (hagyományos értelemben vett) érthetőséget, illetve csak a vers „értelmének” sérülése árán vihető végbe (akár a kommentár esetében).

A kulcsfogalom itt a tükröződés. Minden pillanat nyelvi elemek szimultán jelenlétére hozott keresztvezető pontja. A megérthetőség ki van zárva ezáltal, vagy a megértés csak elemzés révén lehetséges, a tükröződések türelmes, szekvenciális megszüntetésével (*Entspiegeln*), amely folyamat már nem felel meg a költői intenciónak. A megértés csak a meg nem értésen keresztül lehetséges, nem konzekvens módon, hanem az „időtlenítésen keresztül való szerűtlenné tétel” folyamataként olvasható (Fuchs 1989: 169–170).

A tükrözés, ezt fontos hangsúlyozni, éppen hogy nem a versen kívüli realitás versbeli megjelenítését jeleni Fuchsnál, hanem a vers nyelvi elemeinek radikálisan önreflexív, areferenciális és atemporális tükrőjátékát, ahogyan például a *Balaton* című versben a 7. szakasz tükrőszerű együttjátékba kezd az első 6 szakasz elemeivel.

De a Fuchs tanulmányának érvrendszerén is túlmutató heurisztikus olvasásmód a másodlagos megfigyelés rendszerelméleti logikájának bevonása lehet a Nemes Nagy-olvasásba. Bár e versvilág viszonylag ritkán állítja színre a megfigyelő megfigyelésének helyzetét, amelyet egyébként Fuchs és Luhmann a művészet társadalmi rendszerének alapszerkezeteként azonosít, egyes helyeken különösen gyümölcsöző lehet a modell alkalmazása.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* olvasható úgy, mint a vers szcenikai világában színre vitt „tárgy” különféle megfigyelési aktusainak, emez valóságot konstruáló gesztusoknak az elkülönböződésére vetett pillantás. Fontos hangsúlyozni, hogy a megfigyelés nem pusztán optikai tevékenység, hanem a világot valamiféleképpen, szükségszerűen kontingens módon megalkotó és más konstrukciókkal szükségszerűen szembenálló működés, a műalkotás pedig a kontingencia színre vitele. A vers arra a distanciára mutat rá, amelynek okaként a nézőpontok térbeli (itt, ott, lent, fent), időbeli („Nézd meg mégegyszer!”), mediális (optikai mediálitás) és nyelvi (regiszterkeverés) feltételezettségét és széttartó jellegét azonosítja. A „Most éles a kép” mintegy ironikusan foglalja össze azt a tapasztalatot, hogy a pályaudvar, illetve annak átalakulása a fenti tényezők összefüggésében válhat csak tapasztalhatóvá, miközben a parciális megfigyelés, a „most” számára a különbség rejtve marad, vagyis a megfigyelés egyes aktusai kizárólagosak: és összeegyeztethetetlenek egymással. Természetesen ez negatív tapasztalat, hiszen minden megfigyelési aktust érint, a művet mint megfigyelést és a mű megfigyelését is.

Az ebből származó irritáció – Fuchs érvelése szerint – alapjában jellemzi a modern líra létmódját és befogadását, és a kommentáló líratudományi praxisnak is kétségbe vonja a hozzáférését a lírai műalkotásokhoz. Nemcsak az irodalomtudomány voltaképpeni munkaterét és lehetőségfeltételeit szűkíti le radikálisan, de kétségbe vonja az irritatív modern lírapoétika jövőjét is, azt, hogy az irritáció mint alapelv irritáló marad-e (Fuchs 1989: 177). A Nemes Nagy Ágnes megítélését, olvasását illető jelen viták azt mutatják, hogy az irritáció poétikai effektusa fél évszázad után is hatékony – bár nem feltétlenül termékeny – marad. A jelen tanulmányt mint másodlagos megfigyelést pedig az a remény élteti, hogy a líra-értelmezés lehet több pusztá paradoxonkioltásnál.

## Irodalom

- Bán Zsófia 2012. Skatulya, füző, olló. Kommentár Nemes Nagy Ágneshez. *Jelenkor* 3: 304–306.
- Bellebaum, Alfred 1992. *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn (szerk.) 2017. „folyékony szobor vagy szilárd szökökút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Fuchs, Peter 1989. *Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik*. In: Luhmann, Niklas – Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 138–177.
- Hernádi Mária 2012. Az olvasó mint diktátor. *Irodalmi Jelen*. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1543/az-olvaso-mint-diktator>.
- Koller, Markus 2007. *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*. Weisbaden: VS Verlag.
- Lőrincz Csongor 2004. Ästhetizistische Positionen und mediale Kontexte (Hofmannsthal und Babits). *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 13: 141–180.
- Lőrincz Csongor 2007. A „szó” médiuma az esztétizmusban (Babits Mihály: Esti kérdés). In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története II*. Budapest: Gondolat. 713–727.
- Luhmann, Niklas 1986. Das Medium der Kunst. *Delfin* 4: 6–15.
- Luhmann, Niklas 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Menyhért Anna 2013. Titokkal a kánonban. Nemes Nagy Ágnes és a női irodalmi hagyomány. In: Menyhért Anna: *Női irodalmi hagyomány*. Budapest: Napvilág. Lásd online: Menyhért Anna. Titokkal a kánonban. Nemes Nagy Ágnes és a női irodalmi hagyomány (1/2). *Károkatoná* 4. [http://www.karokatona.hu/2013040MenyhertAnna\\_Titokkal\\_a\\_kanonban1.html](http://www.karokatona.hu/2013040MenyhertAnna_Titokkal_a_kanonban1.html). Nemes Anna 2017. január 25. A költő nem hord magassarkút – Nemes Nagy Ágnes megidézése a New York-ban. *Librarius.hu*. <http://librarius.hu/2017/01/25/a-kolto-nem-hord-magassarkut-nemes-nagy-agnes-megidezese-a-new-york-ban/>.
- Nemes Nagy Ágnes 1993. Thomas Mann mint álarc. *Holmi* 7: 955–958.



- Név nélkül 2009. március 27. Férfias játékok – nőekkel. *Kultúrpart*.  
[http://kulturpart.hu/2009/03/27/ferfias\\_jatekok\\_nokkal](http://kulturpart.hu/2009/03/27/ferfias_jatekok_nokkal).
- Petrovics Gabriella 2017. január 25. Irodalmi séták magas sarkú cipő nélkül. Egy ismeretlen Nemes Nagy Ágnes-arc dereng fel az előkerült versek tükrében – Költőnő a macsók közt – Elrejtett érzelmek. *Magyar Hírlap*.  
[https://www.magyarhirlap.hu/kultura/Irodalmi\\_setak\\_magas\\_sarku\\_cipo\\_nelkul](https://www.magyarhirlap.hu/kultura/Irodalmi_setak_magas_sarku_cipo_nelkul).
- Schein Gábor 1998. *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Budapest: Universitas.
- Schein Gábor 2012. Hozzászólás Térey János A nagyasszony című esszéjéhez. *Jelenkor* 3: 303.
- Szentspály Miklós 2011. február 20. Széjegyzetek az Újholdhoz. *Litera*.  
<http://www.litera.hu/hirek/szeljegyzetek-az-ujholdhoz>.
- Térey János 2012. A nagyasszony. Nemes Nagy Ágnesről. *Jelenkor* 3: 299–302.
- Urfi Péter 2009. Szemellenző nélkül – Rózsaszín szemüveg. A „férfias” Nemes Nagy Ágnes. *Magyar Narancs*, 14.
- Werber, Niels 1992. *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Werber, Niels 2008. *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.



## II. Személyjelölő konstrukciók a lírában





## A lírai személyjelölés konstrukcióinak annotálási elveiről\*

### Absztrakt

A tanulmány egy átfogó kognitív poétikai kutatás alapozó szakaszának metodológiai áttekintését adja. Az átfogó kutatásnak, amelyet az ELTE DiAGram Funkcionális Nyelvészeti Központ Stíluskutató csoportja folytat, az a célja, hogy a magyar nyelvre összpontosítva szisztematikus, elméletileg, módszertanilag és empirikusan egyaránt megalapozott leírását adja a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak, és erre alapozva részletesen bemutassa, hogy ezek a konstrukciók hogyan járulnak hozzá a lírai diskurzusok poétikusságához. Az alapozó szakasz áttekintéseként a tanulmány bemutatja a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak a Magyar Lírakerpuzshoz kidolgozott annotálási elveit, reflexió tárgyává teszi azok elméleti és módszertani kontextusát, az empirikus vizsgálatok felé mozdítva el a személyjelölés leírását. A kézi annotálás kidolgozott sémájának a középpontjában az igék és bővítményeik annotálása áll, mivel ezek a konstrukciók alapvető szerepet játszanak a személyjelölésben. Az annotálási séma bemutatása kitér a problematikus szerkezetek kezelésére és az annotálás online környezetben történő megvalósítására is. Ezzel összefüggésben azokra az elemző eljárásokra és a belőlük nyerhető adatokra is rá kívánja irányítani a figyelmet, amelyek a funkcionális kognitív nyelvleírás, a korpusznyelvészet és a nyelvtechnológia ötvözésével állíthatók elő, és egyúttal a líraelméleti problémák megválaszolásához is hozzájárulnak.

**Kulcsszavak:** annotálás, aposztrofé, függőségi nyelvtan, kognitív poétika, konstrukció, korpusz, lírai diskurzus, személyjelölés

### 1. A személyjelölés korpuszalapú kognitív poétikai vizsgálatának lehetőségei

Az ELTE DiAGram Funkcionális Nyelvészeti Központ Stíluskutató csoportja (<https://diagram.elte.hu>) az utóbbi három évben egy olyan átfogó kognitív poétikai

\* A tanulmány elkészítését a Tématerületi Kiválósági Program, valamint az NKFIH K 129040 sz. pályázata támogatta.

kutatás elméleti és módszertani megalapozásán dolgozik, amelynek középpontjában a lírai személyjelölés korpuszalapú vizsgálata áll. A személyjelölés, azaz a diskurzusok résztvevőire és szereplőire történő utalás minden nyelvi tevékenység általános jelensége, és talán éppen ezért a jelenség a lírai diskurzusokban nem vált ez idáig rendszerszerű vizsgálat tárgyává. Pedig az aposztrofikus címzés, a megszemélyesítés vagy a közvetlen lírai megszólalás olyan poétikai konvenciók a költészetben, amelyeket összekötnek a személyjelölés sémái és megvalósulási mintái. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a középpontba helyezett jelenség mintegy a keresztmetszetét adja számos, korábban elkülönítve tematizált lírapoétikai jelenségnek.

### *1.1. Mi a célja a személyjelölés korpuszalapú kognitív poétikai vizsgálatának?*

A kutatás célja, hogy a magyar nyelvre összpontosítva szisztematikus, elméletileg, módszertanilag és empirikusan egyaránt megalapozott leírását adja a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak, és erre alapozva részletesen bemutassa, hogy ezek a konstrukciók hogyan járulnak hozzá a lírai diskurzusok poétikuságához.<sup>2</sup> Alapvető feltevése ugyanis az, hogy a lírai diskurzusokban a személyjelölő konstrukciók sajátos, műnem- és műfajspecifikus mintázatokat alkotnak, amelyek lényegi szerepet kapnak a poétikai hatás létrejöttében. A kutatás ezt a célt funkcionális nyelvelméleti kiindulópontból, a kognitív nyelvészet alapelveit és eszközeit alkalmazó kognitív poétika módszereivel és egy magyar nyelvű lírai korpusz (Magyar Lírakorpusz) létrehozásával valósítja meg, diskurzust kezdeményezve az irodalomtudományi érdekeltségű lírapoétikai kérdésfeltevésekkel (lásd ehhez Kulcsár-Szabó 2007, 2016; Lőrincz 2002, 2007; Mészáros 2019).

Jelen tanulmány nem vállalkozhat a kiterjedt kognitív poétikai kutatás elméleti és módszertani háttérfeltevéseinek és összetett kutatási kérdéseinek részletező bemutatására. Részben azért nem, mert egy ilyen igényű vállalkozás szükségessé tenné a lírai diskurzus teoretikus modelljeivel történő számvetést, amelyek – vázlatosan fogalmazva is – a kihallgatott magánbeszéd szituációjától a lírai közlésbe történő behelyezkedésen át a közlés mint hívás diszkurzív aktusáig terjednek (lásd Bahti 1996; Schlaffer 2004; Lőrincz 2007). Részben pedig azért nem, mert egy körültekintő kifejtésnek szembesítenie kellene az olvasót a kognitív poétika sokféleségével is, ez azonban önmagában is egy tanulmány célja lehetne (lásd Simon 2019). Az előfeltevések részletezése helyett (amelyekről másutt lehet tájékozódni) inkább azt a stratégiát választottuk, hogy bemutatjuk a lírai

<sup>2</sup> E kutatást közvetlenül készítette elő Domonkosi–Simon szerk. 2018; Domonkosi 2018; Pethő 2018; Simon 2018; Tátrai 2018; Tolcsvai Nagy 2018; Horváth 2019; valamint Simon–Tátrai 2020.

diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak annotálási elveit, azok elméleti és módszertani kontextusát reflexió tárgyává tesszük, ezáltal az empirikus vizsgálatok felé mozdítva el a személyjelölés leírását. Mivel tanulmányunk egy átfogó kutatás első szakaszának metodológiai áttekintése, azokkal a problémákkal és megoldásokkal foglalkozunk, amelyek a kutatócsoport eddigi munkálatai során előtérbe kerültek, és amelyekre hatékony válaszokat tudunk javasolni a tapasztalataink alapján. Nem rendelkezünk minden felmerülő kérdésre, elméletileg lehetséges problémára kész válasszal, de bízunk abban, hogy áttekintésünk így is hasznos kiindulópontként szolgál további kutatásokhoz.

Elsőként fontosnak tartjuk leszögezni, hogy a személyjelölés mintázatai egyszerre kiindulópontjai és eredményei a vizsgálatnak. A lírai közlésre vonatkozó előfeltevésekből és a választott módszerekből következően, valamint a vonatkozó eseti vizsgálatok alapján egyfelől adottnak vesszük, hogy a személyjelölés korpuszbeli annotálása mintázatokat fog kirajzolni (hiszen a személyjelölés funkciójára konvencionális jelölő eszközök vannak a magyar nyelvben is). Másfelől azt a hipotézist fogalmazhatjuk meg, hogy a személyjelölés-mintázatok szerepe lényegi a lírai diskurzusok poétikussága tekintetében. Azaz: e nyelvi jelenségek nem csupán megérthetővé teszik a költeményt mint közlést, hanem annak líráként történő befogadásában is lényegi szerepük van. Ennélfogva a kutatás során előzetesen meghatározzuk, hogy mit tekintünk a személyjelölés konstrukciónak, ám mindezt annak tudatában tesszük, hogy a tényleges mintázatba rendeződés evidenciáinak a korpuszból kell származniuk, funkcionálásuk és poétikai jelentőségük pedig további kísérletes, teszteléses vizsgálatok mentén deríthető ki igazán. Következésképpen hangsúlyozottan támaszkodunk a plurális metodológiára, továbbá a vizsgálat metatudományos ciklikusságára. Ez egyébiránt a korpuszokra alapozott vizsgálatok jellemzője (Biber 2015; Brunner–Steyer 2009), hiszen a feltérképezni kívánt minták csak részben jósolhatók meg előre, a tudományos leírás pedig éppen azáltal kerüli el a merev, elméletvezérelt dogmatikussságot, hogy saját kérdéseit és perspektíváját a vizsgált jelenség megfigyelhető sokféleségéhez igazítja. Az eredmények visszavezethetők, illetve visszavezetendők a kiindulópont-hoz, és immár nagy mennyiségű adat alapos áttekintésével jelentősen árnyalni, finomítani lehet az eddigi elméleti és módszertani belátásokat.

### *1.2. Mi számít személyjelölésnek, és milyen perspektívából tekintünk rá?*

A magyar nyelvű személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú vizsgálata, valamint azok poétikai irányultságú leírása alapvetően a funkcionális kognitív nyelvészet elméleti és módszertani keretében történik (lásd Geeraerts–Cuyckens eds.

2007; Langacker 1987, 2008, 2009; Tolcsvai Nagy 2013, 2017a). A kutatás, amely a konstrukciókat formai és funkcionális (jelentésbeli) tulajdonságokat egyesítő szerkezeti sémákként, mintázatokként értelmezi (lásd Goldberg 1995; Diessel 2015; Imrényi 2017), személyjelölésnek azokat a különböző nyelvi műveleteket tekinti, amelyek a diskurzus résztvevői által megfigyelt jelenet(ek) szereplőinek a referenciális azonosítását végzik el (lásd Tolcsvai Nagy 2017b: 430–435; vö. még Tomasello 1999; Brisard ed. 2002). Ezek a műveletek eltérő összetettségű és konvencionáltságú szerkezetekkel szimbolizálódnak a magyarban, a diskurzus résztvevőinek grammatikai jelölésétől (az ige ragozási paradigmáján és a birtokos személyjelölésen keresztül) a megnevezéseken át a metonimikus és megszemélyesítő kifejezésekig (vö. még Cysouw 2009). A szerkezeti variabilitáson túl a kutatásban lényegi szerepet kap az, hogy a jelenetbeli szereplők megnevezése nem abszolút értelemben történik meg, hanem mindig a beszélőhöz és a megértett beszédhelyzethez (az interszubjektív kontextushoz) episztemikusan lehorgonyozva (lásd Brisard ed. 2002; Tolcsvai Nagy 2013, 2017a, 2017b). Ennélfogva a személyjelölő lehorgonyzó elemek deiktikus természetéből indultunk ki a kutatás megtervezésekor (lásd Tátrai 2017: 953–980), összefüggésbe hozva azt a lírai diskurzus befogadói feldolgozásával. A személyjelölő konstrukciók figyelemirányító (perspektíváló) szerepét a nézőpont olyan fogalomértelmezésére támaszkodva vizsgáljuk, amely szerint a közös figyelmi jelenet interszubjektív kontextusában a résztvevők tér- és időbeli pozíciója, szociokulturális szituáltsága és tudati beállítódása együttesen jelöli ki a referenciális tájékozódás kontextusfüggő kiindulópontjait (lásd Tátrai 2018; vö. még Sanders–Spooren 1997; Verhagen 2005). Ebből következően középpontba helyezük az első és második személy problémáját, ám a személyjelölő lehorgonyzó elemek szisztematikus korpuszalapú vizsgálatát a harmadik személyű nyelvi konstrukciókra is kiterjesztjük. Másfelől a kutatásban lényegi szerepet tulajdonítunk annak is, hogy a jelenetbeli szereplők megnevezése nem egyszerűen lexikai és morfológiai elemekkel, hanem összetettebb és általánosabb morfológiai és mondattani konstrukciókkal (jellemzően igealakokkal, birtokos szerkezetekkel, illetve ige-argumentum szerkezetekkel és nominális vagy pronominális kifejezésekkel) történik, amelyek formai és funkcionális (jelentésbeli) tulajdonságokat egyesítő szerkezeti sémákként, mintázatokként értelmezhetők (lásd Langacker 1987; Goldberg 1995; Diessel 2015; Imrényi 2017). A korpusz kialakításával és módszeres annotálásával egyfelől felismerhetővé válik a személyjelölés gazdag variabilitása a magyar költészetben, másfelől e szerkezetek tipikusságáról is számot tud adni a kutatás, elmozdítva a poétikai elemzéseket az esettanulmányok felől az átfogó, kvantitatív leírás felé.



A kutatás lényegi kérdése, hogy a személyjelölés konstrukciói hogyan járulnak hozzá a poétikai hatáshoz a lírai diskurzusokban. A poétikai hatás vizsgálatához kognitív poétikai kiindulópontot alkalmazunk, amely alapján az irodalmat a megismerés specifikus, de nem periférikus módjának tekintjük (Gibbs 1994; Turner 1996; Stockwell 2002; Tsur 2002, 2008; Steen–Gavins 2003; Brône–Vandaele 2009). Kutatásunk poétikai jellege abban a centrális feltevésben mutatkozik meg, hogy a személyjelölő megoldásoknak a lírai diskurzusok szereplőinek azonosításán, episztemikus lehorgonyzásán túl poétikai funkciójuk van, különböző mértékben megnövelve a diskurzus referenciális összetettségét.

Ennek a hatásnak a felmérésében, fokozatainak megállapításában a következő elemzési szempontokat alkalmazzuk. (i) Kontextualizáció. Poétikusnak minősül egy személyjelölési konstrukció, amely a közvetlenség fikcióját kezdeményezve növeli a referenciális összetettséget. Az aposztrófé, amelyet a lírai diskurzusok egyik jellegadó tulajdonságaként értelmezünk, azt feltételezve, hogy lényegi szerepet játszik a lírai beszédhelyzet létrehozásában (vö. Culler 1981, 2015: 186–243; Schlaffer 2012; Tátrai 2018), kiemelt jelentőségű kontextualizációs utasítás. Ezért a kutatás részletesen vizsgálja az aposztrófikus személyjelöléseket. (ii) Összettség. Poétikus hatása van egy személyjelölési szerkezetnek séma és megvalósulás viszonyában, ha megértése szükségessé teszi a konvencionális személyjelölő sémák alakítását, összekapcsolását, rekonfigurálását. (iii) Mintázatba rendeződés. A különböző mértékben kifejtett személyjelölési megoldások (az inflexiótól a névmási, igei és főnévi konstrukciókig) poétikai hatása abból is adódik, hogy tipikus mintázataik tipikus lírai műfajú szövegekben valósulnak meg (a műfajisághoz lásd Kuna–Simon 2017; Simon 2017b). Ekkor a személyjelölés a költészetre jellemző poétikai markerré, azaz metapoétikai jelzéssé válik. A személyjelölés vizsgálata tehát alkalmas mind a fokozatiságnak, mind a poétikai hatás referenciális összetettségen alapuló aspektusának a regisztrálására, elsősorban azért, mert annotálhatósága révén új adattípusokkal gazdagítja a poétikusság vizsgálatát (ilyen a gyakoriság vagy az összetettség szempontja).

A fentiekkel összefüggésben azt feltételezzük, hogy míg egyes lírai diskurzusok (például a populáris dalköltészet darabjai) jellemzően kevesebb erőfeszítést várnak el a befogatótól, mert tipikusabb, konvencionálisabb diszkurzív konfigurációkkal (sémákkal) élnek, addig más lírai diskurzusok (például a modern és a posztmodern költészet alkotásai) összetettebb diskurzusvilágot kezdeményeznek, ugyanakkor a populáris dalköltészetre is jellemző lehet a nagyobb fokú poétizálódás (vö. Simon 2016a; L. Varga 2019).

## 2. A Magyar Lírakorpusz terve

A kutatás abból indul ki, hogy a személyjelölés konstrukciói a lírai diskurzusokban lényegi módon járulnak hozzá a poétikus jelleg kialakulásához. Ez a hozzájárulás (vagyis a személyjelölés poétikai funkcionálása) azonban esettanulmányokkal vagy mégoly részletes elemzésekkel is csak részlegesen tárható fel, az így áttekinthető szöveganyag ugyanis meglehetősen korlátozott terjedelmi és költészettörténeti tekintetben is. A személyjelölésnek azonban olyan konvenciói vannak a magyar nyelvben is, amelyek egyfelől nem kötődnek a szorosabb értelemben vett líraisághoz, másfelől részben vagy teljesen automatizálható is az azonosításuk. Ha tekintetbe vesszük, hogy a diskurzus poétikusságának nyelvi kezdeményezése a teljesen megszokott igei személyjelöléstől a megszólításokon át a megszemélyesítésekig terjed, olyan skaláris jelenségegyüttesre láthatunk rá, amely legalább részlegesen annotálható nagy mennyiségben, kiterjedt szövegek korpuszon, és amely így a megfelelő távlatokból szemlélve (hogy a távoli olvasás népszerű metaforájához kapcsolódjunk, lásd Moretti 2013) mintázatokba rendeződik. Erre a felismerésre építve dolgoztuk ki korpuszalapú kutatásunk alapelveit, és kezdtük meg a vizsgálati korpusz kialakítását (a poétikai korpuszokra vonatkozó nemzetközi kutatások áttekintésére lásd Dodé–Ludányi–Falyuna–Kuna 2018; vö. még Hoover–Culpeper–O’Halloran 2014).

A korpusz kijelölésében meghatározó az a hipotézis, hogy a líraiság kontinuum-jellegű, azaz a lírai diskurzusnak néhány jellegadó jegye – poétikai szimultaneitás (lásd Volk 2002), lírai közvetlenség, aposztrofikus fikcionalitás – dalszövegekben és a slam poetry szövegeiben is érvényesül. A több fázisban annotálandó, kiindulásként 400-600 szöveget tartalmazó, ugyanakkor tovább bővíthető, négy alkorpuszból álló Magyar Lírakorpusz teljes terjedelmében a tervek szerint a következő alkorpuszokból áll majd: (i) az iskolai oktatás kánonjában szereplő lírai szövegek az 1900-as évektől napjainkig, amelynek a forrását az elmúlt évtizedek irodalmi szöveggyűjteményei adják; (ii) a kortárs líra, amely a Digitális Irodalmi Akadémia lírai szövegeire támaszkodik; (iii) a populáris és alternatív dalszövegek, amelyek gyűjtéséhez tájékozdási pontként a legnagyobb magyar dalszöveggyűjtő portál szolgál (<http://www.zeneszoveg.hu>); (iv) végül a slamszövegek, amelyek gyűjtéséhez tájékozdási pontként a slammozgalm fő magyarországi weboldalát használjuk (<http://slampoetry.hu>). Az alkorpuszok szerinti tagolásnak több hozadéka van: egyrészt összehasonlíthatóvá teszi az egyes diskurzustípusok tendenciáit, másrészt a későbbiekben további alkorpuszok bevonására is lehetőséget kínál.

A Magyar Lírakorpusz olyan, a poétikusságban is szerepet játszó, a lírai diskurzusokat meghatározó tényező annotálására vállalkozik, amelynek konstrukciói

a nyelvi elemzés mikroszintjén is modellezhető, így vizsgálata technikailag is jól támogatható (a komplex nyelvészeti annotálásról lásd Flickinger–Oepen–Bender 2017). A Magyar Lírakorpusz kézi annotációja az ELTE Verskorpusz automatikus annotációs eljárásaira épül majd rá. Az ELTE Verskorpusz projekt célja egy olyan nagyméretű, automatikusan annotált verskorpusz létrehozása, amely a 19. és a 20. század első felében alkotó, a közoktatásban szereplő költők összes versét, illetve lehetőség szerint további költők verseit is tartalmazza az időszakból. Az ELTE Verskorpusz projekt keretében már elkészült a versek szerkezeti elemeit (cím, versszakok, sorok) és a versek formailag megragadható, a vershangzashoz kapcsolódó tulajdonságait (rímképlet, rímpárok, ritmus, alliterációk, szavak fonológiai szerkezete) automatikusan annotáló program első változata (Horváth 2020a, 2020b). A szerkezeti és poétikai tulajdonságok automatikus annotálását kiegészíti a versszövegek tokenizálása, a szavak lemmatizálása, valamint szófaji és morfológiai elemzése, amelyhez a Nyelvtudományi Intézetben fejlesztett e-magyar elemzőláncot használjuk (Váradi–Simon–Sass et al. 2017; Indig–Sass–Simon et al. 2019; Simon–Indig–Kalivoda et al. 2020). A Magyar Lírakorpusz kialakítása során létrehozunk egy, az ELTE Verskorpusz automatikus elemzési eljárásaival annotált, 1,5-2 millió szövegszóból álló, dalszövegeket, kortárs szerzők verseit, valamint slamszövegeket tartalmazó korpuszt. Az ELTE Verskorpuszból és ez utóbbi, úgyszintén automatikusan annotált korpuszból szedjük ki azt az alkorpuszonként 100-150, összesen 400-600 szöveget, amelyeket a Magyar Lírakorpusz számára kézzel is annotálunk. A Stíluskutató csoport 2018 őszén megkezdte a kézi annotálás módszertanának, illetve az annotációs sémának a kialakítását, és elvégezte az első próbaannotálásokat is. A próbaannotálás a WebAnno, online eléréssel is használható programmal zajlik, amelyet kifejezetten a nagyobb, több annotátorral dolgozó projektek számára fejlesztettek az utóbbi években (Yimam–Gurevych–Eckart de Castilho et al. 2013; Eckart de Castilho–Mújdricza–Maydt–Yimam et al. 2016).

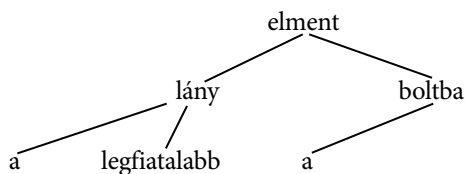
### **3. A Magyar Lírakorpusz annotációs sémájának alapelvei**

A kézi annotálás kidolgozott sémájának a középpontjában az igék és bővítmények annotálása áll, amelyek alapvető szerepet játszanak a személyviszonyok megkonstruálásában. A kézi annotálást kiegészíti a szavak lemmájának, szófajának és morfoszintaktikai tulajdonságainak az automatikus annotálása, amelyet – ahogy már szó volt róla – a Nyelvtudományi Intézetben fejlesztett e-magyar elemzőlánc segítségével végzünk el (Váradi–Simon–Sass et al. 2017; Indig–Sass–Simon et al. 2019; Simon–Indig–Kalivoda et al. 2020). A manuálisan ellenőrzött automatikus

annotációnak köszönhetően kézzel csupán az igei szerkezetek elemei közötti szintaktikai viszonyokat kell annotálni. Az igei szerkezetek elemei közötti viszonyokat többnyire a függőségi elemzésekben megszokott módon annotáljuk. A függőségi elemzés az összetevős elemzés mellett a szintaktikai szerkezetek korpuszbeli annotálásának a legtipikusabb módja. A függőségi típusú mondat-elemzés előnye, hogy összhangba hozható mind a szintaktikai szerkezetek automatikus elemzésére törekvő számítógépes nyelvészeti eljárásokkal, mind pedig a kutatás elméleti keretét adó kognitív nyelvészeti megközelítéssel (lásd Tolcsvai Nagy szerk. 2017). Például az Imrényi (2013, 2017) által kidolgozott, a magyar mondat funkcionális kognitív nyelvészeti leírását adó többdimenziós viszonyhálózati modell D1 dimenziójában függőségi viszonyokkal történik a mondat igéje és az ige által kifejezett esemény szereplőire és körülményeire utaló nyelvi elemek közötti viszonyok megragadása.

A függőségi elemzés eredménye minden elemzett mondat vagy igei szerkezet esetében egy függőségi fa. A függőségi fa olyan gráf, amelynek csomópontjai a szerkezetet alkotó szavak, gyökércsomópontja, azaz a gráf legfelső szintjén álló csomópont pedig alapesetben a mondat igéje. A csomópontok közötti élek a szavak közötti függőségi viszonyokat reprezentálják. Ezek a függőségi viszonyok alaptag (head) és alárendelt tag (dependent) viszonyaként ragadhatók meg. A függőségi fa azon csomópontjai, amelyek nem a függőségi fa legfelső vagy legalsó szintjén vannak, egyszerre alaptagok és alárendelt tagok. Például függőségi megközelítésben az (1) mondat gyökércsomópontja az *elment* ige. A *lány* és a *boltba* főnevek, amelyek a mondatban alanyi és határozói bővítményként funkcionálnak, az ige közvetlen alárendeltjei. Ugyanakkor a *lány* főnév alaptagja a neki közvetlenül alárendelt *a* névelőnek és *legfiatalabb* melléknévnek, a *boltba* főnév pedig úgyszintén alaptagja az előtte álló névelőnek. A mondat függőségi elemzését az 1. ábra mutatja be.

- (1) A legfiatalabb lány elment a boltba.



1. ábra

Bár a függőségi elemzésekben a csomópontokat általában szavak adják, a kidolgozott annotációs sémában bizonyos esetekben lehetővé tettük, hogy a csomópontot egy több, egymás mellett elhelyezkedő szóból álló szerkezet alkossa (névutós szerkezetek, ige + igekötő szerkezetek, vokatívuszok).

A kézi annotációs séma kialakítása során azt az elvet követtük, hogy a függőségi fa csomópontjai csak a mondatban ténylegesen megjelenő szavak vagy szerkezetek lehetnek. Azaz a mondatokat nem egészítettük ki testetlen zéró névmásokkal, zéró létigékkel (= zéró kopulákkal), illetve az igét nem tartalmazó elliptikus szerkezeteket sem egészítettük ki a hiányzó igével (ezt az eljárást követi például Vadász 2020). Ugyanakkor mind az implicit argumentumok, mind a kopulát nem tartalmazó névszói állítmányú szerkezetek, mind pedig az elliptikus szerkezetek annotálását beépítettük az annotációs sémába.

A kézi annotáció során alapvetően kétféle információt annotálunk: egyrészt az igei szerkezetek egy vagy több szóból álló, különböző szintaktikai és szemantikai szerepű egységeit, másrészt az egységek közötti viszonyokat. Az annotálás során alkalmazott címkék ennélfogva két nagy csoportra oszthatók: azok vagy egy szóra, illetve több szóból álló szerkezetre vonatkoznak, vagy pedig a szavak, szerkezetek közötti viszonyra. Az alkalmazott címkékhez bizonyos esetekben további információkat is hozzárendelünk. A szavak, szerkezetek annotálására és a viszonyok annotálására bevezetett címkék az esetek jelentős részében redundánsak. Például az igekötő PreV címkét kap, míg az ige és az igekötő közötti viszony – amely a Webanno felületén egy, az ige címkéjétől az igekötő címkéjére mutató nyílként jelenik meg – úgyszintén kap egy prev címkét. A viszonyoknak a redundáns felcímkézése ugyanakkor megkönnyíti az annotálás, illetve az annotációk ellenőrzése során a felcímkézett szerkezetek áttekintését, az esetleges hibák kiszűrését, valamint a későbbiekben egyszerűsíti az annotációkra vonatkozó szkriptek megírását is.

Az alább bemutatandó annotációs sémát több fázisban dolgoztuk ki, az egyes annotációs fázisokat pedig egy tizenhat szövegből álló próbakorpusz annotálásával teszteltük. A próbakorpusz tizenhárom, a huszadik században keletkezett verset, valamint három dalszöveget tartalmazott. A próbaannotálásokban a tanulmány szerzői mellett a Stíluskutató csoport további öt tagja vett részt, akik nyelvészettel foglalkozó egyetemi oktatók vagy PhD-hallgatók.<sup>3</sup> A WebAnno felülete lehetővé tette, hogy a különböző annotátorok verzióit egymás mellé helyezve az annotációs séma problémás pontjait észleljük, és így a sémát a megfelelő

---

<sup>3</sup> A tanulmány szerzői mellett a Stíluskutató csoport következő tagjai vettek részt a próbakorpusz annotálásában: Ballagó Júlia, Kuna Ágnes, Pap Andrea, Pethő József, Sólyom Réka.

irányba módosítsuk. Az annotációs séma kialakítása során a Stíluskutató csoport számos megbeszélést is tartott, amelyek során az annotátorok jelezték a séma félreérthető vagy nehezebben kivitelezhető eljárásait, illetve sok esetben megoldási javaslatokat is tettek. Ezeket a visszajelzéseket, javaslatokat úgyszintén figyelembe vettük az annotációs séma véglegesítésekor.

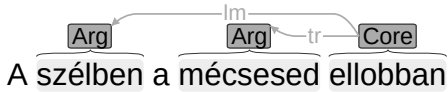
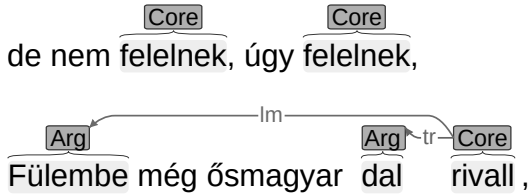
#### 4. Az igei szerkezetek annotálásának első fázisa

Az annotációs séma kialakítása során – szem előtt tartva, hogy az annotátorok egyszerre csak néhány jelenség annotálására tudnak figyelni – meghatároztuk az igei szerkezetek annotálásának az első, kevésbé részletes fázisát, amelyet az annotálás további, a már meglévő annotációkat kiegészítő fázisai követnek. Az annotálás első fázisában annotáltuk a próbakorpuszban előforduló igéket, amelyek a függőségi fák gyökércsomópontjaiként jelennek meg, valamint az igei bővítményeket, a segédigéket, az igekötőket és a vokatívuszokat, az alább részletezett módon.

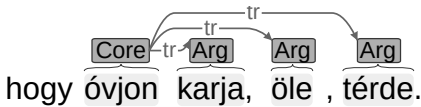
##### 4.1. Az ige + bővítmény kapcsolatok annotálása

Az igéket Core címkével látjuk el, a bővítmények pedig Arg címkét kapnak. Az igéket akkor is ellátjuk Core címkével, ha nincsen bővítményük. Bővítményként annotáljuk az igék vonzatait, valamint a főnévként megjelenő szabad határozókat, az ige esetleges egyéb bővítményeit nem címkézzük.<sup>4</sup> Például a mód-, állapot- vagy időhatározók jellemzően nem főnévként jelennek meg, és nem is vonzatai az igének, így ezeket az esetek nagy részében nem kell annotálni. A bővítmény előtt álló jelzót vagy névelőt nem annotáljuk a bővítmény részeként. Az igét a bővítményekkel egy, az ige Core címkéjétől a bővítmény Arg címkéje felé mutató nyíllal kötjük össze, amely tr (trajektor) vagy lm (landmark) címkét kap. A trajektor a kognitív nyelvtan terminológiájában az igével kifejezett folyamatnak a figyelem középpontjában álló, általában ágens tematikus szerepű, többnyire alanyként megjelenő szereplője, a landmarkok pedig az ige által kifejezett folyamat további, általában nem ágens tematikus szerepű, a mondatban többnyire tárgyként vagy határozóként megjelenő szereplői és körülményei. Mivel a szavak morfoszintaktikai tulajdonságait automatikusan elemezzük, a névszói bővítmények esetének vagy számának a kézi annotálása nem szükséges (ugyanakkor szükséges az automatikus annotációk kézi ellenőrzése).

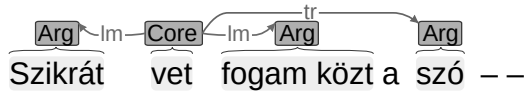
<sup>4</sup> Ennek a tanulmánynak és magának a kutatásnak sem célja a vonzatok és a szabad határozók elkülönítésének az elméleti tisztázása. Mindazonáltal az annotálás sikeres kivitelezése érdekében a jövőben az annotációs sémát finomítani kell olyan, az annotálás során alkalmazható „praktikus” szempontokkal, amelyek az annotátort segítik a két kategória megkülönböztetésében.



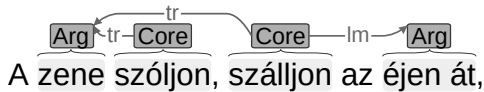
Ha egy igéhez több azonos szerepű bővítmény tartozik, akkor azokat külön címkézzük fel, és külön kötjük hozzá az igéhez.



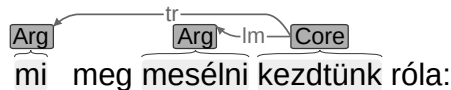
Főnév + névutó szerkezetek esetén a szerkezethez egy Arg címkét rendelünk, és azt egy egységként kötjük az igéhez.



Ha ugyanaz a bővítmény egy tagmondaton belül több igének is az alárendelt tagja, akkor a bővítmény Arg címkéjét mindegyik igéhez hozzákötjük.

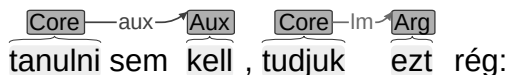
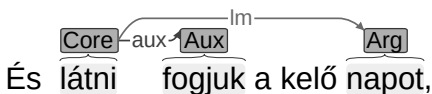
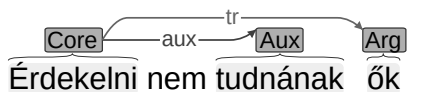


Főige és főnévi igenév által alkotott szerkezetek esetében a főnévi igenevet az ige bővítményeként annotáljuk, ugyanolyan módon, mint a többi bővítményt. A főnévi igenév esetleges bővítményeit már nem annotáljuk.



#### 4.2. A segédigés szerkezetek és az igekötők annotálása

Segédige és főnévi igenév által alkotott szerkezetek esetében a főnévi igenév kapja a Core címkét, a segédige pedig Aux címkét kap. A főnévi igenevet egy, a Core címkétől az Aux címkére mutató nyíllal kötjük össze a segédigével, a viszony az aux címkét kapja. A segédige + főnévi igenév által alkotott szerkezetek bővítményeit is mind a főnévi igenévhez kötjük. Bár a kognitív nyelvészeti szakirodalom hangsúlyozza, hogy a segédige és a főnévi igenév egy jelentéstani egységet alkot (Tolcsvai Nagy 2009), és a két tag között nem feltétlenül érdemes alaptag és alárendelt tag viszonyt feltételezni, az annotációs sémában követett függőségi megközelítésből adódóan mégis dönteni kellett, hogy a szerkezet melyik tagját tekintjük alaptagnak. Az annotálás első fázisának a kialakítása során praktikussági okokból arra törekedtünk, hogy minden annotált szerkezet esetében a gyökércsomóponthoz (ez a Core elem) közvetlenül hozzá legyen kötve minden más elem, vagyis nem szerettünk volna például segédige → főnévi igenév → bővítmény típusú, kettőnél több tagú láncokat kapni.<sup>5</sup> Az ilyen, háromtagú láncok elkerülése érdekében a főnévi igenevet tettük meg a szerkezet gyökércsomópontjának, mivel a segédige + főnévi igenév szerkezetet kidolgozó bővítmények általában szorosabb jelentéstani kapcsolatban állnak a főnévi igenévvvel, mint a segédigével (ezt formálisabb megközelítésben úgy lehetne megfogalmazni, hogy a bővítmények esetében inkább a főnévi igenév szelekciós megkötései érvényesülnek).



A magukban álló, azaz nem egy ige vonzataként vagy segédigés szerkezetben megjelenő főnévi igeneveket is Core címkével annotáljuk, a hozzájuk tartozó

<sup>5</sup> A kettőnél több tagú láncok megnehezítik az annotációk lekérdezését, valamint az exportált annotációk szkripttel történő formátumátalakítását. Emellett feltételezhetően az annotátornak is egyszerűbb a dolga, ha nem kell háromtagú láncokat annotálni. Ugyanakkor, ahogyan az a következő részben látható lesz, a birtokos szerkezetek annotálása során már nem tudtuk elkerülni a háromelemű láncok kialakítását.



bővítményeket pedig az igei szerkezetek bővítményeivel megegyező módon kötjük a főnévi igenév Core címkéjéhez.

Core      Core  
eltűnni és feküdni holtan.

Core — lm — Arg  
látni az ablakon át,

Úgyszintén annotáljuk az elváló igekötőket, hiszen az ige az igekötőjével egy szemantikai egységet alkot. Az elváló igekötők a Prev címkét kapják, az ige és az igekötő közötti viszony pedig a prev címkét. Az elváló igekötőket csak akkor annotáljuk külön, ha az nem követi közvetlenül az igét. Ha közvetlenül követi, akkor az igével együtt megkapja a Core címkét.

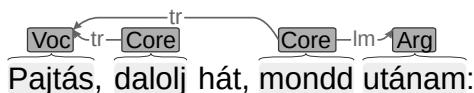
Core — lm — Arg      Prev — prev — Core — tr — Arg  
Megyek hozzád, meg nem állok én .

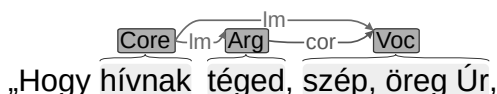
Core — lm — Arg  
Csavard fel a szőnyeget még ma éjjel,

#### 4.3. A vokatívuszok annotálása

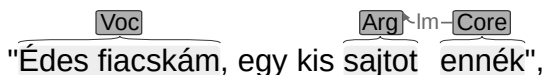
Általában ugyancsak az igéhez kötve annotáljuk a vokatívuszokat (megszólításokat), annak ellenére, hogy szintaktikailag a vokatívusz valójában nem bővítménye az igének. Szemantikailag ugyanakkor a vokatívuszok többnyire az ige valamelyik argumentumát (kognitív nyelvészeti terminológiában sematikus figuráját, lásd Tolcsvai Nagy 2017b: 310–352) részletezik, teszik még kidolgozottabbá, így logikusnak tűnt a vokatívuszoknak az igei szerkezetek részeként történő annotálása. A vokatívusz a Voc címkét kapja, amelyet az ige Core címkéjéhez kötünk egy, a Core címkétől a Voc címke felé mutató nyíllal. A viszony a tr vagy lm címkét kapja, attól függően, hogy a vokatívusz trajektor vagy landmark szerepű szereplőre vonatkozik-e. Ha a szerkezetben szerepel a vokatívusszal koreferens bővítmény, akkor annak Arg címkéjét is hozzákötjük a vokatívusz Voc címkéjéhez, a viszony pedig a cor (coreference) címkét kapja. A vokatívuszok annotálásakor nemcsak a főneveket, hanem mindig a teljes megszólító szerkezetet annotáljuk az esetleges

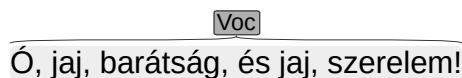
jelzőkkel és indulatszavakkal együtt. Ennek a megoldásnak egyik hozadéka, hogy a megszólító szerkezetek belső felépítése is vizsgálhatóvá válik.

  
Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:

  
„Hogy hívnak téged, szép, öreg Úr,

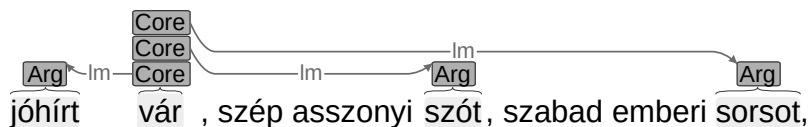
Előfordulhatnak olyan esetek, amikor a vokativusz nem egy ige kidolgozott vagy implicit bővítmenyeként megjelenő szereplőre utal. Ilyenkor is felcímkézzük a vokativuszt, de azt nem kötjük semmihez.

  
„Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék”,

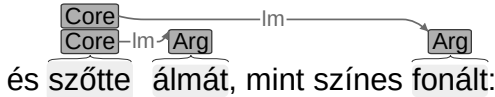
  
Ó, jaj, barátság, és jaj, szerelem!

#### 4.4. Elliptikus szerkezetek annotálása

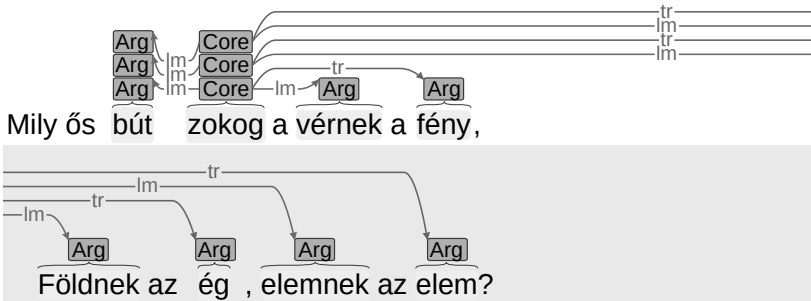
Lírai szövegekben gyakran fordulnak elő elliptikus mondatok, azaz olyan bővítmenyszerkezetek, amelyeknek az alaptagjaként megjelenő igéje egy korábbi (vagy ritkábban későbbi) igei szerkezetben jelenik csak meg. Amint azt már jeleztük, az elliptikus mondatokat nem egészítjük ki a hiányzó igével. Az ilyen szerkezetek annotálása során a két vagy több bővítmenyszerkezettel rendelkező igéhez hozzárendelünk egy újabb Core címkét, és ehhez kötjük hozzá az elliptikus szerkezetben szereplő bővítmenyeket. Az elliptikus szerkezet Core címkéje esetében egy *omitted* elnevezésű jelölőnégyzet kipipálásával jelezzük, hogy az annotált bővítmenyszerkezetben az ige csak implicit módon van jelen.

  
jóhírt vár, szép asszonyi szót, szabad emberi sorsot,

Ugyanilyen elliptikus szerkezetekként kezeljük a konvencionális hasonlatokat, azaz a *mint* kötőszóval bevezetett, hasonlítást kifejező szerkezeteket is.



Bizonyos esetekben az igehez tartozó második, elliptikus bővítményszerkezetnek nemcsak az igei összetevője, hanem egy vagy több bővítménye is csupán az igehez tartozó első bővítményszerkezetben jelenik meg. Ilyenkor nemcsak az igehez rendelünk hozzá egy második Core címkét, hanem a második bővítményszerkezetben implicit módon megjelenő bővítmény(ek)hez is hozzárendelünk egy második Arg címkét, amelyet az explicit bővítményekkel megegyező módon kötünk hozzá a Core címkéhez, azzal a különbséggel, hogy az Arg címkénél is kipipáljuk az *omitted* jelölőnégyzetet.



Amennyiben egy segédige + főnévi igenév szerkezetnek van további elliptikus bővítményszerkezte, akkor a főnévi igenév és a segédige is kap egy további Core, illetve Aux címkét (illetve kipipáljuk az *omitted* jelölőnégyzetet), és a főnévi igenév Core címkéjéhez kötjük hozzá az elliptikus szerkezet bővítményeit. Erre az esetre nem volt példa a próbakorpuszban.

## 5. Az igei szerkezetek annotálásának további fázisai

Az igei szerkezetek annotálásának további fázisaiban olyan jelenségek annotálását tervezzük, amelyek révén lehetővé válik összetettebb konstrukciók vizsgálata is. Ezen jelenségek annotálása az első fázis annotációira épül rá, azokat egészíti ki. A továbbiakban tehát olyan részproblémákra javasolunk megoldásokat, amelyek

a próbakorpusz feldolgozása során már a látóterünkbe kerültek, és így kezelésükkel kiegészítettük az annotálás első fázisaként kidolgozott sémát. Többek között bemutatjuk a névszói állítmányok, a tagadószók, a birtokos jelzők és az implicit argumentumok annotálásának a módját. Ezeknek a jelenségeknek az annotálása a jövőben további szintaktikai és szemantikai jelenségek annotálásával egészülhet ki.

### 5.1. Névszói állítmányok annotálása

A névszói állítmányok CoreN címkét kapnak. Ha nyelvileg kifejtetten megjelenik az alany, akkor ahhoz Arg címkét rendelünk, és a névszói állítmány CoreN címkéjéhez kötjük tr címkével. Amennyiben a szerkezethez főnévként megjelenő határozói elem (is) tartozik, akkor azt úgyszintén Arg címkével kötjük a névszói állítmány CoreN címkéjéhez, a relációhoz pedig lm címkét rendelünk.

Mégis győztes, mégis új és magyar.

tölgyszerítés, barakk oly lebegő

hogy milliók közt az egyetlenegy.

Ahogy arra már utaltunk, a *mint* kötőszóval bevezetett hasonlítást specifikus elliptikus szerkezetnek tekintjük, amelyek nyelvtani struktúráként egy korábbi explicit predikátum implikálásán alapulnak. Annotálásuk során a hasonlító szerkezet első tagjában szereplő névszói állítmányhoz rendelünk egy második CoreN címkét – és kipipáljuk az *omitted* jelölőnégyzetet –, és ehhez kötjük hozzá a szerkezet második tagjában szereplő hasonlító elemet.

mely messze, mint az ég .

Kopulás névszói állítmányok esetében a kopulát Cop címkével kötjük hozzá a névszó CoreN címkéjéhez, a reláció pedig a cop címkét kapja.

CoreN-cop-Cop  
Fáradt vagyok.

CoreN-cop-Cop tr Arg  
Milyen volt szőkesége,

CoreN tr Arg  
CoreN-cop-Cop  
Riadt vagyok, mint egy vadállat.

### 5.2. Tagadószók és birtokos jelzők annotálása

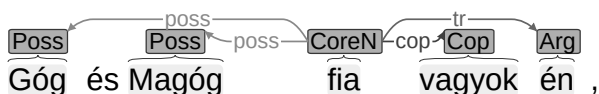
Úgyszintén annotálni kívánjuk az igei szerkezetek, illetve a névszói állítmányos szerkezetek tagadószóit. A tagadószó Neg címkét kap, amelyet az igével, illetve a névszói állítmány névszói részével kötünk össze a Core, illetve CoreN címkétől a Neg címke felé mutató nyíllal. A viszony a neg címkét kapja.

tr Im neg  
Arg Arg Neg Core  
s szemed a földet nem leli .

CoreN-neg-Neg cop Cop  
és hősök sem vagyunk,

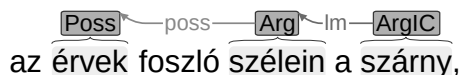
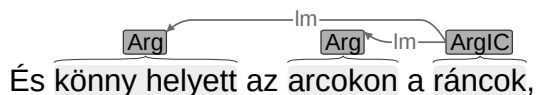
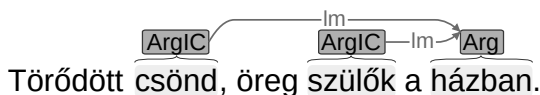
Az első annotálási fázist követően az igei bővítmények, illetve a névszói állítmányos szerkezetek birtokos jelzőit is annotálnánk. A birtokos jelzők sok esetben különböző személyekhez horgonyozzák le a birtokokat, így ezek annotálása a személyviszonyok vizsgálatának a szempontjából különösen fontos. A birtokos jelző Poss címkét kap, amelyet hozzákötünk az igei bővítmény Arg címkéjéhez vagy a névszói állítmány CoreN címkéjéhez. A reláció a poss címkét kapja.

Im poss  
Core Poss Arg  
És értitek a mulandóság ráncát,



### 5.3. Ige nélküli bővítményszerkezetek annotálása

Bizonyos esetekben egy szerkezet nem azért elliptikus, mert a bővítmények alaptagjaként szolgáló ige egy másik tagmondatban szerepel, hanem azért, mert egyáltalán nem szerepel a szövegben a bővítmények alaptagja. Ebben az esetben a trajektor (alany) szerepű bővítményhez hozzárendelünk egy ArgIC (Argument + Implicit Core) címkét, és ehhez kötjük hozzá az esetleges további bővítményeket, a relációhoz pedig az Im címkét rendeljük. Ha a trajektor szerepű bővítmény is hiányzik, akkor a(z egyik) landmark szerepű bővítményhez rendeljük az ArgIC címkét, és ehhez kötjük az esetleges további elemeket. Az esetleges tagadószakavat és vokatívuszokat is az ArgIC címkéhez kötjük.



### 5.4. Az annotációk részletezése

Az annotálás első fázisát követően nem csupán további elemek felcímkézését tervezük, hanem az első fázisban felcímkézett elemek annotációinak a részletezését is. Ez egyfelől a mintázatok azonosíthatóságát fokozza, másfelől olyan konstrukciós leírás felé mozdítja el az elemzést, amely ráépül a függőségi szerkezetekre, de jobban érvényesíti a kognitív és a konstrukciós nyelvelírások belátásait. A már felcímkézett igei bővítmények esetében például egy jelölőnégyzet kipipálásával

jelezzük majd, ha a bővítmény része a magmondatnak. A magmondat az elemi mondaton belül az a legkisebb egység, „amely kifejezi a mondatban ábrázolt lehorgonyzott folyamatot, azaz tartalmazza a folyamattípus előhívásához, illetve a folyamattípus egy példányának a lehorgonyzásához szükséges (az idő, a mód, a szám és a személy kategóriáit kifejező) elemeket” (Imrényi 2017: 1072). A magmondat általában a mondat igéje, ugyanakkor bizonyos esetekben a mondatban előhívott folyamattípust egy sematikusabb jelentésű ige és annak egy tárgyi vagy határozói vonzata együtt fejezi ki, szemantikai szempontból szorosabb egységet alkotva (például *intézkedést hoz, feleségül vesz*). A magmondatok részét alkotó vonzatok annotálása révén pontosabb képet kaphatunk arról, hogy milyen típusú események jelennek meg a lírai szövegekben.

Kiegészítjük a második fázisban a névmási bővítmények annotációit is, amennyiben azok anaforikusan utalnak egy korábbi vagy kataforikusan egy későbbi szerkezetben szereplő főnévre. A névmással koreferens főnév egy erre szolgáló üres mezőbe írható be. Ha a névmás utalószóként egy teljes mellékmondatra utal, akkor azt a sub (subordinate clause) szónak a beírásával jelezzük.

Ugyancsak tervezzük az implicit argumentumok jelzését is az annotációban, bár még nem alakítottunk ki végleges álláspontot az implicit argumentumok annotálásának a módjáról. Az annotációs séma jelenlegi változatában az implicit argumentumok öt nagy csoportját különböztettük meg az annotálási teendők szempontjából (az implicit argumentumokról lásd Németh T. 2000, 2008). Az első csoportba tartoznak azok a szerkezetek, amelyekben az ige első vagy második személyben van, és nincs alanyi vonzata. Ezekben az esetekben nem annotáljuk az implicit alanyi vonzatot, mivel az igeragozás már önmagában jelzi, hogy a lírai diskurzusban megképződő fiktív beszédesemény megnyilatkozájáról vagy befogadójáról van szó, vagyis nem is feltétlenül beszélhetünk implicit argumentumról. A második csoportba tartoznak azok az esetek, amikor az ige ragozása és/vagy argumentumszerkezete egyértelműen utal egy accusativusi vagy dativusi, valamilyen személyre vagy megszemélyesített entitásra vonatkozó implicit vonzatra, amely jellemzően a lírai diskurzusban megkonstruált fiktív beszédesemény résztvevője, azaz a megnyilatkozó vagy a megszólított (például *megkereslek* [ImpAcc]; *keress meg* [ImpAcc]; *adjál pénzt* [ImpDat]). Az ilyen esetekben jelezzük az implicit accusativusi és dativusi argumentumot, illetve amennyiben a kontextus alapján kikövetkeztethető, annak számát és személyét is. A harmadik csoportba tartoznak azok az esetek, amikor az ige szemantikai szerkezetéből, bizonyos használati módjaiból következhet egy implicit argumentum (például *elmenekültem* [vhonnan] [vhova]; *olvasd fel a szöveget* [vkinek]). Ezeket az eseteket nem

annotálnánk. A negyedik csoportba azok az esetek tartoznak, amikor az ige valamelyik argumentuma azért marad kidolgozatlanul, mert az adott entitást megnevező főnév a szöveg egy korábbi vagy későbbi pontján szerepel, vagyis a bővítmény elhagyását a szöveggörnyezet teszi lehetővé, a szöveggörnyezetből az implicit argumentum egyértelműn kikövetkeztethető. Ekkor az erre szolgáló mezőben megadjuk az impliciten maradó főnevet. Az ötödik csoportja az implicit argumentumoknak az az eset, amikor az implicit argumentum egy alárendelő mellékmondatra utaló névmás. A tervek szerint ezt is annotálni fogjuk.

## 6. Az annotációkból nyerhető kvantitatív adatok

A próbaannotálások során tizenhat lírai szöveget annotáltunk a Stíluskutató csoport tagjaival a fent bemutatott annotációs séma első fázisa alapján. Az annotált szövegek között tizenhárom huszadik századi vers és három dalszöveg szerepelt.<sup>6</sup> Természetesen tizenhat annotált szöveg nem elegendő arra, hogy a lírai diskurzusokra vonatkozóan bármiféle következtetést vonjunk le. Arra azonban már elegendő, hogy bemutassunk néhány, az annotációkból kinyerhető adattípust. Az 1. táblázat a próbakorpusz tokeneinek a számát, valamint néhány fontosabb annotált jelenségek az előfordulási számát mutatja be.

1. táblázat. Kvantitatív adatok a próbakorpuszból

Token	3824
Core címke	545
Explicit Core (ige vagy főnévi igenév)	505
Elliptikus szerkezet implicit Core eleme (ige vagy főnévi igenév)	40
Vokatívusz	22
Igei szerkezethez kapcsolható vokatívusz	15
Magában álló vokatívusz	7
Trajektor szerepű bővítmény	275
Landmark szerepű bővítmény	408
Igei szerkezet nyelviileg kifejtett trajektorral	278
Igei szerkezet nyelviileg kifejtett trajektor nélkül	267

<sup>6</sup> A próbakorpusz a következő versekből és dalszövegekből állt össze: Ady Endre: A Sion-hegy alatt; Ady Endre: Góg és Magóg fia vagyok én...; Babits Mihály: Az örök folyosó; József Attila: Nagyon fáj; József Attila: Reménytelenül; Juhász Gyula: Milyen volt...; Kassák Lajos: Mesteremberek; Kosztolányi Dezső: Ének a semmiről; Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd; Nemes Nagy Ágnes: Között; Pilinszky János: Apokrif; Radnóti Miklós: Hetedik ecloga; Tóth Árpád: Lélektől lélekig; S. Nagy István: Csavard fel a szőnyeget; Bródy János: Az utcán; Lovasi András: Zsákmányállat.



Az adatokból látható, hogy a Core címkéknek a 7%-a elliptikus bővítémszerkezetek implicit igéire utal. Az aposztrofikus elfordulást megvalósító vokatívuszok használata feltehetőleg a lírai diskurzusok egyik jellegadó tulajdonsága, amire a próbakorpusz adatai sem cáfolnak rá, hiszen a tizenhat versben huszonkét megszólító szerkezet is szerepel, bár megjegyzendő, hogy ebből tíz József Attila *Nagyon fáj* című versében fordul elő. A huszonkét vokatívusból hét olyan szerepel, amely magában áll, azaz nem egy ige valamely trajektor vagy landmark szerepű szereplőjét teszi nyelvileg kifejtetté vagy kifejtettebbé. A trajektor szerepű bővítémszerkezetek a jelentősen alacsonyabb száma a landmark szerepű bővítémszerkezetekhez képest úgy szintén összhangban van a prototipikus lírai szövegek azon jellemzőjével, hogy az azokban megjelenő, igékkal kifejezett események, állapotok ágensként vagy experiensként, grammatikailag pedig általában alanyként megjelenő szereplője sok esetben a fiktív megnyilatkozó vagy a fiktív befogadó (azaz az aposztrofikus elfordulás címzettje), akikre többnyire csupán az ige egyes szám első és második személyű ragozása utal. Az utolsó két sorban külön fel is tüntettük azon bővítémszerkezetek számát, amelyekben szerepel, illetve amelyekben nem szerepel explicit trajektor. Az explicit trajektorral rendelkező igei szerkezetekbe beleszámoltuk azokat az eseteket is, ahol a trajektort nem az ige valamely (általában alanyi) bővítémszerkezet, hanem vokatívusz teszi nyelvileg kifejtetté.

Érdekes lehet az is, hogy egy lírakorpuszban a különböző számú bővítémszerkezetekkel rendelkező igei szerkezetek milyen eloszlást mutatnak. Az alábbi 2. táblázat a különböző bővítémszerkezetű igei szerkezetek előfordulását mutatja be.

2. táblázat. Különböző bővítémszerkezetű igei szerkezetek előfordulása

Bővítémszerkezetek száma	Előfordulás
0	122
1	241
2	128
3	42
4	7
5	2
6	1
7	1
9	1

A táblázatból látható, hogy az egy bővítménnyel annotált igékből szerepel a legtöbb a próbakorpuszban.

Bár a próbakorpusz nem tartalmazza a szavak grammatikai jellemzőit, hangsúlyozandó, hogy a tanulmányban bemutatott, kézíleg létrehozott annotáció az automatikusan létrehozott és manuálisan ellenőrzött grammatikai annotációkra épül majd rá. Az automatikus annotáció eredményeképpen bekerül a korpuszba a szavak lemmája, a szófajuk, valamint a morfoszintaktikai jellemzőik. Az automatikus és a kézi annotációk integrálásával számos további adathoz juthatunk. Vizsgálhatjuk a különböző típusú igei szerkezetek vagy a birtokos szerkezetek tipikus lexikai megvalósulásait, például megnézhetjük, hogy bizonyos típusú igék alanyi, tárgyi vagy határozói bővítményeként milyen jellemző lexémák jelennek meg, vagy hogy a birtokos szerkezetek birtokaként megjelenő harmadik személyű szereplők milyen tipikus, referenciapontként funkcionáló birtokos jelzőkkel válnak elérhetővé. Feltérképezhetjük, hogy milyen típusú események konceptualizálódnak nem faktuálisaként, azaz felszólító vagy feltételes módú igékkal, tagadószavas szerkezetekkel vagy éppen segédigés szerkezettel. Vizsgálhatjuk, hogy a faktív és nem faktív események tipikus szereplői között van-e valamilyen különbség, vagy akár feltárhatjuk a vokatívuszok tipikus szerkezeti és lexikai felépítését.

## 7. További lehetőségek a kézi annotálásban

Az annotálás kiterjesztésének egyik lehetséges irányát jelölheti ki az a kérdés, hogy milyen összefüggések vannak a lírai diskurzusokban a személyjelölés, valamint a tér- és időjelölés között (lásd Tátrai 2018: 313–320). A lírai diskurzusokra jellemző fikcionális aposztrófikus aktusok résztvevői ugyanis nemcsak társas létezőkként konstruálódnak meg, a szociokulturális viszonyok feldolgozásának kontextusfüggő kiindulópontjaiként funkcionálva. Az aposztrófikus diskurzus résztvevői fizikai entitásokként is megkonstruálódhatnak, és ennél fogva térbeli és időbeli pozícióik kontextusfüggő referenciapontként szolgálhatnak az élményszerű tapasztalatokat hozzáférhetővé tevő referenciális jelenetek térbeli és időbeli viszonyainak a feldolgozásához. Egyes esetekben a deiktikus térjelölés kontextusfüggő referenciapontjait személyjelölő morfológiai konstrukciók teszik explicitté úgy, hogy a megfigyelt jelenet szereplőiként objektiválják az aposztrófikus diskurzus résztvevőit (például *alattunk a tenger; fölöttem az ég; benned a létra*). Más prototipikus térdeiktikus kifejezések viszont anélkül jelölik ki a fiktív diskurzus résztvevőinek térbeli pozícióját kontextusfüggő referenciapontokként, hogy szereplőként objektiválnák őket (például *szemben a nap zuhan; a túlsó partra;*

jönnek távol). Ugyanez mondható el egyébiránt a prototipikus időjelölő deiktikus kifejezések (például *most, tegnap, jövőre*), illetve a deiktikus igeidők használatáról is. Mivel kontextusfüggő referenciapontokat működésbe hozó deiktikus tér- és időjelölő konstrukciók akkor is azonosíthatók, ha magát a referenciapontot nem objektiválják első vagy második személyű morfológiai konstrukciók, annotálásuk indokolt a személyjelölés átfogó korpuszalapú vizsgálatához.

Mindenképpen külön érdemes kezelni a megszemélyesítések kérdéskörét. A megnevezésből következően a nem élő entitásokat emberi jellemzőkkel felruházó nyelvi megoldásoknak lényegi szerepük van mind a lírai diskurzus személyjelölésében, mind pedig annak poétikussá válásában, hiszen a megszemélyesítés művelete kiterjeszti a lírai diskurzus résztvevői körét nem élő (vagy nem humán) létezőkre is, és így nagy jelentősége van a mindenkori beszédhelyzet kognitív korlátozottságának imaginárius meghaladásában. Ugyanakkor a megszemélyesítés igen komplex, több szempontból skalaritást mutató jelenség is egyúttal: a pusztán élővé tétel, vagyis az animizáció eseteitől (például *pihennek elfáradt borok*) az emberi testtel való felruházáson át (*A fa telt, kicsi keble beléreszket*) a prototipikus perszonalifikációig (azaz humán mentális állapotok megjelenéséig: *egy kis faldarab / azon tűnődik, hulljon-e*; a megszemélyesítések skalaritására lásd Bernini 2018; Simon 2018, 2020). Az sem elhanyagolható, hogy a megszemélyesítés történhet metonimikus módon, jellemzően nominálisokkal (*az asztal és a székek / vén arca*); implikálhatja egy igei jelentés alapbeállítású humán ágensét (default, azaz alapbeállítású megszemélyesítésként: *Pislog élénken [...] az ég*), ekkor tehát kevésbé intenzív a perszonalifikáció; és megvalósulhat egyértelműen emberi cselekvőt feltételező igékkel is, ezek a voltaképpeni prototipikus (és sok esetben újszerű) megszemélyesítések (*A fiút [...] tűnődni [...] áll*; lásd Dorst 2011; Dorst et al. 2011; Simon 2018).

A megszemélyesítésnek mind a szemantikai, mind a grammatikai variabilitása igen kiterjedt, következésképpen célszerű lesz külön annotálási részsémát kialakítani a kezelésére. E részséma épülhet az igecentrikus annotálás korábbi fázisaira, hiszen a prototipikus megszemélyesítés jelentős részben igei folyamatjelentésen keresztül bontakozik ki. Ám a default és a prototipikus (illetőleg újszerű) megszemélyesítések megkülönböztetéséhez (amely a megszemélyesített entitások diskurzusvilágbeli ágenciájának és személyként történő értelmezhetőségének a felmérésében lesz fontos) integrálni kell majd a sémába az igei jelentések ontológiáját, tehát a folyamat típusok absztraktabb kategóriáit (ilyen ontológiára mutat példát Tolcsvai Nagy 2017: 319–320). A megszemélyesítések azonosítása az annotálást tehát a formai és formalizálható jegyek felől egyértelműen a konceptuális-szemantikai tényezők felé mozdítja majd el.

A megszemélyesítésekre kidolgozandó részséma további kritériuma a nominális szerkezetek és a nem igei megszemélyesítések egységes kezelése lesz. A jelenlegi annotálási eljárás számos eset kezelésére tartalmaz megoldást: a névszói állítmányok vagy a birtokos szerkezetek címkei alkalmasnak tűnnek a főnévi megszemélyesítések leírására. Ugyanakkor a meglévő címkekészlet szerkezeti elemzést tesz lehetővé, árnyalt szemantikai értelmezést azonban nem, és nem terjed ki a megszemélyesítés minden szerkezet típusára. Márpedig izgalmas esetnek tekinthető, amikor egy kifejezés éppen azáltal válik adattá a személyjelölés feltárásában, mert egy igei centrumhoz közvetve, azaz nem annak sematikus figurájaként, hanem e figura minősítésén keresztül társul: ilyenek például egy tárgy megszemélyesítő minőségjelzői (*széternyedt szoba, szűzi illatot, csüggedt borókán* és így tovább). És az is megfontolandó, hogy az emberi test tudáskeretére épülő megszemélyesítések csak formai szempontból birtokos szerkezetek, amelyeket egy metonímia motivál. A megszemélyesítések tehát mind jelentéstani, mind grammatikai szempontból önálló problémakörnek bizonyulnak, vagyis nem lehet egyszerűen kiterjeszteni a perszónifikációs adatokra a meglévő sémát.

Úgyszintén annotálhatók a lírai diskurzusban megképződő fiktív beszéd-esemény megnyilatkozájának, befogadójának és az egyéb, harmadik személyű szereplőknek a nyelvileg explicit módon kifejezett, különböző típusú mentális állapotai, tudati folyamatai. Míg a narratív diskurzusok elbeszélője tipikusan egy már bevégződött eseménysort mond el egy, az eseménysorhoz képest külsődleges nézőpontból, addig a prototipikus lírai diskurzusok fiktív megnyilatkozója azt mondja, ami éppen „itt és most” történik vele. A lírai diskurzusok fiktív beszéd-eseményének a megnyilatkozója tehát az elbeszélések narrátorához képest egy belső, résztvevői nézőpontból szólal meg. A megnyilatkozó belső, résztvevői nézőpontjának egyik következménye, hogy a lírai szövegekben rendszerint előtérbe kerülnek a megnyilatkozó tudati folyamatai, mentális állapotai (gondolatok, érzelmek, vágyak stb.), azok explicit nyelvi megjelenítésével. A nyelvileg expliciten megjelenített tudati folyamatok annotálásával feltárhatóvá válnak a lírai én mentális ágensként való megkonstruálásának tipikus és atipikus mintázatai. A második és harmadik személyű szereplők tudati folyamatainak az annotálásával pedig összehasonlíthatóvá válnak az egyes szereplőtípusok az őket jellemző tipikus mentális állapotok, folyamatok szempontjából.

Egy korábbi, lírai szövegekkel foglalkozó kvantitatív vizsgálat során a tanulmány szerzőinek egyike már alkalmazta a tudati folyamatokat kifejező igéknek egy alacsony felbontású kategorizációs rendszerét, amely a verbális megnyilvánulást, perceptuális észlelést, tudást, érzést és egyéb mentális állapotot kifejező

igecsoportokat különböztette meg (Horváth 2019). Természetesen a szereplői tudat kifejeződésének részletesebb kategorizálása is kidolgozható. Például az érzelmek kategorizációs lehetőségének komoly pszichológiai és nyelvészeti szakirodalma van, ezen kategorizációk bizonyos szempontjai a kognitív poétikában is használhatók (lásd Hámori 2018). Ugyanígy, a tudásra vonatkozó nyelvi kifejezések esetében is megállapíthatók alcsoportok, például a tudást kifejező igék, igei szerkezetek faktivitása alapján (a kognitív faktív predikátumokról lásd Kiefer 1983: 192–219, 2007: 349–350). A perceptuális észlelést kifejező igéket úgyszintén be lehetne sorolni alcsoportokba az érzékelés típusa alapján (a megnyilatkozási evidencia különböző csoportosítási lehetőségeiről lásd Willett 1988; de Haan 2001; Kugler 2015).

## 8. Összegzés

Tanulmányunkban egy igen összetett vállalkozásnak, a személyjelölő szerkezetek lírai szövegekben történő azonosításának és annotálásának a megalapozását és kezdeti eredményeit mutattuk be. Korántsem magától értetődő sem a személyjelölés körülhatárolása (gondoljunk az inflexiók megoldások és a bonyolult megismerés szerkezetek között meghúzódó sokféle lehetőségre), sem pedig annak poétikai funkcionálása. Ezért mindenekelőtt felvázoltuk azokat az előfeltevéseket, amelyek alapján a személyjelölés a megnyilatkozások referenciális értelmezhetőségét (azaz a diskurzusvilág entitásainak lehorgonyzását) és a jelentés kontextualizálását egyaránt biztosító nyelvi konvencióként értelmezhető. Amennyiben pedig elfogadjuk, hogy a lírai diskurzusok nem kizárólag figuratív szerkezeteik révén válnak poétikussá, e folyamatban ugyanis nagy jelentőségük van a lírai megnyilatkozónak és a közlés kontextusának a konstruálását kezdeményező szerkezeteknek is, akkor a személyjelölés poétikai funkcióval is bíró konvencióként mutatkozik meg.

Amellett érveltünk tehát, hogy érdemes a személyjelölés vizsgálatával módszeresen feltérképezni a magyar költészet nyelvi mintázatait. Ezzel összefüggésben az alábbi feladatokat végeztük el:

- megterveztük a Magyar Lírakerpust és annak mintavételi elveit;
- kialakítottunk egy próbakorpust a személyjelölés variabilitásának feltárásához;
- rögzítettük az annotálás módszertani alapelveit;
- megkezdtük a próbakorpusz feldolgozását, tehát egy kisléptékű annotálási folyamatot;

- kidolgoztuk az igei szerkezetek annotálásának protokollját, kiterjesztve azt a nem igei szerkezetek bizonyos típusaira is.

Mindezzel a kutatás első fázisának végéhez értünk, és ez motiválta e tanulmány elkészítését: az eddigi eredmények összefoglalását, mérlegre tételét. Bemutattuk a kialakított annotálási sémát, kitértünk a problematikus szerkezetek kezelésére és az annotálás online környezetben történő megvalósítására, végül pedig részleteztük azokat az adattípusokat, amelyek már az első fázis lezárulásával is kinyerhetők a manuálisan annotált próbakorpuszból. Az eredmények ugyan nem alapoznak meg lényegileg új líramodellt, de a kutatás jelen fázisában nem is ez volt a célunk. Sokkal inkább azokra az elemző eljárásokra és a belőlük nyerhető adatokra szeretnénk volna ráirányítani a figyelmet, amelyek a funkcionális kognitív nyelveírás, a korpusznyelvészet és a nyelvtechnológia ötvözésével állíthatók elő, és állíthatók egyúttal a líraelméleti problémák megválaszolásának a szolgálatába.

A próbakorpusz annotálása a jövőben is folytatódik, ennek termékeny lehetőségeit tanulmányunk utolsó szakaszában vázoltuk fel. A meglévő protokoll finomítása, továbbá egyre komplexebb személyjelölő megoldások bevonása az annotált jelenségek körébe minden bizonnyal már a lírai diskurzus jellegadó nyelvi-megformáltságbeli mintázatait is felismerhetővé teszi majd, részben a próbakorpusz szintjén, részben pedig a Magyar Lirakorpusz nagyléptékű annotálásának megkezdésével.

## Irodalom

- Bahti, Timothy 1996. *Ends of the lyric. Direction and consequence in Western poetry*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Bernini, Marco 2018. *Towards a Theory of Elanification: Three Modest Proposals on Agency Combustion, Temporal Layering and Narrative Generators*. Conference paper presented at the “Personification Across Disciplines” Conference, Durham University, UK.
- Biber, Douglas 2015. Corpus-Based and Corpus-Driven Analyses of Language Variation and Use. In: Heine, Bernd – Narrog, Heiko (eds.): *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*<sup>2</sup>. Oxford: Oxford University Press. 193–224.
- Brisard, Frank ed. 2002. *Grounding. The epistemic footing of deixis and reference*. Berlin, New York: Mouton.

- Brône, Geert – Vandaele, Jeroen (eds.) 2009. *Cognitive poetics. Goals, gains and gaps*. Berlin, New York: W. de Gruyter.
- Brunner, Annelen. and Steyer, Kathrin 2009. A Model for Corpus-Driven Exploration and Presentation of Multi-Word Expressions. In: Jana Levická – Radovan Garabik (eds.): *NLP, Corpus Linguistics, Corpus Based Grammar Research. Fifth International Conference Smolenice, Slovakia, 25-27 November 2009. Proceedings*. Bratislava: Tribun. 54–64.
- Culler, Jonathan 1981. *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. London, New York: Routledge.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the lyric*. Cambridge, London: Harvard UP.
- Cysouw, Michael 2009. *The paradigmatic structure of person marking*. Oxford: Oxford UP.
- Diessel, Holger 2015. Usage-based construction grammar. In: Dabrowska, Eva – Divjak, Dagmar (eds.): *Handbook of cognitive linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter. 295–321.
- Dodé Réka – Ludányi Zsófia – Falyuna Nóra – Kuna Ágnes 2018. Poétika és korpusz. Hogyan nyújthat segítséget a korpusznyelvészet poétikai szövegek vizsgálatához? In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum. 175–196.
- Domonkosi Ágnes 2018. A személyviszonyok poetizálódása Závada Péter Virályok sijnogása című versében. *Magyar Nyelvőr* 142: 298–309.
- Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.) 2018. *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum.
- Dorst, Aletta G. 2011. Personification in discourse: Linguistic forms, conceptual structures and communicative functions. *Language and Literature* 20: 113–135.
- Dorst, Aletta G. – Mulder, Gerben – Steen, Gerard J. 2011. Recognition of personification by non-expert readers. *Metaphor and the Social World* 1: 174–201.
- Eckart de Castilho, Richard – Mújdricza-Maydt, Éva – Yimam, Seid Muhie – Hartmann, Sylvana – Gurevych, Iryna – Frank, Anette – Biemann, Chris 2016. A web-based tool for the integrated annotation of semantic and syntactic structures. In: *Proceedings of the LT4DH workshop at COLING 2016*. Japan: Osaka.

- Flickinger, Dan – Oepen, Stephan – Bender, Emily M. 2017. Sustainable Development and Refinement of Complex Linguistic Annotations at Scale. In: Ide, Nancy – Pustejovsky, James (eds.): *Handbook of linguistic annotation*. Dordrecht: Springer, 353–377.
- Geeraerts, Dirk – Cuyckens, Hubert (eds.) 2007. *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford: Oxford UP.
- Goldberg, Adele E. 1995. *Constructions: A construction grammar approach to argument structure*. Chicago: University of Chicago Press.
- de Haan, Ferdinand 2001. The place of inference within the evidential system. *International Journal of American Linguistics* 67(2): 193–219.
- Hámori Ágnes 2018. Az érzelmek elemzési lehetőségei a kognitív poétikai kutatásban és korpuszfeldolgozásban. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 139–173.
- Hoover, David L. – Culpeper, Jonathan – O’Halloran, Kieran 2014. *Digital literary studies. Corpus approaches to poetry, prose, and drama*. New York, London: Routledge.
- Horváth Péter 2019. A szereplői tudat kvantitatív vizsgálata Ady, Babits és Kosztolányi összes versében. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Kontextualizáció és metapragmatikai tudatosság*. Budapest: Eötvös József Collegium. 177–194.
- Horváth Péter 2020a. A vershangzás jellemzőinek automatikus feltárása József Attila verseiben. *Digitális Bölcsészet* 3: M:3-M:27.
- Horváth Péter 2020b. Az ELTE Verskorpusz automatikus annotációs eljárásai révén nyerhető kvantitatív adattípusok. In: Simon Gábor – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan, diskurzus, megismerés*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó. 313–332.
- Imrényi András 2013. *A magyar mondat viszonyhálózati modellje*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Imrényi, András 2017. Az elemi mondat viszonyhálózata. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 664–759.
- Indig Balázs – Sass Bálint – Simon Eszter – Mittelholcz Iván – Kundráth Péter – Vadász Noémi 2019. emtsv – Egy formátum mind felett. In: Berend Gábor – Gosztolya Gábor – Vincze Veronika (szerk.): *XV. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia*. Szeged: SZTE Informatikai Intézet. 235–247.



- Kiefer Ferenc 1983. *Az előfeltevések elmélete*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kiefer Ferenc 2007. *Jelentélmélet*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Kugler Nóra 2015. *Megfigyelés és következtetés a nyelvi tevékenységben*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Budapest, Pozsony: Kalligram.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán 2016. Bakhtin and Lyric Poetry. *The Dostoevsky Journal* 17 (1): 44–64.
- Kuna Ágnes – Simon Gábor 2017. Műfaj, szövegtípus, szövegfajta. Nézőpontok, kategóriák, modellek a szövegnyelvészeti kutatásban. *Magyar Nyelv* 113: 257–275.
- Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of cognitive grammar. Volume I. Theoretical prerequisites*. Stanford, California: Stanford UP.
- Langacker Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford UP.
- Langacker, Ronald W. 2009. *Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Lőrincz Csongor 2002. *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás a 20. századi lírai művekben*. Budapest: Anonymus Kiadó.
- Lőrincz Csongor 2007. *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*. Budapest: Ráció Kiadó.
- L. Varga Péter 2019. „Jó, hogy vége a nyolcvanas éveknek, és nem jön újra el”. Szerepfunkciók és átalakulások az alternatív rockzenei közegben. A Kispál és a Tankcsapda pályakezdéséhez. In: L. Varga Péter: *Más tartományok. Változatok fiktív és valós terekre*. Budapest: Prae Kiadó. 64–85.
- Mészáros Márton 2019. Kovács András Ferenc: Hajnali csillag peremén. In: Hansági Ágnes – Hermann Zoltán – Mészáros Márton – Szekeres Nikolett (szerk.): „...kézifékes fordulást is tud”: *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*. Balatonfüred: Balatonfüred Városért Közalapítvány. 213–230.
- Moretti, Franco 2013. *Distant reading*. London, New York: Verso.
- Németh T. Enikő 2000. Implicit argumentumok a magyarban: előfordulásuk módjai és azonosításuk lehetőségei. In: Kenesei István (szerk.): *Igei vonzatszerkezetek a magyarban*. Budapest: Osiris Kiadó. 197–253.

- Németh T. Enikő 2008. Az implicit alanyi és tárgyi igei argumentumok előfordulásának lexikai-szemantikai jellemzői. In: Kiefer Ferenc (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan IV. A szótár szerkezete*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 71–128.
- Pethő József 2018. A személyjelölés és az aposztrófé konstrukciói Kosztolányi Dezső Számadás című kötetében. *Magyar Nyelvőr* 142: 260–279.
- Sanders, José – Spooren, Wilbert 1997. Perspective, subjectivity, and modality from a cognitive point of view. In: Liebert, Wolf-Andreas – Redeker, Gisela – Waugh, Linda (eds.): *Discourse and perspective in cognitive linguistics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 85–112.
- Schlaffer, Heinz 2004. Orientierung in Gedichten. Text und Kontext der Lyrik. *Poetica* 36: 1–2. 1–24.
- Schlaffer, Heinz 2012. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser.
- Simon Eszter – Indig Balázs – Kalivoda Ágnes – Mittelholcz Iván – Sass Bálint – Vadász Noémi 2020. Újabb fejlemények az e-magyar háza táján. In: Berend Gábor – Gosztolya Gábor – Vincze Veronika (szerk.): *XVI. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia*. Szeged: SZTE Informatikai Intézet. 29–42.
- Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatainak lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Simon Gábor 2017. Áttekintés a műfajfogalom tendenciáiról és lehetőségeiről. Útban egy kognitív szemléletű műfajelmélet felé. *Magyar Nyelv* 113: 146–166.
- Simon, Gábor 2018. A megszemélyesítés szemantikai sémái József Attila leíró költeményeiben. *Magyar Nyelvőr* 142: 328–354.
- Simon Gábor 2020. Hálózatos megszemélyesítések – megelevenítő hálózatok. In: Balázs Géza – Imrényi András – Simon Gábor (szerk.): *Hálózatok a nyelvben. Hálózatok a nyelvben*. Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság. 333–350.
- Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2020. A modern magyar elégia kognitív poétikai modellje. *Kézirat*.
- Steen, Gerard – Gavins, Joanna 2003. Contextualising cognitive poetics. In: Gavins, J. – Steen, G. (eds.): *Cognitive poetics in practice*. London, New York: Routledge. 1–12.

- Stockwell, Peter 2002. *Cognitive poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.
- Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy (szerk.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 899–1057.
- Tátrai Szilárd 2018. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektíválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.
- Tomasello, Michael. 1999. *The cultural origins of human cognition*. Cambridge MA: Harvard UP.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2009. A magyar segédige + igenév szerkezet szemantikája. *Magyar Nyelvőr* 133: 373–393.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2017a. Bevezetés. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 23–71.
- Tolcsvai Nagy, Gábor 2017b. Jelentés. In: Tolcsvai Nagy Gábor (ed.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 207–499.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Személyjelölés a személytelenítő lírában. Pilinszky költészetének egy poétikai jellemzőjéről. *Magyar Nyelvőr* 142: 280–297.
- Tsur, Reuven 2002. Aspects of cognitive poetics. In: Semino, Elena – Culpeper, Jonathan (eds.): *Cognitive stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 279–318.
- Tsur, Reuven 2008. *Toward a theory of cognitive poetics*. Brighton: Sussex Academic Press.
- Vadász Noémi 2020. KorKorpusz: kézzel annotált, többrétegű pilotkorpusz építése. In: Berend Gábor – Gosztolya Gábor – Vincze Veronika (szerk.): *XVI. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Informatikai Intézet. 141–154.
- Váradai Tamás – Simon Eszter – Sass Bálint – Gerőcs Mátyás – Mittelholtz Iván – Novák Attila – Indig Balázs – Prószéky Gábor – Vincze Veronika 2017. Az e-magyar digitális nyelvfeldolgozó rendszer. In: Vincze Veronika (szerk.): *XIII. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia*. Szeged: SZTE Informatikai Intézet. 49–60.
- Verhagen, Arie 2005. *Constructions of intersubjectivity. Discourse, syntax, and cognition*. Oxford: Oxford UP.

- Volk, Katharina 2002. *The Poetics of Latin didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford UP.
- Willett, Thomas 1988. A cross-linguistic survey of the grammaticalization of evidentiality. *Studies in Language* 12: 51–97.
- Yimam, Seid Muhie – Gurevych, Iryna – Eckart de Castilho, Richard – Biemann Chris 2013. WebAnno: A flexible, web-based and visually supported system for distributed annotations. In: *Proceedings of ACL-2013, demo session*. Bulgaria: Sofia.

OSZTROLUCZKY SAROLTA

„Halkan beszélgetnénk...”  
Beszédszólamok interferenciája  
Tandori Dezső *Mottók egymás elé* című versében

**Absztrakt**

Jelen tanulmány Tandori Dezső *Mottók egymás elé* című versének személyjelölő konstrukcióit és – a szöveg idézéstechnikájának köszönhetően meglehetősen összetett – beszédhelyzetét vizsgálja. A két különböző poétikai karakterű vendégszövegből (egy Kosztolányi-versből és egy elsősegélynyújtási útmutatóból) összemontázsolt versszövegben az egyes szólamok közötti kölcsönhatások egyaránt érvényesülnek a vers nyelvi, poétikai és retorikai szintjein, és messze túlmutatnak a ready-made-ek létmódjából (az átlényegülésből) következő felmagasztosulás-lefokozás dichotómiáján. Az egymásba hatoló szólamok, vagyis a fésűsen összerendezett vendégszövegblokkok egymásravonatkoztatathatóságára – olvasásmódtól függően – számos lehetőség kínálkozik. A dolgozat e lehetőségek közül kíván néhányat kiaknázni, eleget téve a vers utolsó, a mindenkori olvasónak címzett sorának, amely permanens újraolvasásra szólít fel minket. A tanulmány röviden kitér a fő beszédszólamokban megjelenő és egymással interakcióba lépő idő- és térképzetek vizsgálatára is.

**Kulcsszavak:** Tandori Dezső, *Mottók egymás elé*, beszédszólamok interakciója, ready-made vers, líraolvasás

A lírai költészet személyjelölő konstrukcióinak vizsgálata annál izgalmasabb, minél összetettebb egy vers beszédhelyzete. A lírai beszédhelyzet komplexitása megnő, ha a prototipikus lírai beszédesemény diszkurzív alapszintje, vagyis a versbeszélő olvasónak címzett monológja és az ennek révén megkonstruálódó én-te dialógushelyzet kiegészül például az aposztrofé vagy az idézés alakzataival (vö. Tátrai 2005: 126), esetleg ezek kombinációival. Az idézés módja is többféle

lehet attól függően, hogy a versbeli beszédhelyzeten belüli (például József Attila: *Azt mondják*) vagy azon kívüli, szövegekői citátumról van-e szó (például Márai Sándor: *Halotti beszéd*). Ezen felül, ha a versben szövegszerűen idézett pretextushoz az aposztrófé alakzata is társul, ahogyan például Orbán Ottó – Nemes Nagy Ágnes híres ars poeticájának aposztrófikus felütését citáló – *A költészethez* című versében, egy újabb diszkurzív szint nyílik meg a lírai beszédeseményen belül. Ebben az esetben ugyanis a lírai beszélő az idézés révén egy olyan vers beszédhelyzetére irányítja az olvasó figyelmét, amelynek beszélője maga is elfordult a befogadójától, hogy valami mást (Nemes Nagy esetében a költői mesterséget) szólítson meg. Az említett példánál is komplexebb a *Mottók egymás elé* című Tandori-vers lírai beszédhelyzete, amelyben egyszerre két, idegen szövegekből származó idézet is szerepel, és ezek a vendégszövegek egyaránt módosítanak valamit az én-te diszkurzív alapviszonyán. Dolgozatom további részében ezt a verset, a benne prezentálódó beszédesemények sajátosságait és interakcióit vizsgálom majd.

A *Mottók egymás elé* című ready-made verset (Tandori 1972: 18–20) irodalomtörténet-írásunk a Tandori-életmű kiemelkedő darabjaként tartja számon, jóllehet a nyolcvankilenc soros szövegben mindössze három „eredeti” Tandori-sor szerepel: a cím, az alcím és az utolsó sor. A vers fennmaradó része egy fésűs szerkezetbe rendezett szövegekollázs (alcíme szerint *pasziánsz*), amely felváltva idézi Kosztolányi Dezső *Csáth Gézának* című gyászversének, Tandori által kiválasztott strófapárjait és egy ’70-es évekbeli zsebnaptár „elsősegély-matériájának” egyes passzusait (vö. Tandori 2000: 59). A „ragasztás diadalaként” (Vas 1972: 20), „kollázsforma versként” (Tandori 1979: 24), „fordított ready-made-ként” (Kappanyos 2004: 73) vagy „nyelvi talált tárgyként” (Bedecs 2006: 64) is aposztrófált szövegegyüttes ez idáig főként a Tandori név előidézte auratikus létmódja,<sup>1</sup> illetve művészetfilozófiai gesztusértéke<sup>2</sup> miatt vált érdekessé a recepció számára. A vendégszövegek egymásra hatásából általában a kétféle beszédmód feszültségében megképződő ironiát emelik ki,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> „Egy talált szöveg nemcsak az irodalom intézményrendszerébe kerül be, nemcsak értelmező címet kap, hanem óhatatlanul kapcsolatba kerül a kedves, kötött sapskás, bőbeszédű emberrel is, aki ilyeneket szokott csinálni. Akinek az aurája (s a szót itt is értelmezhetjük megismételhetlenségnek) szentesít egy ilyen szokatlan eljárást, s egyben jelzi, hogy érdemes vele foglalkozni, mert ha máshol nem is, ezen a személyes auran belül kell, hogy legyen értelme” (Kappanyos 2004: 75).

<sup>2</sup> „Vagyis a vers [...] gesztusként olvasódik, az idézetekből összeállított szöveg változatlanul hagyott sorai egymáshoz képest nyerne új értelmet, mégpedig azért, hogy mint egy felkiáltójelet, Tandori kiteszi az egészségügyi tankönyv részleteit a számára érvénytelenné vált beszédmód elé és mögé” (Bedecs 2006: 66).

<sup>3</sup> „A Kosztolányi-vers esetében fordított ready-made-ről is beszélhetünk, hiszen itt ironikus (le-fokozott) kontextusba kerül egy meglehetősen patetikus szöveg” (Kappanyos 2004: 73). „A klasszikus

de szorosabb, szövegközeleli olvasatot egyik értelmező sem ad a versről. Ennek nyilvánvaló oka, hogy a ready-made-ek esetében az interpretáció rendszerint nem az érzéki módon jelen lévő, közszemlére bocsájtott készterméket (nyelvi ready-made-ek esetében nem a vendégszöveget), hanem az annak nyomán – a kiválasztás, a címadás és az újrakontextualizálás hatására – megszülető gondolatot, ötletet, kérdésfeltevést veszi célba. Nem szabad ugyanakkor elfelejtenünk, hogy a *Mottók* esetében kettős ready-made hatásról beszélhetünk, amennyiben a „köz-hely színeváltozásán” (vö. Danto 2003), vagyis az elsősegélynyújtási instrukciók verseskötetbe emelődésén, műalkotássá válásán kívül, azzal párhuzamosan egy fordított folyamat is végbemeget. A Kosztolányi-vers aurája sérül: 28 versszakából 12 strófa törlődik, más szerzői név alatt jelenik meg, költemény helyett *mottóként* prezentálódik, és köznapi kontextusát egy teljességgel költőietlennek látszó szöveg adja. A költőivé és köznapivá válás folyamatai azonban nem pusztán egymás mellett, de egymásba szöve vagy – *pasziánszról* lévén szó – egymásra lapolva zajlanak. A részleges fedésbe hozás műveletei párbeszédet generálnak az idegen szövegegységek között: a vers egyes beszédszólalmai között interferencia lép fel. A szólások közötti kölcsönhatások (egymás erősítése, gyengítése, átértelmezése) egyaránt érvényesülnek a vers nyelvi, poétikai és retorikai szintjein, és túlmutatnak a ready-made-ek létmódjából (az átlényegülésből) következő felmagasztosulás-lefokozás dichotómiáján.

A lírai beszédesemény feltérképezésének első lépéseként megállapítható, hogy a versben három szólam különül el egymástól. A diszkurzív alapszinten zajlik a verset keretező beszélgetés, amelyben a költő, illetve a vers beszélője az olvasóhoz szól. Ide sorolhatjuk a műfajra, vagyis a vers intencionált olvasásmódjára utaló címet (*mottók*), az alcímet, amely egy újabb, ezúttal metaforikus (ál)műfajmegnevezést (*pasziánsz*) tartalmaz, és az olvasót közvetlenül meg-, illetve felszólító, utolsó sort (*És most lásd a cím alatti két mottót*). Ugyancsak a „te” megszólítására épül, de aposztrofikus jellegű (vagyis nem az olvasót szólítja meg) a Kosztolányi-intertextus. És bár a harmadik szólam megszólította egy bizonyos olvasói közösség, a többes szám első személyű igealakok egyértelműen elkülönítik az elsősegélynyújtási instrukciók beszédeseményét a diszkurzív alapszint szólamától.

Az idézetként vagy vendégszöveggént a versbe kerülő szólások egymástól, illetve az alapszólamtól való elkülönböződését tipográfiai eszközök és módszerek

---

költőiség minden szegmensét – heves érzelmek, emelkedett hanghordozás, kimért szóhasználat, tiszta rímek stb. – felvonultató Kosztolányi-vers mellett ugyanis a teljesen hétköznapi, sőt egy átlagos hétköznapiánál is szikárabb, szárazabb, nyelvilag szintelenebb és hivataloskodása miatt meglehetősen komikus szöveget idéz az egészségügyi könyvecskéből, mely utóbbi ezáltal ironikus alakzattá me rvül” (Bedecs 2006: 65).

is segítik. A Kosztolányi-vers részletei strófapárokba rendezve, megtartva eredeti tördelésüket, álló betűvel, zárójelben szerepelnek, míg az elsősegélynyújtásról szóló passzusok három- vagy ötsoros, versszerűen tördelt szövegegységekben, a megelőző Kosztolányi-intertextushoz tapadva, de ahhoz képest beljebb szedéssel, dőlt betűs írásmóddal jelennek meg a szövegben. E logika mentén, ha pusztán a tipográfiai jelöltség differenciáló hatásából indulunk ki, a címek után következő, egymás mellé tördelt, idézőjelbe tett és forrásmegjelöléssel ellátott mottókat is egy-egy külön szövegrészletnek tekinthetnénk. Ha – ezzel szemben – az értelmezést irányító paratextusként, kontextualizációs utasításként fogjuk fel az idézőjelbe tett szövegrészeket, felmerül a kérdés, hogy a címben szereplő *mottók* szó csak erre a két idézetre vagy az ezekkel eredetileg egy kontextusba tartozó, többi idézetre, vagyis a vendégszövegek rétegesen egymásra rakódó részleteire is utal. Ez utóbbi lehetőség – ready-made-ről lévén szó – egyáltalán nem kizárt. Minden szöveg, legyen az szépirodalmi vagy köznapi, mottójává válhat egy bármilyen más jellegű szövegnek, hiszen a határ műalkotás és hétköznapi tárgy, illetve szöveg között Duchamp híres, műfajteremtő gesztusa óta nem átjárhatatlan. Több mint száz éve tudjuk, hogy az auratikus létmód nem a műalkotások esszenciális tulajdonsága, hanem a mindenkori kontextus függvénye. A mottók mint kontextusteremtő szöveghelyek, attól függően, hogy egy Kosztolányi-versből vagy egy elsősegélynyújtási kalauzból származnak, képesek egy másik szövegrészletet aurával felruházni vagy megfosztani attól. Ez – a szövegek esztétikai létmódját érintő – adok-kapok játszódik le minden, „egymás elé” illesztett, egymás mottójaként is felfogható szövegrész között, és ezt a folyamatot végteleníti az állandó újraolvasásra sarkalló zárlat is.

Visszatérve a versbeli szövegekhez, érdemes – először egymástól függetlenül, majd a szövegek interakciójában – közelebbről is megvizsgálunk az egyes beszédhelyzeteket, azok résztvevőit, a megszólalókat és a címzetteket, megszólalásmódjuk jellegét, hangnemet, személyességének mértékét, a szövegek intencióját és tér-idő viszonyait.

Kosztolányi Csáth Gézához írt gyászverse, amelyet a költő először 1920 májusában, a *Nyugat*-ban publikált, érzelmes emlékezés a tragikus sorsú rokonra és egyben barátára, ahogy Markó Béla írja, ez a magyar irodalom „egyik legszebb, legemberibb, legmegdöbbentőbb kéznyújtása” (Markó 2010). Egy másik olvasat négy réteget különít el a versben:

Van egy rétege, mely Csáth sorsát idézi. Egy másik, mely a halált vallatja, az immár avatott barátot kérdezve róla. Egy harmadik, amely egy közösségi veszteségbe ágyazza a személyes tragikumot. S egy negyedik, mely a költő magányát panaszoja (Dér 1978: 408–409).



Az aposztrófé alakzata végigvonul a versen. A jelen „itt és most”-jából beszélő lírai én – elfordulva az olvasótól – megszólítja, hívja és faggatja a halott rokont, noha tudja jól, hogy válaszra hiába vár. Ebből az anticipált válasznélküliségből adódik az aposztrófikus beszédesemény fikciós jellege és a benne megszólaló, fájdalmas hang rezignáltsága. Az invokált másik a megszólítás által átkerül a történetessé váló lírai beszédesemény jelenébe, ahol a jelen- és távollét oppozícióját már nem az empirikus idő, hanem a költői hatalom irányítja (vö. Culler 2000: 384). Az aposztrófé révén megkonstruált interszjektív viszony versbeli alakulása a személyjelölő konstrukciók szövegbeli elrendeződésén is végigkövethető, bár Tandori ready-made-je a kihagyásokkal és az utolsó két versszak előrehozásával (mottóba emelésével) némileg átrendezi azt. Az én-te viszony az eredeti versben a várakozó hívástól a megpillantáson át a találkozásig, majd az újrakívástól a szétszakítottságba való belenyugvásig ível. A személyjelölés te-én sorrendje, amelyhez rendszerint egy kétoldalú hely- és egy egyoldalú időmeghatározás is társul (te ott vagy – én most itt vagyok) a Kosztolányi-vers nagy részében egybeesik az egymást követő páratlan és páros versszakok egységnyi szerkezeti rendjével. Kosztolányi tehát a tér- és időmeghatározásokkal kiegészített, te-én alapú személyjelölő konstrukciók strófapárokba rendeződő szerkezeti egységeit a beszédesemény jelenében megtörténő várakozás-találkozás-élválasztottság „cselekményszálra” fűzi fel. A vers közepén bekövetkező „találkozás” eseménye közben, illetve az azt közvetlenül megelőző versszakokban a megszólítóra és a megszólítottira utaló nyelvi formációk száma jelentősen megnő, és már nem koncentrálnak a páratlan és páros versszakok valamelyikére. Versszakon belül is többször egymás mellé kerülnek, és ily módon a nyelvtani szerkezetek újrajátsszák a találkozásban megvalósuló baráti együttlét eseményét:

Szemedbe bámulok és csellem kényszerítem  
kezedbe a kezem és a szívedre szívem,  
ha nem merem.

Igen, eléd megyek és régi orvosomnak  
csuklóm odanyújtom, hogy vizsgálj meg, mint szoktad,  
ütőerem.

E vágyott együttlét nyelvi refigurálásának egy másik nyomatékos, a Kosztolányi-versben csak egyszer előforduló példája a 18. versszakban alkalmazott többes szám első személyű forma (*beszélgetnénk*),<sup>4</sup> amelyben egyszerre jut kifejezésre

---

<sup>4</sup> Többes szám első személyű birtokos személyjelek a Tandori által kihagyott 19–20. versszakban is

a beszédesemény közösséggé („mi”-vé) formáló ereje és az esemény vágyott, feltételes módja (*beszélgetnénk*).<sup>5</sup>

Tandori ready-made-je, felismerve a Kosztolányi-vers interperszonális viszonyrendszerének strófafárokba rendeződő jellegét, úgy módosítja az eredeti szöveget, hogy kihagyja belőle azokat a versszakokat, amelyek nem az én-te viszonyról szólnak (a trianoni döntés utáni Szabadka képét, a „síró Hungária” árvaságát, a feleség- és öngyilkosságot elkövető Csáth alakját, illetve a lírai beszélő saját magányáról szóló panaszát), a megtartott versrészleteket pedig – kihangsúlyozva a te-én viszony dialógusszerűségét – strófafáronként meg-megszakítva közli. A versszakok csoportosításán (egy páratlan és az azt követő páros számú Kosztolányi-strófa alkot egy egységet) csak egyszer változtat: az utolsó Kosztolányi-egységben a Csáth-vers 24. és 25. versszakát kapcsolja egymáshoz (pároshoz a páratlan számút), megfordítva ezzel az addig dominánsnak mondható te-én sorrendet. Az utolsó, radikálisnak nevezhető módosítás, hogy a pretextus utolsó két versszakát (28–29. strófa) kiemeli a versvégi pozícióból, és ready-made-jének élére, mottóként illeszti, Vas István szavával (Vas 1972: 20) „ragasztja” oda, hogy verse főszövegének egyetlen „saját” sora (*És most lásd a cím alatti két mottót*) erre a strófafárra és egy másik – látszólag ezekkel teljes stiláris diszharmonióban lévő szöveghelyre – mutathasson majd tovább.

Hogy ezek a szövegmódosítások értelmezői megközelítésbe kerülhessenek, át kell térnünk a Csáth-verssel látszólag minden szempontból ellentétes jellegű, másik pretextusra, a zsebnaptárban talált „elsősegély-matériára” (vö. Tandori 2000: 59), illetve az abból átvzetett szövegrészekre. Mivel az eredeti pretextus nem áll rendelkezésre,<sup>6</sup> nem állapítható meg biztonsággal, hogy Tandori módosított-e annak szövegén, vagy az átdolgozás folyamata kimerült a válogatás és a versszerűvé tördelés aktusában. Az egyszerűség kedvéért itt abból az előfeltevésekből

---

vannak (*Síró Hungáriánk, Anyáink, hűgánk*), de ezek nem az én-te kapcsolatra, hanem a nemzetre mint közösségre utalnak.

<sup>5</sup> Ez a feltételesség – amely retorikai értelemben a fenntartott aposztrófé előidézte eseménnyé válás ellenében működik – a *ha* kötőszó révén a vers egyéb helyein is felbukkan (*ha hosszan bolygasz; Ha a láttodra félek; ha nem merem; ha öltözöm*). A versbeli feltételesség metaforájaként is interpretálható *ha* hangsor – véletlenszerűen ugyan –, de a vers más szöveghelyeire, motívumértékű szavaiba (*sohase, halott, halavány, hazátlan, halkan, lehajolva, hatalmas, adhass, halálé*), köztük a *halkan* szóba is, beíródik, felerősítve ez által a vágyottság és az eseményszerűség kettősségét a *Halkan beszélgetnénk* mondatban.

<sup>6</sup> Ez irányú kutatásaim eddig nem jártak sikerrel, mivel a Tandori által említett (Tandori 2000: 59) zsebnaptárhoz nem sikerült hozzáférnem, a korabeli elsősegélynyújtási tankönyvek pedig csak részleges egyezéseket mutatnak a vers vendégszövegeivel (vö. Soóky 1971; Bencze 1973).

indulok ki, hogy Tandori csak a kihagyás és a szerkezeti átalakítás eszközeivel élt, a szövegen nyelvi tekintetben nem változtatott.

Az elsősegélynyújtási ismeretekről szóló különféle írott anyagok, bár sem szépirodalmi, sem kanonikus szövegnek nem számítanak, viszonylagos ismertséggel rendelkeznek. Mivel a vezetői engedély megszerzéséhez is szükségesek ezek az ismeretek, sokan cím nélkül is felismerik egy-egy témakörét, motívumát vagy jellegzetes beszédmódját. Az ilyen típusú szöveg a lehető leghatékonyabb módon kívánja olvasóját, tehát a potenciális vagy tényleges segítségnyújtót informálni, illetve cselekvésre késztetni. Potenciális segítségnyújtónak azt a személyt nevezem, aki az olvasás idején csak tanulja (vagy egyéb célból tanulmányozza) az elsősegélynyújtási ismereteket, alkalmaznia azokat aktuálisan nem kell. Az ilyen típusú olvasó részletesen kifejtett anatómiai és esetleírásokat, valamint szakszavakat is tartalmazó ellátási módszertant talál az elsősegélynyújtási kézikönyvekben, amelyek rendszerint többes szám első személyben (például *A száját és a torkot tisztítsuk meg az iszaptól*), esetleg a főnévi igenév és a kötelezettség érzékeltetésére használatos *kell* segédige kombinációjával közlik a befogadóval a tennivalókat (például *erős kávéval kell a szívet izgatni*). A tényleges segítségnyújtó az a személy, akinek aktuálisan egy „szerencsétlenül járt” vagy életveszélybe került sérültet kell „az orvos megérkezéséig” ellátnia vagy életben tartania. A legtöbb elsősegélynyújtási kézikönyv vagy azok rövidített szövegkiadásai (amilyen Tandori zsebnaptárának vonatkozó oldalai is lehetnek) annak érdekében, hogy az elsősegélynyújtás minél gyorsabb és hatékonyabb lehessen, külön, rövidített passzusokat tartalmaznak ezen olvasók számára. Az ilyen szövegekre az jellemző, hogy esetscsoportokra bontva válaszolják meg a *Mit észlelünk*, a *Mik a veszélyek* és a *Mi a teendő* alapkérdéseit (vö. Bencze 1973: 70), és hogy a tömörség érdekében slágvortokban fogalmaznak (például *Visszerekből sötét vér folyik, / a verőerekből világos*) vagy nominális stílusra váltanak (például *olajos vagy nyákos folyadékok nyeletése*).

A Tandori által kiválasztott és a *Mottók*ba felvett elsősegélynyújtási passzusok (kezdve a mottótól) vélhetően az alábbi esetscsoportokba tartozhattak eredeti kontextusuk szerint: artériás vagy ütőeres vérzés (mottó), morfinmérgezés (ez a másik vendégzöveg témája miatt is érdekes választás), alsó- vagy felsővégtag-törés, vízbe fúlás, sebzés, idegen test a nyelőcsőben (aspiráció) és vérzés (e két témakör egy egységen belül), akasztásos fulladás és áramütés. A szelekció tekintetében – a Kosztolányi-vershez hasonlóan – érdemes volna megvizsgálni, hogy az eredeti kontextusból mit hagyott ki Tandori, ám mivel annak a szövegnek, a ready-made hatás értelmében, csak a kiválasztott részei lényegültek

át műalkotássá, okvetlenül érdekesebbnek bizonyul a kombináció vizsgálata, amelyre a későbbiekben térek majd ki.

Az elsősegélynyújtási szövegek legfőbb intenciója, hogy az olvasó nyugodt maradjon, ne veszítse el a fejét, képes legyen azonosítani az esetet, amelyben a segítségnyújtó szerepét vállalja magára, valamint hogy higgadtan és szakszerűen lássa el a sérültet. Ennek érdekében az ilyen szövegtípus beszélője kerüli az érzelmenyilvánítás és az érzelemkeltés minden formáját (ami nagy kihívás például az étellel össze nem egyeztethető sérülések esetében), a felesleges szószaporítást, az orvosi terminus technicusok szükségesnél nagyobb mértékű alkalmazását, és amennyire lehet, igyekszik egyszerű, hétköznapi nyelven fogalmazni. Az ilyen szövegek megszólalás- és megszólításmódját ezért egyfajta megnyugtató személytelenség jellemzi. Nem szerepel bennük a közvetlenebb, egyes szám első személyű megszólalásmód vagy a „te” megszólítás (sem a magázó formulák). A rendszerint használatos és korábban említett, többes szám első személyű megszólításmódból eredően egyfajta közösség részének is érezheti magát a segítségnyújtó személy (például *mi* mint segítségnyújtók vagy *mi* mint én és a könyv szakértő szerzője). Hangnemét tekintve az ilyen szöveg – bár általában sérülésről, veszteségről vagy élet-halál kérdéséről szól – soha nem fájdalmas vagy tragikus, mindig igyekszik semleges és tárgyilagos maradni, komikus vagy ironikus hatásra semmilyen módon nem törekszik.

Ami a Tandori-versen belüli beszédszólamok interakcióját vagy interferenciáját illeti, látható, hogy a megszólalás- és megszólításmód, a személyesség és a hangnem tekintetében az elsősegélynyújtási szövegrészek és a Kosztolányi-vers idézett részletei teljesen ellentétesek egymással. Míg a gyászvers módfelett érzelmes (a '70-es évek és az azt követő korszakok olvasói számára helyenként talán érzélgősnek is hathat), személyes (az én-te viszony legmélyebb átéreztetésére törekszik), fájdalmasan tragikus, nyelvét tekintve pedig költői és redundáns, addig az elsősegély-matéria érzelmentes, személytelen, tárgyilagos, nyelve költőietlen, és kerül mindenfajta redundanciát. Mégsem mondhatjuk talán, hogy e két szólam interferenciájának eredménye pusztán egymás hatásának a gyengítése vagy kioltása (hatástalanítása) volna.

Az egymásba hatoló szólamok, vagyis a fésűsen összerendezett vendégszöveg-blokkok egymásra vonatkozathatóságára – olvasásmódtól függően – számos lehetőség kínálkozik. Tulajdonképpen e lehetőségek kiaknázására, vagyis a permanens újraolvasásra szólít fel minket a vers utolsó, a mindenkori olvasónak címzett sora. Egy lineárisabb, a cím által is felkínált „elé-mögé” logikát vagy dialóguselvet követő olvasat különbözhet például egy motivikus, a szöveget

inkább hálózat- vagy rizómaszerűen elgondoló interpretációtól, illetve a lírai beszédhelyzet komplexitását és szintváltásait követő olvasáspasztalattól. Ugyanígy más olvasói élményt kínálhat egy nem hermeneutikai, a hangulatok olvasását célzó vagy egy ritmikai, a test-, illetve jelenlételményt érintő olvasat is. Egy hagyománytörténeti vizsgálódás a klasszikus modernség és a posztmodern korszak eltérő nyelvfelfogását, illetve halál- és elmúláspasztalatát vonhatná vizsgálat alá a vers kapcsán, míg a ready-made-hatás, vagyis az egymást folytonosan újrakontextualizáló, esztétikai létmóddal bíró (szépirodalmi) és azzal nem rendelkező (találttárgy-szerű) szövegek vagy „mottók” kapcsolata egy műfaj felőli újraolvasás témája lehetne. Számos releváns megközelítésmód létezik tehát. Jelen dolgozat ezek szempontrendszeréből válogat, szem előtt tartva, hogy a Tandori-vers komponensei egymástól függetlenül nem, csak kölcsönhatásukban vizsgálhatók.

A vendégszövegek közötti első, legszembeötlőbb kapcsolódási pont talán a tematikus érintkezés. Tandori posztmodern, ironikus gesztusa, hogy az elsősegélynyújtási kalauzból a *Mit tegyünk az orvos megérkezéséig* kérdésre felelő részleteket választja ki, hiszen – egy meglehetősen profán vagy költőietlen olvasatban – a Kosztolányi-versrészletek beszélője is az orvost várja, amikor Csáthot, az „édes, fiatal orvost” hívja vissza a halálból. Sőt innen nézve a két beszélő „feladata” sem különbözik élesen egymástól: mindkettőjüknek életben kell tartani egy másikat (csak az egyiknek szó szerinti, a másiknak metaforikus értelemben): a segítségnyújtónak az életveszélybe került sérültet, a gyászvers alanyának Csáth emlékét. A referenciális és a metaforikus szólalom találkozáspontjainál a közeg (a Tandori-kötet mint lírai kontextus) hatására interferencia lép fel. Az által, hogy az eredetileg költőietlen, referenciális olvasásmódot igénylő kortárs szakszöveg és az esztétikai tapasztalatszerzésre szánt, metaforikus értelemlehetőségekkel operáló, a klasszikus modernség poétikáját képviselő versszöveg egymásra lapolódik (mint a pasziánszban a lapok), még határaik tipográfiai jelöltségének megtartása ellenére is, egyetlen (a kontextus hatásának köszönhetően) irodalmi szöveggé válnak. A költőietlennek hitt szakszövegben a Kosztolányi-kontextus hatására poétikus részletek kezdenek kirajzolódni. A *könnyű, hús borogatás* vagy a *halvány arc* megnevezések, az *ujjunkkal ne érintsük* gyengéd tilalma vagy a *puhára főtt burgonya* költői redundanciája, mind olyan álesztétizált szövegrészletek, amelyekre biztosan lehetne szikárabb, lényegretörőbb kifejezést is találni. Esztétikai „helyiértékük” ugyan nem kirívó, az elsősegélynyújtási kalauz átlagos olvasója talán észre sem veszi az enyhén poétikus megfogalmazásmód jelenlétét, az új kontextus hatására azonban – Gadamerrel szólva – „felfénylenek” ezek az apró részletek.

A hatás azonban kölcsönös, az egészségügyi szakszöveg, amelynek témája és „motívumai” megteremtik a két szólam egymásvonathatótathatóságának lehetőségét, kihat a Kosztolányi-vers olvasásmódjára is. E köré az „önmagát a végsőkig komolyan vevő gyászvers” (Bedecs 2006: 67) köré ironikus aurát von a szakszöveg jelenléte. A *Csillapítsuk a vérzést* felszólítás, a Csáth-vers beszélőjének fájdalmas hangjára, „vérző szívére” vonatkoztatva például – akár ön-, akár az olvasónak címzett felszólításként értelmezzük – kioltja, de legalábbis eltompítja a Kosztolányi-szólam tragikus felhangjait. Az életmentésről szóló, tárgyilagos szólam viszont ironikus színezetet kap, ha a *sohase-jövő, édes, fiatal orvos* az, akire a segítségnyújtó vár.

Ahogy a sírjából *vérrel, sárral és férgek gyűrűivel* visszatért rokon asztalhoz invitálásának és kávéval kínálásának érző gesztusa, amely a halállal szembenező emlékező én bátorságát, az iszonyaton való felülkerekedését közvetíti, szintén sokat veszít hősies, emelkedett jellegéből a *kávéval kell a szívet izgatni* sor vagy az alábbi strófa hatására:

A száját és a torkot tisztítsuk meg az iszaptól,  
homoktól stb. Izgatószerek – pálinka, kávé.  
Visszatértekor adjunk erős, forró kávé, bort

Ez a versszak ugyanakkor (a megtisztítás motívuma miatt) a vers egészének, illetve a tágabban értelemben vett verskontextus, vagyis az *Egy talált tárgy megtisztítása* című, 1973-as kötet<sup>7</sup> működésmódjára való metareflexív utalásként is olvasható. A vágyott beszélgetés környezeteként megjelölt, bontatlan asztal képe, amelyről a messziről jött „lélek” kedvére vehet ételt, italt, dohányt, elveszíti idilli hangulatát, ha a strófát megelőző, annak mottójaként (interpretációs ajánlataként) is értelmezhető, életmentő processzus alábbi szólamára következőképpen olvassuk:

Kenyérdarabok, puhára főtt burgonya,  
zsiros ételek, olajos vagy nyákos  
folyadékok nyeletése.

Az étellel, itallal kínálás és a *nyeletés* bizarr, már-már groteszk hatást keltő motívumpárijaihoz hasonló egymásra villanásokra ismerhetünk egy szövegközeli

<sup>7</sup> Első, 1972-es folyóiratbeli megjelenése után a vers nem került be Tandori '73-as kötetébe, az *Egy talált tárgy megtisztításába*, legközelebb *A mennyezet és a padlóban* (1976) publikálta. A tágabb értelemben vett, életműre értett verskontextus felől nézve azonban minden „megtisztítási” gesztus előre-, illetve visszautal az oeuvre csúcsteljesítményeként számontartott második kötetre.

olvasat eredményeképpen a nadrágtartóval elszorított verőér és a gyengéden kitapintott ütőér vagy a saját árvaságát, a menny kapuján való kívülrekedtségét panaszoló és az áramütött embertársától magát *tökéletesen* elszigetelő ember említése kapcsán. Ugyancsak hatásos az idegen (akasztott és levágott) test meghajlításának és a saját test kétrét görbedő meghajlásának a párhuzama a vers vége felé:

Levágáskor ne engedjük a testet  
odaütődni.  
Helyezzük a testet hassal lefelé  
keresztben a térdünkre,  
hajtsuk a fejet hátra.

(kérlek kiáltozván, és íróasztalomra  
fantasztikus lázban görbedek lehajolva,  
hogy hívjalak.

A Csáth Géza életére és életművére történő, finom metatextualis utalások, mint az alvás jeleit mutató, akadozó szív működést produkáló morfinmérgezett mentési módjának taglalása vagy a szűrt sebből vérző és az akasztott ember esetei (vö. *Anyagyilkosság; A kis Emma*), a főszólamok mellékmotívumaiként foghatók fel.

Az olvasói figyelem irányításának igen összetett esetéről van tehát szó. A ready-made vers, amelyben Tandori megidézi Kosztolányi versét, amely megidézi Csáth Géza alakját, és játékba hívja az életmentésről szóló szakszöveget, amely – esetleges módon ugyan, de – megismétli a Kosztolányi-vers és a Csáth-életmű motívumait, szóval ez a nyelvi talált tárgy – az említett allúzióhalmazon túl – auto- és metatextuális utalásokat is tesz egyfelől önmagára (önreferencia), másfelől a Tandori-életműre (önkontextualizáció), illetve a permanens újrakontextualizálás szükségességéről (kényszeréről?) szóló, utolsó sorával magára a ready-made műfajra is. A figyelemirányítás összetettsége a személyjelölés komplexitását is maga után vonja, mert a különböző beszélőktől érkező aposztrófék, meg- és felszólítások címzettjei a műegész tekintetében sokkal bonyolultabb és képlékenyebb viszonyrendszert mutatnak, mint a forrásszövegekben. A Kosztolányi-versben a megszólított másik Csáth alakja vagy lelke. De ki lehet ugyanez a „te” a Tandori-versben? Az életmenő passzusok beszélője a potenciális vagy aktuális segítségnyújtóhoz beszél (valójában egy személyhez, de egyfajta megnyugtató szándékból adódóan kerül a közvetlen megszólítást).

De kit szólít meg „mi”-ként a Tandori-vers beszélője? Esetleg most is az olvasókat? De akkor az utolsó sor felszólításában miért nem ezt, a többes szám első személyű formát használja?

Ugyancsak érdekes az életmentő szöveg „ő”-je, *a szerencsétlenül járt ember* alakja. Az ő – élet és halál közt lebegő – személyisége legtöbbször egy testrész metonímiájában „ölt testet”. A sérült ember teljes alakja a vers optikáján keresztül nézve csak ritkán tárul elénk (*a testet, a szerencsétlenül járt ember*). Más szöveghelyeken csak a tárgyiasított, birtokos személyjel nélküli, tárgyraggal ellátott testrészmegnevezésekkel találkozunk (*a szívet, a talpakat, a száját és a torkot, a sebet, a fejet*). Úgy tetszhet, a szakszerű ellátást, a gondoskodást nem is egy ember, hanem ezek az egymástól különvált, tárgyszerűen kezelt testrészek kapják. Az elsősegélynyújtási kalauz testképe és a Tandori-vers szövegtestképe párhuzamba állítható. A talált tárgyként, késztermékként idézett Kosztolányi-verset szintén részeire (strófafapárokra) „boncolja fel” Tandori, kihagyva vagy átcsoportosítva egy-két elemet. Ily módon a benne eredetileg megszólaló hang személyessége és egysége elvész, csak tárgya, matériája, elemkészlete lesz az új kontextusnak.

Érdeemes még röviden kitérni a fő beszédszólamokban megjelenő és egymással interakcióba lépő idő- és térképzetekre. A Kosztolányi-vers beszélője többször is hangsúlyozza megszólalásának és a másik halál utáni létének a jelen idejét (*Té a halálé vagy; várlak ma is, halott, e hosszú és e késő / bús éjszakán; most meg nem értem; Most a palicsi tó; Lásd*), halálának múltbeliségét (*megtaláltad; célhoz értél*), amelyeket elkülönít az emlékidő örök jelenétől (*Így látlak mindig én*). A pillanatnyi jelen és az emlékidő különbsége a vers térbeliségében feloldódni látszik, amennyiben a *porondos kertudvaron* álló, *bontatlan asztal* „itt”-je (*itt leülhetnél*) ugyanolyan közelinek tűnik, mint a szobában álló íróasztal, amelyre *lehajolva görbed* a fájdalomát panaszó lírai én. A halál, ahonnan a megszólított érkezését várja, nem rendelkezik ilyen explicit tér- és időkoordinátákkal, megnevezései metaforikusak (*zarándoka az árnynak; kapudat megtaláltad az éj felé*), inkább csak a tér- és időbeli távolságra utalnak (*ki célhoz értél már; Nincs semmi hír amonnan*).

Az elsősegélynyújtási instrukcióknak – a műfajból következően – nincs konkrét tér-ideje. Térbeli orientációs pontokként magát a testet, illetve annak részeit jelöli meg a beszélő. A diskurzus időbelisége absztrakt: az a jövőbeni „bármikor” amikor – az útmutatót olvasva – segítenünk kell majd valakin (*ha ..., majd akkor*).

A harmadik fő szólamnak (*És most lásd a cím alatti két mottót*) egyaránt tudomása van a múlttól (ezt jelzi az *És* kötőszóval való mondatkezdés), az olvasásfolyamatot lezáró „most”-ról és az ismételt újraolvasás végtelenbe tartó jövő idejéről.



Tandori ready-made-jében ezek a térbeliségek és idősíkok összekeverednek. Nincs a versben két „most” (*Most a palicsi tó – És most lásd*) vagy két „lásd” (*Lásd, itt leülhetnél – És most lásd*), amely ugyanazt az időpillanatot vagy figyelemirányító gesztust jelölné. Szétszálazhatatlan egységet képeznek, akárcsak a beszédesemények, azok résztvevői, a műfajok, a hangnemek vagy a motívumok. A szólalom „halk beszélgetése” vagy interferenciája minden elemében a stabilizálhatatlansággal, az állandó elmozdulással, a „tökéletesen elszigetelt” állapot elérésének a lehetetlenségével szembesíti olvasóját, és így e vers végső soron a líraolvasásra tanít.

## Irodalom

- Bedecs László 2006. *Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Dr. Bencze Béla 1973. *Elsősegélynyújtás*. Budapest: Magyar Vöröskereszt.
- Culler, Jonathan 2000. Aposztrophé. *Helikon*, 370–385.
- Danto, Arthur C. 2003. *A közhely színeváltozása*. Sajó Sándor (ford.). Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Dér Zoltán 1978. Összefüggések. Kosztolányi Dezső Csáth-versei. *Üzenet* 6–8: 406–414.
- Kappanyos András 2004. Líra és ready-made. *2000* 2: 72–76.
- Markó Béla 2010. „Oly jó az, aki ad”. Kosztolányi Dezső: Csáth Géának. *Látó* 12: Melléklet.
- Dr. Soóky László (szerk.) 1971. *Elsősegélynyújtó és szállítóegységek tankönyve*. Budapest: Magyar Vöröskereszt.
- Tandori Dezső 1972. Mottók egymás elé. *Új Írás* 12: 18–20.
- Tandori Dezső 1979. *A zsalu sarokvasa*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Tandori Dezső 2000. *Költészetregény*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány.
- Tátrai Szilárd 2005. Problémavázlat a lírai diskurzusok résztvevői szerepeinek stilisztikai vizsgálatához. In: Jakab László (szerk.): *József Attila, a stílus művésze. Tanulmányok József Attila stílusművészetéről*. Debrecen: Debreceni Egyetem. 124–135.
- Vas István 1972. A ragasztás diadala. *Új Írás* 12: 20–24.



MÉSZÁROS MÁRTON

## Költészettkák

### Absztrakt

Kovács András Ferenc *Költészettkák* című szövegének leghangsúlyosabb alakzata egy retorikailag talán barbarizmusként, illetve szolecizmusként leírható „normasértés”, amely nem csupán grammatikai problémákat vet föl, de a kijelentések paradox jellegéből adódóan szemantikailag is apóriába vezet: „Én sokan vagyok / Én kevesen is vagyok.” A szöveg a cím intenciója szerint valamiképpen költői hitvallásként is értelmezhető (formailag – ahogyan a cím nyelvi játéka is jelzi – a „tanka” hagyományait követi), mégsem dönthető el egyértelműen, hogy a beszélő köthető-e egyáltalán bármiféle lírai szubjektumhoz. A dolgozat arra tesz kísérletet, hogy fölvezolja a lehetséges értelmezési irányokat, pontosabban azt a folyamatot, ahogyan a szöveg minden nagy átfogó értelmezési kísérletet vakvágányra vezet.

**Kulcsszavak:** tanka, kakekotoba, szerep, homonímia, lírai én

„Képzeld el a víztükörrel érintkező levegőt: a légköri nyomás megváltozik, a víz felszíne alosztályok sorára, vagyis hullámokra bomlik fel; a hullámmozgás alapján alkothatunk fogalmat a gondolatnak a hanganyaggal való egyesüléséről, mondhatni párosodásáról” (Saussure 1967: 145)

A fenti Saussure-idézet, a víztükört felborzoló levegő képe nem csupán a nyelvre és különösképp a költői nyelvre vonatkoztatva tűnhet megvilágító erejűnek, de legalább annyira költő és „költői szerep” (vagy akár színész és szerep) viszonyára vonatkoztatva is: a „szerep”, „maszk” „szerepjátás”, „szerepköltészet” egyfelől szélsőségesen túlterhelt, másfelől viszont meglepően aluldefiniált fogalmi konglomerátuma pedig az elmúlt évtizedekben a KAF értelmezői hagyomány egyik kulcsfogalmává vált. A KAF-recepció erős olvasatai: Kulcsár-Szabó Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő, Szigeti Csaba, ugyan többé-kevésbé tartózkodóak a fogalommal szemben, sokan mások azonban az evidencia értelmében működtetik

a „szerep” fogalmát (vagy valamely hasonló fogalmat) – rendre az „arcvesztés”, „identitásvesztés”, „a költői hagyománnyal való szembesülés” „nyelvi megelőzőség” színrevitelében ragadva meg a „szerepköltészet” tulajdonképpeni értelmét és célját,<sup>1</sup> alig vetve számot annak a nyilvánvalónak tűnő belátásnak a következményeivel, hogy a „szerep» létrejötte mint a befogadás, az irodalmiság következménye és feltétele – mintegy alátámasztva az »én« kimondhatóságának lehetetlenségét” (Kulcsár-Szabó 2007: 86) – megelőzi a mindenkori szereptulajdonítás „megkésést” aktusát (Pataki 2018: 136).

Vagyis, a színházi eredetétől nem függetleníthető „szerepköltészet”, anélkül, sőt inkább annak ellenére vált a KAF-költészet legkönnyebben megragadható karakterjegyévé, hogy magának a „szerep” fogalmának alaposabb tisztázása megtörtént volna. (Ez annak ellenére is igaz, hogy például a szintén színházi eredetű prosopopoiia – arc, maszkadás – menkei terminusa [Menke 2004] sok esetben valóban megvilágító erővel bír). És noha itt nincs mód arra, hogy a megfelelő alapossággal elvégezzük a „szerep” pontos fogalmi elhatárolását (annál is kevésbé, mert ezt Kulcsár-Szabó Zoltán fentebb idézett tanulmányában már több mint meggyugtatóan vizsgálta), talán nem egészen haszontalan számba vennünk Erwin Panofsky, egyik – talán a színházelméleti diskurzusban sem túl gyakran idézett – megfigyelését a színházi és a filmszerep különbségeiről.

„Othello és Nóra határozott, valódi alakok, a drámaírás teremtményei. El lehet játszani őket jól vagy rosszul, és többféleképpen lehet »értelmezni« őket; de a leghatározottabban léteznek, függetlenül attól, hogy ki játssza őket, sőt attól is, hogy egyáltalán játssza-e őket valaki. A filmszerep azonban a színésszel él, és a színésszel hal meg. Nincsen valamiféle »Othello« entitás, melyet Robeson tolmácsol, vagy valamiféle »Nóra« entitás, amelyet Duse tolmácsol; csak »Greta Garbo« entitás létezik, mely egy Krisztina nevű alakban élt testet, vagy „Robert Montgomery” entitás létezik, mely egy gyilkosban kel életre, aki felőlünk akár örökre névtelen maradhatna, mégis mindig ott fog kísérteni emlékezetünkben. Még ha a szereplőknek történetesen olyan nevük van is, mint VIII. Henrik vagy

<sup>1</sup> „A techné mestere, a költő-szakember, a virtuóz formaművész. Az artisztikus és eklektikus bábeli könyvtáros. Szerepek és maszkok sokasága, a mindenevő költészet, amint magába olvasztja a világot, röpteti és kikacagja, bekebelezi az útjába kerülő kulturális hagyományokat, átjár közöttük, játszik velük. Vagy ha nem, hát kisnyúl: a lírai szerepek folyamatos szétírása, a beszélő szájából kibeszélő nyelv, új szelek fújnak a korszakküszöb alól” (Keresztesi 2017: 66); „Kovács szerepértelmezései fantasztikusak, nagyvonalúak és nagyúrián lezserek: bármilyen szerepet hajlandó, kész és képes bemutatni, függetlenül attól, van-e az épp adott szerepnek aktuális, a versbéli megszólalás egészét illető relevanciája. A Kovács-féle szerepköltészet ugyanis, miközben elhárítja a hagyományos személyesség attribútumait, az élményköltészetből megőrzi az alkalmiságnak, azaz a helyhez és időhöz kötöttségnek majdnem minden jegyét, s e megőrzést úgy adja elő, hogy a leírásból »csak« a személyt hagyja ki...” (Margócsy 2017: 85).

Anna Karenina – ha tehát Anglia királyáról van szó, aki 1509 és 1547 között uralkodott, vagy arról az asszonyról, akit Tolsztoj teremtett –, ezek akkor sem léteznek Garbo és Laughton lényén kívül. Csupán üres és testetlen körvonalak, mint az alvilági árnyak Homérosznál, és csak egy hús-vér színész teheti őket valóságossá. Megfordítva pedig, ha egy filmszerepet rosszul játszanak el, akkor abból semmi sem marad, még akkor sem, ha a szerep pszichológiailag érdekes, vagy irodalmilag kidolgozott” (Panofsky 1977: 172).

A „szerep” e két felfogása – látjuk – alapvetően különbözik egymástól: míg a színházi szerepek Panofsky szerint már a színrevitel előtt, sőt lényegében attól csaknem függetlenül „léteznek”, azokat a színészek csupán tolmácsolják, értelmezik, egyszerűen: láthatóvá, hozzáférhető teszik számunkra, a filmszerepek nem léteznek az őket megjelenítő színész nélkül, tulajdonképpen legalább annyira a színészek megjelenési felületei, mint amennyire keretet biztosítanak nekik (és valóban: Forrest Gump, volna-e Forrest Gump, ha nem Tom Hanks volna Forrest Gump vagy Dr. Schultz volna-e Dr. Schultz, ha nem éppen Christoph Waltz lépne elénk Dr. Schulzként?)<sup>2</sup>

A kérdés ezen belátásból következik: vajon mennyire szerencsés egyaránt szerepköltészetnek nevezni azt, amikor a KAF-szöveg úgymond József Attila, Vörösmarty, Ady vagy például Kavafisz „hangján szólal meg”, és azt, amikor a KAF-szöveg előtt, attól függetlenül nem létező, saját, KAF-tól független hanggal nem rendelkező Lázár, Jack Cole, Asztrov vagy akár Calvus „hangján”? Ugyanazokat a poétikai eljárásokat igényli-e ez a két szerepfelfogás? Ugyanaz a személyiség- vagy identitásmintázat rajzolódik-e meg ebben a két esetben? És végül: tévedünk-e, ha előbbi szövegcsoporthoz (intertextuális szerepek) a színházi szerepek, míg utóbbit (prosopografikus szerepek) a filmszerepek Panofsky által jelezett dichotómiájában és mintája alapján képzeljük el? Ez a talán kissé erőltetett Panofsky-analógia, tárgyunk szempontjából alighanem a színész és szerep közti kapcsolat, vagyis végső soron az önidentikusság tekintetében tehető beszédesség: míg a színházi szerep esetében a szerep maga, a filmszerep esetében a színész és a szerep megbonthatatlan, új, mindig éppen létrejövő egysége határozható meg önálló entitásként, amelyben a „szerep” a színész médiuma, megjelenési vagy projekciós felülete, ám egyik sem létezik a másik nélkül.

<sup>2</sup> A manapság népszerű filmes újrafeldolgozások és filmsorozatok (tehát nem tévésorozatok) szerepei mintha átmenetet képeznének a színházi és a filmes szerepfogalom között. Egyrészt felidézhetik az első vagy klasszikussá vált feldolgozást, így dialógusba léphetnek vele (*Django – Django elszabadul*, *Ocean's 11* stb.), másrészt a színházi szerep állandóságával ruházhatják föl a filmes szerepeket (*James Bond*, *Batman* stb). Bővebb magyarázatra szorulna, mégis megjegyezhetjük, hogy a színésztől függetlenül is értelmezhető szerepekkel elsősorban regények és képregények filmadaptációiban találkozhatunk.

Igazolásra szorulna, mégis nehéz szabadulni attól a gondolattól, hogy KAF „szerepköltészete” – feltéve, de nem megengedve, hogy a „szerep” ebben a kontextusban egyáltalán értelmes fogalom –, általában, és mindkét jelzett esetben, sokkal inkább a filmszerepek mintájára képzelhető el, vagyis legalább olyan hangsúlyosan tanúskodik egy KAF névvel jelölhető entitás létezéséről (amely természetesen maga is csupán szerep, és nyilvánvalóan nem azonosítható reflektálatlanul Kovács András Ferenc biográfiailag dokumentálható személlyel), mint az általa megformált szerep (például Lázár) létezéséről, noha természetesen mindkét szerepfölfogást együtt tartja játékban. A KAF-szövegek ugyanis nem ritkán azokban az esetekben fordulnak a „szerepköltészet” eszközeihez (precízebben fogalmazva: az alakmások, prosoponok, personák rendre akkor képződnek meg, amikor a szövegek valamely, amúgy intim, személyes, vallomásos vagy tételt bíró, egyszóval az olvasó empátiáját igénylő, érzelmeire mélyen ható szituációt jelenítenek meg. Vagyis, a KAF-lírában gyakori, hogy minél intímabb egy közlés, annál valószínűbb, hogy azt valamely szerep vagy persona szövegeként, valamely szerep közvetítésében olvashatjuk, és talán megfordítva is: a sok „szerepjáték” mögött rendre intim, személyes, megrázó közlések elleplezett nyomaira bukkanhatunk – ezért is különösen izgalmas, ha egy KAF-szöveg nem valamely konkrét „szerep”, hanem általában a „szerep”, vagyis a költő szövegben megnyilatkozó „ÉN” és valamiféle ettől különböző „ÉN” viszonyának taglalásaként olvasható.

\*

Az 1995-ben a Kriterion és a Jelenkor Kiadó közös gondozásában megjelent *És Christophorus énekelt* című (Kovács 1995) kötet jelentős fordulatot hozott Kovács András Ferenc magyarországi recepciójában. Az 1993-as *Költőzködés* (Kovács 1993) és az 1994-es *Lelkem kockán pörgetem* (Kovács 1994) után nem utolsósorban ezen kötet sikere alapozta meg – máig hatóan – KAF költészetének kanonikus pozícióját: a recepció tanulsága szerint mindmáig a *Christophorus* versei az életmű legtöbbet vizsgált és leggyakrabban elemzett szövegei. A könyv két ciklusa tulajdonképpen két önálló kötet: a nyolcvanas években íródott és tulajdonképpen már akkor lezárt *Flamand kutyavadászat* önálló kötetként anyagi támogatás hiányában nem jelenhetett meg, az *Én Scardenelli* pedig főleg későbbi, elsősorban a kilencvenes évek elején született verseket tartalmaz (ez a kettősség a két ciklus különböző költészetfölfogásában is tetten érhető). A *Flamand kutyavadászat* szövegeinek jelentős része igen határozottan kínálja föl a „költői szerepek”, az „én”, különösen a „lírai én”<sup>3</sup> valamint a „költői hang” (Kulcsár-Szabó 2015)

<sup>3</sup> *Mint a mór egy portugál szonettben, Oberon búcsúja* stb.

problematizációjaként való olvashatóságot, és – talán a fentiekől sem függetlenül – a „zeneiség”, „formai játékok” mellett mindmáig éppen ezen fogalmak funkcionálnak a KAF-értelmezői hagyomány „kulcsfogalmaiként”. Mindezek fényében meglepő, hogy az a *Költészetankák* című vers, amely első ránézésre mindezen problémák már-már program- vagy kiáltványszerű összefoglalásának tűnik, alig néhány kritikus figyelmét keltette föl.

#### Költészetankák

Én sokan vagyok.

Én kevesen is vagyok.

Én néha vagyok.

Nem az, kiről azt hiszik -

ő az. Az nem én vagyok.

Az ismeretlen

Az könyvkukac vagy mimus.

Az megszállott vagy

balek. Az gyáva: költő -

mindenki helyett meghal.

Az másik halál.

Az ordenaré hazug.

Az tyúkperekről,

disznóóltűzvésekről

zeng. Az felgyújtja magát.

Az halhatatlan.

Az hiszékeny vagy főnix.

Az ostoba vagy

szabad. Az merész: költő -

túléli minden versét.

Az másik magány.

Az két betű közt szorong

egy névmásban. Az

egy szám - többes személy

egyéb ragrendszerekben.

Ragozhatatlan.  
 Az ravaszkodó vagy csak  
 szelíd - nem látott  
 például könyvmáglyákat,  
 csak lágermúzeumot.

Az másik hiány -  
 az értelem kegyelme.  
 Hangok hiánya -  
 más törvényhez tartozó  
 gravitáló szavaké.

Sokallom magam.  
 Keveslem magam. Vagyok.  
 Én éppen vagyok.  
 Nem az, kiről azt vélik -  
 ő volt. Az nem én leszek.

A címbeli szójáték egy sajátos homonímiára épül, egyik értelmében (több kis költészettan) valószínűleg hapax legomenon, hiszen a „költészettan” kifejezésnek mind a többes számú, mind a becéző alakja olyannyira szokatlan, furcsa, már-már erőszakos, hogy óhatatlanul is a „homonímia” másik lehetséges értelmezésére, a „költészet-tankák”-ra irányítja a figyelmünket (talán ’költésztről szóló tankák’ értelemben), miközben a szöveg természetesen mindkét lehetséges értelmezést folyamatosan játékban tartja: egyik értelmezés sem válik uralkodóvá. A szöveg nyolc versszaka formailag ténylegesen nyolc tanka, amelyek tartalmilag valamiképpen a költészetről szólnak (pontosabban abba az irányba irányítják az olvasást, hogy egyrészt általában a költészetről, másrészt konkrétan KAF költészetéről tett kijelentéseként olvassuk őket.)

Meglepő módon a verset röviden elemző két kritikus Kovács Béla Lóránt (2017) és Kulcsár-Szabó Zoltán (1995) egyike sem említi a cím kettős értelmezhetőségét, (igaz, a „könyvkritika” már csak terjedelmi okokból sem igazán alkalmas mélyebb elemzésekre). A cím két lehetséges értelmezése másfelől egymást is erősíti, árnyalja: a „költészettan” fogalmának szigorú, előíró, kizárólagos jellegét a kicsinyítő képző és a többes szám egyaránt oldja, sokkal inkább egyfajta játékosságot, sőt akár a költészetről szóló nézetek rögzíthetetlenségét, egymással is versengő jellegét hangsúlyozva.

Mivel azonban a tanka mint műforma fölismerése mégis alapvetően befolyásolhatja a szöveg lehetséges értelmezését, talán nem érdektelen alaposabban is



szemügyre vennünk a tankához kapcsolódó tradíciókat, annál is inkább, mert KAF szövege mintha nagyon is aktívan használná ki a tanka formai sajátosságaiban rejlő „jelentéspotenciált”. Mint ismert, a tanka olyan japán versforma, amely öt rímtelen verssorból áll, a morák száma kötött, így a vers egésze 31 mora: az első sor 5, a második 7, a harmadik 5, a negyedik és az ötödik 7-7 mora. Az első három sor, az úgynevezett karai no ku (‘felső strófa’) és a következő két sor, a shimo no ku (‘alsó strófa’) két különálló frazeológiai egység<sup>4</sup> (a haiku-forma tulajdonképpen a tanka „felső strófája” az azt ellensúlyozó „alsó strófa” nélkül). Ezt, a tankán belüli „strófaszerkezetet” KAF meglehetősen szabadon kezeli: az első tankában például értelmileg és grammatikailag is egyértelműen megtartja a felső és az alsó strófa arányait (3-2), a másodikban, harmadikban és a negyedikben megfordítja az arányt (2-3) a hatodik strófában pedig például éppen a harmadik sor közepén osztja ketté a tankát.

Mayer Ingrid (2019) hívja föl a figyelmet arra, a magyar tankaköltéssel foglalkozó szakirodalomban inkább csak mellékesen megemlített, következményeiben azonban talán mindmáig nem igazán tudatosított formai sajátosságra, miszerint a japán waka- és tankaköltészet egyik rendkívül fontos költői eszköze a kakekotobával való játék. A kakekotoba (‘kulcsszó’) a *Világirodalmi lexikon* meghatározása szerint homonímián alapuló japán költői eszköz, amely egy, esetleg több szóból áll, az előtte álló szó szerkezettel az egyik jelentésében, az utána álló szó szerkezettel a másik jelentésében értelmezendő. Mártonfi Ferenc, a szócikk szerzője, rezignáltan jegyzi meg: „A tankaköltészet hanyatlása idején a kakekotobák hajszolása különösen divattá vált” (*Világirodalmi lexikon* 5: 86).

Szintén Mayer Ingrid emlékeztet rá, hogy a kakekotobával nemcsak a költészetben, hanem prózában is találkozhatunk, de a tanka esetében „jelentésgazdagító szerepe miatt kiemelten nagy szerepe van” (2019: 122). A klasszikus wakában – érvel még mindig Mayer Ingrid – általában legalább két jelentésréteg van, az egyik egy természeti, tájleíró kép, a másik pedig egy „érzelmi-gondolati sík, amelyek egymásra csúsznak, rétegződnek, és jelentéstartalmi szempontból kiegészítik egymást. A kettő közötti kapocs lehet például egy kakekotoba, amely vagy olyan, mint egy patent (kenjógata kakekotoba 兼用型掛詞, ’többcélú’

<sup>4</sup> A tanka a másfelől wakaköltészet egyik legelterjedtebb formája, sőt nagyobb versszerkezetek elemeként is szerepelt: a chōka gyakori záróstrófája egy-két tanka („hanka”), az 50–100 soros chōrenga vagy kusari renga (renga) is olyan tankalánc, amelyet (eredetileg irodalmi társasjátékként) több költő írt. A kusari renga modernizált változata a renku, amely a maeku és tsukeku váltokozására épül. Sajátos válfaja a tankának, a tan renga olyan tanka, amelynek kami no kuját és shimo no kuját más-más költő írta, valamint a humoros tanka, a tankakjóka, és a névtelen szerzők által írt szatirikus tanka, a rakushu.

kakekotoba): csak egy pontban rögzíti a két fátylat egymáshoz, vagy lehet láncszem (renszagata kakekotoba 連鎖型詞, 'láncolódo' kakekotoba): összeköt két gyöngysort, miközben szerves része mindkettőnek, de az egyik gondolatnak a végszava, a másik pedig vele kezdődik" (Mayer 2019: 122).

A cím tehát innen vizsgálva nem öncélú nyelvjáték vagy homonímia, hanem a tanka forma által determinált kakekotobaként értelmezhető, amely tény a Kovács András Ferenc jelsor, valamint az „ÉN” későbbi értelmezése során tehet szert különleges jelentőségre. (KAF költészetében egyébként sem ritka, hogy olyan esetekben, amikor a szöveg címében egy műfaji megnevezés is megjelenik, a szöveg az adott műfajról szóló „önreflexív” kijelentésként is olvasható<sup>5</sup>). Érdekesség, hogy a mind Kinga Dornacher és Stephen Humphreys angol, mind pedig Wilhelm Droste német fordítása kiemeli a kakekotoba tankára vonatkozó értelmezését, a 'költészettan' jelentést pedig külön szóval jelölik: „Poetry tankas”, illetve „Tankapoetik” (a Babelmatrix.org oldalon ugyanezen fordítás „Poetik-Tankas” címen jelent meg),<sup>6</sup> és Kinga Dornacher francia fordítása is hasonlóképpen jár el: *Tankas poétiques*; hiszen mind a *poetry*, mind a *Poetik*, mind pedig a *poétique* 'költészetként' és 'költészettanként' egyaránt értelmezhető; a KAF-szövegben megjelenő játékos kettős olvashatóság és eldönthetetlenség azonban szükségszerűen valamennyi fordításban elvész (Kovács 1999).

Az első tanka első „karai no ku”-ja három önálló kijelentő mondat és három – egyébként többé-kevésbé egymást is kizáró – paradoxon, amely – amennyiben a szöveget valamifajta ars poeticaként olvassuk – a hagyományos személyiségközpontú költői pozíció megkérdőjelezéseként érthető. Az „Én sokan vagyok”, ahogyan az „Én kevesen is vagyok” másfelől szolecizmusok is, tehát minden anyanyelvi beszélő által azonosítható „hibás alakok”, hiszen a „sokan” és a „kevesen” a magyarban mindig többes számú igealakokat vonzanak. A kijelentés természetesen annak az egyébként Barthes (1996) által is vizsgált<sup>7</sup> evangéliumi passzusnak a parafrázisa („És kérdezé tőle: Mi a neved? És felele, mondván: Légió a nevem, mert sokan vagyunk”), amelyben Jézus egy megszállottat gyógyít meg;

<sup>5</sup> Például J. A. *szonettje, Búcsútankák, András evangéliuma, Nászének, égetett agyag, Madrigálszezon, Psalmus Transilvanicus* stb.

<sup>6</sup> [https://www.babelmatrix.org/works/hu/Kov%C3%A1cs\\_Andr%C3%A1s\\_Ferenc-1959/K%C3%B6lt%C3%A9szettank%C3%A1k/de/1547-Poetik-Tankas](https://www.babelmatrix.org/works/hu/Kov%C3%A1cs_Andr%C3%A1s_Ferenc-1959/K%C3%B6lt%C3%A9szettank%C3%A1k/de/1547-Poetik-Tankas).

<sup>7</sup> „A mű nem borítja föl a monisztikus filozófiákat, melyek számára a pluralitás maga a gonosz. Ezért ha a műhöz hasonlítjuk, a szöveg mottója az ördög által megszállt ember szavai lehetnek: »Légió a nevem, mert sokan vagyunk« (Márk 5,9). A plurális vagy ördögi szöveg, amely elkülönözteti a szöveget a műtől, komoly változásokat hozhat az olvasás gyakorlatában, méghozzá pontosan azokon a területeken, ahol a monologizmus látszik törvényszerűnek” (Barthes 1996: 71).

az embert megszálló ördög démoni volta pedig nem utolsósorban az egymást logikailag kizáró „egy” és „sok” megbonthatatlan koalíciójából (grammatikailag pedig az ugyanarra az entitásra vonatkozó egyes és többes szám keltette apóriából) ered (még akkor is, ha a Máté evangéliuma szövegének második tagmondata legalább grammatikailag nem hibás).

Bár a tankában általában valamiféle fordulatot jelentő „shimo no ku” önmagában jóval kevésbé ellentmondásos, a felső strófa paradoxonjait csak annyiban oldja föl, hogy az „ŐK” valószínűsíthetően éppen azért ismerik félre az „ÉN”-t, mert az „sokan”, „kevesen”, illetve csak „néha” van, azt azonban, hogy miképp lehet valaki „sokan”, „kevesen” és „néha”, nem magyarázza. Az első tanka alsó strófájának legizgalmasabb vonása mégis valamifajta nézőpontkeveredés, amennyiben az „ÉN” – mintegy szabad függő beszédként – az „ŐK” nézőpontjából tekint magára, és ebbe a nézőpontra grammatikailag is behelyezkedve „Ő”-ként nevezi a külvilág, vagyis az „ŐK” által róla alkotott képet. A hátraható elliptikus szerkezet („Nem az, kiről azt hiszik – ő az. / Az nem én vagyok”) tulajdonképpen a teljes vers „tételmondataként” értelmezhető, innen olvasva a szöveg az „ÉN” és az „ŐK” „ÉN”-ről megfogalmazott vélekedéseinek igaztalanságát vagy összeegyeztethetlenségét állítja. Rendkívül beszédes és izgalmas eljárás, hogy az „ŐK” „ÉN”-ről szóló vélekedéseit következetesen az ő személyes névmás, míg ugyanerre az „ŐK” által elgondolt és „ő”-ként megnevezett „ÉN”-re az „ÉN” következetesen az „AZ” mutató névmással hivatkozik. Bár a *Nyelvművelő kézikönyv*<sup>8</sup> mutatónévmás-szócikke (Nyelvművelő kézikönyv II: 211) az az személyre vonatkozó használatát főszabályként „lenézőnek, udvariatlannak” tartja (pozitív tartalmú, például dicséret mondatban ez a vélemezett „lenezés” egyáltalán nem érvényesül, például „Az egy nagyon rendes ember”, „Az egy zseni” stb.) ez a hangsúlyos különbségtétel mégis valamiféle magyarázatra szorul. Nem segíti a tisztánlátást az sem, hogy az „ŐK” által vélemezett és „az-ként” megnevezett „ÉN”-képről maga az „ÉN” tesz állításokat, nem tudni, hogy az „ŐK” vagy a saját véleményét képviselve, amely állítások pedig semmivel sem kevésbé rejtélyesek és ellentmondásosak, mint az „ÉN” magáról tett kijelentései, vagyis elvileg akár azt sem zárhatjuk ki, hogy az „AZ” éppenséggel a „sok és kevés én” egyike volna, bár ezt a szöveg következetesen tagadja. Másfelől persze az az olvasati lehetőség is megnyílik, hogy mivel a szöveg igen hangsúlyosan az „ÉN” és az „AZ” különbségét állítja, az „AZ”-ról szóló állításokat az antivalencia értelmében az „ÉN”-ről szóló állításokként is értelmezhetjük (például, ha az „AZ” halhatatlan, akkor az „ÉN” halandó, ha az „AZ” nem látott könyvmáglyákat, akkor „ÉN” igen stb.).

<sup>8</sup> Lásd: mutató névmás, 211.

Az ars poeticaként való olvashatóságot (a cím mellett) a második tanka alapozza meg, amely (sok egyéb talányos, ám valamiképpen a költészethez köthető állítás mellett, például könyvkukac) egyértelműen azt fogalmazza meg, hogy az „AZ” költő, azt az értelmezési lehetőséget is megnyitva, hogy az „ÉN” és az „AZ” különbsége mintha a biográfiaileg dokumentálható személy és a költői szövegben megnyilvánuló, szövegbeli személy és/vagy költői „szerep” azonosságának a tagadása volna. „ÉN” és „AZ” viszonyrendszerét tovább bonyolítják az olyan enigmatikus kijelentések, hogy például az „AZ” „ismeretlen” (de az nem egyértelmű, hogy az „ÉN” vagy „ÖK” számára), vagy hogy „mimus” (utánczó színész<sup>9</sup>). Hasonlóképpen zavarba ejtőek az egyáltalán nem nyilvánvaló azonosítások, az egymásból látszólag egyáltalán nem következő magyarázatok: „Az gyáva: költő – mindenki helyett meghal.” Korántsem magától értetődő, miért nevezhető gyávának az, aki költő, ahogyan az sem, minden költő meghal-e mindenki helyett, illetve hogy valaki attól válik-e költővé, hogy mindenki helyett meghal, vagy éppenséggel, hogy minden költő gyáva-e stb.

Az egymást követő tankák egymással is hol szorosabb, hol lazább kapcsolatban vannak: általában az előző tanka utolsó sora értelmileg kapcsolódik valamiképpen az azt követő tanka első sorához. A harmadik tanka első sora: „Az másik halál” így akár arra is vonatkozhat, hogy mikor az „AZ” mindenki helyett meghal, az „másik halál”, de érthető úgy is, hogy „AZ” maga azonosítható a „másik halállal”.<sup>10</sup> (A „másik halál” természetesen önmagában is rendkívül szokatlan megfogalmazás, hiszen a halálhoz az európai kultúrkörben egyrészt az egyszerűség, másrészt valamiféle emelkedettség kapcsolódik, a „másik halál” megfogalmazás azonban óhatatlanul az „egyik halál” formulát is implikálja, amely vagy a halál egyszerűségét, vagy pedig drámaiságát kérdőjelezi meg.) Az „Az ordenaré hazug” felől olvasva persze az sem zárható ki, hogy a „másik halál” esetleg nem is „igazi” halál, esetleg az „AZ” halála kevésbé személyes veszteség „ÉN” számára stb. A harmadik tanka további állításai viszont – amellet, hogy tovább mélyítik az ars poetica olvasat kapcsán az olvasóban felmerülő kétségeket – látszólag egyáltalán nem kapcsolódnak a tanka nyitó sorához, egy szintén meglepő fokozás (climax) eredményeképpen azonban újból visszatér a halál problematikájához: az „AZ” költőként egyrészt kicsinyes, esetleg az „ÉN” vagy az „ÖK” ítélete szerint

<sup>9</sup> Olyan színész az ókori görög, római kultúrában, akinek a produkciója, hogy ünnepeken, családi eseményeken – de akár önálló előadásként is – az életből ellesett személyeket, helyzeteket, állati hangokat utánoz. A „mimus” terminust más források szerint nem csupán az utánczást végző személyre, de az utánczást bemutató előadásra is használták: ’népi bohózat az ókori rómaiaknál és görögöknél, ilyen értelemben ez is kaketoba.

<sup>10</sup> Vö.: A szerző halála Roland Barthesnál.

költészethez nem méltó témákról ír: „tyúkperekről”, „disznóóltűzvésekről”,<sup>11</sup> majd a disznóóltűzvész képe vezet át ahhoz, hogy „AZ” felgyújtja magát, amely kép nyilvánvalóan „a mindenki helyett meghal” sorral állítható párhuzamba.

A negyedik tanka szintén láncszerűen kapcsolódik a harmadikhoz, tematikusán és az egyes szerkezetek pontos ismétlődése révén azonban mégis a második tanka állításaival áll szorosabb kapcsolatban. Külön említést érdemel itt a tankák első sorainak precíz megszerkesztettsége: az első és az utolsó tanka kivételével következetesen váltakoznak a fosztóképzős alakok („ismeretlen”, „halhatatlan”, „ragozhatatlan”, valamint a „másik”), negatív értelmű kifejezésre épülő szerkezetek („másik halál”, „másik magány”, „másik hiány”). Az önmagát felgyújtó, mégis halhatatlan „AZ” alakja a főnixmetaforában talál nyugvóponttra (amely tulajdonképpen a „másik halállal” is összefüggésbe hozható). A tanka „alsó strófája” azonban, amely mint említettük, a tankahagyománnyal szemben itt is fordított (2-3, így értelmileg széttöri a felső strófát mint haikut) logikailag is és tipográfiailag is a második tanka alsó strófájának pontos mása:

2.

Az megszállott vagy  
balek. Az gyáva: költő –  
mindenki helyett meghal.

4.

Az ostoba vagy  
szabad. Az merész: költő –  
túléli minden versét.

Ez az ismétlődés tárgyunk szempontjából már csak azért is fontos, mert mindkét tankában a „költő” kerül kulcspozícióba, és bár mindkét strófa logikai viszonyai önmagukban is kuszák, a két tanka ugyanarról a fenoménről tett állításai gyakran kizárják egymást. Mert az ugyan még elgondolható, hogy valakiről nem dönthető el egyszerűen, hogy „megszállott” vagy „balek” (hiszen mindkettő vezethet hasonló viselkedéshez), ahogyan – ugyanazén okból – az sem, hogy valaki „ostoba” vagy „szabad”, de a gyávaság és a merészség már nyilvánvalóan fogalmi szinten is kizárja egymást. Az a költőfelfogás azonban, amely szerint a költő egyszerre meghal mindenki helyett (és talán ez igazolja a költő voltát), egyszersmind azonban a negyedik tanka (jobb szó híján metaleptikus) kijelentésének fényében „túléli minden versét”, a fenti ellentmondásokhoz hozzáadódva olyannyira nem tűnik integrálhatónak, hogy tulajdonképpen az is kérdéssé válik, egyáltalán jelentenek-e bármit a tankákban olvasható, formailag rendkívül rigorózus, rövid kijelentő mondatok: azaz, lehetséges-e egyáltalán bármiféle értelmet tulajdonítanunk a vers szövegének. Persze az sem zárható ki, hogy „AZ” „ÉN”-hez hasonlóan szintén

<sup>11</sup> A „disznóóltűzvész” hapax legomenon, a kifejezésben a tűzvész szó drámaisága áll szemben a disznóól vulgaritásával.

„sokan van”, ami viszont éppen „ÉN” és „AZ” azon különbségét bizonytalanítaná el, amely különbségtétel mindaddig az egész vers egyetlen konzisztens állításának tűnt. Ezen a ponton pedig talán azt sem egészen érdektelen felvetnünk, hogy a szöveg végső intenciója vagy célja esetleg éppen ez: azaz hogy módszeresen aláasson minden, a „jelentés” stabilizálására irányuló olvasói kísérletet.

Az ötödik tanka első sora szintén összeolvasható a negyedik zárósorával (a „másik magány” érthető akár annak következményeként is, hogy a költő túlélte minden versét), az „AZ” legtalányosabb és leginkább önreflexív meghatározása pedig szintén tekinthető valamifajta „magányosságnak”: „Az két betű közt szorong / egy névmásban [...]”. A különös „definícióra” Kulcsár-Szabó Zoltán is fölfigyelt: „Nem véletlen – írja 1995-ös cikkében –, hogy a »lírai énről« szólva a *Költészettankák* így határozza meg a vers állítólagos középpontját (miközben a versbeli »én« »a« lírai ént, azaz a »költőt« »az« vagy »ő« névmásokkal illeti): »Az két betű közt szorong / egy névmásban [...]«. Az »én« két betűje között – legalábbis bizonyos nézőpontból – nincs semmi...” (Kulcsár-Szabó 1995: 89). Nem vitatva Kulcsár-Szabó Zoltán értelmezésének fenntarthatóságát, ehhez azt fűzhetjük még hozzá, hogy valójában egyáltalán nem dönthető el, hogy az „én” vagy az „az” az a névmás, amelyre a kijelentés vonatkozik: annál is kevésbé, mert sem az „én”, sem az „az” névmások két betűje közt „nincs semmi” – miközben nehéz szabadulni attól a kissé erőltetettnek tűnő értelmezési lehetőségtől is, hogy az „az” két betűje közt magányosan szorongó entitás – lévén az „a” és a „z” az ábécé első és utolsó betűje – talán maga az írott nyelv volna. Vagyis „AZ”, aki csupán az „ŐK” vélekedése szerint azonos az „ÉN”-nel, esetleg az „ÉN” nyelviesült, az írott költői nyelvbe projektált, így „ÉN”-nel már nem önazonos megtestesülése.

A tanka alsó strófája megismétli és ezzel nyomatékosítja az első tanka szolecizmusát: a szintén látványosan „hibás” terminus „egyes szám – többes személy” kétségkívül az „én sokan vagyok” viszonylag „pontos” meghatározása, míg az „egyéb ragrendszerek” kitétel talán a hagyományos vagy szabályosnak tekintett grammatikai rendszerek felfüggesztését jelölheti, amely a szövegben meg is történik. Erre utalhat a hatodik tanka első sora: „ragozhatatlan”, amely kijelentést – immár nem meglepő módon – újra csak a „ragozhatatlansághoz” első ránézésre egyáltalán nem vagy csak alig kapcsolódó kijelentések követnek (ezek közül talán a könyvmáglyák képe kapcsolódik legszorosabban a versét túlélő „költő” alakjához, míg a „lágermúzeum” jelen szöveg kontextusában mintha azt a rengetegszer idézett adornói tézist parafrazálná – rendkívül homályosan –, miszerint „Auschwitz után verset írni barbárság”.

„A másik hiány” és az „értelem kegyelme” összefüggése (figyeljünk föl rá, hogy a gondolatjel a szövegben bizonyos helyeken azonosító, kettősponti értelmű, más helyeken pedig valamiféle következtető funkciót lát el) szintén nagyon nehezen ragadható meg, annál is inkább (vagy kevésbé), mert „az értelem kegyelme” esetében dönthető el a legnehezebben, hogy az „az” névelői vagy névmási funkcióban van-e, hogy egy hiányos mondatot vagy egy predikatív szerkezetet olvasunk-e: vagyis végső soron, hogy az értelem kegyelme az „AZ”-ról szóló állítás-e, vagy sem. A „hangok hiánya” viszont természetesen nagyon is könnyen összefüggésbe hozható az „ÉN”-nek a személyes és ezért önidentikusként tételezett hanggal nem rendelkező, sőt csak a szkriptualitásban megnyilvánulni képes „AZ”-tól való különbségének hangsúlyozásával – innen olvasva pedig a „más törvényhez tartozó” és „más törvényhez gravitáló szavak” is oralitás és szkriptualitás különbségének jelölőiként válnak olvashatóvá. A zárótanka, úgyszólván a vers kereteként az első tankát írja újra, mintegy „korrigálva” a nyitó tanka nyelvi hibáit (egyszermind domesztikálva is ezzel a nyitó tanka radikalitását, „démoni”, felforgató jellegét): a „sokallom magam”, „keveslem magam”, „én éppen vagyok” átvitt értelemben értelmes és grammatikailag helyes kijelentések, míg az alsó strófa az időben is kiterjeszti az első tanka kapcsán említett nézőpontkeveredést: amikor a jövőben azt hiszik a jelenbeli (a jövőbeni „ŐK” nézőpontjából múltbeli) lírai énről/ szerepről, hogy azonos volt az „ÉN”-nel, az az „ÉN” ítélete szerint a jövőben is csupán „AZ”-ként, nem pedig „ÉN”-ként lesz majd meghatározó.

Mindezek a grammatikai, logikai, hermeneutikai zsákutcák pedig újra csak azt az értelmezési lehetőséget erősíthetik meg, hogy a szöveg tulajdonképpen programszerűen demonstrálja bizonyos olvasói érdekeltségek szükségszerű bukását: mert miközben a vers újra és újra felkínálja, majd vissza is vonja bármiféle koherens értelemrögzítés lehetőségét, az olvasó érzése – nem utolsósorban a szöveg rigorózus szerkezeti szigora okán – mégis az, hogy a kijelentések valamiképpen mégiscsak egy irányba tartanak, tehát mégsem mondhat le egyértelműen valamifajta jelentéstételezésről. Sőt néha úgy tűnik, a szöveg nem hogy nem „túl kevés”, hanem éppenséggel „túl sok” egymással is versengő, sőt egymást kizáró értelmezési lehetőséget tart egyszerre játékban, például az „ÉN” lehet maga a vers (és éppen a hagyomány általi megelőzöttségéből következően „volna sokan” és azért „kevesen”, mert ebből csak keveset tud fölmutatni, az „AZ” pedig az arról adott olvasói értelmezés, amely épp annyira sokrétű és nehezen megragadható, hogy biztosan csak az állítható róla, hogy nem azonos a szöveggel stb.) Ha a fentieket (akár a cím intenciójának fényében) általában a költészetéről vagy KAF-költészetéről szóló állásfoglásként olvassuk, nem csupán a biográfiailag

dokumentálható ÉN és versbeli ÉN és nem csupán ÉN és az ŐK (talán a szöveg olvasói?) szükségszerű és redukálhatatlan különbségét állítja, de mindenekelőtt a forma által keltett olvasói elvárások (például, hogy valami jelentőset közölnek velünk) bukását, és így a forma elsőbbségét bármiféle attól függetlenül elgondolt „tartalommal” vagy jelentéssel szemben. Jobban belegondolva: ha az ŐK valójában a szöveg olvasói, az AZ-ról tett állítások zavarossága, ellentmondásosága pontosan az ÉN-hez való hozzáférésük lehetetlenségéből adódik, végső soron pedig bármiféle versolvasás szükségszerű parcialitását leplezi le. A kakekotoba pedig (illetve jelen esetben a homonímia) éppen az ÉN-re és az AZ-ra vonatkoztatva válik a szöveg uralkodó alakzatává, amennyiben ezek konkrét referense (mint a deiktikus névmásoké általában) mindig az adott beszédhelyzethez tartoznak, miközben a szöveg – ha valamit – annyit biztosan állít, hogy erről az entitásról csak azt tudhatjuk meg, amit a költői nyelv és forma látnunk enged, és amely biztosan nem azonos az „ÉN”-nel. Innen olvasva pedig még a Kovács András Ferenc jelsor is homonímiaként lepleződik le: a személynév és a szerzői név azonosága ugyan kétségtélveszően motivált, ám legkevesebb sem ugyanarra az entitásra vonatkozik. Mindez persze a *Költészettankák* esetében nem egyszerűen valamifajta „posztmodern játék”, hanem pontosan a tanka mint műfaj egyik formai jellemzőjének radikalizálása és totalizálása; így a szöveg „szemantikai” és formai szinten egyaránt hangsúlyosan száll vitába a líraiságnak azon, mindmáig széles körben forgalmazott koncepcióival, amelyek a líraiság alapfeltételének a „szubjektivitást”, a „bensőségeséget” tekintik, a verset pedig valamely szubjektum vagy „ÉN” őszinte és problémátlan kiadásaként olvassák: lényegében minden erre irányuló olvasói szándékot illuzórikusként leplezve le.

## Irodalom

- Barthes, Roland 1998 A műtől a szöveg felé. In: *A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*. Budapest: Osiris. 67–74.
- Keresztesi József 2017. Sicc, mocsokba közbeszéd! In: Korpa Tamás – Mészáros Márton – Porczó Veronika (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest: Fiala Írók Szövetsége. 66–80.
- Kovács András Ferenc 1993. *Költözködés*. Pécs–Bukarest: Jelenkor–Kriterion.
- Kovács András Ferenc 1994. *Lelkem kockán porgetem*. Pécs–Bukarest: Jelenkor–Kriterion.
- Kovács András Ferenc 1995. *És Christophorus énekelt*. Pécs–Bukarest:



Jelenkor–Kriterion.

- Kovács András Ferenc 1999. *Fragmentum*. Pécs–Budapest: Jelenkor–Lette.
- Kovács Béla Lóránt 2017. Iróna, anyagiság, történelem. In: Korpa Tamás – Mészáros Márton – Porczio Veronika (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest: Fialat Írók Szövetsége. 121–123.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 1995. Hangok, jelek. *Nappali ház* 3: 85–90.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. Én és hang a líra peremvidékén. In: Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika*. Budapest–Pozsony: Kalligram. 86.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2015. Jelenlét hangszalagon (Kovács András Ferenc: Öninterjú). *Alföld* 1: 90–100.
- Margócsy István 2017. Magyar táncszó. In: Korpa Tamás – Mészáros Márton – Porczio Veronika (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest: Fialat Írók Szövetsége. 81–89.
- Mayer Ingrid 2019. A költői eszközök fordítása a klasszikus japán versekben: A kakekotoba fordítása. In: Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III*. Budapest: Károli Könyvek. 121–152.
- Menke, Bettine 2004. „Ki beszél”? A beszélő arc alakzata a retorika történetében. In: Füzi Izabella – Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák*. Budapest–Szeged: Gondolat–Pompeji. 87–118.
- Panofsky, Erwin 1977. A mozgókép stílusa és közege. In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat. 151–180.
- Pataki Viktor 2018. Szövegfilterek Kovács András Ferenc költészetében: Mi történik az Északi színházban? In: Fodor Péter – Lapis József (szerk.): *Nyugvó energia: Az Alföld Stúdió antológiája*. Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár. 132–149.
- de Saussure, Ferdinand 1967. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest: Gondolat.



PETHŐ JÓZSEF

## Az önmegszólító versek személyjelölő konstrukcióról<sup>1</sup>

### Absztrakt

A dolgozat az önmegszólító vers kategóriájának új szempontokat érvényesítő megközelítésére, értelmezésére tesz kísérletet, mindenekelőtt a személyjelölés konstrukcióira, illetve az ezek különböző megvalósulásából létrejövő poétikai szerkezetekre fókuszálva, egyrészt az irodalomtudomány, illetve a kognitív poétika és stilsztika háttérfeltevéseire, legújabb eredményeire támaszkodva, másrészt Vörösmarty-, Arany- és Babits-versek elemzésével. A tanulságok közül kiemelendő, hogy több olyan, az önmegszólító vers modelljében lényegi fogalom, kérdéskör, mint a válság, a megszólított és a megszólított viszonya, a felszólítás stb., a Németh G. Béla-i (1966) alapmodellhez képest új értelmezéseket is lehetővé tesz. Az elemzések – ezzel összhangban – azt igazolják, hogy az önmegszólító vers, ellentétben az önmegszólító vers sémájának látszólagos „egyszerűségével”, egyneműségével, rendkívül változatos poétikai struktúrákban, ezáltal jelentősen eltérő esztétikai minőségeket és szövegértelmet kialakítva fordul elő a líratörténetben.

**Kulcsszavak:** önmegszólító vers, személyjelölés, poétikai szerkezet, aposztrófé, aposztrófikus diskurzus

### 1. Bevezetés

A Németh G. Béla (1966) által bevezetett terminussal megnevezett és először általa részletesen bemutatott, elemzett önmegszólító versek líratörténeti jelentősége kiemelkedő. Ezt a tényt igazolja egyebek mellett az is, hogy a legutóbbi időszakban is jelentős mértékű, az alapmodell termékenysége által felkínált

<sup>1</sup> A tanulmányban ismertetett kutatómunka az EFOP-3.6.1-16-00011 jelű „Fiatalodó és Megújuló Egyetem – Innovatív Tudásváros – a Miskolci Egyetem intelligens szakosodást szolgáló intézményi fejlesztése” projekt részeként – a Széchenyi 2020 keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

lehetőségeket új és releváns meglátásokkal kiaknázó figyelem irányult a lírapoétikai vizsgálatokban erre a verstípusra (lásd például Kulcsár Szabó 2000, 2018; Kulcsár-Szabó 1997, 2007: 93–104; Tolcsvai Nagy 2011; Tverdota 2013; Horváth 2017: 202–204 és passim; Balogh 2017; Laczházi 2020), de emellett a „kvalitatív” mutató mellett lehet utalni olyan kvantitatív adatokra, mint például Hankiss Elemér (1968: 17) ha nem is teljes, de bizonyos mértékben mégis reprezentatívnak tekinthető statisztikája, amely Arany verseinek 9%-át, József Attila verseinek pedig 8%-át sorolja ebbe a típusba.

Az önmegszólító vers bevezető, a téma körülhatárolásához tartozó fogalomértelmezésének részeként szükséges itt arról is szólni, hogy az *önmegszólító* jelző ellenére – ezért is szerepel nemegyszer idézőjelben ez az eleme a megnevezésnek – egyfelől sok esetben az önmegszólítónak minősített versek nemcsak az én megszólításaként való értelmezést kínálják fel, hanem egyéb értelmezési lehetőségeket is, például az általános érvényű (általános alanyként) való értelmezés lehetőségét, másfelől azt is figyelembe kell vennünk, hogy az önmegszólítás csak az aposztrofikus fikció keretében értelmezhető önmegszólításként, mivel a lírai szövegek alaptermészetüknél fogva eleve az olvasót, a befogadót szólítják és egyúttal „szóaltatják” meg. A lírai szöveg ugyanis

nem a pusztá hallhatóvá tételben, hanem csak a megértő megszólaltatásban jut léthez [...] Mármint, ha méltányolhatók e hermeneutikai megfontolások, nem hangzik meghökkentőnek Heinz Schlaffer ama tétele sem, mely szerint „a költemény poétikai struktúrája nem annak szerzőjétől nyeri el jellegét, hanem olvasójától, recitálójától, akinek az én-je ekképpen nem más, mint a költemény én-jének szándéka szerinti én”. Mindez azonban csak akkor következhet be, ha [...] a vers grammatikai alanyának az olvasói beszéd (az „utána mondás”) ad identitást, azaz, ha az olvasó mintegy saját hangját kölcsönzi a költeménynek. Éspedig még azokban az esetekben is, ahol a lírai aposztrophé az „önmegszólítás” vagy az alany nélküli beszéd alakzata (Kulcsár Szabó 1997: 263; vö. Schlaffer 1995).

Az önmegszólító versek itteni vizsgálatának céljairól szólva két irány említendő. Újabb szempontokkal, nevezetesen a kognitív poétika alapfeltevéseinek és módszertani elveinek (vö. például Stockwell 2002; Simon 2016; Domonkosi–Simon szerk. 2018) háttérként való alkalmazásával, a személyjelölések konstrukcióra és ezek értelemképző szerepére fókuszálva valamilyen szempontból jellegzetesnek tekinthető, kanonikus önmegszólító verseket vizsgálva, pontosabban szólva: újraj vizsgálva egyrészt általánosítható érvényű lírapoétikai, főképpen módszertani és tipológiai megállapításokhoz kívánok jutni, másrészt (kisebb-nagyobb mértékben) az elemzett lírai alkotások stílusbeli leírásához kívánok hozzájárulni.

Szükséges itt a bevezetésben azt is leszögezni, bár ez az önmegszólító vers típusához tartozó versek nagy számából, illetve a megvalósulási variációk rendkívül gazdag voltából nyilvánvalónak tűnhet, hogy jelen tanulmány nem törekszik sem az általánosító jellegű megállapítások, sem az időbeli változatok alakulásának a bemutatása tekintetében teljességre, még a vázlatos áttekintés céljával sem, csupán bizonyos, különböző szempontokból jellegzetesnek és fontosnak ítélt versszövegek, poétikai szerkezetek és az ezekből levonható következtetések tárgyalására. (Így például, mivel meghaladná az itteni kereteket, nem vizsgálom külön és részletesen, ugyanakkor több esetben viszonyítási pontként figyelembe veszem a Németh G. Béla-i modellben kiemelt szerepet kapó, sőt az ebben az „alapmodellben” prototipikusnak tekinthető József Attila-verseket vagy Szabó Lőrinc sajátos önmegszólító verseit.)

A kifejtés menete fő vonalakban a következő: először rövid áttekintést adok az önmegszólító vers eredeti, azaz Németh G. Béla megalkotta modelljéről és az ezt részlegesen továbbvivő, újraértelmező irodalom- és nyelvtudományi megközelítésekről (2), ezt követi a példaként kiválasztott Vörösmarty-, Arany- és Babits-versek vizsgálata (3), végül a dolgozatot az általánosítható jellegű következtetések rövid összegzése, illetve néhány továbbvivő szempont feleltetése zárja (4).

## 2. Az önmegszólító vers alapmodellje és újabb megközelítései

Az önmegszólító vers fogalmának általános megközelítéseként és az alábbiakban vizsgálandó versek elemzésének előkészítéséül először is szükséges néhány olyan, az önmegszólító vers típusának jellemzése szempontjából különösen fontos, az eredeti Németh G. Béla-i (1966) koncepcióhoz kapcsolódó fogalmi összetevőt, versjellemzőt, kérdéskört röviden áttekinteni, különös tekintettel a bizonyos mértékig nyitottnak tekinthető kérdésekre, amelyek az itteni kérdésfelvetésekhez és megállapításokhoz kiindulópontként szolgálnak. Ebben az áttekintésben főképpen az új megközelítésmódokat felvető legújabb szakirodalmi megállapításokra igyekszem támaszkodni.

Az önmegszólító vers eredeti modelljében kitüntetett, „alapozó” szerepet kap a lírai én válsága. Németh G. Béla (1966: 547) az általa elemzett versek mindegyikéről azt állapítja meg, hogy azokban minden esetben a válság „a fogantató helyzet, élmény”. A válság fogalmát pedig a következőképpen értelmezi:

A válság [...] annak megérzéséből vagy tudatából áll elő, mondhatni leegyszerűsítve, hogy a szerep és a személyiség, illetőleg a társadalmi szükség, azaz lehetőség s a szerep ellentmondásba került egymással: a társadalomtól kínált szerep nem vág egybe többé a személyiséggel, illetőleg a személyiséget

megnyilvánító szerep nem szükséges, nem lehetséges többé a társadalom számára. Akakij Akakijevics vagy Don Quijote szélső esetének valamely változata áll elő. A szerep akadályozza vagy eltorzítja a személyiséget; az ember jövője reménytelenné, múltja, ennek következtében kétes értékűvé, jelene tűrhetetlenné válik; a válság teljessé lesz (Németh G. 1966: 549).

Az újabb szakirodalomban azonban nemcsak a válság illetően jelentőségének, hanem magának a válságfogalom alkalmazhatóságának a megkérdőjelezése is felmerül. Ez például Tverdota György (2013) erőteljes kritikájának a kiindulópontja. Tverdota úgy látja, hogy önmegszólító vers modellje „súlyos genetikai hibával született”, és ez a hiba „már a kezdet kezdetétől fogva egyoldalúságokat, torzulásokat okozott azokban az elemzésekben, amelyekben a kutatás eredeti vagy továbbfejlesztett formában alkalmazta az önmegszólító verstípus koncepcióját, és úgy terjesztette ki más költők elemzésére is, hogy a fogalom alapjait nem vetette alá terhelőpróbának” (Tverdota 2013: 5). Mindezt annak a következőkövetkező tartja, hogy Németh G. az önmegszólító verstípus „példaverseként” József Attila *Tudod, hogy nincs bocsánat* című költeményét emelte ki, „s erről olvasta le a verstípus jellegzetes vonásait”, ennek alapján állapította meg a „homogenizáló közös nevezőt”, ami tehát nem más, mint a „válság” (i. h.), holott csak az önmegszólító vers „bizonyos fejleményeiben válik a válság kifejezésévé és az ettől való megszabadulás szolgálatában álló reagálási móddá” (Tverdota 2013: 5–7). Emellett, megfontolásra érdemes módon, magának az (általában vett) válság fogalmának a bizonytalanságára is rámutat ez a kritika: „a válság az egyik legbizonytalanabb, legnehezebben körvonalazható állapot. Nagyon kevés emberi lényre, élethelyzetre lehet magabiztosan rámondani, hogy mentes mindenféle válságtól, s az egyensúlyhiány, a csődhelyzetek mindenütt jelenvalósága igencsak legyengíti a fogalom magyarázó erejét” (i. h.).

A válság szerepének jelentőségét nem tagadva az önmegszólító vers és különösen és általában a késő modern líra vonatkozásában, hiszen „a XX. század első évtizedei egy olyan folyamat csúcspontjaként jelennek meg”, amelyet a személyiség válságaként lehet leírni (Kulcsár-Szabó 2005: 65), magam is úgy gondolom, hogy összességében célszerű a válság fogalmának tágabb értelmezési lehetőségeit is számításba venni. Csak egyetlen meggyőző példára hivatkoznék itt, amely jól demonstrálja azt, hogy az önmegszólító versek interpretációjában nem mindig csak vagy legalábbis nem közvetlenül szerep és a személyiség ellentétére vezethető vissza a „válsághelyzet”, hanem jóval összetettebb viszonyokra is: Gottfried Benn *Immer schweigender* című versét elemző tanulmányában Kulcsár-Szabó Zoltán (2007) plauzibilis érveléssel jut arra a következtetésre, hogy a vers két ellentétes

olvasatot is lehetővé tesz. A versbeli *du* ugyanis nemcsak a közvetlen önmegszólítás személyjelölője lehet, a „te” azonosítható magával a versszöveggel is, így a vers lehetővé teszi a „»költészet költészeteként« való olvasatot, amely szerint a vers önmaga lehetőségeiről számolna be” (Kulcsár-Szabó 2007: 96–97).

A válsággal szorosan összefüggő, alapvető jelentőségű kérdéskört jelent **megszólító és megszólított** viszonya. E viszony lényege a befogadói értelmezés számára legnyilvánvalóbban, a leginkább hozzáférhető módon gyakran a felszólítás beszédaktusában jelenik meg. Ebből a grammatikai-poétikai sajátosságból kiindulva mondja Németh G. Béla (1966: 550) is azt az általa jellemzett önmegszólító versekről, hogy azokban „nemcsak megszólításról, de felszólításról is van szó. A verstípust igazában ugyanis az *önfelszólítás* jellemzi; ha kezdettől nincs jelen, a vers valamely döntő fordulóján az önmegszólítás önfelszólításba vált át, s az élmény, a vers végső kihangzását, jelentését épp ez átváltással nyeri el” (kiemelés az eredetiben). A látszólag nagyon is kategorikus, definitív erejűnek tűnő és ilyen módon akár megtévesztő összekapcsolás ellenére több szempontból is lehetséges, sőt szükséges a jelzett viszony „oldása”. Ilyen nyitást, fogalmi transformációt valósít meg, bár az eredeti Németh G. Béla-i koncepcióval meglévő „összhangot” explicálva, Kabdebó Lóránt, amikor (1996: 11) a – nyelvi megformáltságában, azaz grammatikailag is igen erősen kötött – felszólítás helyett a minden szempontból nyitottabbnak tekinthető „etikai parancs” kategóriáját alkalmazza: „az önmegszólításban benne foglalódik, annak dialogicitását mindenkor meghatározza valaminő etikai parancs, amely egyben a felgyűlő tragikum feloldását, az elégiai hang eluralkodását testesíti meg”. Ha szigorúan csak tipológiai szempontból közelítünk a felszólítás kérdéséhez, akkor magának az eredeti Németh G. Béla-szövegnek (1966: 550) lábjegyzetes, így nem minden olvasási szokásrend szerint előtérbe kerülő, ám nagyon is fontos figyelmeztetésére kell tekintettel lennünk: „A verstípusnak, természetesen, vannak másfajta, nem *önfelszólító* válfajai is. Itt egyik fő és a XX. sz.-ban bizonyosan legfontosabb válfajáról szólnak” (kiemelések az eredetiben). Ezt az implicit módon az önmegszólító vers fogalmának a felszólító jelleg „korlátján” túllépő, azaz bővítő jellegű értelmezésére-leírására irányuló felhívást azonban, úgy tűnik, nemigen vette figyelembe a későbbi szakirodalom. Sőt egyes újabb megközelítésekben a felszólító jelleg, amely tehát csak az önmegszólító vers egyik válfajára jellemző, mintha kizárólagos érvényű, definitív jeggyé vagy legalábbis túlhangsúlyozottá válna: [Németh G. Béla] „a verstípus nyelvi-grammatikai alapismérvét, a megszólítást önfelszólításként határozza meg” (Horváth 2017: 145); „az önmegszólítás akkor telik meg tartalommal, ha vocativusból, imperativusba lépünk át. Nem egyszerűen

megszólítunk, hanem felszólítunk, illetve önmagunkat hívjuk föl valamilyen tett végrehajtására, valamilyen magatartás tanúsítására” (Tverdota: 2013: 7). Magam viszont a fentiek értelmében úgy gondolom, hogy a Németh G. Béla által is említett „nem önfelszólító válfajok” semmiképpen sem hagyhatók figyelmen kívül, ha az önmegszólító versek teljesebb jellemzését, illetve a kategória kínálta produktivitás érvényesítését és ezáltal egyes, önmegszólító jellegű lírai szövegek teljesebb poétikai leírását tűzzük ki célul.

Az önmegszólító vers felszólító jellegével kapcsolatban érdemesnek tűnik továbbá, a funkcionális kognitív pragmatika és poétika nézőpontját alkalmazva, egy tágabb értelemben vett, azaz az aposztrófikus diskurzusra „épülő”, ám nem az aposztrófikus, hanem a tényleges diskurzus (azaz a lírai beszédhelyzet) címzettjére irányuló legáltalánosabb értelemben vett és természeténél fogva igen nyitott, azaz különböző jelentésmódosulásokkal jelentkező „felszólításra” is utalni. Mert itt is érvényes az a lírára általában jellemző sajátosság, hogy „az aposztrófikus diskurzus megnyilatkozója az interszubjektív figyelemirányítás keretében [...] nemcsak az érzelmeit juttatja kifejezésre, hanem a vélelmeit is, mégpedig annak érdekében, hogy befolyásolja az aposztrófé címzettjének és – a fikció áttételével – az aposztrófénak keretet adó tényleges diskurzus (azaz a lírai beszédhelyzet) címzettjének a vélelmeit” (Simon–Tátrai 2017: 171), ez a „befolyásolás” megjelenhet egyfelől a megismerés valamely dimenziójában, azaz a tényleges befogadó (is) ráismer valamire, amit eddig is ismert, vagy éppen olyan tudást szerez önmagáról, a világról, amelynek eddig nem volt birtokában, másfelől azonban az aposztrófé ereje a tapasztalatok megosztása mellett, mondhatni, „nyilvánvalóbban” és konkrétan a cselekvésre ösztönzésben is megnyilvánulhat, azaz abban, hogy maga a tényleges befogadó is „valamiféle változást kezdeményezzen az őt körülvevő világban: olyat tegyen, amit addig nem, illetve ne tegye azt, amit addig tett, vagy egyszerűen belássa a cselekvés lehetetlenségét” (i. m.).

Megszólító és megszólított viszonya, mint ez a fentiekből is kitűnik, egyrészt az aposztrófikus és a tényleges diskurzus kettőssége, másrészt (sok esetben), mint például a fent említett Benn-versben, egyéb szemantikai tényezők miatt csak az „egyszerű dialóguson” túllépő, jóval összetettebb hálózatban értelmezhető, írható le. E dolgozat kereteihez igazodva, még csak egy, ezt igen könnyen átlátható módon demonstráló példára hivatkozom, Berzsényi Dániel *Horác* című költeményére:



Zúg immár Boreas a Kemenes fölött,  
Zordon fürgetegek rejtik el a napot,  
Nézd, a Ság tetejét hófúvatok fedik,  
S minden bús telelésre dől.

Halljad, Flaccus arany lantja mit énekel:  
Gerjeszd a szenelőt, tölts poharadba bort,  
Villogjon fejedben balzsamomos kenet,  
Mellyet Bengala napja főz.

Használd a napokat, s ami jelen vagyon,  
Forró szívvel öleld, s a szerelem szelíd  
Érzésit ki ne zárd, míg fiatal korod  
Boldog csillaga tündököl.

Holnappal ne törődj, messze ne álmodozz,  
Légy víg, légy te okos, míg lehet, élj s örülj.  
Míg szólunk, az idő hirtelen elrepül,  
Mint a nyíl s zuhogó patak.

A lehetséges olvasatok egyikében önmegszólító verssel van dolgunk, ugyanakkor az aposztrófikus diskurzus címzettjének meghatározásakor más lehetőségeket is számításba vehetünk. Ennél még fontosabb szempontunkból az, amit Bécsy Ágnes (1985) is részletesen bemutat elemzésében, tudniillik hogy maga a megszólaló, a „második személy felszólítója” is kettős, a két megszólítóhoz pedig jól elkülöníthetően, különböző típusú közléselemek, felszólítások tartoznak. A „megszólítók” a nyelvileg nem jelölt, „elvi” én és jelölten, idézetten „Flaccus arany lantja”:

Az én-től eredő közvetlen felszólítás az, hogy *nézd* és hogy *halljad*. A Flaccustól eredő pedig az, hogy *gerjeszd*, *tölts*, *villogjon fejedben*, *használd*, *ne törődj*, *ne álmodozz*, *légy víg*, *légy okos*, *élj*, *örülj*. [...] Az én-től eredők mind külső tárgyra irányító felszólítások, a Flaccustól eredők csak kisebb részben. Ugyanakkor amire az én szólítja fel a második személyt, az csak meditatív, passzív „tett” pusztán szemléleti viszonyulás valamihez: *nézd* azt, hogyan fordul minden bús telelésre, *halljad* azt, mit énekel Flaccus lantja. Amire Flaccus lantja szólít, az viszont csupa aktív, gyakorlati kíváncsi: *tedd* ezt, *ne tedd* azt, *légy* ilyen meg ilyen. [Új bek.] Bármennyire jelöletlen nyelvileg, a vers origójában az eredendő megszólító áll, az én „idézi föl” az intó flaccusi szózatot is (Bécsy 1985: 40–41).

Ha megszólító és megszólított viszonyához az „én” és a „te” közötti megfeleltetés szempontjából kívánunk közelíteni, kiindulásként leginkább Kulcsár-Szabó Zoltán (2007: 97–99) gondolatmenetére támaszkodhatunk, amely arra hívja fel a figyelmet – ezzel tulajdonképpen megkérdőjelezve a szó szerint értett önmegszólítást –, hogy az én és a te közötti megfeleltetés „miféle ellenállásokba ütközhet”, egyebek mellett azért is, mert „az »énnek« kölcsönzött hang nem tulajdonítható akadálytalanul a te »arcának«, és fordítva, a »te«-vel való identifikáció nem lesz képes teljesen átsajátítani a kimondás mögötti »én«-t”.

Figyelembe kell venni azt is, hogy egyes poétikai szerkezetekben a megszólítottnak (az aposztrófé címzettjének) „kettős elgondolhatóság”-a szaliensnek, dominánsnak tekinthető szövegsajátosság. Kosztolányi Dezső *Ha negyvenéves...* című versét elemezve Kulcsár Szabó Ernő erre mutat rá, amikor azt írja, hogy az önmegszólító vers aposztrofikus beszéde

nem azért teszi egyszerre beszélőként és megszólítottként is elgondolhatóvá a vers grammatikai alanyát, mert megkülönböztethető arculatot kölcsönözne nekik. [...] A kettős elgondolhatóság egyidejűsége inkább azért áll fenn, mert a vers retorikai alanyát az aposztrófé lírai alakzata itt a beszélő és a megszólított közti grammatikai viszonyok rögzítettségére ellenére sem kényszeríti a kizárólagos önmegszólítás beszéd szerepére. Azaz, a szövegnek hangot kölcsönző beszédétől sem asszertív, sem szemantikai úton nem követeli meg azt, hogy a megszólított grammatikai más(od)ik személyt arra az alanyra korlátozza vagy vonatkoztassa vissza, amelytől a megszólítás származik (Kulcsár Szabó 2018: 22).

Kognitív nyelvészeti szempontú megközelítésben Tolcsvai Nagy Gábor (2011), mint az alanykonstruálás egyik legsajátabb megvalósulásának, szintén több aspektusát különíti el megszólító (beszélő) és megszólított önmegszólító versbeli viszonyának, megkülönböztetve a beszélő és a megszólított közötti közvetlen viszonyt, illetve egy, a befogadó felé is „nyitott” viszonyt, ebben így potenciális megszólítottként tartva a befogadót is. Jellemzése szerint az önmegszólító versek szövegében az E/2. személyű mondattani alany vagy birtokos személyjelű elem

egyszerre horgonyzódik le mint közvetlen megszólított és egyúttal mint beszélő, deiktikus középpontként és deiktikus referenciaként saját maga és a befogadó számára, illetve szintén a beszédhelyzet részeként a szövegvilág elvont terében. A megszólított kiléte nyitott, elsősorban a lírai beszélő (azonos az első személyű beszélővel), és lehet a befogadó is (Tolcsvai Nagy 2011: 192–194).

### 3. Az „önmegszólító” vers poétikai változatai

A továbbiakban néhány olyan verset kívánok röviden megvizsgálni, amely részben a szakirodalom alapján (a hivatkozásokat lásd alább az egyes verseknél), részben saját elemzői stílustulajdonításom szerint különösen alkalmasnak tűnik arra, hogy a fent érintett kérdések vonatkozásában ne csupán illusztratív jelleggel, hanem lehetséges válaszok, esetenként további kérdések megfogalmazásába és érvelésébe is beépülve, azaz „argumentatív szerepben” is hozzájáruljon a kifejtéshez. A verseket időrendben tárgyalom, de nem valamilyen „fejlődési ív” háttérfeltevéssel vagy keresésének szándékával, sőt a kronologikus rend oka éppen az időrendnek a történetiség szempontját ugyan inherensen, de elméleti előfeltevésektől mentesen magában foglaló voltán kívül, az előzetes poétikai-stilisztikai tipológia, azaz a gyakorlat (az elemzés) megerősítését megelőző tipologizálás kikerülése.

Vörösmarty Mihály három önmegszólító verse (*Vég, A vén cigány, Fogytán van napod*)

Vég

Égj tisztán, mint a szent oltár lángja hazádért,  
Küzdj fel az érdemnek sziklatetője felé;  
Mid marad a lángból? tört szíved hamva, s fölötted  
Tán emlék, mellyel csúfol a hála s halál.

(1842. november 17. előtt)

Vörösmartynek ebben a kevésbé ismert versében a személyjelölés olyan, az önmegszólító versek esetében prototipikus grammatikai formái, mint az egyes szám 2. személyű, felszólító igealakok: *Égj, küzdj fel*, aztán a szintén prototipikus egyes szám 2. személyű birtokos személyjeles főnévi és névmási alakok: *hazádért, mid, szíved*, nemcsak lehetővé teszik, hanem a leginkább adekvát olvasatnak kínálják fel az önmegszólítóként való értelmezést. Ugyanakkor mégis nyilvánvaló a Németh G. Béla-i értelemben prototipikus önmegszólító verstől való eltérés, amely eltérésnek leginkább az a jellegadó sajátossága, hogy itt a beszélő távolról sem az alapmodell beszélője, azaz nem a válság legyőzését lehetővé tevő „pozitív üzenet”, felszólítás kinyilatkoztatója. Ha az alapmodellben kulcsszerepet kapó válságfogalomból, közelebbről az önmegszólító versnek abból a jellemzésből indulunk ki, miszerint „nem a válság élményének kifejezése a verstípus, hanem a válság legyőzésének akarásáé, legyőzhetésének bizalmáé” (Németh G. 1966:

550), akkor megint csak ellentétes irányú gondolati-érzelmi mozgást látunk, amely a bizakodó hittől, a cselekvés tettvágyától a kételyig, a remélt eredmény helyett a halál után visszamaradó puszta „hamu”-ig és a megérdemelt, megerősítő visszaigazolás helyett annak „csúfol”-ással tetézt hiányáig vezet.

Ennél azonban szempontunkból még érdekesebbnek és fontosabbnak tűnik, hogy két egymástól lényegesen eltérő olvasata is van a versbeli személyviszonyoknak. Az első az önmegszólítás „egyszerű”, valójában sajátos aposztrófikus helyzete, ahol is az én szól a „te”-ként szemlélt és/vagy megértett, megérteni, befolyásolni, biztatni stb. kívánt „én”-hez. Egy másik, valószínűleg relevánsabb olvasatban viszont itt ennél is sajátosabb fikcionális jelenet képződik meg, tudniillik egy összetettebb olvasatban három „szereplő” is azonosíthatunk, amennyiben szereplőn a szubjektum különböző, megosztott, önálló „entitásként” állított, „autonóm” tudattal: tapasztalattal és vélekedésekkel rendelkező megjelenéseit és nyelvi reprezentációját értjük. Ebben az esetben az aposztrófikus szituáció „színpadán” az első szereplő (megszólaló) a patetikus, romantikusan retorizált biztatás megfogalmazója, a második az erre a biztatásra válaszul kételyt megfogalmazó retorikus kérdés feltevője és egyben megválaszolója, a harmadik szereplő (az önmegszólításként értett aposztrófé címzettje) pedig a „tanított” szubjektum, azaz az első megszólaló által – a prototipikus önmegszólító vers aposztrófikus címzettjének megfelelő – „biztatott” te, akitől viszont a második kérdező és tanító szereplő (beszélő) éppen az első beszélő által mondottakba vetett hitet, a javasolt jövőbeli cselekvésbe vetett bizakodást kívánja visszavonni, a viszonzatlanság gúnyos és fenyegető jövőképevel.

Vörösmarty másik két híres önmegszólító versét, *A vén cigányt* és a *Fogytán van a napod* kezdetű töredéket csak rövidebben van mód itt tárgyalni, így csak néhány lényeges kérdést érintek. Míg az utóbbi esetében egyöntetű vélemény szerint önmegszólító verssel van dolgunk, *A vén cigány* önmegszólítóként való olvasása körül bizonytalanságról beszélhetünk, amit az is alátámaszt, hogy ilyenként való besorolását általában nyomatékos argumentáció, az ellenvetések elutasítása stb. támasztja alá, mint például Csetri Lajos (1975: 375) elemzésében: „az ódai, a bormámor hangulatát bonyolítja az a tény, melyet már Gyulai is ismert, hogy a cigányban a költő önmagát szólítja meg. A formailag rejtett, de már a kortársak előtt sem rejtve maradó önmegszólító jelleg, a modern válságköltészet oly gyakori formájához kapcsolja a verset”. Szempontunkból különösen figyelemre érdemes a formai „rejtettség” felvetése, hiszen a prototipikus nyelvi elemek, az egyes szám 2. személyű, felszólító igealakok, az egyes szám 2. személyű birtokos személyjeles névszók nagy számban jelen vannak a versszövegben. Amennyiben

tehát a *cigányt* metaforikus önmegszólításként olvassuk, a személyjelölés nem teszi rejtetté az önmegszólítást (vö. például Kappanyos 2012: 69).

A *Fogytán van a napod* önmegszólító jellege, ellentétben A *vén cigányéval*, nem kérdéses. Németh G. Béla (1966) alapozó tanulmányában – Balassi *De mit gyötresz engem* kezdetű verse, a *Forgandó szerencse*, a *Vanitatum vanitas* és a *Mindvégig* mellett – az önmegszólító vers „félíg kialakult”, de a verstípus vonásait már mutató példáinak egyike, és ez a sok szempontból rendkívüli vers az önmegszólítás példája Tolcsvai Nagy Gábor (2012) az alany-szobjektum szépirodalmi alakulástörténetét felvázoló tanulmányában is. A személyviszonyok jelöltsége szempontjából lényeges, de nem tipikus, hogy Vörösmarty e versében „részben föloldja a második személy kétértelműségét a szegény magyar költő harmadik személyű alányával” (Tolcsvai Nagy 2011: 193), ám – mint Tolcsvai Nagy rámutat – ez sem feltétlenül kizárólag egyetlen személyre, a versbeli te-re vonatkozik vagy vonatkozhat, hanem általánosságban a magyar költőkre. Szintén messzebbre vezető, az önmegszólító versek modellálásában produktív szempontként érvényesíthető a versnek az a sajátossága, illetve e tanulmánynak az a meglátása, hogy

a vers szövegében a formális alanyok egy része nem a megszólított, hanem annak valamely grammatikai „birtoka” (*napod, szerencséd, véred, agyvelőd*). Ezek a főnevek [...] referenciapont-szerkezetként a megszólított (és ekképp a beszélő) létezmódjának tényezőit jelölik szemantikai célként a megszólított referenciapontjából kiindulva, előtérbe helyezve az általuk jelölt fogalmakat. Az így előhívott fogalmak egyértelműen a jelenvaló lét létezésének tényezői, amelyek magából a jelenvalólétből kiindulva kategorizálódnak, majd csatolódnak vissza a szobjektum létmegértésében (Tolcsvai Nagy 2011: 193–194).

### Arany János: *Mindvégig*

Mint ahogyan azt Németh G. Béla (1966) is megállapítja, az önmegszólító verstípus, illetve a hozzátartozó „élmény és attitűdfajta” Arany János korától lett általános (Németh G. 1966: 547; vö. Hankiss [1968] fent idézett statisztikája). Nem meglepő tehát, hogy Arany életművében különböző poétikai formákban, viszonylag gyakran és nagy jelentőséggel tűnik elő ez a verstípus. A jelen esetben nincs mód ezeknek a műveknek az áttekintő tárgyalására, így csak egy több szempontból is kiemelkedő, idetartozó költeményről szólok, a *Mindvégig* című versről, és ennek szempontunkból lehetséges megközelítései közül is csak a legfontosabbakra térek ki.

Kitüntetett szerepet kapnak a versben az önmegszólító nyelvi elemek közül a szinekdochikus-metaforikus konstrukciók: *kebeledhez, ujjod, Bús elme*,

*Ereidben, Leveleid hulltán / Ne kívánj nyarat.* Ennek következtében Aranynek e versében is – mint máshol is nemegyszer – a versbeli te-ként megjelenített szubjektum és a beszélő „én” közötti distancia nő, az eredendően szubjektív viszony „objektívebbé” lesz (vö. Simon–Tátrai 2017: 181).

Az ilyen értelmű távolításnak, objektivizációnak összetevője a fenti példában is látható személyjelölésbeli elmozdulás is, az egyes szám 2. személytől a semleges 3. személyhez: *Szorítsd kebeledhez – vigaszt / Bús elme talál; Hát nincs örömed, hát / – Nincs bánat..., a lantnak / Ereje meglankadt.* (A vers szemantikai struktúrájában egyértelmű, hogy e 3. személyű alakok is a 2. személyű megszólítottra vonatkoznak.)

### **Babits Mihály önmegszólító verseiről (*Ecetdal, A gazda bekeríti házát, Csak posta voltál*)**

Babits életművében szintén gyakori az önmegszólító vers, sőt az ilyen típusú versek „időnkénti megritkulásának” van inkább korszakjellemző szerepe az oeuvre-ön belül, semmint ezek „felszaporodásának” (Németh G. 1966: 555). Néhány ilyen versének különleges poétikai szerkezetét vegyük most közelebbről szemügyre, a személyjelölés konstrukcióra fókuszálva.

Az 1914-ben írt *Ecetdal* e tekintetben azért érdekes, mert ez az önmegszólító kérdéssel indító (*Gondoltad volna egyszer, erődben és szabadban, / robogva tüskön által, mint kit a nap vakít, / hogy lesz hogy fáj a szúrás, hogy este félsz magadban / és milyen jól esik majd szeretni valakit?*) és nagy részében az így megkezdett versépítkezést folytató vers, amelyben tehát az az önmegszólító vers sémája szerint az egyes szám 2. személyű alanyok és az egyes szám 2. személyű birtokos személyjeles elemek egyszerre horgonyzódnak le beszélőként és közvetlen megszólítottként (vö. Tolcsvai Nagy 2011: 192): *Nem fogsz szeretni, gondoltad, becsülted, visszarínád, visszahínád elejtett perceid benned könnyed* stb., a befejező részben kilép ebből a sajátos konstruálásból, először az egyes szám első személyű igealakokkal:

De enyhe nedv is hamar forr égetővé,  
szesztelen nem maradhat kádadban érzelem;  
így válik könnyü maróvá, étetővé  
és cseppjeit sziszegve nyeled szegény... nyelem...

A folytatás viszont ezután újabb aposztrófikus fikciót dolgoz ki a (*Szegény?* és a) *gyenge versem* megszólítással indítva, egy összetett poétikai szerkezetben, amelyben meghatározó szerepet kapnak egyrészt olyan figuratív elemek, mint a meg személyesítés, a szinekdoché, másrészt pedig a birtokos szerkezetek, amelyeknek (a megszólaló szubjektumot így is előtérbe helyező) kiinduló referenciapontja az egyes szám első személyű beszélő:

Szegény most, gyenge versem, menj árva kis pityergő,  
véremnek verse mégis és nékem drága vers,  
ki vallod a világnak, hogy még erembe csergő  
a régi furcsa taktus s helyettem sírni mersz.

A versben tehát a személyjelölés konstrukciói, az önmegszólítással együtt, a lírai én megjelenítésének három eltérő típusát dolgozzák ki, ezáltal a poétikai szerveződésben elkülönülő három egységre bomlik a szöveg, mindazonáltal ezeket összeköti és egymást is értelmezővé teszi egyfelől az, hogy mindegyikben közvetlenül (beszélőként, megszólítottként, kiinduló referenciapontként megjelenőként) az én van előtérben, másfelől pedig az én (referenciális jelenetként értett) lírai helyzete, „létállapota”.

A *gazda bekeríti házát* című, 1925-ben keletkezett Babits-versről Rába György (1983: 215) azt írja elemzésében, hogy e művében a költő „időnkint önmegszólítással, fősóhajtással élénkíti, hasonlatok képi árterében olykor látomásba átcsapó asszociációkkal dúsítja föl az allegória üzenetét”. A vers kétségtelenül igen összetett aposztrófikus hálózatában az én olvasatomban nem „időnkint” jelenik meg önmegszólítás, pusztán a vers végén teszi lehetővé a személyjelölés az önmegszólításként való olvasatot. A vers elején nincs nyelvileg jelölt aposztrófikus címzett:

Léckatonáim sorban állnak már, pici  
földem a földből kikerítve, könnyű szál  
dzsidások módján állnak ört, hatalmasan  
igazságukban; ők a törvény, ők a jog,  
erőm, munkám, nyugalmam és jutalmam ők,  
s jel hogy vagyok; sün-életem tuskéi e  
szakadt létben, kizárva minden idegent,  
de átbocsátva ami még közös maradt  
a testvérek közt: táj varázsát...

A következő egységben sem önmegszólítással van dolgunk, itt a *mi* személyes névmás jelöli ki (bizonytalanul) a megszólítottak körét:

Óh *mi* edzve karmosabb  
 öccsökhöz már, kincses tavalyból érkezett  
 bátyák magunk: mit, hízelegni a modern  
 szeleknek?

Az első, egyértelműen azonosítható aposztrofikus megszólított a kert:

*kertem*, add  
 a magvat ami megmaradt kincses tavaly,  
 fűvéből és barbár szelekkel ne törődj!

A továbbiak két olvasatot tesznek lehetővé, az egyik szerint – a szövegbeli előzmények, illetve a képi struktúra egésze alapján is ez a „természetesebben”, egyszerűbben adódó olvasat – a megszólított a kert, a másik olvasat szerint (valószínűleg ez jelenik meg a fent idézett Rába György-elemzésben) viszont az egyes szám második személyű nyelvi formák az önmegszólítás jelölői:

...*te* csak maradj a tavaly öre! s ha a jövevény  
 lenézve így szól: „Én vagyok az Új!” – *feleld*:  
 „A Régi jobb volt” – Hósi *léceid* mögött  
 mint középkori szerzetes dugott a zord  
 sisakos hordák, korcs nomádok, ostoros  
 képégetők elől pár régi könyvet: úgy  
*dugd magvaidd*, míg, tavasz jöve, elesett  
*léckatonáidd* helyén élő orgona  
 hívja illattal a jövendő méheit.

Babits *Csak posta voltál* című versének Németh G. Béla (1966) részletes, első-sorban a vers Husserléval rokonított „gondolatélményére” irányuló elemzését adja, konklúzióként azt rögzítve, hogy e versben „nem a [heideggeri] *Sorge* szava a felszólítás, s nem a társadalmiság elvetése, hanem vállalása jelenti a költő számára »seine eigenste Existenzmöglichkeiten«” (Németh G. 1966: 555–557). A költemény esztétikai minőségéhez kétségtelenül jelentős mértékben járul hozzá az önmegszólítás, az én-te viszony sajátos szerveződése. E tekintetben Németh G. Béla (1966: 556) a „kérdező attitűdöt” emeli ki, amely szintén összetett módon jelenik meg, hiszen a vers nagy részében „a kérdés és válaszolás attitűdje kifejezett módon a megszólított alanyhoz rendelődik hozzá egy kvázi-dialógusban, az én szólamának rajta túli megalapozásával és autorizálásával (»a barbár csúcsoznak nemmel feleltél, / mert szülőfölded felelt általad.«) (Lőrincz 2008: 535). Ettől eltérő viszont az utolsó versszak:



Életed gyenge szál amellyel szőnek  
a tájak s mult dob hurkot a jövőnek:  
amit hoztál, csak annyira tied  
mint a por mit lábad a szőnyegen hagy.  
Nem magad nyomát vetted: csupa nyom vagy  
magad is, kit a holtak lépte vet.

Az utolsó strófában, Lőrincz Csongor (2008: 535) megfogalmazásával élve, egy „apoztrofáló instanciától” (transzcendentális instanciától) eredő „főlérendelt válasz” jelenik meg, és ezzel a dialogicitás is „lezárul és nem félbemarad a lírai kérdés eldönthetetlen végkimenetelének nyitottságában”.

#### 4. Összegzés

A fentiekben az önmegszólító vers kategóriájának új szempontokat érvényesítő megközelítésére, értelmezésére tettem kísérletet, elsősorban a személyjelölés konstrukcióira, az ezek különböző megvalósulásából létrejövő poétikai szerkezetekre fókuszálva, az irodalomtudomány és a funkcionális kognitív nyelvészet részeként értett kognitív poétika és stilsztika adott szempontból érvényesíthető háttérfeltevéseire, eredményeire, illetve egyfelől kanonikus, másfelől a szakirodalomban nem előtérben lévő versek elemzésére támaszkodva.

Az első, elméleti jellegű, a Németh G. Béla-i alapmodellt és az ehhez kapcsolódó, nagyrészt irodalomtudományi megközelítéseket áttekintő rész tanulságaként megállapítható, hogy több olyan az önmegszólító vers modelljéhez szorosan hozzátartozó fogalom, kérdéskör, mint például válság, megszólított és a megszólított viszonya, felszólítás stb. további kidolgozása, pontosítása szükséges – részint éppen Németh G. Béla (1966) ki nem fejtett, de egyértelműen jelzett útmutatásai alapján. Ez természetesen elmélet és gyakorlat egységének elve szerint, további szövegelemzések alapján történhet meg.

A dolgozat második részében magam is néhány jellegzetes önmegszólító verset vizsgáltam meg. A személyjelölés formáit, az így létrejövő poétikai szerkezeteket, variációkat előtérbe helyező elemzések alátámasztják az elméleti részben felvetetteket, azt mutatva, hogy Vörösmarty, Arany és Babits verseiben is jelentős mértékben különböző, ugyanakkor a szövegértelem létrejöttéhez meghatározó módon hozzájáruló formái jelennek meg az önmegszólításnak. Az elemzések tehát azt igazolják, hogy az önmegszólító vers – ellentétben az alapmodell lát-szólagos „egyszerűségével”, egyneműségével – rendkívül változatos poétikai struktúrákban, jelentősen eltérő esztétikai minőségeket és szövegértelmet kialakítva fordulhat elő. Ebből következően kijelenthető, hogy az altípusok, illetve

a megvalósulások egyedi poétikai szerkezeteinek modellálása, további leírása mind az irodalomtudomány, mind a kognitív poétika és stilisztika számára fontos hozadékkal járhat.

A fentiek továbbgondolásaként, kitekintésként szükséges a történetiség szempontját hangsúlyozni itt, ez konkrétan annak vizsgálatát jelentené, hogy az önmegszólítás alakzata milyen korszecifikus poétikai jellemzőket mutat (vö. Németh G. 1966; Laczházi 2020).

Szintén további vizsgálatokat igényel az a fentiekben ugyan felmerült, de részletesen ki nem dolgozott, ugyanakkor a személyjelölés vonatkozásában kiemelkedően fontos kérdés, hogy „sok esetben lényegében nincs mód különbséget tenni önmegszólítás és megszólítás, megszólított »én« és megszólított »másik« között [...], azaz a megnyilatkozás szintjén korántsem olyan egyértelmű az »én« el- vagy körülhatárolhatósága a külvilággal vagy a mindenkori másikkal szemközt” (Kulcsár-Szabó 2005: 70; vö. még Kulcsár Szabó 2015: 187–188).

A közvetlenül a stílusra irányuló kutatás ígéretes tárgyaként kínálkozik – részben a fent vizsgált versek is emellett „érvelnek”, bár ezt a jelen dolgozat keretei között már nem volt mód kibontani – annak a feltárása, hogy a különböző megvalósulások hogyan viszonyulnak ahhoz a jellemzéshez, miszerint a „verstípus [...] rendkívüli szerkezeti zártság, szigor és világosság jellemzi. Továbbá *drámai* hangoltság, *pátosztól* áthatott hangnem, emelkedett *retorikájú* előadásmódor, *szentenciózus* mondatalkotás” (Németh G. 1966: 551; kiemelés az eredetiben).

## Irodalom

- Balogh Gergő 2017. Igazságosság és eticitás a költői nyelvben. In: Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák. A líra-elmélet perspektívái*. Budapest: Ráció Kiadó. 184–202.
- Csetri Lajos 1975. A vén cigány. In: Horváth Károly – Lukácsy Sándor – Szörényi László (szerk.): *Ragyognak tettei... Tanulmányok Vörösmarty Mihályról*. Székesfehérvár: K. n. (Fejér Megye Tanácsa). 365–390.
- Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.) 2018. *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó.
- Hankiss Elemér 1968. Kihez szól a vers? Kísérlet a lírai vers kommunikációs modelljének megrajzolására. *Kritika* 11: 7–20.
- Horváth Kornélia 2017. *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*. Budapest: Gondolat Kiadó.

- Kabdebó Lóránt 1996. A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása. Szövegegységesülés az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése. *Literatura* 1: 9–35.
- Kappanyos András 2012. A vén cigány mint értelmiségi szerepmódel. In: Fűzfa Balázs (szerk.): *A vén cigány*. Szombathely: Savaria University Press. 63–72.
- Kulcsár Szabó Ernő 1997. Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez. *Literatura* 256–269.
- Kulcsár Szabó Ernő 2000. „Szétterült ütem hálója”. Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében. *Irodalomtörténet* 3: 344–373.
- Kulcsár Szabó Ernő 2015. A jelentés története az irodalmi műalkotásokban. A beszédszerep nyelvi valósága a Ha negyvenéves... esztétikai tapasztalatában. *Magyar Nyelvőr* 139: 183–191.
- Kulcsár Szabó Ernő 2018. Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén In: *Uő: Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 15–38.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2005. „Sötétben nézem magamat”. Az individualitás formái Szabó Lőrinc Te meg a világ című kötetében. *Irodalomtörténet* 1: 65–89.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet és a modern költészetben*. Budapest–Pozsony: Kalligram.
- Laczházi Gyula 2020. Lelki beszélgetések. Az „önmegszólító verstípus” kora újkori változatainak néhány sajátosságáról. In: Bónus Tibor – Halász Hajnalka – Lőrincz Csongor – Smid Róbert (szerk.): *Hatástörténetek. Tanulmányok Kulcsár Szabó Ernő 70. születésnapjára*. Budapest: Ráció Kiadó. 579–594.
- Lőrincz Csongor 2008. Önintézményesítés és poetológia összefüggése a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában. *Irodalomtörténet* 4: 516–538.
- Németh G. Béla 1966. Az önmegszólító verstípusról. (Különös tekintettel József Attilára). *Irodalomtörténeti Közlemények* 5–6: 546–571.
- Rába György 1983. *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- Schlaffer, Heinz 1995. Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. *Poetica* 1–2: 38–57.

- Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt” – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 141: 164–190.
- Stockwell, Peter 2002. *Cognitive poetics. An introduction.* London, New York: Routledge.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2011. Alany, szubjektum. *Irodalomtörténet* 1: 177–203.
- Tverdota György 2013. „Bátorság! Lesz még olyan munkád, / amelyben kedvedet leled, –”. József Attila önbiztató versei. *Irodalomismeret* 1: 4–19.

DOMONKOSI ÁGNES – KUNA ÁGNES

„Útrakeltek a héják”  
A személyjelölés konstrukciói a *Héja-nász az avaron*  
kaleidoszkopikus szövegváltozataiban<sup>1</sup>

**Absztrakt**

Az egyes műfajokra, műnemekre a személyjelölés konstrukciónak különböző mintázatai jellemzőek. Jelen tanulmány célja, hogy ezt a hipotézist egy versszöveg átíratainak az elemzése révén igazolja, illetve ezzel párhuzamosan – feltérképezve a személyjelölés műfaji sajátosságának empirikus kutatási lehetőségeit – előkészítse a kérdéskör további vizsgálatát. A tanulmány Ady Endre *Héja-nász az avaron* című verse átírt szövegváltozatainak elemzése, illetve a személyjelölés alapvető változatainak kvalitatív szoftveres feldolgozása révén mutatja be a személyjelölés konstrukcióinak jellemzőit a dilettáns/elrontott vers, a slágerszöveg, a rap és a próza kategóriáiban (lásd Domonkosi–Kuna 2018a). A szövegelemzés alapján elmondható, hogy a műfajokhoz kapcsolódó hétköznapi, intuitív nyelvhasználói tudásban a személyjelölés módozataihoz kötődő műfaji és regiszterbeli sémáknak meghatározó szerepük van, ugyanis a szövegek átalakítása, a műfajok, műnemek közötti váltás a személyjelölés mintázatainak a módosulásával is együtt járt.

**Kulcsszavak:** személyjelölés, kreatív-produktív szövegmegközelítés, kaleidoszkopikus módszer, műfaj, kvalitatív szövegelemzés, aposztrifikus fikció

**1. Bevezetés**

Tanulmányunk fő célkitűzése, hogy rámutasson a műfajok, a különböző regiszterbe tartozó lírai megszólalásmódok, illetve a műnemek és a személyjelölő konstrukciók kapcsolatára, kaleidoszkopikus szövegmegközelítéssel nyert lírai

---

<sup>1</sup> A tanulmány elkészítését az NKFIH 129040 számú (A magyar nyelv igei konstrukciói. Használatalapú konstrukciós nyelvtani kutatás) pályázat, valamint a Bolyai János kutatási ösztöndíj támogatta (D. Á, K. Á.).

és prózai szövegek elemzése alapján (vö. Benkes–Petőfi S. 1993). A szövegátalakítás módszerét empirikusan alkalmaztuk középiskolások, felsőoktatásban részt vevők, valamint 35 év feletti felnőttek körében. Feladatuk az volt, hogy Ady Endre *Héja-nász az avaron* című verséből írjanak dilettáns verset, dalszöveget, rapet, valamint prózát. Abból indultunk ki, hogy a költői szöveg elrontásának, illetve a szövegtípus- és műnemváltásnak a feladatai aktiválják a nyelvhasználók műfajra, stílustípusra, illetve egyes stilisztikai műveletekre vonatkozó tudását, és hogy az átalakítás művelete a személyjelölő konstrukciók mintázatainak módosulásával is együtt jár. A tanulmányban bemutatott elemzés egy nagyobb, a líraiság mibenlétét vizsgáló, annak a gyakorlati nyelvi tudásban, kreatív nyelvi tevékenységben való aktív megmutatkozását problematizáló kutatás része (Domonkosi–Kuna 2018a, 2018b), amely arra összpontosít, hogy a személyjelölés mely módozatai jelennek meg, milyen különbségek és azonosságok érzékelhetők az átírt, műfajilag, műnemileg és a stílustípust tekintve eltérő szövegváltozatokban.

A célkitűzéseinknek megfelelően először kitérünk a személyjelölés és a szövegek kategorizációjának egyes elméleti kérdéseire (2.), majd ismertetjük a kutatás anyagát, módszerét és hipotéziseit (3.). Ezt követően bemutatjuk az empirikus kutatás eredményeit és tanulságait (4.), végezetül tanulmányunkat összeggésszel zárjuk (5.).

## **2. A személyjelölés és a közlésformák változatai: műfajok, műnemek, regiszterek**

Jelen elemzésben a szövegek osztályozásának kognitív megközelítésből indulunk ki, amely szerint a műfaj a megismerés szerves összetevője, a fogalmi-nyelvi tájékozódást, az interakciót és a vele végrehajtott cselekvést alapvetően meghatározó és segítő koncepció és tudás (Stukker et al. eds. 2016; Kuna–Simon 2017; Simon 2017). Olyan kognitív minta, séma, amely egy bizonyos beszédhelyzethez, beszédeseményhez kötődik, abból kiindulva jön létre és működik, majd a kommunikatív igényeknek megfelelően rögzül, konvencionálizálódik, illetve változik a beszélőközösségek kommunikatív gyakorlatában (Taavitsainen 2001: 139–140; Kocsány 2006: 20–21; Tolcsvai Nagy 2006: 67; Kuna 2016: 385–390). Az egyes műfajokról való tudáselemek nem izolált „tudásegységekként” vannak jelen, hanem hálózatosan, egymással összekapcsolódva keletkeznek, működnek a társas-nyelvi cselekvésekben.

A személyjelölés jellegzetességei szoros összefüggést mutathatnak a műfajiság kérdésével. Vannak ugyanis olyan mintázatok, amelyek egy-egy beszédeseményt

többé-kevésbé jellemeznék. Például az amerikai típusú önéletrajz vagy a hírek semleges kiindulópontú (vö. Sanders–Spooren 1997: 86), tipikusan harmadik személyű megalkotása, a napló jellemzően egyes szám első személyű konstrukciói, a lírát meghatározó aposztrófikus fikcióban megjelenő első és második személyű alakok a személyjelölés műfajspecifikus, sőt műfajjelölő jellemzőinek mutatkoznak. Egy beszélőközösség sematikus műfajtudásának részét képezi tehát, hogy – egyéb jellemzők mellett – azokban tipikusan milyen személyjelölési sajátosságok aktiválódnak.

A személyjelölés és a közlésformák konvencionalizálódott összefüggéseit tekintve a lírai diskurzus sajátosságait, a líra jellegadó műveleteit alapvetően határozza meg a személyviszonyok konstruálásának a módja. Kiindulópontnak tekintjük tehát a kognitív poétikának azt a belátását, hogy a líraiság mibenlétének megteremtésében a diskurzus szerveződésének – a személyjelölés mintázatai révén is formálódó – módja meghatározó tényező (Black 2006: 15; Simon 2016: 89). A líraiság lényegi jegyének tekinthető a diszkurzív szerveződés olyan megvalósulása, amelyben a közös figyelmi tevékenységben való részvételnek és egy megfigyelt/elképzelt jelenetsor reprezentálásának a folyamatos egymásba játszása ad kettős perspektívaltságot a közlésnek (részletesen lásd Simon 2016: 82–130). Ez a megközelítés összhangba hozható az „aposztrófikus erő” lírai szerepének irodalomelméleti felismerésével (lásd Culler 2000; Frye 2007), és szorosan összefügg Tátraiak az aposztrófé műveletét a nyelvi tevékenységre jellemző közös figyelem sajátos működéseként és egyben a líra jellegadó tulajdonságaként értelmező felfogásával (Tátrai 2012, 2015, 2018a). Ebben az értelmezésben a lírai közléseket a tényleges és az aposztrófikus diskurzus párhuzamossága jellemzi (vö. Simon–Tátrai 2017: 168–172).

A lírai diskurzusokban kibontakozó személyviszonyok – a hétköznapi és a szépirodalmi nyelvhasználat között kontinuumot feltételező szemléletnek megfelelően (lásd Stockwell 2002: 4; Tsur 2002: 281; Vandaele–Brône 2009: 24) – a személyjelölés hétköznapi megoldásaira épülnek, ám összetettebb, nagyobb mentális erőfeszítéssel járó diszkurzív folyamatok révén dolgozhatók fel. Míg a hétköznapi helyzetekben a diskurzusbeli személyek azonosítása az adott, fizikálisan és mentálisan észlelhető beszédhelyzet megértésének és feldolgozásának függvénye; a lírai diskurzusokban a befogadónak – részben a személyjelölő konstrukciókra építve – egy fiktív diskurzusvilágot is meg kell teremtenie, benne az aposztrófikus címmel, a referenciális jelenet pedig ezen az aposztrófikus fikción keresztül válik hozzáférhetővé (lásd részletesen Simon 2016; Tátrai 2018).

A lírai diskurzusokban tehát a hétköznapi megismerésre jellemző konceptuális stabilitást és koherenciát megbontó poétikus hatást a valós diskurzus és a fiktív,

aposztrofikus diskurzus együttes érvényesülése alapvetően meghatározza. A két párhuzamos és egymásba játszó dimenzió alakulásában pedig a személyjelölő elemek által kezdeményezett referenciális műveleteknek lényegi szerepük van. Elemzésünkben ezért kiindulópontnak tekintjük, hogy a lírai diskurzusok poétikus jellege összefügg a személyjelölés sajátos mintázataival, valamint hogy a lírában a személyjelölő szerkezetek a poétizálódás meghatározó tényezői.

A líra diszkurzív kategóriaként való értelmezése a líraiság fogalmának olyan kiterjesztését jelenti, amelynek révén abba a kanonizált szépirodalmi szövegek lírába tartozó csoportján túl nemcsak a népdalok, hanem a könnyűzenei dalszövegek is beletartoznak (Tátrai 2018a, 2018b). A líraiság fogalomértelmezésének kiterjesztésében meghatározó szerepe van többek között annak is, hogy a személyjelölés kontextualizáló és perspektiváló műveletei, a működésbe lépő fiktív aposztrofikus aktusok hasonlóak a kanonizált líra, a dalszövegek és a rapszövegek változataiban is. A prototipikus lírai diskurzusokhoz hasonlóan ugyanis a könnyűzenei dalszövegek is olyan diszkurzív sémával jellemezhetők, amelyben a tényleges diskurzussal párhuzamosan megkonstruálódik egy fikcionális, közvetlen (szemtől szembeni) interakcióval jellemezhető aposztrofikus diskurzus, amelynek résztvevői a figyelmüket egy közvetlenül megfigyelhető referenciális jelenetre irányítják (vö. Tátrai 2012a, 2015a; Simon–Tátrai 2017: 168–172). Az aposztrofé aktusa tehát a lírai diskurzusok egyik olyan jellegadó tulajdonságának tekinthető, amely meghatározó szerepet játszik a lírai beszédhelyzet létrehozásában (vö. Culler 1981), és amely a líra egyes műfajaiban, illetve a kulturális kontextustól, regiszterbeli megvalósulástól függő különböző változataiban, részben eltérő sajátosságokkal ugyan, de egyaránt érvényesül.

A személyjelölés és a prózai közlés összetett kapcsolatrendszer, amely a perszonális és az imperszonális narrációra jellemző műveletekben tapasztalható, a líráétól eltérő diszkurzív sémákat hoz működésbe. Az elbeszélő diskurzusokban – a perszonális és imperszonális jelleg megkülönböztetése mellett – a lírai diskurzusokhoz viszonyítva jóval kevésbé érvényesül az egocentrikus szerveződés (vö. Tátrai 2000).

### 3. A kaleidoszkopikus módszer és a személyjelölés konstrukciói – anyag, módszer és hipotézisek

A tanulmányban bemutatott elemzés egy nagyobb, átfogóbb kutatás részét képezi, amelyben a líráról és az azzal érintkező populáris közlésformákról való hétköznapi tudás feltárására törekszünk, kísérletes módszerrel, egy versszöveg átírása révén. Empirikus felmérésünket 2016 áprilisában végeztük három adatközlői



csoportban: középiskolások, felsőoktatásban részt vevő, valamint 35 év feletti felnőttek körében.<sup>2</sup> A vizsgálat kiindulási szövege Ady Endre *Héja-nász az avaron* című verse volt. A résztvevők feladatul azt kapták, hogy írjanak dilettáns verset, dalszöveget, rapet, valamint prózát a megadott szöveg alapján. Nem volt kötelező mind a négy változatot elkészíteni, továbbá a középiskolások és az egyetemisták csoportmunkában is dolgoztak. Így összesen 89 újraalkotott szöveg keletkezett 8007 szövegszó terjedelemben (lásd 1. táblázat).

1. táblázat. A vizsgált szövegek adatai

	DILETTÁNS VERS	DALSZÖVEG	RAP	PRÓZA
középiskola	9	4	7	4
felsőoktatás	15	13	9	9
felnőtt	6	4	5	4
ÖSSZESEN	30	21	21	17

A kiinduló szöveg kiválasztását az alábbi szempontok motiválták: a *Héja-nász az avaron* a kanonizált tananyag része; sokat elemzett, ismert szöveg; dalszerű rím- és ritmusszerkezete van; a szerelmi tematika könnyen feldolgozható minden korosztály számára; a szövegben több könnyen hozzáférhető fogalmi tartomány aktiválódik (például SZERELEM, NYÁR-ŐSZ, UTAZÁS, PUSZTÍTÁS, LENT, HARC). A személyjelölés tekintetében a kiindulásként választott szöveg azért sajátos, mert az aposztrófikus fikció beszélője és címzettje többes szám első személyben jelenik meg, azaz a lírára, illetve a dalműfajban különösen jellemző ÉN-TE VISZONY nem az egyébként prototipikus egyes szám első és egyes szám második személyű konstrukcióiban mutatkozik meg. A szövegátalakítás kiindulópontjaként azért lehet hatékony mégis ez a választás, mert lehetőséget nyújt a személyviszonyok eltérő kidolgozására, felmérhetővé teszi a kiinduló szöveg, illetve a lírai elvárások érvényesülésének a hatását.

A kísérletre épülő vizsgálat során abból indultunk ki, hogy a költői szöveg elrontásának, illetve a szövegtípus- és műnemváltásnak a feladatai aktiválják a nyelvhasználók műfajra, stílustípusra, illetve egyes stilisztikai műveletekre

<sup>2</sup> A középiskolás szövegváltozatokat a debreceni Tóth Árpád Gimnázium diákjai, illetve a Budapesti Komplex Szakképzési Centrum Modell Divatiskolájának, Iparművészeti, Ruha- és Bőripari Szakgimnáziumának és Szakközépiskolájának diákjai készítették. Nekik és tanárainknak is köszönettel tartozunk a szövegek közrebocsátásért. A felsőoktatásban tanulók szövegeit a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakos hallgatói, illetve az Eszterházy Károly Főiskola magyar és tanító szakos hallgatói írták.

vonatkozó tudását. Ebben a folyamatban a kiinduló szöveg egyfajta referenciapontként, kontrollszöveggént működik az új szövegek létrehozása és elemzése során. A szövegalkotás ezen módja azért is megfelelő módszer, mert az, ahogyan az eredeti szöveg hat az új szövegek fogalmi-nyelvi megalkotására, összehasonlíthatóvá is teszi a különböző műfajokat, műnemeket. Másrészt a feladatban megjelölt műfajok mozgásba hozása révén olyan szövegek születnek, amelyek meghatározó műfaji, műnembeli, illetve regiszterfüggő sajátosságokra mutatnak rá (vö. Domonkosi–Kuna 2018a, 2018b). Az elrontás és az eltérő szövegtípussá alakítás is lehetővé teszi egyes olyan poétikai konvenciók felismerését, amely az adatközlők metapoétikai tudásában egyes szövegsémákhoz, kategóriákhoz kapcsolhatók.

A poétikai műveletekkel és a szövegtípussal kapcsolatos tudás mozgósítására a Petőfi S. által megkülönböztetett gyakorlattípusok közül a kaleidoszkopikus, azaz az eredeti szövegek átdolgozását megvalósító gyakorlattípus (Petőfi S.–Benkes 1992, 1998) tűnt a legalkalmasabbnak, mert így a létrehozandó szövegek céljaként meg tudtuk jelölni egy-egy műfajt, szövegfajta, az azokhoz kapcsolódó tudást helyezve előtérbe.

A kaleidoszkopikus módszer sajátos alkalmazásának, azaz a négy összefüggő feladat kijelölésének részben eltérő motivációi és céljai voltak. Az irodalmi szöveg elrontásának művelete inverz eljárás a hatásosnak tűnő nyelvi, poétikai megoldások szűrésére. Az átdolgozási célként ajánlott különböző műfajok nyelvi megoldásai közötti eltérések pedig közelebb vihetnek a poétikusság kontinuumjellegének megragadásához, és egyidejűleg rámutatnak jellemző szövegtípus-sajátosságokra.

Korábbi elemzéseink szerint a létrejött szövegváltozatok csoportjai, azaz a diltáns versek, a dalszövegek, a rapszövegek és a prózai szövegek között eltérések mutathatók ki a regiszterhasználatban, a metaforizáltság módjában és telítettségében, az alakzatok érvényesülésében, a rím- és ritmusszerkezet sajátosságaiban egyaránt (Domonkosi–Kuna 2018a, 2018b), jelen tanulmányban a személyjelölés tekintetében felismerhető alapvető sajátosságokat mutatjuk be.

A személyjelölés konstrukcióit az egész anyagban tanulmányoztuk, az előfordulási gyakoriság tendenciáit azonban előzetesen egy 25 szövegből álló mintán elemeztük az ATLAS.ti kvalitatív szoftver segítségével (lásd bővebben Domonkosi–Kuna 2018a) A 25 kiválasztott szövegből az eredeti vers mellett minden csoportból arányosan 6-6 ártírt szöveg került. Ebben a mintában szisztematikusan feldolgoztuk a grammatikailag jelölt 1., 2., és 3. személyű formákat, összesen 623 konstrukcióban. Emellett az átdolgozott szövegek teljes

adatbázisából kigyűjtöttük a vokatívuszi elemeket, a megszólító konstrukcióknak a lírára jellemző aposztofikus helyzetben játszott meghatározó szerepe miatt.

Kutatásunk során az alábbi hipotéziseket fogalmaztuk meg:

- 1) A műfajokhoz, műnemekhez, illetve a lírai közlésmódok különböző változataihoz kapcsolódó sematikus tudásban a személyjelölés mintázatainak is szerepük van, így a szövegátalakítás során a műfajok, illetve a műnemek megváltoztatása a személyjelölés mintázatainak egyértelmű módosulásával is együtt jár.
- 2) A líraiságra jellemző aposztofikus fikció kereteit a személyviszonyok teremtik meg, a lírán belül a klasszikus dalműfajban, és így az ennek a sémájához kapcsolódó dalszövegekben és rapszövegekben is meghatározó az én-te közvetlensége.
- 3) A prózává alakítás műveletének eredményeképpen nagymértékben érvényesülnek a 3. személyű konstrukciók.
- 4) Az aposztofikus fikció konstruálásában meghatározó szerepe van a vokatívusz műveletének – a közlés irányultságának jelölése révén. A szövegváltozatok különbségei a vokatívuszok gyakoriságában is tetten érhetők.
- 5) A kiinduló szöveg személyjelölési sajátosságait az egyes közlésformákra jellemző mintázatok nem képesek teljesen felülírni, a T/1. gyakorisága az eltérések ellenére is meghatározó marad.

#### 4. A személyjelölés konstrukció az egyes szövegváltozatokban

A személyjelölés poétikai szerepének értelmezésében elemzésünkben egyaránt érvényesülnek kvantitatív és kvalitatív módszerek is. A személyjelölés morfoszintaktikailag körülhatárolható sajátosságait, az eredeti szöveg mellett minden szövegcsoporthoz 6-6 változatban részletesen elemeztük, így alkalmunk nyílik előzetes számszerűsíthető megfigyeléseket is tenni. A közvetlen megszólításokat (vokatívuszokat) tekintve a teljes anyagot feldolgoztuk, így figyelembe vehető az értelmezésben a megszólító konstrukciók szövegszóra vetített gyakorisága is. Emellett a személyjelölés tágabban értett, poétikai hatással bíró jellemzőit, a figyelmi jelenet és a referenciális jelenet kettősségét, az episztemikus lehorogonyzás módját, a szubjektivizáció és a referenciakeret tényezőinek együttesét (vö. Tolcsvai Nagy 2018) egyes konkrét példákban értelmezzük, részben azzal a céllal, hogy a további elemzésekhez ezeknek a tényezőknek a kódolhatóságát, formalizálhatóságát is felmérjük.

#### 4.1. Személyjelölés a Héja-nász az avaronban

Az eredeti szöveg személyjelölő konstrukcióinak értelmezése kiindulópontot jelent az eltérések és azonosságok felismeréséhez. A módszertani részben körülhatárolt módon e szöveg esetében is számszerűsítettük az igén, névmáson, főnéven nyelvilag kidolgozott személyjelöléseket; továbbá ebből kiindulva értelmeztük a szöveg perspektívaltságát, a személyviszonyok kidolgozottságának szerepét.

Az eredeti Ady-versben összesen 13 személyjelölő elemet jelöltünk (lásd 2. táblázat), amelyek között a többes szám első személyű formák, valamint a többes szám harmadik személyű konstrukciók fordulnak elő a legnagyobb arányban. Ez utóbbi a 2. strófa jellemző személykonstruálási módja, ellentétben a többi versszakkal, amelyekben a többes szám első személyű formák, illetve az azokhoz kapcsolódó a határozói igenevek dominálnak.

2. táblázat. Személyjelölő elemek a Héja-nász az avaron című versben

	Példák	A személyjelölések száma
E/1.	–	–
E/2.	–	–
E/3.	–	–
T/1.	<i>útra kelünk, megyünk, szállunk (2-szer), megállunk, nászunk, nekünk, beletépünk, lehullunk</i>	9
T/2.	–	–
T/3.	<i>új rablói vannak, csattognak az új héjaszárnyak, dúlnak a csókos ütközetek</i>	3
vokatívusz	–	–
személyhasználati kétértelműség	<i>két lankadt szárnyú héjamadár</i>	1

A vers címének a hátravetett határozóval kiegészülő főnévi szerkezete semleges kiindulópontú konstrukció, amelyben a személyviszonyok jelöletlenek. Azt a tényezőt, hogy a HÉJA fogalma a többes szám első személybe foglalt referenciális középponthez kapcsolódhat, majd csak szöveg harmadik sora teszi a vers jelentésszerkezetének a részévé.

Bár a többes szám első személyre épülő kiinduló szöveg nem prototipikus fikcionális aposztrófikus diskurzust hoz létre, mégis jelen van a lírai közlést

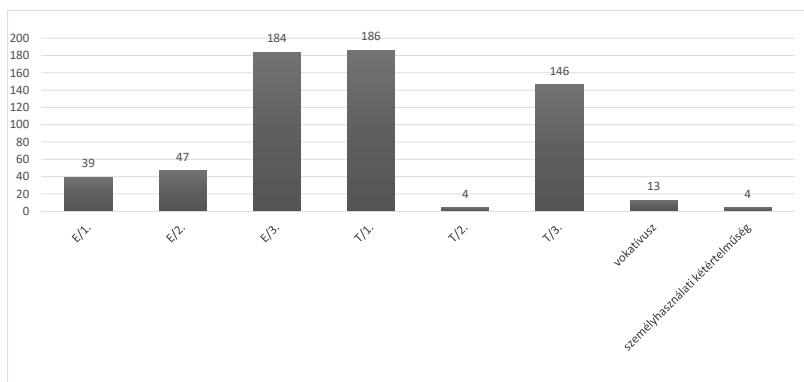
jellemző párhuzamosság: a beszélő és a referenciális jelenetben vele együttes cselekvésekben megjelenített szereplő kettőse, illetve a beszélő és a befogadó viszonyának párhuzamos formálódása révén. A többes szám első személy alkalmazása ugyanis a lírai megszólalást tekintve olyan helyzetet teremt, hogy bár nincs megnevezett aposztrofikus címzett, a többes szám első személybe foglalt, megjelenített másik szereplő mégis mintha nemcsak szereplője, hanem befogadója is lenne a megjelenített cselekvéseknek. A többes szám első személy ilyen értelmezésében a jelenidejűség játszik meghatározó szerepet, a fiktív diskurzusvilágban azért is értelmezhető a bennefoglalt, a beszélőtől elkülöníthető szereplő aposztrofikus címzettként, mert az időhasználat jelene az ő jelenlétét is feltételezi. Azaz a többes szám első személy inkluzív értelmezésének lehetősége a lírai jellegű, szerelmes szövegekhez kapcsolódó sémák aktiválásával együttműködve képes aposztrofikus jellegű megszólalásmódot létrehozni.

A többes szám első személybe foglalt, a megszólaló melletti „másik”, a beszélővel szerelmi viszonyban lévő szereplő, a közös metaforizáció révén is egységbe foglalva jelenítődik meg. A többes szám első személyben zajló jelen idejű történetmondás azáltal, hogy a cselekvőként megjelenített szereplőket egyidejűleg tudósítja az általuk átéltekről, biztosítja a mindenkori jelen idő képzetének a megalkotását, a történet megidézett jelenként való átélhetőségét.

A vers metaforizáltsága, ahogyan „az őszbe vonuló és az avarra hulló pár látványa kevésbé szimbolizálja, mint inkább metaforikusan-organikusan megfelelteti önmagát a szerelmesek sorsával” (Eisemann 2007: 694), szintén a személyjelöléssel együttműködve bontakozik ki. A beszélő és a címzett ugyanis egy értelmezős szerkezet révén, objektívált módon jelenik meg madárként.

#### 4.2. Személyjelölés az átírt szövegváltozatokban

Az 24 átalakított szövegből álló mintán az ATLAS.ti kvalitatív szoftveres elemző programban elvégzett elemzés alapján megállapítható, hogy a vizsgált mintában az eredeti szöveg leggyakoribb személyjelölési konstrukciói, azaz a többes szám első személyű, illetve a többes szám harmadik személyű közlések mellett még az egyes szám harmadik személy jelenik meg kiemelkedő arányban (lásd 1. ábra). A szoftveres elemzés során az egyes szám, illetve a többes szám harmadik személyű alakokat külön jelöltük, a harmadik személyű közlések azonban a megjelenítés módja, a perspektívátság szempontjából nem térnek el, ebben a tekintetben egységes kategóriaként is kezelhetők.



1. ábra. A személyjelölés előfordulási gyakorisága a vizsgált anyagban

A számok a kiinduló szöveg és az átiratok hasonlóságai mellett arra is rávilágítanak, hogy az egyes műfajok esetében a személyjelölési konstrukciók arányai jelentősen eltérnek (lásd 3. táblázat). Ezeknek a számszerűsíthető tényezőknek a lehetséges hátterére a következő alfejezetekben térünk ki.

3. táblázat. A személyjelölési konstrukciók százalékos aránya

	EREDETI	DILETTÁNS VERS	DAL	RAP	PRÓZA
E/1.	–	3%	15%	6%	1%
E/2.	–	4%	17%	9%	–
E/3.	13%	24%	31%	33%	30%
T/1.	63%	42%	26%	35%	13%
T/2.	–	–	1%	1%	–
T/3.	18%	22%	6%	14%	56%
vokatívusz	–	2%	4%	2%	–
személyhasználati kétértelműség	6%	3%	–	–	–

A vokatívusz, azaz a közlés címzettjének explicit, beszédaktus-értékű megnevezése sajátos szerepet tölt be a személyviszonyok megalkotásában, illetve a különböző közléshelyzetek, közlésformák kidolgozásában. Bár az eredeti szövegben nem szerepelt megszólító elem, az átdolgozott szövegek tanulmányozása azt mutatta, hogy az adatközlőknek a vizsgált műfajokra, szövegváltozatokra vonatkozó tudása aktiválja a megszólítás műveletét is.

Az átiratok adatbázisának arányait tekintve az 1000 szövegszóra jutó közvetlen megszólítások száma a dilettáns versekben 3,54; a slágerszövegekben 4,83; a rap-szövegekben 8,06; a prózai szövegekben pedig 2,35. Ezek a jelentős mértékben eltérő arányok jelzik, hogy feltételezhetően általában is eltér ezekben a különböző közlésformákban a vokatívuszok gyakorisága, és a nyelvhasználók intuitív szövegtípustudásában a személyviszonyok átalakításának műveletei során a személyviszonyokra vonatkozó tapasztalatok is aktiválódnak. A vokatívuszoknak feltételezhetően nemcsak az aránya, hanem a lehetséges funkciói is különböznek a vizsgált közléstípusokban, ezért néhány példa értelmezése révén mutatunk rá a szerepekre, a vokatívuszok a diskurzusok működésében betöltött dinamizmusára is.

#### *4.1. Személyjelölés a dilettáns versben*

Az eredeti vers elrontását, dilettáns versszöveggé való formálását kérő feladat révén létrejött szövegek és az eredeti szöveg személyviszonyainak az összevetése azért tanulságos, mert a személyjelölés hasonlóságai és különbségei rámutathatnak, hogy a szereplők megjelenítésének megoldásai mennyiben járulnak hozzá ahhoz, hogy az adatközlők poétikusnak ítélnék-e egy-egy szöveget.

Az adatbázisban szereplő dilettáns, elrontott versek személyjelölési módjainak gyakorisága hasonló tendenciákat mutat az eredeti verséhez, így magas a többes szám első személyű formák aránya (42%), valamint jellemző a harmadik személyű (E/3.: 24%, T/3.: 22%) formák megjelenése is. Az eredeti szöveg hatása olykor az átiratok szerkezetében, a strófák közötti személyjelölési váltásokat tekintve is megmutatkozik. Ez figyelhető meg például az (1) elrontott versszövegben, amelyben az 1., 3. és 4. versszakban a többes szám első személyű alakok szerepelnek, míg a 2.-ban többes szám harmadik személyű igealakok. A M1-ben foglalt beszélő és a vele együtt cselekvő aposztrófikus címzett, illetve az ezzel szembeállított ŐK személyviszonyai tehát hasonlóan alakulnak a kiinduló verséhez, a vers elrontásának stratégiája nem a személyviszonyok kidolgozásának az ártértékelésére épül.

(1)

Az utolsó Pizskos-tánc

Utunkra megyünk.  
Sírunk, kesergünk, pityergünk,  
Két tört szárnyú madárka.

Kifosztják a Nyarat,  
Törnek a Madárka-szárnyak,  
S közben csókolóznak.

Szállunk, szállunk,  
Valahol az Őszben lecsüccsenünk,  
Torzon-borzan.

Ez az utolsó Pizskos-táncunk:  
Egymás fenekébe markolászunk  
Majd az utcán elválunk.  
[1.22.]<sup>3</sup>

A dilettáns versekben a kiinduló szöveget átalakító, átértékelő személyjelölő műveletek eredményeként ugyan alacsony arányban, de megjelenik az aposztrofikus fikció tipikus nyelvi konstrukciója, azaz az ÉN-TE közvetlen nyelvi kifejtése. Mivel az egyes szám első és második személyű formák a líra prototipikus személyjelölő mintázatainak alapelemei, használatuk nem feltétlenül járul hozzá a szöveg elrontásához, miként azonban a (2) példa jelzi, a személyjelölés sajátosságainak megbontása kiegészülve a szimbolikus kifejezések „szétírásával”, a regiszter egységét megtörő szóhasználat, az egyszerű poétika konvenciók érvényesülésével, illetve a rím- és ritmusszerkezet szabálytalanságaival a lírai hatást megtörő szöveget eredményez.

(2)

Mint haldokló héjja az őszi avarban  
Szavamat szavalva figyeljél rám.  
Sírva, üvöltve kergetőzünk,  
A vágy üldöz minket, mint szörnyű rém.  
Régi nyarunk néha még ránk bandzsít  
Tudva tudja tettünket az őszben megálltunk,  
Valahol a nyárból előtör fölborzolt tollunk

---

<sup>3</sup> A számok az egyes szövegeknek a kísérlet során összeállított adatbázisban kapott sorszámai, az 1. csoportba a dilettáns versek, a 2.-ba a dalszövegek, a 3.-ba a rapszövegek, a 4. csoportba pedig a prózai szövegek tartoznak.



Szerelmesen szenvedünk utolsó nászunkból.

Úzve szállunk tépem húsodat

Megyünk, mert az ősz lankadtta tette.

[1.10.]

A versszöveg elrontásának egyik lehetséges módjaként előfordul a lírai beszéd-mód narratív távolítás révén történő felszámolása, azaz az eredeti szöveg többes szám második személyben megjelenített történéseinek harmadik személyűvé formálása, ezáltal megszüntetve a közlés szimbolikus jellegét is. Míg a második személyű megnyilatkozások hozzájárulnak a valóság interszubjektív megtapasztalásának az élményéhez (lásd Simon 2016), a harmadik személy használata kevésbé igazodik a lírára jellemző közlésformákhoz. A narratív távolításban az (3) példában már a versszöveg címének múlt idejű igealakja is szerepet kap. Ez a tényező is azt igazolja, hogy a személyjelölő konstrukciók elemzésének és kvalitatív szoftveres feldolgozásának további lépései között helyet kell kapnia a személy- és időviszonyok együttállásait is kimutató kódolás kidolgozásának. A múlt időben induló eseménysor a (3)-ban mindvégig harmadik személyben marad, viszont az eredeti szövegben is érvényesülő jelen időre vált át:

(3) Útrakeltek a héják

Két lankadt szárnyú héja,  
Ezen az őszi napon kelt útra.  
Felhőkön át, s hegyeken  
Repülnek át szüntelen.

Múlik az ősz, jön a nyár  
S vissza száll a héja pár  
Lelkük örömmámorba jár  
S ajkukra egy csók talál.

Múlik a nyár, közeleg az ősz,  
Miközben a pár az ablakban ül.  
Szívük szerelem-mámorába merül  
S körülöttük a világra csend ül.

Ez az utolsó nyári éjszaka,  
A héják elindulnak tova  
Elindulnak, sokat utaznak,  
S szertefoszlik szerelmük mámora.  
[1.2.]

A vokatívuszokat tekintve a 30 dilettáns szövegből csak 4 versszövegben található összesen 7 közvetlen megszólítás. A dilettáns verssé írott változatok között kiemelendő az a szöveg, amely a személyviszonyok átdolgozása ellenére a líraiság minőségét éppen a vokatívuszos, aposztrofikus váltásokat érvényesítő összetett diszkurzív helyzet kidolgozása révén érvényesíti. A szöveg 3 különböző közlési irányt mutató megszólítása hozzájárul az eredetitől eltérő, de a líraiság sajátosságainak ebben a tekintetben megfelelő szöveg létrejöttéhez, sőt részben éppen az aposztrofék révén kidolgozódó komplex diszkurzív helyzet teszi a dilettánsnak szánt szöveget poétikussá, még akkor is, ha az eredetitől eltérő regiszterben szólal meg:

(4)

Héja gyász a földön

Útra gózunk. Dzsálunk az Őszbe,  
Jáj, more,<sup>4</sup> ordítva, kergetőzve,  
Káttú, nyomorék héja-madár.

Dikk, hát lopósai vannak a Nyárnak,  
Há, vergődnek a héja-szárnyak,  
Ijja dúl a lát.

Jajj, gyere le jó Isten a Nyárból,  
Somewhere dö autumn megállunk,  
Lol, csövesen állunk, fall in love-ba.

Ez az utolsó egy éccakás kalandunk nekünk,  
Egymás husijába tépünk,  
Te, kannibál Gyász.  
[1.1.]

A vers elrontásának műveletei között a személyjelölés átalakítása is szerepet kap. A személyviszonyok megalkotási módja, a diszkurzív helyzet alakításában megvalósuló lehetőségeik tehát jelen vannak az adatközlők líraiságról való műveleti tudásában.

#### 4.2. Személyjelölés a dalszöveggé átváltott szövegváltozatokban

A dalszöveggé alakítás feladata azt várta el az adatközlőktől, hogy a lírai közléshelyzetet megtartva, populárisabb, könnyedebb szöveget hozzanak létre.

<sup>4</sup> A vastagított kiemelések az értelmezésben meghatározó nyelvi elemeket jelzik.

A létrejövő variációkat tekintve tanulságos lehet egyrészt az eredetivel egyező, másrészt az attól eltérő sajátosságok feltárása is, ugyanis a lírai közlészóhelyzet megmarad alapvető azonosságként, így az azonos nyelvi sajátosságok rámutathatnak a líraiság alapvető kritériumaira is.

A személyjelölő elemek tekintetében számszerűen is vizsgált szövegekre nézve az egyes szám első személy (15%) és az egyes szám második személy (17%) jelöltsége ebben a csoportban a legmagasabb arányú a többi szövegcsoporthoz képest. Az adatközlőknek a dalszövegekhez, slágerszövegekhez kapcsolódó tudásában erőteljesen jelen van az ÉN-TE VISZONY megjelenítésének tipikussága. A célszövegek egy részében ezzel összhangban az ÉN és a TE viszonyaként bontakozik ki az alapszituáció, a héjakkal történő események, jelezve, hogy az aposztrofikus helyzet jelöltségére vonatkozó tudás érvényesül a dalszövegek sémájában.

(5)

Szállj csak szállj,  
Sebzett szívű héjamadár,  
Szállj csak szállj,  
Egy utolsó perc még nekem is jár.

Éjjel az őszbe, nappal a nyárba,  
Végső csókokkal egymás nyakába.  
Tépj szét, ölelj, érzem hogy fáj,  
Ne gondolj másra, álljon meg a világ.

Szállj csak szállj,  
Sírva megyünk majd tovább,  
Szállj csak szállj,  
Szerelmünk végtelen holt ág.  
[2.19.]

Az (5) példa a *Sebzett szívű héja madár* vokatívusz révén egy aposztrofikus diskurzus címzettjeként dolgozza ki a jelenet egyik szereplőjét. Emellett az (5) nyelvi megoldásai arra is rámutatnak, hogy a dalszöveg-reminiszcenciáknak is szerepük lehet a személyviszonyokra vonatkozó műveletekben, a dalszövegekből idézett rész egyes szám második személyű formái hatással vannak a formálódó szövegekre is.

A vokatívuszi formákat tekintve a dalszöveggé írt 21 szövegváltozatból, 4-ben fordul elő összesen 7 megszólító forma, így bár a szövegcsoportok között a rap után itt a legnagyobb az arányuk, mégsem mondható magasnak. A dalszövegek

sémájához kapcsolódó ismétlésszerkezetek következtében azonban azokon a szövegekben, amelyekben előfordul vokatívusz, tipikusan ismétlődik is. A (6) dalszövegben szereplő megszólítás pedig arra is felhívja a figyelmet, hogy akár egyes konkrét megszólítások használata esetén is érdemes lehet a műfaji kötöttséget vizsgálni. A *bébi* ugyanis számos slágerszövegben szerepel megszólításként, így alkalmazása már önmagában is hozzájárulhat a műfaj sajátosságainak a megidézéséhez:

(6)

Gyerünk *bébi*, menjünk az őszbe,  
Ne rimázkodj, jobb lesz, mint télbe,  
Lankadt szárnyainknak kedvezni kéne.

A fiatalok kitúrni készen,  
Várják, hogy övéjük légyen,  
A kis frankó nyári szerelésem.

Hagyjuk őket, úzzük-hajtsuk,  
Menjünk *bébi*, de az ajtót behajtsuk!  
Kócos a hajam, nem baj, majd megmossuk.

Végre itt a vége nekünk,  
Gyere, egy sört még lenyelünk,  
Őszi napon, a teraszon meg terpesztünk.  
[2.16.]

### 4.3. Személyjelölés a *rappé írt* szövegváltozatokban

A rap a populáris zene speciális műfajaként közel áll a dalszöveghez, másrészt azonban sajátos szubkulturális jellege, értékekhez kötődése, illetve az előadásmód sajátosságai miatt el is különül tőle (vö. Schusterman 2003). Az adatközlők által megalkotott 17 szöveg mutatja a rap egyes műfaji konvencióinak az érvényesülését, a lírai közléshelyzet hasonlósága mellett az eltérő stílustípus megvalósulásának, eltérő poétikai műveletek, illetve azok eltérő mintázatokba rendeződésének a lehetőségét.

Korábbi elemzéseinkben bemutattuk, hogy a létrehozott rapszövegek nagy része elszakad a szerelmi tematikától, jelezve azt, hogy a műfaji tudásnak a hozzá kapcsolódó tipikus témák is részét jelentik: megjelennek társadalmi kérdések, kábítószerezés, bandázás és bandakonfliktusok is. Rámutattunk arra is, hogy a rap

legfeltűnőbb jellegzetességének, az ütemes mondhatósághoz igazodó ritmusnak a megvalósítására való törekvés a szövegek nagy részében jelen van.

A rap nyelvi valóságosságának, az életszerűségnek (Werner 2019) a megte-remtésében fontos szerepe van a személyviszonyok konstruálásának (vö. Weiner 2019). A rap az orális költészet egyidejű jelenlétének közléshelyzetében szólal meg, így a valós diskurzussal párhuzamosan épülő aposztrofikus fikció a valós diskurzust imitálva, a performativitás révén egybe is mosódik azzal. A személyjelölést tekintve a rap műfaját meghatározza, hogy az előadás, a mondás, a szóbeliség sajátosságaihoz igazodik, a hallgatóság jelenlétére épülő diskurzusként valósul meg.

A dalok után ebben a szövegcsoporthoz a legmagasabb az egyes szám első és második személyű alakok száma. Egyedül a rapszövegekben jelenik meg a címzett többes számban, ugyan alacsony arányban, de többes szám második személyű formák is szerepelnek. A (7) rapszöveg megőrizzve az eredeti szövegnek azt a sajátosságát, hogy a referenciális jelenet éppen zajló, részben a beszélő és a címzett közös, részben másnak tulajdonított cselekvéseként jelenik meg, illusztrálja a rapre jellemző diszkurzív helyzetet. Az alapvető aposztrofikus helyzet, amelyben a többes szám első személyű, illetve az egyes szám első és második személyű formák a fiktív diskurzus résztvevőit a referenciális jelenet szereplőiként objektiválják, egy további aposztrofikus művelettel egészen ki. A többes szám második személyű formák és a felszólítás révén a rap közvetlen interakciós helyzetében a jelen lévő hallgatóság is a referenciális jelenet szereplőjévé válik:

(7)

BMX láz a magyarokon

Útra kelünk, DC a lábon, ez a legmenőbb a világon,

Köpködve, zenélve, menőzve

Kép hipszter menő rapper király

Új BMX-esek vannak a pályán

Gurulnak a menő kerekék

**Maradjatok gyerekek.**

Nyálunk az égbe, repked rátok

Valahol a lejtő alján megállunk

Te s én a rapper király

Ez az utolsó pályánk nekünk  
Hiszen biciklink sincs, végünk  
S nem vagyok többé a rapper-király  
[3.11.]

A személyviszonyokat átalakító műveletek révén olyan sajátos verzió is megvalósul, amelyben az eredeti szövegnek az aposztrofikus fikció szereplőit magában foglaló többes szám első személye átértékelődik, és a (8) átiratban nem inkluzív, hanem exkluzív szerepüként működő konstrukciókban valósul meg. A *társam* referense ugyanis a referenciális jelenet része, olyan harmadik személyű entitás, amelynek feldolgozásához az egyes szám első személyű birtokos személyjel a megnyilatkozó személyjét kontextusfüggő referenciapontként jelöli ki.

(8)  
Én és a társam beletaposunk az Ősz arcába (jo)  
És bepofázunk két kiegészített piás harcába (jo)

Új rablói vannak a Coop marketnek (jo)  
ennek az eldölt polcú romos „várkertnek” (jo)

Puffognak a zsernyák stukkerek (jo)  
szaladnak az Őszbe a gengszter rapperek (je)

Vár a hűvösön a Gázsi (jo)  
de a Pistivel együtt ugrott a gázsi (je)  
[3.14.]

A vokatívuszokat tekintve az adatbázisban szereplő rapszövegekben kiugró arányokat találunk: a csoportba tartozó 21 szövegből 9 rapben szerepel összesen 13 megszólító forma. Ezeknek a megszólításoknak egy része az aposztrofikus diskurzus és a befogadás valós diskurzusának közelítéséhez, egymásba mosódásához járul hozzá azáltal, hogy közönséghez, nagyobb csoporthoz forduló megszólítás kezdeményezi az aposztrofikus diskurzus címzettjének a megalkotását. Ez a folyamat figyelhető meg például a (9)-es szövegnek a történetmondásból kiforduló vokatívuszában:

(9)  
A nép már nem hajlandó, nincsenek már ütközetek. Szállunk a Gyárból, úgy szállunk, nincsen honunk... **EMBEREK!** Valahol az Őszben megállunk, s már köztünk vannak hegyek, tengerek (...) [3.8.]

A vokatívuszok egy másik csoportja egy fogalmat jelöl meg az aposztrofikus diskurzus címzettjeként, a lírában prototipikusnak számító aposztrofikus helyzetet teremtve:

(10)  
És jönnek egyre az Újak, a Szépek  
Gyötörnek minket a régi képek  
Az Elmúlásba most visszatérek  
Na, gyere, **Szerelem**, én lépek!  
[3.17.]

Emellett a dalszövegekhez hasonlóan szerepet kapnak a műfajt megidéző erővel bíró megszólítások is. Többször előfordul a *bébi* vokatívusként, másrészt a kifejezetten a szleng regiszteréhez kötődő vokatívuszok (*tesó, tesám*) is jelölik az aposztrofikus diskurzus résztvevőinek szociokulturális szituáltságát (vö. Tátrai 2018b), miként a játékos elemeket, belső rímeket alkalmazó (11) szövegrész is mutatja:

(11)  
Jönnek a madarak, olyanok akár  
egy végtelen fékezet. Kik ezek te?  
Tán egy héja-gépezet? Dehog **tesám!**  
[3.1.]

#### 4.4. Személyjelölés a prózává formált szövegváltozatokban

A kaleidoszkopikus gyakorlatok közül ez az átalakítás követelte meg az eredeti szövegtípushoz képest a legnagyobb távolság megteremtését, a lírai helyzettől való eltérés a személyviszonyok sajátosságait is nagymértékben befolyásolja. A prózává írás feladata a pontosabb műfaji körülhatárolás hiányában nagyobb szabadságot is adott az adatközlők számára. A 17 összegyűlt szöveg mindegyike valamilyen narratívát alkot, történetét írja át a verset, amelyek közül 10 követi az eredetiben felfedezhető történet vázát.

A személyhasználatot tekintve közel azonos arányban fordult elő harmadik személyű formákkal jellemezhető imperszonális narráció (9 szöveg), illetve az elbeszélő ént nyelvileg jelölő, első személyű formákkal együtt járó perszonális narráció (8 szöveg). A többi szövegváltozathoz viszonyítva az átalakított prózai szövegekben az egyes szám első és egyes szám második személyű alakok előfordulása jóval alacsonyabb minden más változaténál. Legmagasabb

a többes szám harmadik személyű konstrukciók aránya (56%), a többes szám első személy pedig az átalakított szövegcsoportok közül ebben a kategóriában a legalacsonyabb (13%).

A prózai átiratok közül azok a változatok tűnnek a leginkább jól formált, hatásos szövegnek, amelyek esetében az adatközlők szövegtipológiai tudatosságot mutatnak, azaz igazodtak egy olyan narratív műfaj formai jellemzőihez, amelynek konvencionalizálódott nyelvi megoldásai egyértelműen kijelölik a szövegtípust. Hét esetben is mesévé alakították át a szöveget, alapvetően a hagyományos, műfajra utaló formulák alkalmazása révén. A mese narratív sémájához a szereplők tipikus harmadik személyű kidolgozása, illetve imperszonális narráció kapcsolódik:

(12)

Egyszer volt hol nem volt élt egyszer egy héjapár, akik nagyon, de nagyon szerelmesek voltak. Útrakeltek, mentek mendegéltek, kergetőzve boldogságban. Egy hibájuk volt, hogy kicsit lankadt volt a szárnyuk, és elfáradtak a hosszú-hosszú otthonkeresésében. (...) [4.10.]

A rövidhír szövegtípusának sémájához, formai konvencióihoz is erőteljesen kapcsolódik az imperszonális narráció, illetve a semleges kiindulópontú közlés, ebből adódóan a műfaji sajátosságok kreatív megalkotása a személyhasználatra is hatással van (13):

(13)

#### **Madárinfluenza**

Új járvány ütötte fel a fejét a madarak körében, főleg a héjakra nézve. A madárinfluenza egy új típusa jelent meg. A tünetei a madarakra nézve vijjogás, összevissza csapdosás, nyári napokon zajosabbak lehetnek. Ősszel megfigyelhető a beteg példányoknál, hogy akár egymást is elfogyasztják élelemszerzés céljából. [4.7.]

Az eredeti szöveg többes szám első személyű szerkezetei olyan műfajú szövegek megalkotásához is kiindulópontul szolgálhatnak, amelyek műfaji sémájában szintén jelen van ez a személyjelölési mód is: az időjárás-jelentés műfajában például az általános elvárások, a közös tapasztalat kifejtésének eszközeként kap szerepet.

(14)

#### **Időjárás-jelentés**

Immáron újra nyárból, őszbe vágtuk magunkat, idén sem kellemesebb, mint tavaly volt, viszont minden ugyanolyan. Egy lehelletnyi nyár azért még maradt, a madarak újra összecuccoltak és melegebb éghajlatra repültek. Nedves falevelek hullanak, amelyek felett mindig kék az ég, itt-ott helyenként csóközaporokra számíthatunk. [4.4.]



Az eredeti vers személyjelölési módja hatással volt a prózai szövegek megalkotására is, ugyanis a többes szám első személyű igék révén perszonalíssá váló narráció nem számít tipikusnak a történetelbeszélés gyakorlatában, a kísérlet során mégis több ilyen elbeszélést is alkottak az adatközlők.

(15)

Mi, a két héja, kirándulni indultunk ősszel. Közben sírtunk és kergetőztünk. Már sajnos elmúlt a nyár, elrepültünk és utunk közben hallottunk egy csókolózó szerelmespárt. Ez tetszett nekünk, ezért megálltunk és követtük példájukat. Ez volt az utolsó éjszakánk, a száraz levelek között szeretkeztünk. [4.13.]

A vokatívuszokat tekintve a prózai szövegek az összes többi változatnál jóval alacsonyabb gyakoriságot mutattak: a 17 szövegből 2-ben szerepelt összesen 3 megszólító forma. Ezek a vokatívuszok nem a történetmondás helyzetének megalkotásához járulnak hozzá, hanem megjelenített, beágyazott diskurzusok részei, a történetbe épülve, a referenciális jelenet szereplői közötti párbeszédnek elemei. A (16) szövegrészlet esetében a vokatívuszok szövegtípust evokáló, a mese műfaját megidéző szerepe is érvényesül.

(16)

Gondolt egyet a szegény ember, és segített a kicsi héjján. Felvette a karjába, ám egyszer csak megszólalt a héjja: – Hallod-e, **te szegény ember**, jó tett helyébe jót várj, de aztán meséld el, mért jársz erre, ahol a madár is csak vergődik? [4.5.]

## 5. Összegzés

A kaleidoszkopikus szövegátírás módszere révén képet kaphatunk a műfajokhoz, stílustípusokhoz kötődő hétköznapi, gyakorlati tudás egyes összetevőiről. Az átírt szövegek egymáshoz viszonyított jellemzői olyan sajátosságokat mutatnak, amelyeknek az adatközlők a műfajt, illetve az ahhoz kötődő közlőhelyzetet meghatározó szerepet tulajdonítanak. A *Héja-nász az avaron* szövegének egy empirikus kísérletben történő átíratása során született szövegek műfaji, illetve műnemenkénti csoportjai a személyviszonyok megalkotásának módját tekintve is meghatározó eltéréseket mutattak, ami értelmezésünk szerint a nyelvhasználatoknak az egyes műfajokra és műnemekre vonatkozó sematikus tudásával hozható kapcsolatba.

Az elemzés igazolta, hogy a személyviszonyok átformálása érvényesül a vers elrontásának a műveleteiben, a líraiságra vonatkozó tudásban az aposztrofikus

fikció tipikus alakításának személyjelölési módjainak is szerepük van. Az átalakítás eredményeként megszületett változatos szövegek rámutattak arra is, hogy a lírán belül a klasszikus dalműfajban és így az ennek a sémájához kapcsolódó dalszövegekben és rapszövegekben is meghatározó az ÉN-TE VISZONY által megteremtett közvetlenség. A prózává alakítás művelete révén létrejött szövegekben nagymértékben érvényesültek a harmadik személyű konstrukciók. Az aposztrofikus fikció konstruálásában lényegi szerepű vokatívusz műveletének vizsgálata jelentős eltérést mutatott ki az egyes szövegcsoportok között a megszólítások előfordulásának a gyakoriságában. A szövegváltozatok különbségei ellenére a kiinduló szöveg személyjelölési sajátosságai erőteljes hatás gyakoroltak az átalakítás során, a többes szám első személy gyakorisága az eltérések ellenére a teljes mintában érzékelhető.

## Irodalom

- Benkes Zsuzsa – Petőfi S. János 1993. *A vers és próza kreatív-produktív megközelítéséhez. Alapfeladat-típusok*. Budapest: OKSZI.
- Culler, Jonathan 2000. Aposztrofé. *Helikon* 46/3: 370–385.
- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2018a. Kreatív-produktív módszerek és kvalitatív szövegelemzés a poétikai kutatásban. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 113–137.
- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2018b. Szövegtípus, stílustípus, műfaj: kreatív utak a szövegten és a stilisztika tanításában. In: Balázs Géza – Lengyel Klára (szerk.): *Grammatika és oktatás*. Budapest: ELTE. 57–69.
- Eisemann György 2007. Modernitás, nyelv, szimbólum. In: Szegedy Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig)*. Budapest: Gondolat Kiadó. 689–703.
- Frye, Northrop 2007. *Anatomy of criticism: Four essay*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kocsány Piroska 2006. A szövegtipológia eredményei és/vagy eredménytelenségei. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg és típus. Szövegtipológiai tanulmányok*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 17–26.
- Kuna Ágnes 2016. Az orvosi recept mint szövegtípus a 16–17. században. A szövegtípus kognitív megközelítési lehetősége (1. rész). *Magyar Nyelv* 112: 385–400.

- Kuna Ágnes – Simon Gábor 2017. Műfaj, szövegtípus, szövegfajta. Nézőpontok, kategóriák, modellek a szövegnyelvészeti kutatásban (Bevezetés). *Magyar Nyelv* 113: 257–275.
- Petőfi S. János – Benkes Zsuzsa 1992. *Elkallódni, megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém: OTTÉV.
- Petőfi S. János – Benkes Zsuzsa 1998. A verbális szövegek kreatív megközelítése szövegtani keretben I. *Iskolakultúra* 8/1: 3–11.
- Sanders, José – Spooren, Wilbert 1997. Perspective, subjectivity, and modality from a cognitive linguistic point of view. In: Liebert, Wolf-Andreas – Redeker, Gisela – Waugh, Linda (eds.): *Discourse and perspective in cognitive linguistics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 85–112.
- Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Simon Gábor 2017a. „Hová lettél, hová levél”: az idő nyelvi megformálása Arany János elégikus költészetében. *Magyar Nyelv* 113: 420–432.
- Simon Gábor 2017b. Áttekintés a műfajkutatás tendenciáiról és lehetőségeiről. Útban egy kognitív szemléletű műfajelmélet felé. *Magyar Nyelv* 113: 146–166.
- Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt” – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 141: 164–190.
- Stockwell, Peter 2002. *Cognitive poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.
- Stukker, Ninke – Spooren, Wilbert – Steen, Gerard (eds.) 2016. *Genre in Language, Discourse and Cognition*. Berlin – New York: De Gruyter.
- Taavitsainen, Irma 2001. Changing conventions of writing: the dynamics of genres, text types, and text traditions. *European Journal of English Studies* 5/2: 139–150.
- Tátrai Szilárd 2000. Az elbeszélő „én” nyelvi jelöltsége. *Magyar Nyelvőr* 124: 226–238.
- Tátrai Szilárd 2008. Narratív távolság – lírai közvetlenség. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 49–55.

- Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráit meghatározó szerepe*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–207.
- Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 899–1058.
- Tátrai Szilárd 2018a. Az aposztrofikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 65–78.
- Tátrai Szilárd 2018b. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektíválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327
- Tolcsvai Nagy Gábor 2006. A szövegtipológia megalapozása kognitív nyelvészeti keretben. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg és típus. Szövegtipológiai tanulmányok*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 64–90.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Személyjelölés a személytelenítő lírában. *Magyar Nyelvőr* 142: 280–297.
- Tsur, Reuven 2002. Aspects of cognitive poetics. In: Semino, Elena – Culpeper, Jonathan (eds.): *Cognitive stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 279–318.
- Vandaele, Jeroen – Brône, Geert 2009. Cognitive poetics. A critical introduction. In: Brône, Geert – Vandaele, Jeroen (eds.): *Cognitive poetics. Goals, gains and gaps*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 1–29.
- Weiner, Jesse 2019. “Everytime I Write A Rhyme / These People Think It’s A Crime”: Persona Problems In Catullus And Eminem. *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy* 6/1: 14–29.
- Werner, Valentine 2019. Assessing hip-hop discourse: Linguistic realness and styling. *Text & Talk* 39/5: 671–698.

III. Aposztrofikus  
diskurzusok  
a lírán innen és túl





BALÁZS IMRE JÓZSEF

## Dalszövegológia Értelmezési trendek és hagyományok a közelmúlt dalszövegei kapcsán

### Absztrakt

Az irodalomtudomány keretei között a dalszövegek vizsgálatát a diszciplína kulturális és a mediális fordulatai kifejezetten relevánssá tették. A szövegek létmódját, történetiségét, performatív dimenzióját, befogadásuk szubkulturális szcénákhoz való kapcsolódását egyaránt vizsgálni kezdték a kortárs értelmezések. A kortárs irodalom performatív dimenziójának felerősödése egyfelől, az alternatív zenekarok szövegvilágának közelmúltbeli fejleményei másfelől sok esetben érintkezésben mutatják a kortárs vers és dalszöveg kategóriáit. Az írás konkrét dalszöveginterpretációk példáin keresztül vázolja fel az irodalomtudományos megközelítések lehetséges kérdésirányait.

**Kulcsszavak:** alternatív zene, aposztrophé, dalszöveg, irodalomoktatás, oralitás, performativitás

Az *Időfutár* című rádiójátéksorozat egyik epizódjában Rogyák Mari magyartanár, akit Péterfy Bori alakít, egy dalszöveget elemez az osztályban. „Ezúttal egy kortárs költő munkásságára koncentrálnunk” – mondja, majd felolvassa a *Rész-egész* című szöveget (amelyet éppen a Péterfy Bori & Love Band tett aztán híressé azokban az években), és kommentálni kezdi: „Nincsen más régen, csak te vagy.« A szöveg kezdőképe egy szinte közhelyszerű bevezetés után meglepően folytatódik: »éjjel holdról tépsz gombokat«. A szeretett lény szinte kozmikussá növesztett alakban áll előttünk. Hiszen ki az, aki képes föld és ég határait átlépni? És egyáltalán, miféle gombok vannak a Holdon? És miért kell letépni azokat? És...» – itt a belendülő elemzést egy minisztériumi szakfelügyelő érkezése szakítja félbe, aki aztán végighallgatja az órát, némi szkepszissel persze (*Időfutár* remix 46–50: <https://youtu.be/q3cG71YKaY8>).

A hangjátékváltozatot követő regénysorozat első kötetében Rogyák Mari egy másik dalszöveget, a Quimby *Most múlik pontosanját* elemzi ugyanebben a jelenetben, a következőképpen: „Tekintsünk most ezekre a sorokra egy kicsit más szemmel. »Tátongó szívében szögesdrót, csőrében szalmaszál«, mondja a költő, a korábban már említett kismadárra célozva. Ez a kismadár egyenesen a költő lelkéből röppen ki, mint egy kalitkából. Közeli rokona a népdalok, virágénekek kismadarainak, ám észre kell vennünk, hogy ez a repkedő kis lény ezúttal sebesült: tátongó szívében a huszadik század összes gyötrelmét hordozza, csőrében pedig a béke olajága helyett szalmaszálat találunk. A kismadár is elhagyja tehát a költőt, aki így maga marad a világon. Ezt a kozmikus magányt csak megerősíti a következő sor, amelyben...” – a regényváltozatban itt szakítja meg az órát az ellenőrző brigád (Gimesi–Jeli–Tasnádi 2013: 247).

A két jelenetnek vannak közös pontjai – mindkét szöveget a „szerelmes vers” tematikán belül tárgyalja a tanárnő, mindkét dal a kétezres évek magyar alternatív zenei boomjának fontos darabja, mindkét dalszövegelemzés hasonló hangnemben zajlik, és mindkettő jócskán félre is csúszik, részben éppen a hangnem miatt. A jelenet nyilván parodisztikus – a műbeli karakter erősen önmagához és aktuális helyzetéhez adaptálva elemez –, de éppen a parodisztikus sűrítettség révén alkalmas arra, hogy a dalszövegek kulturális státusával, megközelíthetőségével kapcsolatos gondolatmenet kiindulópontjává tegyük.

Nézzük először is magát a situációt: dalszöveg az irodalomórán. Ezzel önmagában nem kellene, hogy gond legyen, sőt. A szakfelügyelő (a regényben: Hoffmann Jácint) megkérdezi ugyan, hogy az elemzett mű szerepel-e a Nemzeti alaptantervben, de a regénybeli kamaszok kifejezetten lelkesen fogadják, hogy egy számukra ismerős dal szövegével foglalkozhatnak az órán. A dalszöveg tananyagbeli jelenlétét elsősorban a tematika legitimálja (*Az égi és földi szerelem témája a költészetben a minnesängerektől a kortársakig* – mondják kapásból a diákok, amikor a szakfelügyelő rákérdez), a megfogalmazás pedig utal rá, hogy az énekelt verses szövegek korábbi évszázadokbeli jelenléte és irodalomtörténeti presztízse elvben rávetíthető kortárs dalszövegekre is. Ha a vers történetileg és eredetét tekintve összekapcsolható a zenével, későbbi fejlemények nem tehetik teljesen irrelevánssá ezt a viszonyt. Olyan érv ez, mint amikor szavak jelentését az etimológiájukból próbáljuk kibontani és felfejteni. Világos, hogy a vers eredetileg dal volt – hogy számos ritmikai, rímelési, repetitív sajátossága valószínűleg eleve létre sem jött volna, ha nem kísérik dallamok. Az írásbeliség elterjedése ezt a jelleget háttérbe szorította ugyan, mondhatná tovább etimológiai érvelésünk, de a versek motívumai közt a dalformákra, egyáltalán, a hangzóságra való



utalások folyamatosan jelen voltak, újra- és újrakonfigurálva azokat. Minél visszább megyünk az időben – trubadúrlíráig, Balassiig, Ómagyar Mária-siralomig, görög antikvitásig, népdalokig és népballadáig –, annál evidensebb, hogy itt voltaképpen az írásbeliség hagyománya választotta le a szöveghez képest némileg hozzáférhetetlenebbül, dokumentálatlanabban maradt zenei réteget. A zenei szempontú vizsgálódás még olyan, időben hozzánk közelebb eső szerzők műveire is újfajta értelmezési kulcsokat adhat, mint Arany János (Balázs 2017). Ezt pedig jó lenne „visszanyerni” akár oktatási szituációban is, ha másért nem, legalább a tényyszerűség kedvéért.

Fontos lehet viszont itt a magaskultúra / populáris kultúra kérdéskörre is vetni egy pillantást, hiszen a kétely nem csupán a hangzóságot, hanem a populáris jelleget is érintheti: hogyan és milyen keretben essék szó az iskolában a populáris kultúra alkotásairól? Számos ezt bátorító érveléstípus volt olvasható ezzel kapcsolatban az utóbbi két-három évtizedben, kísérletet sem tennék arra, hogy minden érvt és ellenérvt összegezzek. Csupán két olyan szempontot emelnék ki, amelyik Rogyák Mari magyarórāja esetében is releváns: az egyik, hogy ha például egy motívum vándorlását, egy műfaj (jelen esetben a szerelmes vers) átalakulásait próbáljuk követni, ha metaforák, költői képek összehasonlító vizsgálatát szeretnénk elvégezni, akkor a populáris kultúra alkotásai is kifejezetten relevánsak, hiszen a hasonlat, a metafora vagy az aposztrophé ugyanúgy fontos elemei, mint az írásbeliség korszakának magaskultúrához sorolt műveiben. A másik szempont történeti: a magaskultúra és populáris kultúra határai időben nem állandóak, és nem is élesen megvonhatók. Megszületésük korában a magaskultúra részeként kezelt művek utóbb adaptált popkulturális vagy ifjúsági változatban élhetnek tovább, leértékelt műfajok, mint maga a regény vagy a film, látványos presztízsnövekedésen mehetnek át évtizedek és évszázadok során, a képregényes formákat csupán mediális jellegük alapján nem kezelhetjük automatikusan a populáris kultúra részeként – és a példákat hosszasan lehetne sorolni. Dal és vers viszonyát sem tételezhetjük időben állandónak a magaskultúra/popkultúra viszonyhálóban. Vannak olyan időszakok, amelyekben távolabb kerülnek egymástól, hogy aztán újra közeledjenek.

Csupán három, huszadik századi és kortárs magyar kultúra szempontjából is releváns korszakot kiemelve, ahol dalkultúra és vers egymásba olvad, az egyik példa a huszadik század eleje lehet, ahol Heltai Jenő versei kifejezetten a városias dalkultúrában merítkeznek meg, és ugyanebből a korszakból adatolni lehet a szonformák Ady-versekre tett hatását is. Időben nem sokkal esik közelebb hozzánk a Faludy-féle Villon-átiratok zenei karrierje, nyilván nem függetlenül attól,

hogy Faludy eleve a zenei kultúra és a performativitás felől gondolta újra Villont, német kulturális áttétellel. Egy másik fontos korszak, ahol a költészet és zene közel kerülnek egymáshoz, az amerikai beatkorszak (ahol például Allen Ginsberg és Bob Dylan kölcsönösen nagyra értékelik és inspirálják egymást), illetve ennek az európai kivételései, részben épp a beatköltők európai útjai vagy a gondolatilag fokozatosan komplexebbé váló, amerikai hatásoktól sem független Beatles-szövegek révén. Mindezek az elemek a magyar kulturális térbe is átszivárognak a hetvenes évekre. Egy harmadik nagy korszak az alternatívoké, amely (a fogalom kitágításával, illetve a nyugati, politikai változásoktól kevésbé érintett zenei kultúra történetét is figyelembe véve) a nyolcvanas évek magyar ellenkultúrájából született zenekarokat ugyanúgy magába foglalhatja, mint a rendszerváltás utáni korszak „őszinte, kőkemény rock”-tól elforduló alternatívjait. Mindegyikükre jellemző ugyanis, hogy a szövegvilágra kifejezetten hangsúlyt fektető, a korszak költészetével összhangban mozduló képi világokról van szó. Értelmezésem számára mérföldkőnek számíthat emiatt Kiss Tibor *Ventilátor blues* című, Quimby-dalokat tartalmazó kötetének megjelenése a JAK-füzetek emblematikus sorozatában (Kiss 2006) vagy Keresztesi József dalszövegekötete, a *Karácsondi út* (Keresztesi 2009), amelyik mintegy jelezte, hogy a Kiss Tibor-kötet valóban egy hosszabb távú koncepció része volt a sorozatban, nem csupán egyszeri kitérő. De ugyanebbe a logikába illeszkedik nézetem szerint Likó Marcell kötete, az *Énekelt és el nem énekelt dalok* (Likó 2016), amely Géczy János közreműködésével készült, és a dalok work in progress jellegét is érzékeltetni tudja a szövegvariánsok közlése révén. Rogyák Mari tehát egy ebből a korszakból való szöveget elemez a regényben, egy olyan művet, amelyik a JAK-füzetek 148. kötetében is olvasható.

Noha kérdéses, hogy még mindig ugyanebben a korszakban vagyunk-e, inkább csak egy újabb összetevő megjelenése miatt merül fel a dilemma: a rap és a hiphop a korai Térey-költészen hagyott például nyomokat, a következő generációban pedig a slam felé kanyarodott ez a vonulat: Závada Péter, Simon Márton, Pion István és mások ugyan igyekeztek bizonyos jelzésekkel különböző regiszterekhez kötni performerit és költői identitásukat, de ugyanakkor evidencia, hogy egyikük esetében sem lehet éles határokat vonni slamjeik és verseik között, poétikai értelemben inkább egy termékeny átjárásról beszélhetünk. Az újfajta technológiák korszakában a dalszöveg oralitása már nem megkülönböztető jegy a vershez képest, hiszen egyre természetesebb, hétköznapiabb ismét előadott, performatív keretek között és nem írásban találkozni a versekkel. Az irodalom performatív fordulatát követően a dalszöveg nem kivétel, hanem az oralitás jellegzetességeit (ismét) felmutatni képes költészet.

Miután végigmentünk azon, hogy miért jó, és miért van rendben, hogy Rogyák Mari dalszöveget vitt be magyarórára, nézzünk néhány szempontot ahhoz, hogy mi az, amit másként is csinálhatott volna. Hogy mi az, amit nem vett figyelembe a szövegértelmezés során.

Az értelmezés hangnemén érezhető elsősorban, hogy valami nem stimmel. A populáris kultúrának vannak ugyan olyan rétegei, amelyek a pátoszra épülnek, vagy amelyek a fenséges kategóriájának hatókörén belül működnek, de a magyar alternatív zene visszavonásokkal, távolításokkal, gyakran iróniával élő szövegei nem ilyenek. Amikor egy dallal találkozunk, talán az első alapvető jellegzetessége, amit érzékelünk – gyakran nonverbális jelekből –, a tónus, illetve az attitűd, amelyet sugároz. Rogyák Mari értelmezései ezt hagyják figyelmen kívül egyrészt egy olyan személyes érintettség miatt, amelyik révén minden kis jelet saját éppen megélt szerelmi érzéseire vonatkoztat, másrészt egy olyan hiperbolizáló értelmezői praxis miatt, amelyik talán a leszűkítetten irodalomtörténeti, biografikus vonatkozásokat hangsúlyozó, a fikcionalizáló gesztusokat figyelmen kívül hagyó értelmezésekből érkezik a fiktív magyaróra terébe, és amely éppen a dalszövegelemzéseket legitimálni kívánó igyekezet túlzó és parodisztikus megnyilvánulása: „tátongó szívében a huszadik század összes gyötrelmét hordozza”.

Az persze szükségszerű valamelyest, hogy a dalszöveg „megélése” és a róla való beszéd különböző regiszterekben működik – eleve van tehát egy újrakontextualizálódás, amelyik egyfajta legyőzendő akadályt jelent. Újabb kutatások meggyőzően mutatták ki, hogy a popzene befogadása a modern és a kortárs kultúrában mennyire erősen kapcsolódik össze az éjszaka kultúrájával – és ezen belül akár az „éjszakai gazdaság” Kelet-Közép-Európában is egyre hangsúlyosabbá váló ágazatával (Stahl–Bottà 2019). A dalszövegek motívumaiban is követhető a kapcsolódás az élet „éjszakai”, extatikus, álomszerű vonatkozásaihoz. Ezekről beszélni szükségszerűen más, mint megmerítkezni bennük. Másfelől az élménypedagógia kétségtelen sikerei jól mutatják, hogy olyasmikről beszélgetni oktatási szituációban, amikhez megélt érzések kapcsolnak, amiknek köze van a diákok köznapi életéhez, eredményesebbé, mert emlékezetesebbé tudja változtatni az oktatást, hiszen így nem csupán a racionális ismeretszerzés szintjén zajlik a folyamat. Ugyanakkor hosszabb távon a diákok populáris kultúrával kapcsolatos attitűdjeibe is beépülhetnek ezek a beszélgetések bizonyos szempontok, élmények összevethetőségét megteremtő dialógusszituációk gyakorlásával.

Noha a kontextualista versértelmezések általában is újra felszálló ágban vannak, Rogyák Mari interpretációinak hiányosságai arra utalnak, hogy dalszövegek értelmezésekor alighanem még kevésbé megkerülhető annak vizsgálata, hogy

milyen (szub)kulturális terekbe vagy akár milyen „dalszövegtörténeti” kontextusba illeszkedik egy-egy ilyen alkotás. Az nyilvánvaló, hogy egy hiphop dalszöveg máshogyan és mástól lesz jó/működőképes, mint egy heavy metal műfajában vagy egy alternatív regiszterben működő szöveg. Fentebb azt mondtam, az értelmezések hangneméből olvasható ki elsősorban, hogy a tanári értelmezés nem veszi figyelembe az alternatív kódot, implicite tehát a kontextust. De mi volna az „alternativitás” szubkulturális jelölője? Amikor Lovasi Andrásról kérdezik egy helyen, hogy volt-e valami eltervezett például a Kispál és a Borz színpadi imázsában, akkor inkább negatív értelemben tartja ezt meghatározhatónak: hogyan nem kinézni. Aztán mégis eszébe jut egy „újraértelmezett”, ironikus viseletté tett bőrkabát (Lévai 2014: 175). Ez azért is fontos, mert a téma nemzetközi szakirodalmában az alternativitást általában jellegzetes stilisztikai határátlépésekhez, transzgressziókhoz kötik (Shonk–McClure 2017: 11). Mindenféle popzenei stílust lehet alighanem valamiféle bricolage-ként jellemezni, de az alternatív zenékben ez az elem hangsúlyosabb.

A magyar alternatív dalszövegekultúra elemzői, köztük Tátrai Szilárd (2012, 2018), Imre Petra (2017) vagy a *Rész-egész* szövegét is jegyző Hujber Szabolcs (2018) leginkább leíró, empirikus érvelés mentén jutnak oda, hogy a magyar alternatív dalszövegek egyfajta átmenetet képeznek a populáris slágerszövegek és a magasirodalmi lírai alkotások között, másfelől a hétköznapi és az irodalmi nyelvváltozatok közti kontinuumba íródhatnak bele. Az alternativitás ebben a megközelítésben egyfajta nyelvi komplexitással jár együtt a homogénebb slágerszövegekhez képest, amely szövegpragmatikai szempontból is váltásokkal él, akárcsak képi anyagában. Ez egyébként alátámasztja a transzgresszív jelleg felőli megközelítés relevanciáját. Másfelől, ha a kontextusok történeti összetevőire is figyelünk, akkor Lovasi negatív meghatározása ugyancsak fontos: a nyolcvanas évek inkább politikaiként értett ellenkulturális jellege a magyar szcénában átmegegy a kilencvenes–kétezres évekre egy inkább gazdasági hegemónia/mainstream ellenes attitűd alternativitásába (Guld–Havasréti 2012; Geszti 2016). Nagyobb léptékben egyre inkább látszik persze az is, ahogyan ezek a hierarchiák összefüggnek.

Oralitás, performativitás, történetiség – ha ezeket a rétegeket is sikerül integrálnia a magyar „dalszövegológiai” írásoknak, akkor az *Időfutár* értelmezéssparódiáihoz képest lényegesen relevánsabb eredményekig juthatnak.

Hujber Szabolcs retorikaiként pozicionált dalszövegelemzései (Hujber 2017, 2018) és Tátrai Szilárd írásai, amelyekben a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak poétikai megközelítéseit állítja előtérbe (Tátrai 2012, 2018) számos konvergenciát mutatnak. Mivel ezekben az aposztrophé alakzata különleges

szerepet kap, még inkább nyilvánvaló, hogy voltaképpen ezek a megközelítések az irodalomtudományi befogadáselméletek vagy akár az adaptációelméletek felé is megnyithatók. Az a felismerés ugyanis, amely szerint a magyar alternatív dalszövegek komplexitása összefügg az aposztrofikus elfordulással (Imre 2017) voltaképpen a magyar költészeti modernitás poétikatörténetéhez is köthető. Bizonyára nem érdektelen a magyar késő modernségben leírt dialogikus költői verseszményhez viszonyítani ezt jellegzetességet, amelyik kezdeményezőként Szabó Lőrinc és József Attila nevéhez kötődik a szakirodalomban (Kabdebó 1992), de bizonyos vonatkozásaiban, a szöveg heterogenitását tekintve az avantgárd előzményekben is megjelenik.

A befogadáselméleti megközelítésben ugyanakkor kifejezetten relevánssá válhat az, amit a retorikai megközelítések is hangsúlyoznak: hogy a dalszöveg elsődlegesen orális műfaj. Az ismétlődések poétikai megoldásai, amelyek írott szövegben akár redundánsnak, funkciótlanak is tűnhetnek, az oralitás közegében természetes és funkcionális elemek. Erre, az írásbeliség/szóbeliség paradox viszonyrendszerére is figyelnie kell tehát a dalszövegértelmezésnek. A multimediális korszakban ráadásul újabb kimozdulások tapasztalhatók ebben a tekintetben: egyre gyakoribb, hogy a zenekarok igényes dizájnú szöveges videó formájában teszik közzé új dalaikat. Ez a dalszöveg egyfajta írott jelleghez való újlágos közeledését is eredményezheti középtávon (egyelőre a jelenség viszonylagos újdonsága miatt nem belátható, hogy a medialitás ilyen formája hatással van-e magukra a dalszövegpoétikákra). A videómegosztó felületeken vagy szakosodott portálokon ráadásul a nem szöveges videók esetében is elvárás, hogy a dalszöveg írott formája is megtalálható legyen. A széles sávú internet korszakában tehát a dalszöveg az oralitás és az írásbeliség kategóriái között ismételen kimozdul. Ez a jelenség leginkább olyan elméletek felől ragadható meg pontosabban, amelyeket a vizuális adaptációkról való beszéd során dolgoztak ki. Ebben a megközelítésben a jelentések (beleértve a dalszövegek jelentéseit is) hangsúlyosan függenek attól a csatornától, médiumtól is, amelyben a befogadó találkozik velük. Ha a dalszövegelemzés csupán egy szöveg írott változatát veszi figyelembe, és szövegközpontúan értelmez, akkor a mediális-kulturális-történeti közeg komplex rendszerét hagyja figyelmen kívül. Így noha releváns, de szükségszerűen leszűkített jelentésekig fog jutni csupán. A befogadásközpontú megközelítésben a dalszöveg eleve plurális, egyszerre több médiumban jelentéseket képző szöveggé válik értelmezhetővé.

Ez az igény, a plurális jelentésképzés dokumentálása mára a filmről való beszéd esetében is megmutatkozik. A kutatók észrevétele, hogy a filmről való beszéd és

filmkritika klasszikus irodalomtudományi ihletése nagyjából a „szerzői film” nagy korszakáig tart, azóta egy specifikusabban filmes diskurzusban folytatódott (Vaskó 2008: 216). Hasonló fordulat tételezhető a színházról való beszéd esetében is, és a populáris zene kutatói mára analóg folyamatokra mutattak rá az ötvenes-hatvanas évek zenei kultúrájában is (Papanikolaou 2007). Bob Dylan befogadásának sikere alighanem erre a recepciótörténeti sajátosságra is visszavezethető (dalainak kétségtelen komplexitása és protesztöltete mellett), amely a zeneértelmezés „szerzői” paradigmáján belül tette munkáit interpretálhatóvá. Elgondolkodhatunk azon, hogy a magyar alternatív zene közegében mennyire működik és mennyire jogos mondjuk Müller Péter Sziámira, Lovasi Andrásra, Kiss Tibire vagy Bérczesi Róbertre kihegyezni zenekari produkciókat. Úgy tűnik, a recepciónak van hajlama arra, hogy ezekről beszélve individualizálja a teljesítményeket, ugyanakkor kérdés, hogy az elsődleges zenei befogadás vagy koncert-élmény esetében mennyiben érzékeli a befogadó „szerzői”-ként az üzenetet.

Itt végezetül visszakanyarodhatunk ahhoz a kérdéskörhöz, amelyik a magyar alternatív dalszövegek vizsgálatakor kifejezetten inspiratívnak bizonyult: az aposztrófikus elfordulás jellegzetességéhez. Az, amit egy popdal közben hallgatunk, mondja az értelmező, mi magunk vagyunk, sőt a repetitív élmény miatt egyre inkább azok a korábbi zenehallgatásaink is, amelyek ahhoz a dalhoz kapcsolódtak (Papanikolaou 2007: 7–8). A Rogyák Mari-féle dalszövegértelmezésekben, mint láthattuk, ennek a jellegzetességnek a parodisztikussá túlzott változata valósult meg, az azonosulás és személyessé tétel szélsősége. Meggyőződhetünk róla ugyanakkor, hogy a komplexebbnek érzékelt dalszövegek az alternatív szcénában gyakran éppen ezeket a mechanizmusokat billentik ki azáltal, hogy változtatnak a megszólítás-megszólított vonatkozási rendszereken és a fókuszon.

Ennek érzékeltetésére a zárlatban egy Honeybeast-dalszövegre hivatkozom, amely hasonló effektust működtet, egy koncertszituációban viszonylag egyszerűen dekódolható helyzet felől indítva:

- (1) hadd lássam: hol van a kezetek  
jó helyen van, a helyén a szívetek  
nincs másom, csak a hangom  
meg amibe mondom  
(már ha el nem rontom)  
a szavakat

itt volnánk ismét veletek  
itt vagytok, hát gyertek közelebb

megsúgom, az igaz útba belegabalyodtam  
de lekanyarodtam

csak a szív az, ami számít  
az a lényeg, amit érzek  
de a szív sem lát már semmit  
a kút túl mély, amibe nézek<sup>1</sup>

Az önreflexív szint beemelése a zárójelezett részben, majd a fókusz befelé irányítása a megszólító formulák után a szakirodalomban már elemzett komplexitást hordozza.

A dal második részében egy zeneileg is erősebben elkülönített váltás következik, ahol inkább a magánéleti/közéleti szférák közötti váltásra vonatkozhat a fókusz átállítása:

(2) jó estét, hölgyeim, uraim  
rendben vannak a dokumentumaim,  
rendben van a pedigrém  
meg a vallásom  
az élni akarásom

mutatóujj megfeszül, enged a ravasz  
az utolsó lehet éppen ez a tavasz  
jön az éjfél, nem is éltél  
de gonoszul néznek a pirézek!

A dal végén pedig a szöveg és a zenei háttér egyaránt visszaérkeznek abba a dal elején megteremtett közös térbe, intimitásba, amelyik kevésbé fenyegető, amelyik szolidárisnak mutatkozik meg:

(3) jó látni, hogy fenn van a kezetek,  
jó helyen van, a helyén a szívetek  
nincs másunk, csak a maradásunk,  
az élni akarásunk  
rövid eset

---

<sup>1</sup> Bencsik-Kovács Zoltán: A lényeg. A dalszöveg forrása a zeneszöveg.hu internetes portál.

A példát annak a kérdésnek a felvetése szempontjából is relevánsnak tartom, hogy a hasonló szövegműködések esetében az ilyen jellegű kimozdulásokat mennyiben tekintjük kifejezetten az „alternatív” címke alá sorolhatónak. Valószínű, hogy ahogyan az egyes zenekarok is elmozdulhatnak karrierjük során az underground/alternatív és a mainstream kategóriái között (maga a Honeybeast is az alternatív/indie címkék felől érkezett a magyar popzenébe), a poétikai-retorikai kódolás is újabb és újabb regiszterekbe kerülhet. Az *Engedem, hadd menjen* című film a *Most múlik pontosan* esetében mutatja meg a feldolgozások, továbbértelmezések során mindig újraszituálódó (alternatív, népzenei, mulatós, kereskedelmi tévéshow-ba illesztett, privát családi videós stb.) használatokat (*Engedem, hadd menjen*. R. Lévai Balázs [https://youtu.be/ziU\\_RLAgRgU](https://youtu.be/ziU_RLAgRgU)).

A kérdés innen nézve tehát az, hogy mennyiben tekintjük immanens és mennyiben a befogadási szcénától függő jellegzetességeknek a poétikailag leírható aposztrófikus alakzatokat, illetve hogy a Honeybeast-dal esetében megfigyelhető „lekerekítő”, kiindulóponthoz visszaérkező ívet egy alternativitást „megszelídítő”, eleve a populáris regiszter felé mutató jegyként azonosítjuk, vagy önmagában ez az ív nem hordoz ilyen jelentéseket. Hasonló kérdések részletekbe menő megválaszolása további tanulmányok feladata lehet.

## Irodalom

- Balázs Imre József 2017. Arany János gitárja. *Székelyszó* 3: 42–48.
- Gimesi Dóra – Jeli Viktória – Tasnádi István 2013. *Időfutár 1. A körző titka*. Budapest: Pagony.
- Guld Ádám – Havasréti József szerk. 2012. *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja*. Budapest–Pécs: Gondolat–PTE–ZEN.
- Geszti Ivett 2016. *A Kispál és a Borz az underground és a szubkultúra fogalmainak kontextusában. A zenekar dalszövegeinek vizsgálata*. Szakdolgozat. Kolozsvár: Babeş-Bolyai Tudományegyetem. Szakirányító: Balázs Imre József.
- Hujber Szabolcs 2017. Dalszövegek retorikai elemzése (Szabó Balázs Radnóti-feldolgozása). *Alkalmazott Nyelvtudomány* 17/2: 1–15.
- Hujber Szabolcs 2018. Azonosulás a dalszöveggel – egy kérdőíves vizsgálat tanulságai. *Anyanyelvpedagógia* 1: 15–27.



- Imre Petra 2017. A szerelem megkonstruálása populáris és alternatív dalszövegekben. *Ösvények* 1: 27–45.
- Kabdebó Lóránt 1992. Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Pécs: JPTE. 53–82.
- Keresztesi József 2009. *Karácsondi út. A Szóránya és az Új Párduc zenekarok dalszövegeiből*. Budapest: JAK–Prae.hu.
- Kiss Tibor 2006. *Ventilátor blues*. Budapest: JAK–L’Harmattan.
- Lévai Balázs 2014. *Lovasi – Idáig tudom a történetet*. Budapest: Libri.
- Likó Marcell 2016. *Énekelt és el nem énekelt dalok*. Budapest: Athenaeum.
- Papanikolaou, Dimitris 2007. *Singing poets: literature and popular music in France and Greece*. Leeds: Legend.
- Shonk, Kenneth L. Jr. – McClure, Daniel Robert 2017. *Historical theory and methods through popular music, 1970–2000*. London: Palgrave Macmillan.
- Stahl Geoff – Bottà, Giacomo (eds.) 2019. *Nocturnes: Popular music and the night*. London: Palgrave Macmillan.
- Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrófé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráját meghatározó szerepe*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–207.
- Tátrai Szilárd 2018. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektíválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 3: 310–327.
- Vaskó Péter 2008. A kritikus tömeg. In: Bárány Tibor (szerk.): *Az olvasó lázadás?* Budapest: Kalligram–Jak. 215–225.



BALLAGÓ JÚLIA

## A lírai diskurzus résztvevőinek szociokulturális szituáltsága alternatív és populáris dalszövegekben<sup>1</sup>

### Absztrakt

A funkcionális kognitív pragmatika és a kognitív poétika elméleti belátásaira építő tanulmány amellett érvel, hogy a lírai diskurzusokként értelmezett dalszövegek megnyilatkozói által aktivált kontextusfüggő szociokulturális kiindulópontok lényegi szerepet játszanak a befogadói értelemképzésben. A tanulmány alapvetése, hogy a prototipikus lírai alkotásokhoz hasonlóan fiktív aposztrofikussággal jellemezhető dalszövegekben a megnyilatkozó szociokulturális szituáltsága nem csupán a személyjelölő formák esetében, de a nyelvi megformáláson keresztül is kontextusfüggő referenciapontokat kínál fel a dalszövegek szociokulturális viszonyrendszerének interszubjektív értelmezéséhez (vö. Tátrai 2018a). Mindezzel összefüggésben a tanulmány a nyelvi megformáltság kérdését előtérbe helyező stílustulajdonítást olyan deiktikus természetű folyamatként értelmezi (lásd Tátrai–Ballagó 2020), amely a résztvevők referenciális jelenetben történő objektíválásától függetlenül hozza működésbe az aposztrofikus diskurzus résztvevőinek szociokulturális szituáltságát. A tanulmány egy kvalitatív esettanulmányon keresztül mutatja be, hogy a kutató egyéni intuíciói, saját stílustulajdonításai alapján kiválasztott alternatív, illetve populáris dalszövegek esetében a befogadók milyen reflexiókon keresztül számolnak be az aposztrofikus diskurzus szociokulturális viszonyrendszerének a feldolgozásáról. A lírai diskurzusok befogadásának empirikus vizsgálatához hozzájárulni kívánó kutatás plurális módszertannal dolgozik: olyan kétlépcsős módszert dolgoz ki, amely első lépésben kérdőív segítségével vizsgálja a befogadók stílustulajdonítási folyamatait, majd rövid, közvetlenül a kérdőív eredményeire reflektáló interjúkkal igyekszik teljesebb képet adni



<sup>1</sup> Magyar Innovációs és Technológiai Minisztérium Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

a diskurzusok szociokulturális viszonyrendszerének a feldolgozásáról – pontosabban arról, hogyan képesek a befogadók ezen megértési folyamataikat nyelvi reflexió tárgyává tenni.

**Kulcsszavak:** lírai diskurzus; stílustulajdonítás; szociokulturális szituáltság; stílusminták; homogén stílus; heterogén stílus; dalszövegek

## 1. Bevezetés

A populáris kultúra dalszövegeinek tudományos megértése egyfelől a kognitív poétikai kutatások érdeklődésére tarthat számot, hiszen a kevésbé prototipikus lírai diskurzusokként értelmezhető dalszövegek vizsgálata (vö. Tátrai 2018b) olyan jelentésképzési eljárásokra mutathat rá, amelyek hozzásegítenek a szépirodalmi és a hétköznapi szövegek közötti átmenetiség feltérképezéséhez, illetve a poétikusság kibontakozásának a jobb megértéséhez (vö. Simon 2018; Stockwell 2002: 1–11; Vandeale–Brône 2009). Másfelől a dalszövegek vizsgálata a funkcionális pragmatika számára is fontos tanulságokkal szolgálhat, hiszen a dalszövegek befogadásának a közös figyelem társas kognitív képességéből kiinduló magyarázata (vö. Croft 2009; Tomasello 2002) az interszubjektív megismerés sajátos lehetőségeire, ugyanakkor a jelentésképzés perspektívátságára mutathat rá (vö. Tátrai 2018a).

Jelen tanulmány a kognitív poétika és a funkcionális pragmatika elméleti belátásainak együttes érvényesítésével a populáris kultúra dalszövegeinek a befogadását vizsgálja empirikus kutatási módszerek segítségével. Mivel azonban a megértés olyan rendkívül bonyolult és összetett tudati folyamat, amelynek modellálására a maga teljességében ez a tanulmány még csak megközelítőleg sem vállalkozhat, így a dolgozat a dalszövegek befogadásának egy specifikus, ám nem periférikus aspektusára fókuszál. Arra, hogy a dalszövegek mint összetett közös figyelmi jelentként felfogható diskurzusok résztvevőinek a szociokulturális szituáltsága, illetve ennek a szociokulturális szituáltságnak a feldolgozása hogyan játszik szerepet a befogadói értelemképzésben.

A dolgozat először az empirikus vizsgálat elméleti háttérét vázolja a dalszövegek társas világa, illetve a lírai diskurzusok résztvevőinek szociokulturális szituáltsága köré szerveződően (2.). Az elméleti felvezetést az empirikus vizsgálat anyagának és módszertanának az ismertetése követi (3.), majd a következő részben kerül sor az eredmények részletező bemutatására (4.). Ennek keretei között a tanulmány elsőként a dalszövegek stílusára reflektáló stílusminősítő megnevezésekre tér ki

(4.1.), ezután a bemutatja a dalszövegek stílusmintáját, illetve a stílusminták aktiválásának különféle lehetőségeit (4.2.), végül pedig a dalszövegek stílusának homogenitására, illetve heterogenitására tér ki (4.3.). A dolgot a következők levonása zárja (5.).

## **2. A dalszövegek társas világa és a szociokulturális szituáltság**

A dalszövegek a rájuk jellemző beszédsszituáció szempontjából a prototipikus lírai alkotásokhoz hasonló diszkurzív sémával írhatók le, ugyanis a dalszövegekről is megállapítható, hogy a megnyilatkozó a tényleges diszkurzív szituáció létrehozásán – azaz a befogadó figyelmére irányuló interszjektív aktuson – túl, illetve azzal párhuzamosan egy további, a konstruálás által hozzáférhetővé tett diskurzuspártnert is kijelöl, ezzel pedig egy fikcionális közös figyelmi jelenet is létrehoz (Tátrai 2018b). Ez utóbbi konstruálási eljárást nevezi a szakirodalom aposztrófának (lásd Culler 2000), amely a lírai diskurzusok igen fontos jellemzője. Az aposztrófikus aktussal kezdeményezett fikcionális közös figyelmi jelenet résztvevői a dalszövegekben jellemzően a referenciális jelenet szereplőiként objektíválódnak (lásd Tátrai 2017: 907–911) a személyjelölés különféle lehetőségei révén (vö. Domonkosi et al. 2018). Mindez a dalszövegek befogadására nézve azzal a lényegi következménnyel jár, hogy a befogadónak saját megértő tevékenysége során igen komplex módon kell feldolgoznia a megnyilatkozó perspektíváját. Ugyanis nem csupán diskurzuspártnerként kell megértenie azt a nézőpontot, ahonnan a megnyilatkozó kezdeményezi a referenciális jelenet közös megfigyelését, azaz megértését, hanem ezzel párhuzamosan a fikcionális aposztrófikus diskurzus címzettjének a szerepébe is bele kell helyezkednie a megnyilatkozó perspektívájának sikeres feldolgozása érdekében.

A megnyilatkozó perspektívája (nézőpontja) a konstruálás olyan összetett kiindulópontja, amelynek működésében három kontextusfüggő kiindulópont együttese játszik szerepet: a megnyilatkozó tér- és időbeli pozíciója, szociokulturális szituáltsága, valamint tudati beállítódása (részletesen lásd Tátrai 2018a: 314 modelljét). Jelen dolgot fókuszában a dalszövegek társas világa, vagyis az az interszjektív viszonyrendszer áll, amelyben a diskurzus résztvevői egymást társas létezőkként értelmezik, és amelyben a megnyilatkozó szociokulturális szituáltsága működik a referenciális jelenet interszjektív konstruálásának kontextusfüggő kiindulópontjaként (lásd Tátrai 2018a: 314).

A dalszövegek aposztrófikus diskurzusainak társas világa egyrészt magába foglalja a résztvevők interszjektív viszonyait, ezekhez kapcsolódóan történik meg a referenciális jelenet szereplőinek – akik egyúttal a fikcionális közös figyelmi

jelenet résztvevői is – az objektíválása a személyjelölés különféle konstrukciói segítségével (vö. Tátrai 2017: 968–974; Tolcsvai Nagy 2017: 430–435). Másrészt azonban a megnyilatkozónak az aposztrofikus diskurzus társas világában való szociokulturális szituáltsága azáltal is kezdeményezi a referenciális jelenet megértését, hogy az interszjektív konstruálást „viszonyba hozza azokkal a közösségi alapú, kulturális kötöttségű elvárásokkal, amelyek az adekvát nyelvi megformálással kapcsolatban mozgósíthatók” (Tátrai–Ballagó 2020: 5) a fikcionális közös figyelmi jelenet résztvevői számára.

A fentiekből az következik, hogy az aposztrofikus diskurzus megnyilatkozájának a szociokulturális szituáltsága nem csupán a referenciális jelenet résztvevőinek az azonosítása során funkcionál kontextusfüggő kiindulópontként, hanem a nyelvi megformáltságból eredő értelemösszetevő, a stílus létrehozásának és befogadásának folyamatként értelmezett stílusulajdonítás során is (lásd Tátrai 2017: 935–938).<sup>2</sup> A stílusulajdonításban tehát a megnyilatkozó kontextusfüggő szociokulturális viszonyulása érvényesül (Tátrai 2012: 55–62), ennek a viszonyulásnak a különféle szociokulturális tényezőit működésbe hozva (Tolcsvai Nagy 2005: 85–105; 2012).<sup>3</sup> E folyamatban mind a megnyilatkozó, mind pedig a befogadó részéről alapvető szerepet játszik az, hogy az aposztrofikus diskurzus megnyilatkozója a konstruálás variabilitásában rejlő jelentésképző funkciót kihasználva (lásd Tolcsvai Nagy 2005) a nyelvi megformáláson keresztül milyen stílusmintákat aktivál, illetve hogy ezek a tipikus megformálási módok a szociokulturális konvenciók alapján milyen tipikus diskurzusokat idéznek fel (lásd Tolcsvai Nagy 2005: 132–134). A stílusminták tehát egyrésztől orientáló mintaként, másrésztől pedig szociokulturális elvárásként funkcionálnak (Tolcsvai Nagy 1996: 56–68; vö. még Emmott et al. 2014).

Mіндеzen elméleti háttérfeltevésekre támaszkodva a tanulmány arra a központi kérdésre keresi a választ, hogy dalszövegek befogadásakor hogyan játszik szerepet az aposztrofikus diskurzus résztvevőihez kötődő szociokulturális szituáltság feldolgozása. Erre az átfogó, központi kérdésre a tanulmány egy olyan kvalitatív jellegű empirikus kutatás eredményei alapján válaszol, amelyben egy kétlépcsős vizsgálat keretei között kérdőív és interjú segítségével történt meg

<sup>2</sup> Jelen dolgozatnak nem célja a stílusulajdonítás deiktikus jellegének részletező teoretikus megvilágítása. A társas deixis prototípuselvű, nyitott kategóriaként való értelmezésére, illetve a stílusulajdonításnak mint deiktikus műveletnek az elméletileg és módszertanilag megalapozott leírására lásd Tátrai–Ballagó 2020.

<sup>3</sup> Ezek a tényezők a megnyilatkozó szociokulturális viszonyulását jelentik (i) a diskurzus megalakotottságához, (ii) a diskurzuspartnerhez, (iii) a diskurzus témájának az értékéhez, (iv) a diskurzus időbeliségéhez és (v) a diskurzus nyelvváltozatához (lásd Tátrai–Ballagó 2020: 7).

azoknak a reflexióknak az előhívása, amelyek különböző dalszövegrészletek stílusának megértéséről adnak számot. A vizsgálat beszámol (i) azokról az intuitív stílusminősítő megnevezésekről, amelyek segítségével a befogadók reflektálnak saját stílustulajdonításukra, azaz a megnyilatkozó szociokulturális szituáltságának a feldolgozására. (ii) Rámutat arra, hogy a stílustulajdonítás során a befogadói értelemképzésben a stilisztikai sémák (stílusminták) orientáló mintaként és diszkurzív elvárásként működnek, valamint hogy ezeknek a stílusmintáknak az előhívása egyúttal bizonyos diszkurzív sémákat is aktivál. A diszkurzív sémák és az ezekhez kapcsolódó stilisztikai sémák aktiválása kapcsán kitér a (tipikus) résztvevői szerepek azonosításának a meghatározó voltára. (iii) Továbbá a vizsgálat rávilágít arra is, hogy a szociokulturális szituáltságból eredő viszonyulások tipikus, illetőleg atipikus együttállása a befogadók reflexiói alapján milyen szerepet játszik a dalszövegek értelemszerkezetének a kialakításában. A fenti témakörökkel kapcsolatban a tanulmány arról is számot ad, hogy a hétköznapi befogadók a jelentésképzésnek ezeket az aspektusait hogyan hozzák összefüggésbe a dalszövegek líraiságával.

A felsorolt szempontok világossá teszik, hogy az empirikus vizsgálat mind a stílust, mind pedig a stílus kapcsán előkerülő líraiság fogalmi tartományát népi kategóriaként kezeli, tehát azt tekinti stílusnak, illetve líraiságnak, amit a nyelvhasználók saját nyelvi intuíciójuk alapján annak gondolnak. Mindezzel a kutatás a tudományos leírás használatalapúságára (vö. Barlow–Kemmer 2000), illetve az elméletalkotás és az empirikus vizsgálat harmonizálására törekszik. Fontos megjegyezni, hogy az itt csupán vázlatosan kifejtett elméleti alapvetéseiben, valamint a kutatás módszertanának kialakításában a tanulmány nagymértékben épít Tátrai–Ballagó (2020) belátásaira, ugyanakkor annak eredményeit továbbgondolva újabb eredményekkel kíván hozzájárulni a stílustulajdonítás empirikus vizsgálatának funkcionális kognitív pragmatikai megközelítéséhez.

### **3. Anyag és módszer**

A kutatás módszertani indíttatású célkitűzése, hogy hozzájáruljon azon empirikus vizsgálati lehetőségek feltérképezéséhez, amelyek a lírai diskurzusok befogadását célozzák meg (vö. Domonkosi–Kuna 2018). Ehhez igazodva a tanulmány egy kisebb nyelvi anyagon elvégzett kvalitatív vizsgálatot mutat be, amely alapjául szolgálhat későbbi, kiterjedtebb vizsgálatoknak.

Az empirikus kutatás két vizsgálati fázisból épült fel: az adatközlőknek előbb egy kérdőívet kellett kitölteniük, majd közvetlenül ezután egy interjú vizsgálatban vettek részt, amely szorosan kapcsolódott a kérdőívben adott válaszokhoz.

A kérdőív nyitott kérdésekből épült fel, míg az interjú félig strukturált, egyéni interjú volt.

A kutatás kiinduló nyelvi anyagaként összesen 8 dalszövegrészletet használtam fel, amelyeket a [zeneszoveg.hu](http://zeneszoveg.hu) dalszöveggyűjtő portálról választottam. Valamennyi dalszövegrészlet különböző előadótól, illetve szerzőtől származik, a kiválasztott részek között pedig egyaránt szerepelnek olyanok, amelyek a kutató egyéni intuíciója alapján inkább az alternatív dalszövegek népi kategóriájába sorolhatók, illetve olyanok is, amelyek inkább a populáris dalszövegek ugyancsak népi kategóriájának a példányai. A válogatás további szempontja volt, hogy a dalszöveg az elmúlt 20 évből származzon. A kiinduló nyelvi anyagban tehát 2000 után született alternatív és populáris dalszövegek szerepelnek: *WC-n sírni* (Kispál és a borz), *Senkitöbbet* (Hiperkarma), *Néz* (30y), *Csak az a...* (Szabó Benedek és a Galaxisok), *Utolsó tánc* (Punnany Massif), *Örökké* (Intim Torna Illegál), *Adjon az ég* (Tankcsapda), *Játszom* (Hooligans). Ezekből a dalszövegekből választottam ki olyan 4–8 soros részeket, amelyek saját stílustulajdonításom alapján stilisztikailag jelöltek valamely szociokulturális tényező(k) szempontjából.<sup>4</sup>

A kérdőív két különböző változatban készült el, mindkét változatban 4-4 dalszövegrészlet szerepelt ugyanazokkal a kapcsolódó kérdésekkel, és mindkét változatot ugyanannyi adatközlő töltötte ki.<sup>5</sup> Az első kérdés („Saját szavaival megfogalmazva, Ön szerint milyen a stílusa a fenti dalszövegrészletnek?”) arra szólította fel az adatközlőt, hogy bármiféle fogalmi előfeszítés nélkül reflektáljon saját, a kérdés által tudatosított stílustulajdonítására. A kapott stílusminősítő megnevezések a megnyilatkozó szociokulturális szituáltságának bizonyos tényezőire, azok bizonyos fogalmi összetevőire reflektálnak. A második kérdés („Előző válaszát mely kifejezés(ek)/szövegrész alapján fogalmazta meg?”) a stílustulajdonítás során jelöltté váló nyelvi konstrukciókra koncentrált (a kérdések elméleti megalapozásához lásd Tátrai–Ballagó 2020). A kérdőíves vizsgálat adatainak elemzése arra a kérdésre ad választ, hogy a befogadók értelmezésében az aposztofikus diskurzus megnyilatkozájának a szociokulturális szituáltsága mely tényezőket aktiválva érvényesül a megformálásban, illetve hogy mely nyelvi konstrukciók játszanak döntő szerepet az egyes stílusminták aktiválásában

<sup>4</sup> Fontos megjegyezni, hogy mivel a dalszövegek befogadásának empirikus kutatási lehetőségeire is rákérdező, kvalitatív jellegű pilot vizsgálatról van szó, a nyelvi anyag kiválasztását nem előzte meg arra irányuló szisztematikus vizsgálat, hogy a dalszövegek befogadónak bizonyos csoportjai prototipikusan mely dalszövegeket tartják alternatívnak, illetve melyeket populárisnak. A későbbi kutatások számára azonban az effajta előtanulmányok elvégzése is hasznos tanulságokkal szolgálhat.

<sup>5</sup> A kérdőív összeállításakor Tátrai–Ballagó (2020) módszertanát követtem, amely nagymértékben támaszkodik Ballagó (2017) tanulságaira.



(lásd 4.1.). A kérdőívet az adatközlők a kutató jelenlétében töltötték ki, ugyanis közvetlenül a kitöltés után egy interjú vizsgálat következett.

A félig strukturált egyéni interjú három kérdéscsoport köré szerveződött. Az adatközlők ugyanazokat a kérdéseket kapták meg mind a 4 kérdőívben szereplő dalszövegrészlet esetében, illetve az interjú közben bármikor lehetőségük volt újraolvasni a részleteket. Az első kérdéscsoport felvezető kérdésekből állt, ekkor a dal ismeretéről, illetve a kérdőív kitöltésének nehézségeiről kérdeztem az adatközlőt. A második kérdéscsoportban a stílustulajdonításra vonatkozó reflexiók további értelmezésére került sor. Ennek keretei között tértünk ki a részletek stílusának homogenitására, illetve heterogenitására, az egyes konstrukciók stilisztikai jelöltiségre, valamint sorra megkérdeztem, hogy az egyes szociokulturális tényezők szempontjából hogyan értékelték az adott részlet stílusát (például a diskurzus tényezője szempontjából inkább *hétköznapi*nak, *lazának* vagy inkább *választékos*nak, *megkomponáltak* tartották a részletet). A harmadik kérdéscsoport az aposztrofikus diskurzus résztvevőinek azonosítására, illetve a résztvevői szerepvizonyok értelmezésére irányult. Ekkor kérdeztem rá arra, hogy az interjúalany hogyan és mi alapján azonosította megnyilatkozót, illetve annak diskurzuspartnerét vagy diskurzuspartnerét. Összességében tehát az interjú vizsgálat célja az volt, hogy olyan kvalitatív adatokhoz jussak az aposztrofikus diskurzusok reflexió tárgyává váló feldolgozásáról, amelyek a résztvevők szociokulturális szituáltságának a megértésben betöltött szerepére engednek következtetni (lásd 4.2., 4.3.).

A kvalitatív vizsgálat összesen 14 adatközlő bevonásával zajlott, akik között 7 férfi és 7 nő szerepelt. A vizsgálati személyek 21 és 28 év közötti (átlagéletkor: 23,5 év), Budapesten élő fiatalok, akiknek további közös jellemzője, hogy valamennyien egyetemisták vagy friss diplomások (legfeljebb 3 éve szereztek diplomát), emellett többségükben az egyetemi szakjukon különösen tehetséges egykori vagy jelenlegi szakkollégisták, akik bölcsész- vagy természettudományokkal foglalkoznak. Az adatközlők tehát makroszociológiai szempontból viszonylag homogén csoportot alkotnak.

## 4. Eredmények

### 4.1. A dalszövegek stílusára reflektáló megnevezések

A kérdőív eredményeire építve a tanulmány elsőként azokat a népi kategóriaként értelmezhető stílusminősítő megnevezéseket tekinti át, amelyek segítségével az adatközlők a dalszövegrészletek elolvasását követően reflexió tárgyává tették stílustulajdonításukat. A 14 adatközlő összesen 56 válaszában 120 intuitív

stílusminősítő megnevezés fordult elő a dalszövegrészletek stílusának jellemzésére. Ezek a stílusminősítő megnevezések felfoghatók népi kategóriaként, ugyanis a szociokulturális szituáltság tényezőinek bizonyos fogalmi tartományait nevezik meg intuitív módon (ehhez lásd Tátrai–Ballagó 2020: 12).

A stílusulajdonításra reflektáló népi kategóriákat összesítve megállapítható, hogy ezek többsége a megnyilatkozóinak a diskurzus megalkotottságához való szociokulturális viszonyulását, illetve a diskurzus témájához fűződő értékelvű szociokulturális viszonyulását profilálta. A diskurzus tényezőjét előtérbe helyező megnevezések között a leggyakoribbakról, a *hétköznapi*ról, valamint a *költőiről* és a *lírairól* megállapítható, hogy míg az előbbi a hétköznapi társalgások stílusára reflektál, addig az utóbbi kettő az irodalmi szövegek stílusára. Emellett előfordultak olyan népi kategóriák, amelyek magát a diskurzus megalkotottságát tették reflexió tárgyává: ilyenek a *könnyed*, *emelkedett*, *leleményes*, *szabad*, valamint az ezekkel ellentétes fogalmi tartományt aktiváló *laza*, *vulgáris*, *erőltetett* és a *nem kifinomult* megnevezések. Néhány intuitív megnevezés a diskurzus megalkotottságára a medialitásán keresztül reflektált (például *szóbeli*, *előbeszédszerű*). A diskurzus tényezőjére reflektáló népi megnevezések között azonban nem csupán olyan fogalmi tartományok aktiválódtak, amelyek egy kicsit absztraktabb szinten elhelyezhetők a laza–közömbös–választékos tartományokkal leírható skála mentén. A diskurzus egészes megalkotottságával hozhatók összefüggésbe azok a népi kategóriák is, amelyek bizonyos műfajok megnevezésével éltek: *slamszöveges*, *elégikus*, *népies műdal*, *gyermekverset idéz*, *hiphop*, *freestyle rap*. Az aktivált műfaji kategóriák egy része (elégia, népies műdal, gyermekvers) a klasszikus lírai műfajok közé sorolható, míg másik részük (slam poetry, freestyle rap, hiphop) a kortárs populáris kultúra különféle diszkurzív kategóriáit nevesíti.

Az érték szociokulturális tényezőjét profiláló népi megnevezések szintén bizonyos fogalmi csomópontok köré szerveződnek. Egyrészt a megnyilatkozóinak a diskurzus témájával kapcsolatos értékelői pozícióját teszik reflexió tárgyává az *ironikus* mellett a *közhelyes*, *nyálas*, *szókimondó*, *patetikus*, *mély értelműnek szánt*, *bölcselkedő*, *profán* népi kategóriák, másrészt előfordultak olyan intuitív stílusminősítő megnevezések is, amelyek a megnyilatkozó értékelői pozícióját egyúttal a szóba kerülő dolgokkal kapcsolatos érzelmi attitűdjéhez kapcsolták: *vidám*, *izgalommal telített*, *heves*, *eltökélt*, *sértődött*.

Ezen kívül kisebb számban, de előfordultak olyan népi kategóriák, amelyek a nyelvvaltozat, illetve az idő szociokulturális tényezőjét profilálták, a helyzet tényezője azonban csupán egyetlen népi kategória, a *bizalmas* esetében vált reflexió tárgyává.

1. táblázat. A stílusulajdonításra reflektáló népi kategóriák a szociokulturális tényezők szerint csoportosítva (a kérdőív eredményei alapján)<sup>6</sup>

Diskurzus	Érték	Nyelvváltozat	Idő	Helyzet
(hét)köznapi (17)	közhelyes (3)	köznyelvi (4)	kortárs	bizalmas
költői (6)	nyálás (3)	szlenges (2)	gyerekes	
slam szöveges (4)	szókimondó (2)	népies	korosztályra jellemző	
lírai (3)	patetikus (2)	irodalmi		
könnyed (3)	bölcselkedő (2)	vallásos		
emelkedett (2)	mély értelműnek szánt			
leleményes (2)	vidám			
vulgáris (2)	bizakodó			
laza (2)	optimista			
erőltetett (2)	érzelgős			
elégikus (2)	szentimentális			
népies műdal (2)	sértődött			
művészi	átgondolt			
megkomponált	ironikus			
szóbeli	emészthető			
élőbeszédszerű	heves			
szabad	eltökélt			
felszabadult	határozott			
nem kifinomult	izgalommal telített			
versszerű	profán			
dalszövegszerű				
gyermekverset idéz				
hip-hop				
freestyle rapper				

A kérdőív második kérdése arra irányult, hogy a befogadók stílusulajdonításában mely nyelvi szerkezetek játszottak kiemelt szerepet az egyes részletekben. A kérdés tehát arra koncentrált, hogy a nyelvi megformálás egy adott összetevőjének stilisztikai funkciója milyen viszonyba kerül az aktivált stílusmintával, illetőleg más nyelvi megformálások stilisztikai funkciójával (lásd Tátrai–Ballagó 2020).

A válaszok többségében az adatközlők bizonyos egyszerűbb (például *vezeklek*, Punnany Massif) vagy összetettebb konstrukciók (például *harcolok foggal körömmel*, Tankcsapda) stilisztikai jelöltségre alapozták stílusulajdonításukat. A kiemelt konstrukciók egy részével kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy esetükben a válaszadók a nyelvi megformálás tipikalitására lettek figyelmesek, azaz típus-típus viszonylatában tartották feltűnőnek az adott nyelvi konstrukciót (ehhez lásd Tátrai 2012: 56–57). Ilyen volt például a Hiperkarma-részletben található *elbaszott* szó, amely alapján a többség a részletet *hétköznapi*nak, *slam szöveges*nek, illetve *köznyelvi*nek, valamint *szlenges*nek ítélte, azaz a diskurzus és

<sup>6</sup> Az összesítő táblázatban nem szerepelnek azok a népi kategóriák, amelyek a stílus heterogenitására reflektáltak (például *széttartó*, *kontrasztos*), illetve azok, amelyek általánosságban tették reflexió tárgyává a dalszövegrészletek nyelvi megformáltságát (például *egyéni*, *zaklatott*, *nyomasztó*, *realisztikus*).

a nyelvváltozat szociokulturális tényezője szempontjából tekintették stilisztikailag jelöltnek. Ugyanakkor a konstrukció kapcsán a *slam szöveges* műfaji megnevezés azt is jól mutatja, hogy egy tipikus diskurzusra, a slam poetry alkotásaira jellemző tipikus nyelvi megformálású konstrukcióként azonosították az *elbaszott* szót. Olyan konstrukcióként, amely akár dekontextualizáltan is képes felidézni bizonyos diszkurzív sémákkal összefüggő stílusmintákat (lásd Tolcsvai Nagy 1996: 198–203). Mindez arra utal, hogy a válaszadók a Hiperkarma-részlet esetében mintegy „külső nézőpontból” (Tátrai 2012: 57) azonosították az *elbaszott* konstrukciót stilisztikailag jelöltnek, kiemelve azt, hogy a konstrukció nyelvi megformáltságát az adott diskurzushoz tipikusan hasonló, illetve attól tipikusan különböző diskurzusok viszonylatában tartották előtérbe kerülőnek. Mindez bizonyos összefüggéseket mutat a stílus homogenitásával is (vö. 4.3.)

Ehhez képest az adatközlők a válaszok egy másik része alapján bizonyos esetekben a megvalósulás-megvalósulás dinamikus viszonyának feldolgozására alapozva neveztek meg ugyanannak a részletnek több összetevőjét is a stílus-tulajdonításban meghatározó szerepet játszó konstrukcióként (ehhez lásd Tátrai 2012: 56–57). Ilyen volt például a Kispál és a borz részletben szereplő *WC-n sírni* konstrukció, amelyet jellemzően a *megigazulsz* és az *elkárhozol* konstrukciók megformálásával állítottak kontrasztba az adatközlők. Ebben az esetben az adatközlői válaszok alapján egyértelműnek tűnik mind a *WC-n sírni*, mind pedig a *megigazulsz* és az *elkárhozol* stilisztikai jelöltsége, amelyek egymáshoz való viszonyukban nyertek értelmezést (vö. Tolcsvai Nagy 1996: 136–151). A válaszok tehát arra mutatnak rá, hogy e konstrukciók stilisztikai funkciója az adott diszkurzív közegben értelmeződött, azaz a válaszadók mintegy „belső nézőpontból” (Tátrai 2012: 56), az aktuális diskurzus résztvevőinek szociokulturális szituáltságát feldolgozva értelmezték őket a megformálás szempontjából előtérbe kerülőknek. Mivel pedig mindez a Lovasi-részlet esetében összefüggésben állt azzal, hogy az egyes kiemelt konstrukciók különböző szociokulturális szituáltságokból kiinduló attitűdöket hoztak működésbe, így a stílus-tulajdonítás során a „belső nézőpont” működtetése itt a stílus heterogenitásának megértésével hozható összefüggésbe (vö. 4.3.).

Emellett kisebb számban ugyan, de előfordultak olyan válaszok is, amelyek bizonyos szintaktikai megoldásokat (mondatszerkezet) neveztek meg a stílus-tulajdonításban szerepet játszó konstruálási összetevőként (például *az is költőivé teszi, hogy így variálja a mondatokat*). Előfordultak azonban olyan válaszok is, amelyek arról tanúskodtak, hogy az adatközlők bizonyos specifikus konstruálási eljárásokra (rim, ritmus), az indirekt jelentésközlésre (metaforák, hasonlatok),

illetve különféle alakzatok azonosítására alapozták stílustulajdonításukat. Ezek a válaszok jellemzően a népi kategóriaként előforduló *líraisággal, költőiséggel, művészséggel*, valamint *megkomponáltsággal* összefüggésben jelentek meg.

#### 4.2. A dalszövegek stílusmintája és a stílusminták aktiválásának lehetőségei

A stílustulajdonításban alapvető szerepet játszik az, hogy az aktuális nyelvi megformálás mennyiben felel meg, illetve tér el a megformálást illető szociokulturális elvárásoktól, azaz lényegi szerepe van annak, hogy a nyelvi megformálás hogyan kerül viszonyba az aktiválódó stílusmintákkal. Jelen alfejezet a dalszövegek stílusmintáját, illetve a stílusminták aktiválásnak különféle lehetőségeit veszi sorra elsősorban az interjúk tapasztalataira támaszkodva, a kvalitatív megállapítások árnyalása érdekében azonban a kérdőív eredményeihez is visszacsatol.<sup>7</sup> Az elemzés először a tipikus dalszövegek stílusmintáját mutatja be adatközlői válaszok alapján, ezt követően pedig kitér arra, hogy a dalszöveg szerzőjének egyéni stílusa is képes tipikus stílusként értelmeződni a stílustulajdonítás során. Az elemzés további szempontjaként az alfejezet kifejti, hogy a két protodiskurzushoz köthető stílusminták aktiválása miként kaphat szerepet a stílustulajdonításban, majd rávilágít arra, hogy a tipikus résztvevői szerepek alapján azonosított műfajokhoz kötődő stílusminták is alapvetőek lehetnek a dalszövegek stílusának a befogadásában.

Bizonyos dalszövegrészleteket az adatközlők *tipikus dalszöveggént* azonosították, azaz egy aktivált diszkurzív séma (proto)tipikus, jó megvalósulásaként: *az első, ami eszembe jutott, hogy olyan nagyon tipikus dalszöveg.*

- (1) Szállunk a fény felé nézd ahogy,  
Az arcunk összeér.  
Döntjük a falakat az ég is leszakad,  
Bennem az emléke örökre megmarad.  
(Intim Torna Illegál: Örökké)

Ezt a diszkurzív sémát egyrészt a tipikus résztvevői szerepek azonosítása hívta elő, ami alatt az aposztrofikus aktus által megteremtett diszkurzív szituáció azonosítását kell érteni: a megnyilatkozó megszólít egy, a befogadótól különböző, odaképzelt diskurzuspartnert (*Például az [ti. amiatt tipikus dalszöveg], hogy végig*

---

<sup>7</sup> Azokban az esetekben, amikor a 4.2. és 4.3. részben idézett nyelvi adatok nem az interjúk anyagából származnak, az adat után zárójelben külön jelzem, hogy esetükben kérdőíves adatokról van. Ezekben a részekben minden egyéb szövegközben idézett példa az interjúkból származik.

*E/2-ben, tehát hogy megszólít valakit, és neki mondja*). Másrészt a dalszöveg mint diszkurzív séma aktiválásához hozzájárult a nyelvi megformálás tipikalitásának a megállapítása. Ez a stílusminta a diskurzus tényezője szempontjából nem szélsőségesen laza, hétköznapi (inkább *laza; könnyed*), ugyanakkor nem is egyértelműen választékos, megkomponált (*a köznapi beszédnél választékosabb, de nem túl érdekes*) – ezt jól szemlélteti a következő válasz: *a szavak szintjén nem tartottam nagyon kirívónak vagy meglepőnek, de a szövegnek a megformálása nem hétköznapi szerintem*. Az érték tényezője szempontjából közömbös vagy mérsékelten értéktelítő (*komolyabb*), egyes adatközlők értelmezésében negatív értékelő viszonyulással összekapcsolódva (*kissé patetikus; nyálás*). A helyzet tényezője szempontjából viszont egyértelműen informális (*bizalmas; közeli*). A nyelvváltozatok, illetve az idő tényezője nem került előtérbe a vizsgálatban. Összességében tehát a válaszadók valamennyi szociokulturális tényező szempontjából viszonylag jelöletlennek tartották a részlet stílusát (ez alól egyetlen kivétel a helyzet tényezője, ami összefüggésbe hozható a dalszövegekre jellemző fiktív aposztrifikussággal). Mindez pedig arra irányítja a figyelmünket, hogy az adatközlők az itt megvalósuló nyelvi megformálást tekintik a dalszövegekre jellemző alapbeállításnak, tehát az itt jellemzett együttállás érvként szolgál a részlet (mint dalszöveg) megformálásának tipikalitása mellett.

Elsősorban a stílustulajdonítás nehézségeire irányuló kérdéscsoportnál merült fel a stílusminták aktiválásának az a lehetősége, hogy az adott dalszöveg előadójáról, illetve szerzőjéről való előzetes ismeretek játszottak meghatározó szerepet a stílusminta aktiválásában, ugyanis az adott előadóhoz, illetve szerzőhöz tipikus stílust kötöttek. Ezekben az esetekben tehát a dalszöveg szerzőjének egyéni stílusa olyan tipikus stílusként fogható fel, amely megkülönbözteti a szerző dalszövegeit más szerzők dalszövegeinek stílusától. A stílusminták aktiválásának ez a specifikus lehetősége a legtöbb válaszadó esetében a Hiperkarma-szövegek szerzőjének, Bérczesi Róbertnek az egyéni stílusa kapcsán vetődött fel.

- (2) Fogom, és kivezetem az utcánkból egyenesen  
A házáig kísérem az úton végig közben  
Egyetlen elbaszott szóval sem említem  
Egészen idáig vele miért is jöttem  
Csak a kapujában kezdem el, hogy nesze fogd, csatabárd  
Odaadom ide vágd  
(Hiperkarma: Senkitöbbet)

Ami a részlettel összefüggésben megjegyezhető, hogy több adatközlő a megnyilatkozóknak a diskurzus témájához, illetve a diszkurzív szituációhoz való

erőteljes érzelmi viszonyulását azonosította a stilisztikai hatást kiváltó összetevőként (például *a megszólalónak az érzése szerintem sokkal jobban lejönnek; a liúktető forma zaklatottságot sugall* [kérdőív]). A kérdőívre adott válaszokból ugyanakkor kiderült az is, hogy a dalszövegrész stílusát többen *lírainak, költőinek* tartották (a részlet stílusának viszonylagos homogenitása ellenére is [vö. 4.3.]). A *líraiság, költőiség* népi kategóriáját a válaszadók elsősorban nem lexikai elemekhez, hanem hangtani, ezzel összefüggő szemantikai, illetve szintaktikai megoldásokhoz kötötték: *néhány mondat szerkezete nem megszokott, látszik, hogy nem hétköznapi beszéd, a liúktetésre játszik rá [...] az is költőivé teszi, hogy így variálja a mondatokat* (kérdőív).

A stílusminták aktiválásának egy további lehetősége, hogy az adatközlők bizonyos nyelvi megformálásokat a prototipikus hétköznapi társalgásokhoz, míg másokat a prototipikus irodalmi szövegekhez kötöttek. A Szabó Benedek-részlet esetében a válaszadók mindkét protodiskurzust játékba hozták, illetve mindkét protodiskurzushoz köthető stílusmintára vonatkozóan fogalmaztak meg reflexiókat (vö. Tátrai 2012: 60–64).

- (3) és mindegyik haverod csaja  
volt már egy másik haverod csaja  
kinézel a villamos ablakán  
át a hegyeken, a házakon és a Dunán  
ebben a magába zárkózó országban  
kinél alszol ma este?  
(Szabó Benedek és a Galaxisok: Csak az a...)

A kérdőív válaszaiban egyfelől megjelentek a hétköznapi társalgások stílusával összefüggésbe hozható stílusminősítő megnevezések (például *hétköznapi beszédre hajazó; használ élőbeszédszerű elemeket; szlenges* [kérdőív]), másfelől azonban az irodalmi szövegekre jellemző megformáltságára is reflektáltak a kitöltők (például *van benne költőiség; lírai* [kérdőív]). A részlet stílusának heterogenitását értelmezve egyik adatközlő kifejezetten részletező leírását adta az aktivált stílusmintáknak. A hétköznapi társalgásokhoz kapcsolódó stílusmintát az *egyszerűséggel, illetve a tervezetlenségre jellemző, véletlenszerűnek ható nyelvi megformálással hozta összefüggésbe* (*a haverod csaját megismételte ugyanúgy, tehát változtatás nélkül, tehát az olyan volt, mintha akkor jutna eszébe*). Ezzel szemben az irodalmi szövegeket jellemző stílusmintát a *komplexitással, az alakzatok, valamint (kreatív) metaforák, szimbólumok használatával írta le* (*itt használt felsorolást, át a hegyeken, a házakon és a Dunán. Magába zárkózó országban, ez egy ilyen metaforikus-szimbolikus kép volt*).

Jellemző volt, hogy az adatközlők a stílusnak ezt a fajta szinkretizmusát úgy interpretálták, mint a dalszöveg líraiságának a forrását. Ezt az egyikük azzal a további reflexióval árnyalta, hogy a líraiság további jellemzőjeként kiemelte, hogy a megnyilatkozó nézőpontját általánosságban jellemzi a saját kiindulópontjához való reflexív viszonyulás, amit viszont nem tart jellemzőnek a populáris dalszövegekre (*Van egy elvont gondolkodó, szemlélő pozíciója a versnek, ami nem olyan megszokott mondjuk egy populáris dalszöveg esetében*). Ennek a perspektívának a további jellemzésére párhuzamként Bereményi Géza és Cseh Tamás szövegeit említette.

Az utóbb elmondottakhoz ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy az irodalmi szövegekre jellemző választékosságot az adatközlők önmagában még nem azonosították a líraisággal. Erre világítanak rá a Punnany Massif-dalszöveg stílusának kapcsán született válaszok.

- (4) Tiltott gyümölcs édes íze piszkos következmény  
Ha beszippant az örvény, rám nem talál a törvény  
Táncolj, én vezetlek, te hibázol, én vezeklek  
Az univerzum súlya ma tőlünk remeg meg  
(Punnany Massif: Utolsó tánc)

Az adatközlők ezt a részletet a diskurzus tényezője szempontjából választékosnak tartották, az irodalmi szövegekre jellemző stílusminta, illetve líraiság kategóriája azonban nem került elő. Ugyanakkor bizonyos válaszok rámutatnak arra, hogy a líraiságot a laikus adatközlők kontinuumként értelmezték, ennek a szövegnek a stílusát pedig olyanként, mint ami felmutat bizonyos irodalmi szövegekre jellemző tulajdonságokat (például a diskurzus megalkotottsága szempontjából a szöveg stílusa a *választékos* tartomány felé mozdul el), a megformáltság egyéb összetevői viszont kevésbé jellemzőek a prototipikus lírai alkotásokra: [a stílusát] *inkább hétköznapiak mondanám, de van benne költőiség is. Fordulatos, leleményes szókapcsolatokat használ, de néha túl erőltetett a rímelése, liktetése, emiatt nem mondanám szépirodalminak a stílusát, inkább játszadozónak (ami-lyen a slamszövegek).*

A stílusminták aktiválásával összefüggésben szükséges kitérni a dalszövegek befogadásának egy további aspektusára. Többször is előfordult, hogy az adatközlők az aposztrófikus diskurzusok résztvevői szerepeit műfajspecifikus, illetve műfajspecifikáló résztvevői szerepekként értelmezték, azaz a résztvevői szerepek tipikalitása alapján különféle diszkurzív sémák megvalósulásaiént azonosították a szövegeket. Így az aktuális dalszövegrészlet nyelvi megformálását az aktivált diszkurzív sémára jellemző tipikus nyelvi megformáláshoz, stílusmintához való



viszonyában értékelték. Az egyik műfajspecifikus résztvevői szerepeken keresztül aktivált diszkurzív séma a szerelmi dal.

- (5) Minden percben elvarázsolsz teljesen,  
Minden titkos érintésed kell nekem.  
De bármi fáj nagyon, sírni nem látsz – nem hagyom.  
Játszom, mint egy bohóc a színpadon.  
(Hooligans: Játszom)

A vizsgálatban részt vevő alanyok az (5)-ben idézett aposztrofikus diskurzus résztvevőit egyöntetűen a szerelmi dal műfajának tipikus résztvevőiként azonosították: az érzelmeit megvalló szerelmesként és a szerelmi vallomást fogadó kedvesként (*ez egy ilyen klasszikus szerelmes beszélő [...] és van egy konkrét megszólított, a klasszikus szerelmi vágy tárgya*). A válaszok ugyanakkor arra is felhívják a figyelmet, hogy az adatközlők az adott szöveget – a tipikus résztvevői szerepek egyértelmű azonosíthatósága ellenére – nem tartják jó szerelmi dalnak, nem értékelik az aktivált diszkurzív séma jó megvalósulásának. Ezt azonban már a nyelvi megformálásra vonatkozó reflexiók teszik egyértelművé. A diskurzus tényezője szempontjából többségében választékosnak ítélték a részletet, ezt a választékosságot azonban a negatív értékviszonyulásukkal összefüggésben emelték ki (például *hát, inkább mesterkéltnek mondanám, mint választékosnak*). A helyzet tényezője szempontjából egyöntetűen informálisnak ítélték a részlet stílusát, ugyanakkor az érték tényezője esetében szintén előkerült a preskriptív értékelési szempont, többen ugyanis *nyálasnak, érzelgősnek, komolykodónak* értékelték a stílust, illetve egyvalaki kiemelte, hogy *én nem nagyon tudom komolyan venni, de szerintem komolyan van gondolva*. Mindezek alapján a befogadók értelmezésében ez a dalszöveg nem felel meg a líraisággal kapcsolatos elvárásaiknak (lásd *költői, de nem ad többletjelentést* [kérdőív]). Mivel pedig – elsősorban a diskurzus és az érték tényezője szempontjából – stilisztikai jelöltséget érzékeltek, mégpedig olyat, amelynek értelmezésükben a líraiság kategóriája felé kellene elmozdítania a szöveget, általánosságban kimondottan negatívan ítélték meg a diskurzus stílusát (vö. *választékos, de szar*).

A szerelmi dal mellett a másik, tipikus résztvevői szerepek alapján aktivált diszkurzív séma az „önmegszólító” vers volt, amelynek jó példányaként azonosították a (6)-ban szereplő Lovasi András-dalszöveget.

- (6) Minden meglesz  
Az összes nyomor  
Megigazulsz  
Elkárhozol, bármi.

WC-n sírni  
Ágyon állni  
A felhőkön meg  
Minden belefér.  
(Kispál és a borz: WC-n sírni)

A válaszadók egyik része az E/2. személyű személyjelölő formákkal összefüggésben értelmezte úgy a diszkurzív szituációt, hogy a megnyilatkozó saját magát objektiválja „te”-ként, így az aposztrofikus diskurzusnak egyúttal ő a címzettje is (például *úgy tűnik, mintha önmagához szólna*). Ettől látszólag kicsit eltérő módon az adatközlők egy másik része az aposztrofikus diskurzus résztvevőivel kapcsolatban azt emelte ki, hogy – a személyjelölés ellenére – a diskurzuspartner a háttérben marad, a figyelem előterébe pedig sokkal inkább a megnyilatkozó, illetve az általa hozzáférhetővé tett konceptuális tartalom kerül (például *ez inkább általánosságban szól a megigazulásról meg az elkárhozásról, és nem pedig valakinek mondja... hanem mondjuk magában mondja*). Ugyanakkor nemcsak a konceptuális tartalom előtérbe kerülése vált reflexió tárgyává az interjúkban, hanem a nyelvi megformálása is, mégpedig elsősorban olyan összefüggésben, hogy az adatközlők ezeket egymással ellentétesnek értékelték (lásd *így erős kontrasztot teremt a tartalom és a szöveg között, ami egy hatásos eszköz*). Ebből adódóan az érték tényezője szempontjából többen az értékmegvonó fogalmi tartományt profiláló megnevezésekkel (*ironikus*, illetve *cinikus*) reflektáltak a stílusra. A diskurzus tényezője szempontjából azonban jellemző volt a válaszadókra, hogy *lazaként, hétköznapi*ként, ugyanakkor *költői*ként is értékelték a részlet stílusát (például *olyan értelemben lazábbnak tartom, hogy vannak benne ez a wc-n sírni [...] de ugyanakkor olyan költőibbnek is tartom. A képek miatt, olyan nagyon képszerű az egész*), azaz a stílus heterogenitására irányították a figyelmet, a dalszövegrészlet líraiságát is ezzel hozva összefüggésbe. Az utóbbi problémakör egyúttal átvezet az eredmények bemutatásának arra a nézőpontjára, hogy a stílus homogenitása, illetőleg heterogenitása milyen szerepet játszik a befogadói értelemképzésben.

#### 4.3. A dalszövegek stílusának homogenitása és heterogenitása

A szociokulturális szituáltság tényezőinek funkcionálásával kapcsolatban ki kell emelni, hogy ezek mindig együttesen, egymással párhuzamosan érvényesülnek a nyelvi megformálásban; legfőljebb bizonyos szociokulturális tényezők szempontjából a stílus jelöletlen, közömbös marad. Ebből adódóan – a stílusminták aktiválásával is összefüggést mutatva – beszélhetünk a szociokulturális tényezők tipikus, illetve atipikus együttállásairól (lásd Tolcsvai Nagy 2005: 90–105). Míg azonban

a szociokulturális attitűdök tipikus együttállásával leírható homogén stílus egyféle megnyilatkozási perspektíva működését jelöli, addig a heterogén stílusra jellemző szociokulturális viszonyulások atipikus együttállása azzal magyarázható, hogy ekkor több, eltérő kontextusfüggő szociokulturális kiindulópont működése játszik szerepet a nyelvi megformálásban (lásd Tátrai 2012: 62–69).

Ahogy arra a (6) példa fenti elemzése is rámutat, a stílus homogenitása, illetve heterogenitása szempontjából annak is jelentősége van, hogy az egyes szociokulturális tényezők esetében csupán az egyik pólus felőli fogalmi tartomány aktiválódik, vagy egyúttal a másik pólus felőli tartomány is. Ez ugyanis azt a kérdést veti fel, hogy a megnyilatkozó a megformáláshoz való szociokulturális viszonyulás egy-egy aspektusa szempontjából egyféle kiindulópontot hoz működésbe, vagy attól eltérő, további kiindulópontokat is.

- (7) Bánattal vagy örömmel de én  
Harcolok foggal körömmel  
Az Élettel a Halállal hogy  
A jóból egy jó nagy kanállal  
Adjon az Ég mindent  
Amit szeretnék  
(Tankcsapda: Adjon az ég)

A (7)-ben idézett Tankcsapda-részlet stílusa a válaszok alapján megfelelt a *tipikus dalszöveg* stílusmintájának: a diskurzus megalkotottsága szempontjából közömbösnek tartották a stílust (vagy csak enyhe elmozdulást érzékeltek valamelyik pólus felé), a helyzet szempontjából egyöntetűen az informális tartományt neveztek meg, míg a diskurzus témájához való értékelvű viszonyulás szempontjából a közömbös, illetve az inkább értéktelítő fogalmi tartományt (utóbbit azonban időnként preskriptív szempontból, például a *patetikus* megnevezéssel). Az adatközlők tehát a szociokulturális tényezők tipikus együttállására reflektáltak, ami a stílus homogenitására mutat rá. Emellett a válaszadók arra vonatkozóan sem fogalmaztak meg reflexiókat, hogy a megnyilatkozó valamely tényező tekintetében különböző szociokulturális viszonyulásokat, ezzel összefüggésben pedig különböző perspektívákat hozna működésbe. Mindezek alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a populárisabb, *tipikusabb dalszövegekre* jobban jellemző a stílus homogenitása, fontos azonban hangsúlyozni, hogy a kettő közé nem tehetünk egyenlőségelet, tehát a stílus homogenitása önmagában nem eredményezi a dalszöveg stilisztikai sémájának a tipikus megvalósulását, ahogy azt a (2)-ben idézett Hiperkarma-részlet kapcsán már láthattuk. Az utóbbi esetben ugyanis az adatközlők kifejezetten homogénnek tartották a stílust, válaszaikban

azonban épphogy a dalszövegrészlet egyéni stílusára, ezzel összefüggésben pedig a líraiságára mutattak rá (vö. 4.2.).

A (8)-ban szereplő 30y-dalszövegrészlet stílusát valamennyi válaszadó heterogénnek ítélte. Ebben az esetben azonban nem vethetjük fel a különböző szociokulturális tényezők tipikus vagy atipikus együttállásának a kérdését, ugyanis az adatközlők szinte valamennyi szociokulturális tényező tekintetében úgy értékelték, hogy mindkét ellentétes fogalmi tartomány aktiválódik.

(8) Nagy rutin az élet, az élet rutinpálya.

Az oktató megmondja, hogy a segge alá párna  
kell ha ilyen törpe, hogy a világba kilásson.

Te vagy a teljességben az örök hiányom.

A teljességben az örök hiányom.

(30y: Néz)

A válaszadók arra mutattak rá, hogy a (8)-ban a szociokulturális tájékozódás kiindulópontjában váltások történnek, ami viszont nem a személyjelölő formákkal áll összefüggésben. A diskurzus megalkotottsága szempontjából az adatközlők a 2–3. sort *laza, hétköznapi* stílusúnak, illetve egyesek a „segg” szó társas szalienáciájával összefüggésben enyhén *vulgáris*nak tartották. Ezzel szemben a 4–5. sort *választékos, emelkedett* stílusúnak, ugyanakkor *költő*inek, illetve *művész*inek tartották. A helyzet szociokulturális tényezője szempontjából csupán az informális tartomány profilálódott, az érték tényezője esetében viszont ismét a stílus heterogenitására engednek következtetni az adatközlői válaszok. A 2–3. sor az értékmegvonó pólushoz tartozó fogalmi tartományt aktiválta, jellemzően az *ironikus* stílusminősítő megnevezés révén. Ezzel szemben az 1. és a 4–5. sor stílusa a közömbös, illetve az inkább *komoly* tartomány felé mozdult el a befogadók értelmezésében. Az érték tényezőjével hozható összefüggésbe ugyanakkor az is, hogy némiképp más fogalmi tartományok megnevezésével az egyik adatközlő a teljes részletet *bölcselkedő*nek, *filozofikus*nak minősítette, ezzel párhuzamosan a 2–3. sort viszont *profá*rnak tartotta.

A (8) dalszövegrészlet stílusát tehát az adatközlők egyértelműen heterogénnek tarották, ugyanakkor reflexió tárgyává tették a részlet líraiságát is, amelyet részben összefüggésbe hoztak a nyelvi megformálás heterogenitásával. Ismét szükséges azonban belátnunk azt, hogy a stílus heterogenitása bár szorosan összekapcsolódhat a szöveg líraiságával, az utóbbi mégsem magyarázható kizárólag a stílusbeli heterogenitással. A válaszadók ugyanis a líraisággal összefüggésbe hozták az alakzatok feltűnőségét (a soráthajlást és az ismétlést), illetve a 4. sor aposztrófikus aktusát is. Emellett az egyik válaszadó számára az utolsó két sor egy konkrét

kanonikus költő, József Attila egyéni stílusát idézte fel, egy másik adatközlő számára pedig egy prototipikus lírai műfaj, az elégia műfaja (vö. Simon–Tátrai 2017) aktíválódott a téma, illetve a résztvevői szerepek alapján.

## 5. Összegzés

A dolgozat a lírai diskurzusokat nyitott, prototípuselvű kategóriaként értelmezve alternatív és populáris dalszövegek befogadásának az empirikus vizsgálatán keresztül arra a központi kérdésre kereste a választ, hogy az aposztrofikus diskurzusok résztvevőinek a szociokulturális szituáltsága, illetve ennek a szociokulturális szituáltságnak a feldolgozása hogyan játszik szerepet a befogadói értelemképzésben. A kétfázisú empirikus vizsgálat a stílustulajdonítással kapcsolatos reflexiókat hívott elő, a kutatás ugyanis abból a belátásból indult ki, hogy a megnyilatkozó szociokulturális szituáltsága a nyelvi megformálás interszjektív konstruálásának kontextusfüggő kiindulópontjaként működik.

A kérdőíves vizsgálat azt mutatja, hogy az aposztrofikus diskurzus megnyilatkozójának elsősorban a diskurzus megalkotottságához, valamint a diskurzus témájának az értékéhez való szociokulturális viszonyulása került előtérbe a nyelvi megformálásban. A különféle nyelvi konstrukciók stilisztikai jelöltségéről az állapítható meg, hogy egyes konstrukciókat a válaszadók azért tartottak feltűnőnek, mert a stílus feldolgozásakor egyfajta „külső nézőpontot” működtetve az adott konstrukció megformálása által felidézett diskurzusok szempontjából tipikusnak tartották a stílust. Ezzel szemben más konstrukciók stilisztikai funkciójának feldolgozásakor az adatközlők „belső nézőpontot” működtettek, és az adott nyelvi konstrukció megformálását annak diszkurzív közegében, más konstrukciók stílusához való dinamikus viszonyában állapították meg. Mindez arra mutat rá, hogy a lírai diskurzusok befogadói a stílustulajdonítás során két eltérő nézőpontot is képesek működésbe hozni. Az interjúk eredményei alapján ugyanakkor általánosabb tendenciaként megállapítható, hogy az aktivált diszkurzív elvárásoknak megfelelő konstrukciók kiemelése inkább a homogén stílusúnak tartott részletekre volt jellemző, míg a diszkurzív közegükben, más szövegrészek viszonylatában stilisztikai jelöltséget mutató konstrukciók kiemelése inkább a heterogén stílusúnak tartott részleteket jellemezte.

Az interjúk vizsgálatban az adatközlők reflektáltak arra, hogy a megnyilatkozó szociokulturális szituáltságának a feldolgozása során milyen stílusmintákat aktiváltak. Reflexió tárgyává vált a tipikus dalszövegekre jellemző tipikus nyelvi megformálás. Felvetődött ugyanakkor az is, hogy a dalszövegek szerzőjének egyéni stílusa is jellemezhető tipikalitással, ami a líraibbnak tartott részletek

kapcsán merült fel. A stílusminták aktiválásának további lehetősége volt, hogy a befogadók bizonyos megformálásokat a hétköznapi társalgásokkal, míg másokat az irodalmi szövegekkel összefüggésbe hozható stílusmintákhoz kapcsoltak, ezek együttes érvényesülése esetén pedig a diskurzus líraiságára hívták fel a figyelmet. Ugyanakkor az interjúk arra is rámutattak, hogy a tipikus résztvevői szerepek alapján azonosított műfajokhoz kötődő stílusminták is meghatározóak lehetnek a dalszövegek stílusának a befogadásában.

A dalszövegek stílusának homogenitásával, illetve heterogenitásával kapcsolatban megállapítható, hogy a befogadók értelmezésében homogén stílusú dalszövegrészek a szociokulturális attitűdök tipikus együttállásával, illetve az egyes tényezők tekintetében csupán az egyik pólus felőli fogalmi tartomány aktiválásával jellemezhetők, ezáltal pedig egyféle beszélői perspektívát hoznak működésbe. Ezzel szemben a befogadók értelmezésében heterogén stílusú dalszövegek a szociokulturális attitűdök atipikus együttállásával, illetve az egyes tényezők tekintetében az ellentétes pólusok felőli, eltérő fogalmi tartományok együttes aktiválásával jellemezhetők. Mindez tehát arra mutat rá, hogy a heterogén stílusú dalszövegek több eltérő, a konstruálás kiindulópontjaként funkcionáló szociokulturális szituáltság hoznak játékba az értelmezés során.

## Irodalom

- Ballagó Júlia 2017. A szociokulturális szituáltság egyetemi oktató és hallgató közötti diskurzusokban. *Ösvények*. [http://osvenyek.elte.hu/images/cikkek/Ballago17\\_1.pdf](http://osvenyek.elte.hu/images/cikkek/Ballago17_1.pdf) (2020. június 9.)
- Barlow, Michael – Kemmer, Suzanne (eds.) 2000. *Usage based models of language*. Stanford, California: CSLI Publications.
- Croft, William 2009. Towards a social cognitive linguistics. In: Evans, Vyvyan – Poursel, Stephanie (eds.): *New directions in cognitive linguistics*. Amsterdam: John Benjamins. 395–420.
- Culler, Jonathan 2000 [1981]. Aposztrófé. *Helikon* 46: 370–385.
- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes – Simon Gábor – Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Poétikai mintázatok korpuszalapú kognitív stilisztikai kutatása. A Stíluskutató csoport kutatási terve. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 211–222.

- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2018. Kreatív-produktív módszerek és kvalitatív szövegelemzés a poétikai kutatásban. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 111–137.
- Emmott, Catherine – Alexander, Marc – Marszalek, Agnes 2014. Schema theory in stylistics. In: Burke, Michael (ed.): *The Routledge handbook of stylistics*. London, New York: Routledge. 268–283.
- Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt” – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 142: 164–190.
- Simon Gábor 2018. Kognitív és/vagy nyelvészeti poétika. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 9–40.
- Stockwell, Peter 2002. *Cognitive poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.
- Tátrai Szilárd – Ballagó Júlia 2020. A stílustulajdonítás szociokulturális szituáltsága. Funkcionális kognitív megközelítés. *Magyar Nyelvőr* 144: 1–43.
- Tátrai Szilárd 2012. Viszonyulás és viszonyítás. Megjegyzések a stílus szociokulturális tényezőinek vizsgálatához. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok*. Budapest: ELTE. 51–71.
- Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 899–1058.
- Tátrai Szilárd 2018a. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektíválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.
- Tátrai Szilárd 2018b. Az aposztrófikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 65–78.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1996. *A magyar nyelv stilisztikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2005. *A cognitive theory of style. Metalinguistica* 17. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Tolcsvai Nagy Gábor 2012. A stílus szociokulturális tényezőinek kognitív nyelvészeti megalapozása. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A stílus szociokulturális tényezői*. Budapest: ELTE. 19–49.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2017. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó. 207–499.
- Tomasello, Michael 2002. *Gondolkodás és kultúra*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Vandeale, Jeroen – Brône, Geert 2009. Cognitive poetics. A critical introduction. In: Brône, Geert – Vandeale, Jeroen (eds.): *Cognitive poetics. Goals, gains and gaps*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 1–29.



SÓLYOM RÉKA – PAP ANDREA

## Magyar költők megidézése. Két slam poetry szöveg empirikus vizsgálatának tanulságai<sup>1</sup>

### Absztrakt

A tanulmány Simon Márton két slam poetry szövegének (*Kedvencek temetője Margó Slam Poetry szövegek [József Attila, Nemes Nagy Ágnes]*) befogadási, értelmezési kérdéseit elemzi empirikus adatfelvétel segítségével. A szövegek két magyar költőhöz, József Attilához és Nemes Nagy Ágneshez szólnak. Az empirikus adatfelvétel során először csoportos interjúk, majd egy kérdőíves felmérés segítségével bölcsészhallgatók körében kerestük arra a választ, hogy hogyan konstruálja meg az E/1. beszélő (a slammer) a közvetlen viszonyt saját maga és a megszólított, már nem élő költők között, hogyan idézi meg és fel az életútjukat, munkásságukat. A megszólítottak meg- és felidézésébe beletartozik egyrészt az intertextusok jelenléte a szövegekben, másrészt különféle (például életrajzi) utalások, „kiszólások” megjelenése – beleértve olyan vizsgálandó kérdéseket, mint a tegezés-magázás, humor, illetve az (ön)íronia megformálása. Az empirikus vizsgálódás során kapott válaszoknak, valamint a szövegek részletes elemzésének a segítségével a tanulmány a kognitív poétika keretében azt is elemzi, hogyan vélekednek a megkérdezettek a szépirodalmi kánonba tartozó költők megjelenítéséről, megszólításáról a slam poetry populáris műfajában.

**Kulcsszavak:** slam poetry, intertextualitás, stílusjegyek, József Attila, Nemes Nagy Ágnes, kérdőív, interjú

### 1. Bevezetés

Jelen tanulmány egy napjainkban populáris műfaj, modern költészeti stílus, a slam poetry nyelvi-stiláris vizsgálatára tesz kísérletet: bevezető jellegű elemzést kíván elvégezni konkrét szövegek bevonásával. A tanulmány a slam poetryben

<sup>1</sup> A szerzők köszönetüket fejezik ki Tátrai Szilárdnak a kérdőívek véglegesítéséhez adott tanácsaiért.

mint a lírai diskurzusok egy sajátos típusában megmutatkozó, személyekre vonatkozó jellegzetes nyelvi szerkezeteket, mintázatokat figyel meg empirikus vizsgálatok segítségével.

### *1.1. A slam poetry mint műfaj (rövid áttekintés, kialakulásának háttere)*

A **slam poetry** az előadói költészet olyan formája, amely ötvözi az előadást, az írást, a versenyt és a közönség részvételét, és amely leginkább szóban és élőben hatásos. A slam poetry fogalma az 1980-as években a mindennapi életből indult egy költő és építőmunkás kezdeményezésére, aki szerint a költészet elvesztette valódi szenvedélyét, és az volt a célja, hogy az irodalom visszatáljon az emberekhez. Erre az elképzelésre alapozva létrehozott egy heti költészeti eseményt (a slam poetryt), amelyen bárki részt vehetett. A költők bemutatták műveiket, majd a közönségből véletlenszerűen kiválasztott öt ember véleménye alapján döntöttek a nyertesről. A slam poetry tehát egy művészi mozgalomból műfajjá nőtte ki magát, a slam költők a modern kultúra számos aspektusára hatással voltak: például a politikai mozgalmakra, a művészetre, a médiára, az irodalomra és a szórakoztatásra.

A slam poetry (rövidebb formában slam) megnevezés egyrészt abból ered, hogy milyen hatalmas van a közönségnek a versek dicséretében vagy megsemmisítésében, másrészt pedig a költők nagy energiájú előadói stílusából. A szerzők (slammerek) többnyire fejből mondják a szövegeket, tehát nem versfelolvasás, ugyanakkor mégsem teljesen spontán, hiszen az egyes versek megtervezettek, begyakoroltak. A slammelést művelő vagy követő egyetemi hallgatók tapasztalatai alapján egyes szerzők inkább a – kevésbé hatásos – felolvasó módszert követik.

A slam poetryt sokféle helyszínen tartják (például parkokban, könyvesboltokban, kávéházakban, bárokban). Bár a slamhez kapcsolódó szabályok helyszínenként vagy eseményenként változhatnak, vannak általános iránymutatások: 1) bárki versenyezhet életkortól, származástól, nemtől, iskolázottságtól, társadalmi osztálytól, fogyatékosaságtól függetlenül; 2) a versek bármilyen témáról szólhatnak, de általában az előadó alkotásai; 3) a versek nem haladhatják meg a háromperces időkorlátot, ha mégis túllépi a költő az időkeretet, levonják a pontokat; 4) az előadás során nem használható kellék; 5) nem alkalmazható zenei kíséret vagy hangszer, az azonban megengedett, hogy a költő énekeljen, tapsoljon, dúdoljon; 6) a költők egyedül vagy csoportosan is felléphetnek.

A slam poetry tehát aktuális témákról szól (amelyeket az adatközlők is említenek az interjúban) egyszerű, érthető nyelvezettel, a beszélő és az előadás befogadója is hétköznapi ember. A szövegek stílusa kötetlen, a slam szövege

azonban költeményként is felfogható, hiszen a klasszikus versekhez hasonlóan megjelenhet bennük rím, hasonlat, metafora és más, tipikus költészeti elemek (1, 2).

Az újabb generációk kultúrája a szóbeliség újjáéledését úgy látja, mint a történelmi elődökkel való kommunikációnak egy – az írásbeliséghez képest előnyösebb – járható, megvalósítható módját (Ong–Havelock 1979: 188). Létezik a kompozíciónak, az alkotásnak egy orális, szóbeli stílusa, amely a „szóbeli hagyománynak” egy olyan hordozója, amellyel a kultúra folytonossága fenntartható (Havelock 1979: 190). A slam poetry is a művészi megnyilvánulásnak a szóbeli formáját emeli ki, arra alapozódik.

### 1.2. Az elemzések célja

A jelen elemzés két, egyazon szerzőtől származó, egyazon alkalomra írt slam poetry szöveg elemzését és befogadásának empirikus vizsgálatát tűzte ki célul kognitív keretben. A kognitív poétika (vö. Vandaele–Brône 2009) és stilisztika (vö. Tolcsvai Nagy 2005) elemzési eszközeivel vizsgálja a két, szépirodalom és köznyelv metszetében megkonstruálódó szövegben megjelenő jellegzetességeket: az intertextualitás kérdéseit, a tegezés-magázás vonatkozásait, a beszélő és a megszólított személyes viszonyát, egyes szociokulturális jellemzőket, valamint az ironia és a gúny megjelenését. E célnak az értelmében a tanulmány egy 2020 márciusában a magyar költészeti kánont feltételezhetően jól ismerő befogadók: bölcsészhallgatók körében felvett kérdőíves felmérés vonatkozó adatait elemzi a felismerési folyamatok, illetve a szövegek stílusához és szociokulturális beágyazottságához kapcsolódó jellemzők tanulmányozásával.

### 1.3. A korpusz

Az elemzett két szöveg a 2012-es második Margó irodalmi fesztiválra íródott. Ezt a fesztivált az ünnepi könyvhét alternatív sorozataként 2011 áprilisában rendezték meg első alkalommal (3), és nagy sikerrel zárult. Célja a 2012. tavaszi beharangozó szerint a következő volt: „A MARGÓ egy olyan fesztivál, ahol nem hagyományos módon találkozhat a szerző, az olvasó és a mű: bevonja a film, színház és zene rajongóit, képviselőit, alkotóit, kulturális központokat és műhelyeket” (4)

Az elemzett két szöveg a *Kedvencek temetője* sorozatba illeszkedik: ez egyike azoknak az önállóvá vált sorozatoknak, amelyek a fesztiválból önállósodtak. Az első szövegben a szerző József Attilát, a másodikban Nemes Nagy Ágneszt szólítja meg. A szövegek szerzője Simon Márton költő, slammer és műfordító.

Mára lezárt honlapjáról (5) kiderül, hogy slam poetryvel 2011 óta foglalkozik, és a műfajhoz kapcsolódó versenyeken, rendezvényeken, bemutatókon számos helyezést ért el.

#### *1.4. A két szöveg elemzésének szempontjai*

Az elemzések célja egyfelől áttekinteni és alkalmazni a kognitív stilsztika és poétika adta lehetőségeket, másfelől az empirikus adatok segítségével egy konkrét adatközlői csoport válaszainak a tükrében képet adni arról, hogy hogyan „működnek” a vizsgált slamszövegek, milyen mértékű az intertextualitás és a megszólított költők felismertsége, valamint milyen prototipikusnak tekinthető stílusjegyeket emelnek ki az adatközlők az egyes kérdésekre adott válaszaikban.

Az elemzésekben először röviden bemutatjuk a szövegekben megjelenő beszélő-hallgató viszonyt, a „vendégszövegek” megjelenését és a slamszövegek stílusát általánosságban. Ezután ismertetjük az adatközlői válaszokat és a válaszokból levonható tanulságokat. A vizsgálat empirikus módon közelít a két szöveghez, és a következtetések levonásában támaszkodik arra a feltevésre, hogy „a befogadói aktivitásra épülő kreatív, produktív módszerek hatékonyak lehetnek a poétikai struktúrák működésének megértésében” (Domonkosi–Kuna 2018: 113). Ez a törekvésünk egybevág azzal az elvvel is, amelynek az értelmében a poétikusság „a befogadás, a megértés folyamatában kibontakozó minőség” (Simon 2018: 17), és amelynek az újraértelmezésére megismerési kategóriaként lehetőség van. A két szövegben felismert intertextusok, a beszélő és a megszólított viszonyára való reflektálás, a prototipikus stílusjegyek felsorolása mind olyan jellemzők, amelyeket nagymértékben determinálnak az adatközlők előzetes irodalmi, illetve irodalmi vs. köznyelvi szövegekhez kapcsolódó befogadói tapasztalatai. A két szöveg nagy mennyiségben tartalmaz konkrét idézeteket a megszólított magyar költők műveiből, ezenkívül a költők és a slammer életére való utalások is átszövik mindkét szöveget.

Fontos körülmény továbbá, hogy a felmérés során az adatközlők Simon Márton nézőpontján keresztül találkoznak a két szöveggel, így akarva-akaratlanul is kénytelenek átvenni az ő attitűdjét, nézőpontját a két költővel kapcsolatban. A nézőpont jelentőségét a történetmegértésben Turner 1996 a következőképpen foglalja össze:

Mint érzékelő lények, nézőpontunk mindig egyedi és lokális, mert életünk egyedi és nem általános. Mint képzelőerővel bíró lények, folyamatosan jelentést alkotunk azért, hogy túllépjünk ezen az egyediségen. Integrálunk az egyediségek felett. Ha egy kis térbeli történet egyik oldalán vagyunk, „azt” nézve,

és egy barátunk a másik oldalán van, „azt” nézve, meg tudunk alkotni mentálisan egy olyan teret, amely tartalmazza azt, amit a barát lát, és hozzáköti ezt a teret ahhoz a térhez, amely azt tartalmazza, amit mi látunk, azért, hogy létrehozzunk egy integrált teret, amely szándékaink szerint tapasztalattól független és egységes (Turner 1996: 117).<sup>2</sup>

A kérdőíves felmérés során feltételezésünk szerint lehetőség nyílik bepillantást nyerni ennek a – jelen szövegek esetében a slammer és a befogadó együttes értelmezési folyamataiból származó – jelentés- és stílusutalajdonításnak a folyamatába.

### 1.5. Az intertextualitás szerepe a két slamszöveg értelmezésében

Az elemzett szövegekben az intertextualitás fontos szerepet tölt be. A terminust tanulmányunkban nem a genette-i szűkebb értelemben (egy szövegrészlet szó szerint része egy másiknak, vö. Genette 1997, idézi Mirenayat–Soofastaei 2015: 534), hanem Beaugrande–Dressler (1981) elméletével összhangban értelmezzük. Tolcsvai Nagy Gábor (2001) felfogása szerint az intertextualitás „az adott szöveg megértéséhez szükséges más szövegek, a szövegtípusok” (Tolcsvai Nagy 2001: 28), amelyet a szövegszerűség hét ismérvének az egyikeként említ. Az intertextualitásnak több típusa van; Gyuricza Katalin (2016a: 75) három alapvető típust különböztet meg: a referenciális, a tipológiai és a szövegfajták közötti intertextualitást. Az első típus az egyes szövegek közötti konkrét utalásokat, a második típus a konkrét szöveg és egy szövegfajta közötti, a harmadik pedig a szövegfajták közötti funkcionális-pragmatikai összefüggéseket jelent. Összefoglalva: „Az intertextualitás [...] tehát a szöveg alapvető jellemzője, amely a szövegben megjelenő konkrét utalásokon alapul, így a szövegek közötti viszony nyelviileg megragadhatóvá válik” (Gyuricza 2016b: 34).

Az intertextualitás emlékeztető funkciójával kapcsolatban a *Szövegtani kaleidoszkóp* 2. kiemeli, hogy a másik szövegre való emlékeztetés még nyilvánvalóbb, ha az adott szöveg fizikai megjelenési formája is felidézi a másik szöveget; ha az egyik szöveg lexikai szintaktikai vagy poétikai szintaktikai formái felépítése idézi fel a másik szöveget, illetve ha az egyik szöveg adott tematikája idézi fel egy ugyanazzal a tematikával foglalkozó másik szöveget (Benkes–Petőfi S. 1996: 208).

---

<sup>2</sup> “As sensory beings, our view is always single and local because we have a single life and not a general life. As imaginative beings, we constantly construct meaning designed to transcend that singularity. We integrate over singularities. If we are on one side of a small spatial story, viewing »it«, and a friend is on the other side, viewing »it«, we can construct, mentally, a space that contains what the friend sees and connect that space to the space that contains what we see, to create an integrated space that is meant to be transcendent and unitary” (fordítás tőlem, S. R.).

Simon Márton két elemzett slamszövegében fontos szerep jut az intertextualitásnak: mind a fentebb említett referenciális, mind pedig tipológiai jellemzőik azt a célt szolgálják, hogy hozzásegítsék a befogadókat a slammer és a megszólított költő közötti viszony megismeréséhez.

### *1.6. Az adatfelvétel körülményei*

Miként más kérdőíves felmérések és interjúk esetében (vö. Sólyom 2018), ennek a kutatásnak az esetében is felmerül a kérdés, hogy pontosan kik és milyen (feltételezhető) előzetes ismeretekkel adtak választ a feltett kérdésekre. Az adatfelvételre 2020. március 11-én került sor a Károli Gáspár Református Egyetemen. A kérdőívet összesen 31 fő, 2–4. évfolyamos bölcsészhallgató töltötte ki. A kérdőív kitöltésére szánt alkalmat kötetlen beszélgetéssel kezdtük a slam poetry műfajáról, amelyhez önkéntes és anonim módon csatlakozhattak a hozzászólók. Az interjúkészítés során kiderült, hogy a hallgatóknak egészen különböző előzetes tapasztalataik vannak a slam poetry műfajáról, a műfajhoz kapcsolódó versenyekről, valamint a műfaj képviselőiről.

Az adatközlők ezután megkapták a két szöveget és a hozzájuk tartozó kérdőíveket. Az olvasást az első, József Attilát megszólító szöveggel kezdték, majd a hozzá kapcsolódó kérdőív kitöltésével folytatták, ezután következett a második, Nemes Nagy Ágnes megszólító szöveg olvasása, illetve a kapcsolódó kérdőív kitöltése.

A két szövegen annyit módosítottunk, hogy az elsőből teljesen kitöröltük a megszólított költő nevét. Bízunk abban, hogy az intertextusok, valamint az életrajzi utalások segítségével a hallgatók kitalálják, kit szólít meg a 21. századi költő. A második szöveg esetében – ahol Simon Márton *Ágnes*ként szólítja meg a költőnőt – viszont nem töröltük a megszólított keresztnevét. Feltételeztük, hogy ennek a szövegnek az esetében nehezebb lenne minimális segítség nélkül kitalálniuk az adatközlőknek, hogy kihez szól a szöveg.

## **2. Ami az adatközlői interjúból kiderült**

Az adatközlők között volt olyan, aki maga is slam poetry szerző, valamint voltak a műfaj iránt érdeklődő, azt jól ismerő hallgatók is. Elhangzott véleményként, hogy Magyarországon a slammerek gyakran a stand-upos irány felé mennek el (mind tartalomban, mondanivalóban, mind pedig előadói stílusban), de léteznek az irodalmi irányt követő előadók is. Külföldön jellemzőbben szabadversjellegű a műfaj, amely inkább irodalmi alkotásnak számít.

A beszélgetésből fény derült arra is, hogy a középiskola tipikus, divatos színtere a slam poetry írásának, amelynek közösségi ereje meghatározó. Az életkortól

is függ a műfajjal szembeni befogadói attitűd, amelyet az egyik hallgató azzal az állítással támasztott alá, hogy később nem tűntek olyan jó minőségűnek azok a szövegek, amelyek korábban hatással voltak rá. Egy olyan slamszöveg is szóba került a beszélgetésben, amely az *Akkezdet Phiai* (röviden: AKPH) budapesti underground hiphopcsapat zenéje alapján készült. A megnevezett együttesre a Nemes Nagy Ágneshez írt slam poetryben is található utalás (*és talán Akkezdet Phiainak dobna egy puszit*).

A szövegek stílusára és a slam poetry tematikájára vonatkozóan elhangzott az a megállapítás, hogy ritka az igazán jó slam szöveg. A véleményt formáló hallgatók jó témának vélték a következő általános témaköröket: irodalom, politika, önkép, mérgező kapcsolatok (család), lelki vonal. A témaválasztás azonban korfüggő tényező, a középiskolai diákok között nem tipikus a politikai jellegű téma, ami azzal indokolható, hogy őket talán még kevésbé érdekli ez a terület, inkább a saját korosztály problémáira világítanak rá (például internetes csalás, drog, szülőikkel való kapcsolat, szerelmi élet).

A műfaji jellemzőkről elmondható, hogy szigorú forgatókönyv alapján működik az előadás menete, a slammereknek 3 perc áll rendelkezésükre (kis túlcsumzás lehetőségével), segédeszközök és teátrális dolgok használata nem megengedett. A szöveget ugyan fel lehet olvasni, ebben az esetben azonban kevésbé tűnik improvizatívnak. Az előadás idejének behatárolása a szöveg hosszúságát is meghatározza.

A hallgatók véleménye és tapasztalatai alapján a közönség is bevonható a produkcióba, de az előadás alakulása alapvetően közönségfüggő, kínossá is válhat, ha a hallgatóság, a befogadók nem vesznek részt aktívan, és nem működnek együtt a slammerrel. Az előadás megvalósulhat egyedül (önálló produkció keretében) is, de sokszor inkább felolvassák a szövegeket. Megfigyelhető azonban, hogy teljesen más az előadói stílus, ha fejből mondják, rögtönzött formában adják elő a slam poetryt, mert így van lehetőség a módosításra, ha a közönség nem az előadó elvárásainak megfelelően reagál.

### 3. Az első slamszöveg rövid áttekintő elemzése

Az alábbiakban egy rövid áttekintés következik a kérdőívben elsőként megadott, József Attilát megszólító szövegről. A rövid áttekintés oka az, hogy mivel az interjú és a kérdőív vonatkozó adatközlői válaszai nem a slamszövegben előforduló témák sorrendjében követték a szöveget, illetve vannak a szövegnek olyan témái, részei, amelyekre nem tértek ki az adatközlők válaszukban, érdemes röviden általános képet adni arról, hogy milyen módon közelíti meg és evokálja a József

Attila-i, eredeti verset Simon Márton szövege. A slamszöveg címe *J. A. Simon Márton* már a címválasztással megadja a „kulcsot” az olvasónak, könnyen felismerhető ugyanis, hogy a szöveg József Attila hasonló című, 1924 őszén írt versét evokálja.<sup>3</sup> „Az én mint az azonosítás vagy azonosság alakzata, illetve ennek az alakzatnak a fenntarthatósága vagy elvesztése, szétesése azért meghatározó probléma ebben a költészetben, mert József Attila legtöbb jelentős dilemmája, lélektani, társadalmi és persze nyelvi kérdései voltaképpen itt keresztezik egymást” – jegyezi meg Kulcsár-Szabó Zoltán egy interjúban (Kondor 2020: 43).

A slamszöveg esetében összesen nyolc kezdősor azonos József Attila eredeti-jével; e tekintetben tehát a 21. századi variáció követi az eredeti szöveget. Kisebb tipográfiai, illetve vonzatbeli változtatásokon (*önmagunkhoz* vs. *Önmagunkhoz*; *vízzel* vs. *vizben*; *jó meleg* vs. *jó, meleg*) kívül a 21. századi költő szövegének a kezdősorai teljesen azonosak a József Attila-i vers kezdősoraival. Simon Márton azonban a legtöbb esetben ironikusan „fordít” a sorok folytatásán, és személyes hangvétellő, a saját életére vonatkozó utalásokkal tölti meg a szöveget. Mindezt azonban úgy teszi, hogy nem mond le József Attila „megidézéséről”, és intertextusokkal, a 20. századi költő életére tett utalásokkal szövi át a szöveget.

Ezután a kortárs irodalmi életről mond kritikát a 21. századi költő, mind az alkalmanként újabb verseire, de hasonló módon a nemi szervére kíváncsi vadidegen befogadóról, mind irodalmár ismerőseinek „erős 7 százaléká”-ról, akik bolondnak nézik bizonyos tetteiért. A véleményét ismét József Attilától kölcsönöztö, a megidézett versből származó sorral összegzi: „Ha ez így megy tovább, nem törődöm velük.” A József Attila-vers állításával – önmagunk bennünk lakik – szemben Simon Márton állásfoglalása a metaforikusság teljes kiiktatásával kisszerűvé teszi a témát a barátnő fürdőszobájában lakó saját arc felvillantásával. A következő szakaszban erős társadalom- és politikuskritika, a jelen Magyarországgal kapcsolatos negatív vélemény kifejezését juttatja érvényre a slammer. A folytatásban pedig a saját felnőtté válásának a dilemmáit, buktatóit jeleníti meg. „Kölcsönveszi” József Attila egy másik versének, az *Altatónak* jól ismert sorait, az „aztán ez lett a vége” kiszólással kisszerűvé, muszájjá alacsonyítva az eredeti versben felsorolt *tűzoltó, katona, vadakat terelő juhász* szakmákat. Megjelenik még ennek a szakasznak a szövegében utalás a *Medvetánc* című kötetre, illetve versre: „Orpheusz, az első költő, akinek a szavára a medvék is táncba kezdtek ugyan.”

Ezután a megszólításban magázódásra vált, és közvetlenül megszólítja József Attilát a 21. századi költő. A kezdő és záró szakasz közötti részek leginkább

<sup>3</sup> A két szöveg itt olvasható: <https://simonmarton.wordpress.com/2012/06/08/kedvencek-temetoje-margo-slam-poetry-szovegek-jozsef-attila-nemes-nagy-agnes/> (a letöltés ideje: 2020. január 15.)



a slammer költő személyes életútjához (cipővásárlás, barátnő, kortársak, diákhitel), költői pályájához (versek szeretete, az első honorárium, színpadon állás, kapcsolat kortárs költőkkel, az *Élet és Irodalom*mal, a Petőfi Irodalmi Múzeummal), illetve Magyarország társadalmi-politikai helyzetéhez kapcsolódó elemzésnek, „látéletnek” tekinthetők. Az utolsó szakaszban visszatérő megszólításkor szembetűnő, hogy a korábbi tegeződés, amelyet az első szakaszban található *hidd el, szeretlek, verseid, belőled, ajándékozhaszallak, neked* igealakok, névmások és birtokos személyjelek dolgoztak ki, magázódásra vált (*maga, kedves József Attila, maga, okozott, tönkretette, heverésszen*). Megfigyelhető ugyanakkor, hogy ez a magázódás egyfajta ironikus civódás is a nagy előddel, olyan módon, ahogyan egy kedves ismerősnek vagy rokonnak, esetleg kisgyereknek szoktunk szemrehányást tenni azért, mert nem jól csinált valamit. A felsorolásban – ahol ismét csak a 20. századi költő életére vonatkozó utalásokat: *Balatonszárszó* és a 32 évesen bekövetkező halál említését vesszük észre – az ironikus megjegyzése: a frusztráció okozása 5 költőgenerációnak, az ingatlanárak tönkretétele Balatonszárszón, a 32 évesen „kötelező” halál gondolata, valamint a nagy költőelőd „nyugodt heverészése” kidolgozzák azokat a közhelyeket, amelyek gyakran hallhatók, olvashatók József Attilával kapcsolatban, illetve amelyek hozzátartoznak az „átlagolvasó” átlagos tudásához a költőről. Ezeknek az utalásoknak a megjelenése valóban egy olyan „nyelvileg kifejtett [...] reprezentáció felülírása egy olyan – inkább implicit, mint explicit tette – kiindulópontból, amely megkérdőjelezi, de legalábbis relativizálja az adott reprezentációhoz kapcsolódó kiindulópont értelmezés- és értékelésbeli megfelelőségét a résztvevők által feldolgozott kontextuális körülmények között” (Tátrai 2011: 203). Ezeknek az ironikus példáknak a felidézésével Simon Márton véleményt is mond azokról a kortársairól, akik azt gondolják, hogy József Attila megidézése kimerül ezeknek az adatoknak az ismeretében, epigon módon történő utánzásában. Arról, hogy a szerző nem így gondolkozik a költőről, az utolsó – ismét magázó formájú – intertextus győzi meg a befogadót:

„Mert még azt is magától tudom, hogy »igazi lelkünket«, az igazit, azt, akárcsak az ünneplő ruhákat, gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd, az ünnepekre.”

### 3.1. Az első slamszöveggel kapcsolatban kapott válaszok

A József Attilához szóló szöveggel kapcsolatos kérdőívben a 31 adatközlő közül 28 fő (az adatközlők 90,32%-a) ismerte fel, hogy kit szólított meg az E/1. számú

beszélő. Néhányan kisebb kiegészítést is tettek a személy meghatározása mellé, például „egy költő, aki már nem él, József Attila”, „József Attila, magyar költő”.

A kérdőívnek arra a kérdésére, hogy milyen utalásokból következtethet az olvasó a megszólított személyére, azok közül az adatközlők közül, akik azonosították a megszólított költőt, mindenki kiemelte Balatonszárszó említését, illetve a harminckét évesen bekövetkezett halált. Ez a két tényező, amely József Attila életének a végéhez kapcsolódik, az azonosítás és a figyelem irányításának a szempontjából kulcsfontosságúnak tűnik. Ezek az információk a Simon Márton-szöveg utolsó előtti szakaszában jelentek meg, ott, ahol a slammer magázódásra vált, valamint utal arra, hogy a megidézett előd nagy hatással volt az utána következő költőgenerációkra. A tegeződés-magázódás esetében a stílus szociokulturális tényezőinek a helyzet mentén elemzett jellemzői (vö. Tolcsvai Nagy 2012: 38) esetében tehát az informális-formális tengelyen történik elmozdulás a szövegben, ilyen módon lesz a tegezés-magázás változása a fentebb említett ironia kidolgozásának az eszköze.

A vonatkozó adatközlői válaszok közül prototipikusan a figyelem előterébe került még a skizofrénia említése (öt adatközlő) és a megszólított költő életében a nőkhöz való viszony fontossága (három adatközlő). Látható, hogy az adatközlők elsősorban azokat az életrajzi adatokat nevezték meg a megszólított költő azonosítására alkalmas utalásokként, amelyek József Attila életútjával kapcsolatban prototipikusan szerepelnek már az általános és középiskolai tananyagban is.

Néhány esetben megemlégtették még az adatközlők ennél a pontnál a „tűzoltó, katona, vadakat terelő juhász”, valamint a „medvetánc” utalásokat is, ezek az intertextusok ugyanakkor inkább a kérdőív utolsó, szövegbeli utalásokra vonatkozó kérdéséhez tartoznak. Az intertextualitásra vonatkozó kérdéssel kapcsolatban a legtöbb adatközlő (12 fő) az *Altató* című versre utalt; a „tűzoltó, katona, vadakat terelő juhász” idézetet mindannyian kiemelték, a vers címét azonban összesen öt fő adta meg. A *Születésnapomra* című verset mint intertextust nyolcan említették, de itt is a „32 év” volt jellemzően megemlítve, a vers címét mindössze egy adatközlő adta meg. A *Medvetánc* című versre hárman utaltak, ketten meg is adták a konkrét verscímet, a *József Attila* című versből származó részeket pedig hatan idézték, de nem nevezték meg a verset. Egy érdekes tévesztés is megjelent a kapott válaszokban: az „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhákat...” idézetnél ketten nevezték meg – tévesen – a *Tiszta szívvel* című József Attila-verset forrásként.

Az adatközlőknek mindkét szöveg esetében meg kellett válaszolniuk a szöveg stílusára vonatkozó kérdéseket is. A József Attilához írt slamszöveggel

kapcsolatban a következőképpen lehet összegezni a válaszokat: az adatközlők 19 esetben emelték ki a szöveg szleng(es) jellegét. Ez olyan jellemzőnek tűnik, amely egyértelműen megragadta a hallgatók figyelmét. A vonatkozó kérdések esetében 9, illetve 10 válaszadó utalt erre, tehát az adatközlők mintegy harmada kiemelte ezt a jellemzőt. Konkrét szavakat, kifejezéseket is idéztek a szleng jellemzőjeként, legtöbb esetben ezeket: *csajom*, *nettó hülyeség*, *mordor ork*, *simicskalajos* (sic!), *elmúltnyócévek*, *olaszliszkától balatonöszödíg* (helyesen: *-öszödíg*). Látható, hogy az említett példák között szemantikai szempontból megtalálhatók a magánélethez, illetve a közélethez tartozó példák is. Ez megfelel annak a jellemzőnek, amelyet az interjú során a hallgatók is említettek, tudniillik annak, hogy a slam poetry mint műfaj nemcsak magánéleti, hanem (aktuál)politikai kérdéseket is gyakran érint.

A stílussal kapcsolatban a legtöbb adatközlő a szöveg közvetlen, bizalmas jellegét emelte ki, például: „olyan, mintha baráti levél lenne”, „mintha egy régi ismerősnek címeznéd”, „bizalmas, informális, mintha egy barátjához szólna”, ugyanakkor többen utaltak rá, hogy megfigyelhető a szövegben egyfajta patetikuság, emelkedettség is: „kicsit emelkedett hangnem”, „levélre emlékeztető stílus ismerősök között, kis kollegiális távolságtartással”. Megfigyelhető volt továbbá a vonatkozó válaszokban a vallomásosság említése, illetve az, hogy a megszólító személyes élményeit, életének eseményeit is megosztja a befogadóval. Említették még az adatközlők a tegeződés-magázódás váltakozását, valamint a mondatszerkesztésnek az élőbeszédre jellemző módját (többszörösen összetett mondatok, mondatátszövődések).

A kapott adatközlői válaszok alapján a slammer és a „megidézett” költőelőd viszonyával kapcsolatban három tipikus vélemény rajzolódik ki. Az első vélemény, amelyet a legtöbb, összesen 17 adatközlői válasz reprezentál, a 21. századi beszélő és a 20. századi költő közti pozitív, tiszteletteljes (sőt néhány esetben „rajongó”-ként aposztrofált), mester-tanítvány viszonyt emeli ki. Ennek alapján a slammer felnéz József Attilára, nagy elődjeként tiszteli, pozitív értelemben párhuzamosnak érzi életútját a költőével, személyes vallomással is él kettejük viszonyában, szereti a költőt és műveit is. Példák a válaszokból: „személyes, bensőséges”; „mester-tanítvány, rajongó-sztár viszony”; „szereti a költészetét és a személyét is”; „mintha baráti kapcsolatban lennének”; „távoli barátként ír róla, inkább kollégaként, egy sorsközösségbe tartozóként hivatkozik magukra, meghatározó alak, idősebb”.

A második kategóriába tartozó vélemények (7 db) árnyaltabban világítanak rá a kortárs utód és híres előd viszonyának az ambivalens voltára, és kiemelik:

Simon Márton ugyan szereti és tiszteli József Attilát, bizalmas hangon szólítja meg, de a szöveg végére ironikussá válik ez a hangnem, erre utal a magázódás és a felszólítások (például „heverészen csak!”), és szemrehányást, vádakát is megfogalmaz a beszélő, aki frusztrálttá válik, így a megszólító és a megszólított viszonya ambivalenssé alakul. Néhány példa az adatközlői véleményekből: „a szöveg elején bensőséges, barátként tekint rá, a szöveg végén megjelenik a vád”; „felnéz rá, mégis frusztrációt okoz neki, példakép”; „ambivalens”; „alá-főlé rendelt viszony, felnéz a megszólítottra, idealizálja vmilyen szintén, nyomába akar lépni, de megismételhetetlennek és maradandónak tartja, a végén magázódik”.

A harmadik kategóriába tartoznak végül azok a válaszok (5 darab), amelyekben az adatközlők kizárólag a megszólító és a megszólított kapcsolatának a negatívumait, problematikusságát emelték ki. Például: „hasonló élethelyzet (szegénység, nőikkel probléma)”; „[a slammer] saját elhibázott életét kéri számon J. A.-n”]; „igazából csak a műveit olvasta” (sic!).

A József Attilát megszólító szöveggel kapcsolatban kapott adatközlői válaszok alapján az alábbi következtetések vonhatók le: a bölcsészhallgatók korábbi tanulmányaik alapján nagy arányban (több mint 90%-ban) úgy is felismerték, hogy kit szólít meg a slammer a szövegben, hogy a felmérés során töröltük a megszólított költő nevét. Az intertextualitásra vonatkozóan is számos utalást tettek, megfigyelhető volt azonban, hogy az általános és középiskolában tanult „kötelező” versekre (*Altató, Medvetánc, Születésnapomra*) utaltak elsősorban, és bár vannak még a szövegben intertextusok, a versek címét vagy nem tudták megadni, csak körülírták, hogy miről szólnak, vagy észre sem vették az utalásokat. A szöveg stílusával kapcsolatban kiemelték a nagyfokú személyességet, a szlenghasználatot, az ironia megjelenését, utaltak továbbá a tegezés-magázás, laza és emelkedett stílusváltások, valamint a megszólító-megszólított viszonyában megfigyelhető ambivalens érzések okozta „hullámszerűsége”.

#### 4. A második slamszöveg rövid áttekintő elemzése

Az alábbiakban – a 3. ponthoz hasonlóan – egy rövid áttekintés következik a kérdőívben másodikként megjelenő, Nemes Nagy Ágnes megszólító slamszövegről. Az elemzés arra kíván rámutatni, hogy a szöveg milyen módon reflektál Nemes Nagy költészetére. A slam poetry címe: *N.N.Á.: Ballaszton*. Simon Márton egy szójátékkal idézi meg Nemes Nagy *Balaton* című költeményét (*Ballaszton – Balaton*; a szöveg második felében is megjelenik: *mint egy éjszakai Balatonfelvidék*), amelyen keresztül felismerhetővé válik az evokált személy is.<sup>4</sup> A szöveg

<sup>4</sup> A témaválasztás egyik motivációja az a vitaindító eszmecsere is lehetett, amelyet Térey János kezdeményezett a *Jelenkorban* közzétett írásában Nemes Nagy Ágnesről (7).

név szerint összesen nyolcszor szólítja meg a költőt. A 2. bekezdést nyitó evokálás a vers záró sorában már egy vallomásnak tűnő gondolattá alakul (*Ágnes, örökre szeretem magát*).

Az első versszakban még távolító nyelvi eszközöket alkalmaz a szerző (E/3. személyben ír Nemes Nagyról), mint aki csupán hallomásból ismeri őt: *Élt itt egy nő, azt mesélik róla*. A második bekezdéstől átvált személyesebb hangvételi formára közvetlenül a vers címzettjéhez szólva, itt jelenik meg először a megszólított neve: *Ágnes, én szeretem magát*. A slammernek a megszólított költővel való (indirektebb) viszonyára utalnak a távolságtartó magázó formában (E/3.) megfogalmazott sorok. Amíg József Attilához közvetlenebb, tegező (E/2.) formában fordul ugyanazzal az evokáló gondolattal (*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek*), és csak az utolsó előtti bekezdésben tér át a távolító magázódásba.

A slam poetry első bekezdésében Nemes Nagy karakterére és stílusára történő szövegbeli utalásokat lehet felfedezni, amelyek a megszólítottat távolságtartó személyiségként jelenítik meg. A *madárhatározó* (a *madár* visszatérő téma Nemes Nagy költészetében) és az *asztrofizikus* kifejezések (2. bekezdés) az evokált költő stílusára, a racionalitás igényére utalnak (amely gondolat az ars poeticájának is tekinthető *Elégia egy fogolyról* című versében is megfogalmazódik) (6).

„Hogy lelke helyén egy madárhatározó, és ha szeretett is, ki tudja mivel,  
mert szíve helyén szárazjég zúzalék – ezt mesélik –, bár szemében tűz volt,  
márvány homloka mögött egy Alpok”

A szöveg második bekezdésében felfedezhetünk további utalásokat a megszólított szerző különös (megközelíthetetlennek tűnő) személyiségére, mint a klasszikus költészet magas szintű művelőjére, a nyelvi igényesség megtestesítőjére (amelyben Babits hatása is érezhető: *és zseniktől tanulta a rendet*<sup>5</sup>):

„mert maga azóta is tökéletes jambusban hallgat. És ütemhangsúlyosan nyújt kezét.  
Egy adoniszi soron merengve keveri a kávé, míg szívében egy a-moll nyila rezeg.”  
„rég hazazavarta volna, szonettet írni az összes slammert”  
„talán Akkedetéknek dobna egy pusztit”  
„egy verstankönyvvel fenekelné el Dopemant...”

A slammer az ironia eszközét alkalmazva olyan modern, alternatív zenészekre is tesz utalást (az Akkedet Phiai underground hiphopcsapatra és Dopeman

<sup>5</sup> Nemes Nagy Babitsról írt esszéjében (*A hegyi költő*, 1984) így fogalmaz: „Miért szeretem Babits Mihályt? Természetesen: nem tudom. [...] Akkor, ott, kamaszkoromban kezdtem el szeretni Babits Mihályt, ahogy az lenni szokott; rögtönös szívdobbanással ismerve föl: ez kell nekem.”

rapperre), akiknek stílusa távol áll Nemes Nagy irodalmiságától, pontos nyelvezetétől, objektív lírájától. Az ironikus hangnemmél a modern költők, zenészek stílusát a klasszikus költői mintával, klasszikus verseléssel állíthatja szembe, valamint Simon saját magára vonatkozó öniróniája is megfogalmazódik (mint nem klasszikus verselő). Ugyanakkor az idézett szövegrész a nagy költő tehetségének és követendő példájának elismeréseként is értelmezhető.

A modern költészet – ahogy Nemes Nagy megállapítja – a mítoszok felé fordul, és a saját költészetébe is észrevétlenül belekerül (Nemes Nagy Ágnes 1982: 97–98; Lehóczky 2002: 125). Az *Én építék magából egy szobrot, csak keljen életre cserébe végre* sor – amely a megformált szobrával szerelembe esett Pygmalion görög mítoszára utal – az *Ekhnáton*-ciklusának egyik versét idézi meg: *Amikor én istent faragtam.*

A költői képekben megmutatkozik a slam műfajának stílusára jellemző újszerű, aktuális témákhoz kapcsolódó, hétköznapi nyelvhasználat: *a csicsás Calzedoniába vágyjon, nem fogom bekapcsolni Whitney Houstont, dobna egy pusztit, fenekelné el.* Ugyanakkor klasszikus irodalmi szerkezetek is megjelennek a metaforákon keresztül: *forró kavicsokat izzad, a szív egy tropikárium, én fényszennyezésnek szeretném magát.*

A slam poetry zárásában a szerző a pátoszos befejezést elkerülve, ugyanakkor az eddiginél bizalmasabb stílusban szólítja meg a szöveg címzettjét előbb egy metaforikus kérdéssel, majd egy bensőséges hangú lezárással:

„És most nem fogom bekapcsolni Whitney Houstont, de higgye el: Ágnes, én örökre szeretem magát.”

#### 4.1. A második slamszöveggel kapcsolatban kapott válaszok

A Nemes Nagy Ágneshez szóló szöveggel kapcsolatos kérdőívben a 30 adatközlő közül (a 31-ből egy ember nem válaszolt a 2. szöveghez kapcsolódó kérdésekre) 26 fő (86,66%) ismerte fel, hogy kit szólított meg az E/1. számú beszélő. A többieknek (4 fő) a szövegben megjelenő *Ágnes* név alapján sem sikerült az evokált személy azonosítása. A válaszadók néhány kisebb kiegészítést vagy általános magyarázatot is megfogalmaztak (például „egy költő”, „senki más nem jut eszembe”, „valaki, aki elutasította”).

Arra a kérdésre, hogy milyen utalásokból következtethet az olvasó a megszólított személyére, a következő válaszok érkeztek: az *Ágnes* névből (tehát az azonosítást egyértelműen segítette a megszólított költő keresztnéve), valamint a személyiségére, jellemére, életére történő utalásokból (például „hideg személyiség”; *szíve helyén szárazjég zúzalék; angyalok közt volt szervdonor; márvány*

homloka mögött egy alpok, „zöld szeme”; maga a tagadás, „szigorú, pontos, mégis nyílt”, „szenvedélyesség, egyedüli és kivételes”). Egy ember a „pszichológia és Balaton” hívószavakat említette életrajzi utalásként. Továbbá megfigyeltek még a műveire, a klasszikus költői stílusra, verselésre reflektáló jegyeket (például „hazazavarná az összes slammert szonettet írni”; *tökéletes jambusban hallgat; ütemhangsúlyosan nyújt kezét; adoniszi soron merengve; zseniktől tanulta a rendet; „természeti képek”; „tárgyilagosság”; „a tél, hideg, a jég ábrázolása”). A befogadói figyelem előterébe tehát elsősorban a költő személyiségét és stílusát (a klasszikus és formai szigorúságot követő verselést) leíró szövegrészek kerültek.*

Az adatközlői válaszok rávilágítanak arra a tényre, hogy a megszólított szerzők közül József Attila hangsúlyosabban jelen van az iskolai irodalmi kánonban (mint az egyik legismertebb 20. századi magyar költő), hiszen a válaszadók több konkrét, a szerző életére és műveire való utalást tudtak megnevezni (annak ellenére, hogy Nemes Nagy esetében a keresztnév megjelenése is segíthette a befogadói értelmezést). Ezt a megállapítást az is megerősíti, hogy a 26 főből – aki felismerte a megszólított költőt – csupán 19 válaszadó írt olyan prototipikus vonásokat, idézeteket, amelyeken keresztül azonosítani tudták a megszólított költőt.

A megfigyelt jelenséget az intertextusokkal kapcsolatos kérdésre adott válaszok is alátámasztják, amelyek azt mutatják, hogy a válaszadók kevésbé tudtak kapcsolódni Nemes Nagy Ágneshez és műveihez, kevésbé ismerik munkásságát (mint József Attiláét). A 30 főből (akik közül 26 ismerte fel Nemes Nagy személyét) mindössze 12-en válaszoltak a kérdésre, és azok közül is csupán néhány adatközlő említett konkrét műcímet (*Fák, Jég, A szobor*). Ketten utaltak a *Balaton* című versre, valamint egy ember megnevezte Nemes Nagy Babits-monográfiáját (*A hegyi költő*). A többi válaszadó idézeteket és magyarázatokat írt, amelyek a befogadói értelmezést segítették: például utalás az objektív lírára, Babits hatása (*zseniktől tanulta a rendet*), a verseire történő utalások (*szárazjég zúzalék, márvány homlok*), a klasszikus verselés formái (jambus, ütemhangsúlyos, adoniszi sor), a természettel való szoros kapcsolat (például *erdő, geológia, madárhatároló, asztrófizikus, alpok*). A figyelem előterébe tehát inkább a versek tematikája és stílusa került.

A stílusra vonatkozó kérdésnél a Nemes Nagy Ágneshez írt szöveggel kapcsolatban a válaszadók több sajátosságot is kiemeltek. Az adatközlők egy része (6 fő) arra fókuszált, hogy a második szöveg az elsőhöz képest formálisabb, kevésbé szlenges, „standardabb” (például *hepinesz, gratula, tuti, riszpekt*). Nyolc ember fennköltnek, emelkedettnek, dicsőítőnek, hivatalosabbnak, ünnepélyesebbnek, magasztalónak, pátoszosnak, egy válaszadó pedig himnuszszerűnek érzékelte

a második slam poetry stílusát (kiemelve a kezdést), ketten pedig szerelmes versnek, romantikusnak minősítették a stílusjegyek alapján. Hárman a szöveg bizalmas, közvetlen jellegét emelték ki, egy fő pedig a humort is említette sajátosságként (*verstankönyvvel fenekelnél el Dopemant*). Az adatközlők (7 személy) figyelme arra is ráirányult a prototipikus jegyek alapján, hogy a második szövegnek költőibb, irodalmibb a stílusa (például szóhasználat, rímek), mindössze egy személy kategorizálta hétköznapi szövegnek.

A prototipikus stílusjegyekre vonatkozó kérdésnél a többség általános megállapításokat tett, csupán néhányan támasztották alá konkrét példákkal megállapításaikat: költői képek, stilisztikai eszközök, neologizmusok (megszólítás: *Ágnes, magát*; hasonlat: *hideg volt, mint ki két fokos vízben alszik el*; metafora: *fényszennyezés, forró kavicsokat izzad*; szokatlan szószervezetek: *golyóálló fürdőruháját*; hétköznapi nyelvhasználat: *hazazavarta*; „magyarosított angol”: *riszpekt*; modern, aktualizált kiszólások: *calzedonia*; *Whitney Houston*; *Bookline-os nyeresémbögre*). Két kérdőívben műfaji utalás is történt: meseszerű indításként értelmezték a kezdősort (*Élt itt egy nő, azt mesélik róla*), amelyet egy másik válaszadó narratív stílusúnak minősített. A szöveg egészének stílusára, szóhasználatára vonatkozóan a hétköznapi és a fennkölt stílus kettősségére mutattak rá a válaszok.

Az adatközlők a kérdőív utolsó kérdésében a megszólító és a megszólított költő viszonyára reflektáltak (egy ember nem válaszolt), amellyel kapcsolatban a nyelvi megformáltságbeli sajátosságokat emelték ki, elsősorban a magázó formákat, a távolságtartóbb megszólítást, valamint a tiszteletet, a formális viszonyt implikáló nyelvi szerkezeteket. Azt is hangsúlyozták, hogy a második szövegben érzékelhető egyfajta távolságtartás. A nemek közötti interakcióra is ráirányult a befogadói figyelem, megállapítva, hogy a második szöveg egy nőhöz szól, ami befolyásolhatta a nyelvi forma megválasztását. A szöveg struktúrájára, a mondat szerkesztésre történtek utalások: például „letisztult, egyszerű szerkezet”, „rövidebb, kevés összetett mondat”, „szerkesztettebb forma”, „kötött rímek”, „beszélgetésnek hat”.

A válaszadók által megnevezett kapcsolattípusok az alábbi három kategóriába sorolhatók (a távolság-közelség perspektívájában). (1) A legtöbb adatközlő (17 fő) érzelmi jellegű, de távoli kapcsolatra utaló viszonyulást érzékelt: szeretet, tisztelet, csodálat, rajongás a megszólított költőtárs iránt (például *én szeretem magát. De nem úgy, persze, ne értse félre; maga egy tagadás. Én csak egy kérdés; én építetek magából egy szobrot; szemében tűz volt*), „tökéletesnek tartja” a megszólított személyt (*zseniktől tanulta a rendet, tökéletes jambusban hallgat*). (2) Egy másik kapcsolattípusként a személyes hangú, bensőséges viszonyt, illetve a szerelem



érzését említették a hallgatók (7 fő). A slammer „kiemeli a többi nő közül”, „összehasonlítja azokkal a nőkkel, akikkel korábban találkozott”, sőt a „műsájának” tekinti. A „szerelem”, a „romantikus érzelmek” vagy a „plátói szerelem” hangsúlyozódik („a nő nem ismeri”), az „elérhetetlen” (*maga talpig jég*), a „megfoghatatlan” (*alabástrom szobor*) költőnő imádata. (3) A vélemények harmadik csoportja (5 fő) a szakmai jellegű kötődést emelte ki, amely nem érzelmi alapú, hanem Nemes Nagy munkásságának elismerése, akit „példaképnek” is tekint, „hasonló lehet az irodalomhoz való viszonyuk”.

A Nemes Nagy Ágneshez szóló szövegre reflektáló válaszok alapján az alábbi megállapítások tehetők: kevesebb ember ismerte fel (86,66%), mint József Attilát, annak ellenére, hogy az *Ágnes* nevet segítségként benne hagytuk a szövegben. Az intertextualitásra vonatkozó válaszokból is arra lehet következtetni, hogy a hallgatók kevésbé ismerik Nemes Nagy munkásságát. Ennek fő oka az lehet, hogy az iskolai irodalmi kánonban József Attila kap nagyobb hangsúlyt, aki az általános iskolától kezdve a tananyag része. A stílusra reflektálva leginkább azt emelték ki a válaszadók, hogy – a néhol személyes hangvétel ellenére – alapvetően formálisabb jellegű, mint az első szöveg. A magázó formákban, a formális viszonyt implikáló nyelvi szerkezetek alkalmazásában a szerző távolságtartása érzékelhető a megszólított felé.

## 5. Összefoglalás

A tanulmány a magyar slam poetry egyik képviselőjének, Simon Mártonnak két magyar költőt, József Attilát és Nemes Nagy Ágneszt megszólító szövegeit elemezte. Az elemzések egyfelől áttekintették a Simon Márton-i szövegeket, különös tekintettel az intertextualitás megjelenésére és az E/1. beszélő és a megszólított költő viszonyára.

A kutatásban sor került egyetemi hallgatókkal a két szöveggel kapcsolatban felvett adatközlői interjúk és kérdőíves felmérések értékelésére is. Ezekből kiderült: a slam poetry műfaja jól ismert az egyetemisták körében; jellemzőit, prototipikus témáit és előadásmódját jól körülírták a hallgatók. A kérdőíves felmérésekből egyértelművé vált, hogy a Nemes Nagy Ágneshez szóló szöveg megszólítottját némileg kisebb arányban ismerték fel az adatközlők, mint a József Attilát megszólítót, még úgy is, hogy az *Ágnes* keresztnévet meghagytuk a szövegben, a *József Attila* megszólítást viszont töröltük. A vonatkozó válaszokból – elsősorban az intertextualitás terén – kiderült, hogy melyek azok az irodalmi kánonban érvényesülő „csomópontok” (például életrajzi adatok, kötelezően tanult versek címei), amelyeket az adatközlők könnyen felidéztek, amikor észlelték, hogy mely költőt

szólítja meg a slammer. Tény ugyanakkor, hogy ezek a prototipikusan ismert verscímek több esetben téves azonosításhoz is vezettek.

A két szöveg stílusával, a slammer és a megszólított költőelőd viszonyával kapcsolatban az adatközlők a József Attilát megszólító szöveg esetében a barátkozás-tisztelet-íronia „hullámszását” emelték ki, míg a Nemes Nagy Ágnest megszólító szövegnél a formálisabb, távolságtartóbb hangnemet érzékelték.

## Irodalom

- Beaugrande, Alain Robert de – Dressler, Wolfgang Ulrich 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Benkes Zsuzsa – Petőfi S. János 1996. *Szövegtani kaleidoszkóp. 2. A szövegmegformáltság elemző megközelítése*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2018. Kreatív-produktív módszerek és kvalitatív szövegelemzés a poétikai kutatásban. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Linceum Kiadó. 113–137.
- Genette, Gerard 1997. *Palimpsests: literature in the second degree*. (Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky) Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Gyuricza Katalin 2016a. Az intertextualitás vizsgálata nyelvészeti szempontból. *Magyar Nyelvőr* 140: 71–95.
- Gyuricza Katalin 2016b. Az intertextualitás tanításának lehetőségei az anyanyelvi oktatásban. *Anyanyelv-pedagógia* 9/4: 32–46.
- Havelock, Eric A. 1979. *Review article: the ancient art of oral poetry. philosophy and rhetoric*. Vol. 12/3. London: The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 187–202. [https://monoskop.org/images/e/ec/Havelock\\_Eric\\_A\\_1979\\_The\\_Ancient\\_Art\\_of\\_Oral\\_Poetry.pdf](https://monoskop.org/images/e/ec/Havelock_Eric_A_1979_The_Ancient_Art_of_Oral_Poetry.pdf) (a letöltés ideje: 2020. március 20.)
- Kondor Péter János 2020. „Nagyon türelmesen kell ezeket a szövegeket olvasni”. Interjú Kulcsár-Szabó Zoltánnal. *Irodalmi Magazin* 8/1: 41–48.
- Lehóczky Ágnes 2002. A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép. A fa-motívum Nemes Nagy Ágnes költészetében. *Irodalomtörténet* 33/83: 118–142. ([https://epa.oszk.hu/02500/02518/00295/pdf/EPA02518\\_irodalomtortenet\\_2002\\_01\\_118-142.pdf](https://epa.oszk.hu/02500/02518/00295/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2002_01_118-142.pdf) (a letöltés ideje: 2020. március 20.)
- Sayyed Ali Mirenayat – Elaheh Soofastaei 2015. Gerard Genette and the

categorization of textual transcendence. *Mediterranean Journal of Social Sciences* 6/5: 533–537.

Simon Gábor 2018. Kognitív és/vagy nyelvészeti poétika. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Linceum Kiadó. 9–40.

Sólyom Réka 2018. A kérdőíves felmérések szerepe a kognitív szemantikai és stilisztikai elemzésekben. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Linceum Kiadó. 197–209.

Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor 2001. *A magyar nyelv szövegtana*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor 2005. *A Cognitive Theory of Style*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Tolcsvai Nagy Gábor 2012. A stílus szociokulturális tényezőinek kognitív nyelvészeti megalapozása. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok*. Budapest: ELTE. 19–49.

Turner, Mark 1998. *The literary mind. The origins of thought and language*. New York – Oxford: Oxford University Press.

Vandaele, Jeroen – Brône, Geert 2009. Cognitive poetics. A critical introduction. In: Vandaele, Jeroen – Brône, Geert (eds.): *Cognitive poetics. Goals, gains and gaps*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 1–29.

## **Források**

Nemes Nagy Ágnes 1982. *Metszetek*. Budapest: Magvető Kiadó.

Nemes Nagy Ágnes 1984. *A hegyi költő*. Budapest: Magvető Kiadó.

## **Internetes források**

(1) <http://slampoetry.hu/mi-az-a-slam-poetry/> (a letöltés ideje: 2020. március 18.)

(2) <https://www.britannica.com/art/slam-poetry> (a letöltés ideje: 2020. március 18.)

(3) <http://www.margofeszt.hu/hu/rolunk> (a letöltés ideje: 2020. március 21.)

- (4) [https://litera.hu/hirek/hamarosan\\_indul\\_a\\_masodik\\_margo\\_varosi\\_irodalmi\\_fesztival.html](https://litera.hu/hirek/hamarosan_indul_a_masodik_margo_varosi_irodalmi_fesztival.html) (a cikk keletkezésének ideje: 2012. május 23., a letöltés ideje: 2020. március 21.)
- (5) <https://simonmarton.wordpress.com/about/> (a letöltés ideje: 2020. január 16.)
- (6) <https://magyarnarancs.hu/konyv/szajhagyomany-108929> (a letöltés ideje: 2020. március 20.)
- (7) <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2449/a-nagyasszony> (a letöltés ideje: 2020. március 20.)

KRIZSAI FRUZZINA

## A személyjelölés aposztrófikus mintázatai halottbúcsúztató versekben<sup>1</sup>

### Absztrakt

A dolgozat a személyjelölés aposztrófikus mintázatait halottbúcsúztató versekben vizsgálja. A munka célja kettős: a lírai diskurzusok személyjelölési mintázatainak jobb megismerésével a műfajban az aposztrófé sajátos szociálpszichológiai motiváltságát is értelmezi. A kutatás aktualitását feltáró bevezetést követően a vizsgálat központi fogalmának, az aposztrófénak a kognitív nyelvészeti kiindulópontú jellemzésére kerül sor. Az elemzés 90 vers kvalitatív vizsgálatán keresztül tárja fel azokat a személyjelölési mintázatokat, amelyek az aposztrófé nyelvi műveletéhez köthetők, egyes példákon keresztül jellemzi az előforduló mintázatokat, és összefüggésbe helyezi ezek változatosságát az aposztrófé műfajbeli diszkurzív funkciójával. Az összegzés arra világít rá, hogy az aposztrófé meghatározó a műfaj egyik jellegadó tulajdonságának nyelvi kifejezésében, alapvető szerepe van a megnyilatkozás jelenében megváltozó társas kapcsolatok kinyilvánításában és alakításában.

**Kulcsszavak:** aposztrófé, fiktív diskurzus, gyászfeldolgozás, nézőpont, személyviszonyok

### 1. Bevezetés

Az aposztrófé és a líraiság viszonya az elmúlt évek kognitív poétikai kutatásainak egyik fontos iránya mind alternatív dalszövegek, mind szépirodalmi szövegek vizsgálatában (Imre 2017; Faluyna 2018; Simon 2016; Tátrai 2012, 2018ab). A jelen dolgozat ehhez a kutatási irányhoz halottbúcsúztató versek vizsgálatával kíván kapcsolódni.

A dolgozat vizsgálati anyagát képező halottbúcsúztató vers műfajában – amely a szépirodalmi és a folklórszöveg, valamint a köz- és a népköltészet határán álló

<sup>1</sup> A dolgozat az Információs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

lírai diskurzus – az aposztrófé sajátos szociálpszichológiai motiváltságú. A referenciális jelenet szereplői (köztük maguk az elhunytak is) diszkurzív résztvevőként jelennek meg a szövegben. A diskurzus résztvevőinek a feldolgozása így az aposztrófikusan megképzett diszkurzív pozícióból történik, amelyben az elhunyt, az ő családtagjai, valamint az őt búcsúztató közösség is az elhunyt és a közösség közti fiktív beszédesemény részesévé válik.

Az elemzés 90 vers vizsgálatán keresztül tárja fel azokat a személyjelölési mintázatokat, amelyek az aposztrófé nyelvi művelétéhez köthetők, egyes példákon keresztül jellemzi az előforduló mintázatokat, és összefüggésbe helyezi ezek változatosságát az aposztrófé műfajbeli diszkurzív funkciójával. Végezetül a dolgozat arra világít rá, hogy az aposztrófé meghatározó a műfaj egyik jellegadó tulajdonságának nyelvi kifejezésében, hiszen alapvető szerepe van a megnyilatkozás jelenében megváltozó társas kapcsolatok kinyilvánításában és alakításában.

## 2. Az aposztrófé

Az aposztrófé funkcionális kognitív pragmatikai definíciója lényegi különbségeket mutat attól a retorikai fogalomértelmezéstől, amely az aposztrófét alakzatként, a szövegfolytonosság megszakításával járó elfordulásként (Szathmári 2008: 121–122) írja le. Kognitív nyelvészeti perspektívából az aposztrófé szerkezeti és művelési jellemzői egyaránt megfigyelhetők, és értelmezhetővé válnak abban az interszubjektív viszonyrendszerben, amely az aposztrófikus megnyilatkozások kontextuális feldolgozásának a közegét jelenti.

Az aposztrófé ebben a megközelítésben olyan diskurzus, amelynek során a megnyilatkozó a megnyilatkozás tényleges címzettjétől egy másik entitás felé fordulva kezdeményez nyelvi interakciót (Tátrai 2011: 58; 2017b: 945). A kontextuális feldolgozás mikéntjének alapvető jelentősége van az aposztrófé szempontjából, mivel az prototipikusan olyan közvetlen interakcióban zajló közös figyelmi jelenetet hoz létre, amely párhuzamos és egyidejű a tényleges megnyilatkozás terével és idejével. Ebből nem csupán az következik, hogy a térbeli tájékozódás centrumát a résztvevők elhelyezkedése jelöli ki, hanem a fizikai állapoton túl a társas és a mentális állapotok nyelvi megjelenítésére és azok feldolgozásának a mikéntjére is hatással van. A társas viszonyok sajátos szerveződésének következménye az is, hogy az aposztrófé bizonyos nyelvi megismerési módozatként is funkcionál: a világról való tapasztalatok olyan megképzését teszi lehetővé, amelyben a megismerés tárgyaként megjelenített entitás az interszubjektív viszonyrendszer részesévé válik (Tátrai 2018a).

- (1a) A nyúl gyorsan szalad.
- (1b) Te kis nyúl, de gyorsan szaladsz.
- (1c) A csillagok szépen ragyognak.
- (1d) Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok.

Az (1a–d) példák annak a fokozatosságát szemléltetik, ahogyan különböző entitások a társas megismerő tevékenység részeiként konstruálódnak meg. Culler (2000) szerint az aposztrófé a szubjektumképződés alapja, az én önreflexív és figuratív módosulásán alapul. Ennek társas volta nyilvánvalóan függ attól, hogy a nyelvi művelet egy másik entitással való interakcióként megy-e végbe (Simon 2016: 123).

Deiktikus nyelvi műveletként az aposztrófé olyan résztvevőket von be a diskurzus értelmezésébe, akik különböző okokból nem résztvevői annak. Ilyen ok lehet, hogy nem valós entitások, nem emberi lények, de az is lehetséges, hogy egyszerűen a megnyilatkozás közvetett résztvevői (szemlélődők, hallgatózók) (Tátrai 2018ab). A társas szubjektumképzés/önreflexió tehát olyan entitásokkal megy végbe, akik nemcsak a beszédeseménynek nem részesei, de lehet, hogy nem is potenciális beszédpartnerek. Ebből következik a társas viszonyok fent említett, sajátos szerveződése is.

Az aposztrófénak többféle kategorizációs lehetősége ismert (vö. Smith 2007), ezek közül a dolgozat a vizsgált műfajjal összefüggésben a faktuális és a fikcionális aposztrófé megkülönböztetésével él. Faktuális aposztróferól akkor beszélhetünk, ha a beszédesemény térbeli, időbeli és személyviszonyai lehetővé teszik a diskurzusban való részvételt, a megszólított azonban az aposztrófikus megszólítás által válik a megnyilatkozás címzettjévé, miközben a tényleges címzettek ezáltal más diskurzív pozícióba kerülnek. A faktuális aposztrófé deiktikus természetű, hiszen térbeli-időbeli kontiguitást tételez a tényleges és az aposztrófikus címzettek között. (Szemléletes példája ennek *A fiamnak mondom, hogy a menyem is értsen belőle* közmondás.) A fikcionális aposztrófé viszont olyan befogadót feltételez, akivel potenciálisan nem folytatható tényleges nyelvi interakció (például azért, mert nem emberi lény, vagy a megnyilatkozás terében és idejében nem létező személy), de a diskurzus az aposztrófikus megszólítás befogadójaként jeleníti meg.

- (2) Oly távol vagy tőlem, és mégis közel
- (3) Sehol se találalak téged életem

Az idézett dalszöveg (2) a fikcionális és a faktuális aposztrófé közti különbséget és hasonlóságot szemlélteti: az *István, a király* című rockopera szereplői (István

és Gizella, majd István és Réka) gesztusokkal is kísérik az imaszöveg Istenhez címzését, miközben az a szereplők aktuális társas viszonyrendszerében is értelmezhető. A megnyilatkozás tehát nem (vagy részlegesen) szól a tényleges címzettnek, miközben a potenciális megszólítottak köre a diskurzus minden résztvevőjére kiterjed. Simon Gábor (2016: 124) megfogalmazásában: „a lírai én az aposztrófé megvalósításán keresztül olyan entitással és/vagy annak világával lép kapcsolatba, amely közvetlenül elérhető számára, ugyanakkor nem saját korábbi tapasztalataiból vagy asszociációiból épül fel, tehát egyszerre függ és független a lírai éntől, egyszerre van közel és távol – egy prezentifikált világ”. A megnyilatkozó ezzel a prezentifikált világgal képes a saját világhoz való viszonyát reflektálttá tenni. A (2) és a (3) példa egyszerre mutatja azonban a prezentifikáció mikéntje mellett a létrejövő aposztrófikus fikció paradoxonát (Tátrai 2018a: 71) is: a diskurzus résztvevőinek térbeli (és időbeli) viszonyai reflektáltak, de lényegileg nem befolyásolják a megnyilatkozással egyidejű beszédesemény létrejöttét. Emellett nemcsak a beszédesemény lehetőségére, hanem – feltehetően – annak a milyenségére sincs hatással a beszédpartnerek fizikai és társas világának a korlátozott feldolgozhatósága. Másképp fogalmazva, az aposztrófikus fikció prezentifikált világában a térbeli és időbeli távolság nem tematizálódik olyan szövegszervező vagy kontextualizáló tényezőként, amellyel a hétköznapi nyelvi interakcióink során általában számolunk. A nyelvi megismerés korlátaiktól való eltekintés, a fikciós jelleg tehát nem kizárólag abban mutatkozik meg, hogy olyan entitásokkal kerülünk diszkurzív viszonyba, amelyekkel ez nem lehetséges, hanem azt is, hogy a hétköznapi nyelvi interakciós sémáinktól eltérő módon jön létre ez a diszkurzív viszony. Az aposztrófé műveletként tehát egy prezentifikált világban létrejövő – működésmódjukban is – fiktív diskurzus(ok) lehetőségét teremti meg.

A dolgozat vizsgálati anyagát képező halottbúcsúztató vers műfajában, amely a szépirodalmi és a folklórszöveg, valamint a köz- és a népköltészet határán álló lírai diskurzus, az aposztrófé sajátos szociálpszichológiai motiváltóságú. A referenciális jelenet szereplői (köztük maguk az elhunytak is) diszkurzív résztvevőkként jelennek meg a szövegben. A diskurzus résztvevőinek a feldolgozása így az aposztrófikus megképzett diszkurzív pozícióból történik, amelyben az elhunyt, az ő családtagjai, valamint az őt búcsúztató közösség is az elhunyt és a közösség közti fiktív beszédesemény részesévé válik.

(4) Búsán állunk gyászokporsód felett

(5) kedves jó testvérem, helyettem az Isten tégedet éltessem

(6) Összes kedves rokonaim barátnék és szomszédok,



S mindazon kedves vendégim akik itt jelen vagytok,  
Elhalt kezem felemelve búcsút intek tinéktek.

A (4) és az (5) példában is láthatjuk, hogy a résztvevők tér- és időviszonyai egybeesnek, a társas viszonyulást azonban jelzi, hogy az elhunyt megnyilatkozóként (és befogadóként) a közösségtől elkülönülő szubjektumként konstruálódik meg, aki maga kezdeményezi halálának az ő saját kontextusfüggő kiindulópontjából történő feldolgozását, ezt a (6) példa szemlélteti.

A (4), (5), (6) halottbúcsúztató versekből származó példák azt is mutatják, hogy a személyjelölés fent részletezett jellemzői hogyan működnek egy-egy műfajban dokumentálható megvalósulásokként. A halottbúcsúztató vers legfőbb műfajspecifikus személyjelölési mintázatai a következők: a közösség egészes, többszám első személyű konceptualizációja,<sup>2</sup> amelyet a (4) példa szemléltet; az elhunyt és a közösség tagjainak kölcsönös egyes szám második személyű megszólítása, ezt az (5) példa mutatja; valamint az elhunyt egyes szám első személyű fiktív megnyilatkozása, amely a (6) versrészletben látható. Az elemzés ezek szövegbeli előfordulásait jellemzi behatóbban.

### **3. Anyag és módszer**

A dolgozat 90 halottbúcsúztató vers vizsgálata alapján tesz megállapításokat. Ezek a szövegek a magyar nyelvterület három különböző részéről (Csanytelek, Dél-Gömör, Felsőnyék), három kéziratos néprajzi gyűjtésből származnak (Bartha 1995; Gyöngyössy 2010; Kríza 1993). A minta egyenletesen tartalmaz különböző életkorú elhunytak felett mondott verseket. Mivel korábbi munkáim alapján (Krizsai 2016ab) az egyes életkori csoportok felett mondott versek jelentésképzési eljárásai között különbség látszik, fontos, hogy ezekből a szövegekből egyaránt kerüljön a vizsgálat korpuszába.

A versszövegek kvalitatív elemzése arra vállalkozik, hogy azonosítsa a személyjelölés műfajban előforduló mintázatait, vagyis azok műfajbeli lehetőségeit mutatja be, mennyiségi előfordulásokra nem tér ki.

### **4. A személyjelölés aposztrofikus mintázatai a szövegekben**

A halottbúcsúztató versben a referenciális tájékozódás centruma nem kizárólag a tényleges megnyilatkozó, a halottat búcsúztató kántor, hanem a már csak fizikailag jelen lévő elhunyt is lehet. A referenciális tájékozódás központjának

---

<sup>2</sup> A többszám első személyhez lásd még Laczkó–Tátrai 2015 és Veres-Guspiel 2017.

áthelyeződésével tehát olyan fiktív diskurzusok jönnek létre, amelyek során az elhunyt megnyilatkozóként nyelvi interakciót kezdeményez a diskurzus valamely ténylegesen jelen lévő résztvevőjével, jellemzően családtagjaival, barátaival. Az aposztrofikus megszólítások azonban nemcsak a fiktív megnyilatkozó, az elhunyt, hanem a ténylegesen megnyilatkozó kántor kiindulópontjából is megjelennek.

(7a) A kis halott mintha szólna, mielőtt innét távozna, ím ez búcsúszava (FNY1: FK20)

(7b) Halljátok mindnyájan utolsó szavait (FNY2: I274)

(7c) Éntőlem az ő nevében végbúcsúját vegyétek (DG3: FK33)

A kontextusfüggő kiindulópont áthelyeződése egyes szövegek bevezető versszakainak a végén jelölt. A (7a–c) példákban a ténylegesen megnyilatkozó kántor nyelviileg is hozzáférhetővé teszi, hogy az elhunyt kiindulópontjából fog szólni. Egyes idézésnek mégsem tekinthető ez a művelet: a tényleges megnyilatkozással párhuzamos és egyidejű, az elbeszélte eseményben megnyilatkozóként megkonstruálódó elhunyt pedig fizikailag is jelen van a térben. A beszédeseményben befogadóként részt vevő hozzátartozók tehát saját jelen idejű tapasztalatuk révén is tudatában vannak annak, hogy az elhunyt nem lehet az ő kontextusfüggő kiindulópontjából nyelviileg hozzáférhetővé tett események tényleges elbeszélője. A létrejövő fiktív diskurzusban az elhunyt a nyelviileg hozzáférhetővé tett világbeli jelenet szereplőjéből a beszédesemény résztvevőjévé, megnyilatkozóvá válik. Eközben a tényleges megnyilatkozás befogadói, a közösség tagjai a fiktív diskurzusnak is befogadóiként funkcionálnak, csakúgy, mint a tényleges megnyilatkozásnak.

(7d) Alig nyílott még az élet számomra már kész a sír (FNY1: 5)

A nézőpont áthelyeződése azonban nem minden esetben jelölt. A (7d) példa egy felsőnyéki búcsúztató első sora, amelyben az elhunyt kontextusfüggő kiindulópontja érvényesül. A jelöletlen nézőpont-áthelyeződés sikeres feldolgozásához a szöveg kontextuális jellemzőinek ismerete nagyobb mértékben járul hozzá, mint azokban az esetekben, ahol az áthelyeződés nyelviileg is jelölt. Míg a (7a–c) verssorokban a fiktív diskurzus létrejöttére irányul a figyelem, addig a (7d)-ben a befogadóknak szükséges mozgósítaniuk azokat a kontextuális ismereteket, amelyek hozzájárulnak a megnyilatkozás sikeres feldolgozásához.

A (7a) példában a referenciális jelenet szereplőjeként kidolgozott elhunyt megnyilatkozására, ezzel együtt a diskurzus fikciós jellegére (*mintha szólna*) irányul

a figyelem, a (7b) verssorban a lehorgonyzott igealak (*halljátok*) a befogadók körét is kijelöli. A tényleges (7a és 7b) és a jelöletlen fiktív (7d) megnyilatkozási kiindulópontból egyaránt, többféle nyelvi megoldással válhat hozzáférhetővé, hogy a búcsúzásban az elhunyt az a szubjektum, akihez a beszéd köthető. Változatosan kerülhet előtérbe a megnyilatkozás fiktív jellege is (vö. 7c).

#### 4.1. A tényleges megnyilatkozó, a kántor

A kántor a referenciális tájékozódás kiindulópontjaként a beszédesemény jelenével azonos térben és időben helyezkedik el, prominens helyzetű a közösségben, az ő kiváltsága az elhunyt búcsúztatása, a valós diskurzusban tehát kizárólagos megnyilatkozási szerepet tölt be.

Ebből a perspektívából válhat hozzáférhetővé az elhunyt személye (például *Kedves Holló Juli néni szíve nem dobog többé*), a kántor saját nyelvi tevékenysége, azaz a halottbúcsúztatás (lásd a 7a–c példákat), emellett az is megfigyelhető, hogy a kántor az elhunytat búcsúztató közösség tagjaként konceptualizálódik, homogén csoportot alkotva a búcsúzókkal (például *miért hagysz itt minket*). A kántor tehát egyes szövegekben objektívan hozzáférhető ágens (7c), akihez a búcsúztatás eseménye személyes névmással kidolgozottan köthető; más búcsúztatókban vagy akár ugyanazon vers más pontján nem objektívált kontextusfüggő kiindulópontként van jelen, a megfigyelhető entitásként megkonstruált elhunyt és a diskurzus résztvevőiként (többes szám második személyként) azonosított hozzátartozók az ő perspektívájából válnak elérhetővé. Az elhunytat búcsúztatók homogén csoportjában kitüntetett helyzetét maga a megnyilatkozási pozíciója adja, amelyet lexikailag jellemzően nem, csupán személyes névmással (vagy névmási koreferencia révén) tesz kidolgozottá.

A csoport tagjaként szól annak fizikai, mentális és szociális állapotairól, kiaknázva a *mi* deiktikus használatának a lehetőségeit. A (8a) csanyteleki versrészletben a sírnál állók egésze azonosítható a többes szám első személyű névmással (*minket*) és a birtokos referenciapont-szerkezettel kidolgozott főnév (*szemeink*) referenciapontjával. A többes szám első személy a jelenlévők tényleges körét az azonos szociális állapoton, az elhunyt elvesztésén keresztül (*minket itten hagyál*) és az ezzel összefüggő gyász fizikai megnyilvánulásával jeleníti meg. Az ilyen módon, a nyelvi megfigyeltetett két jelenetben homogénként megképzett csoportok közti megfelelés azonban nem szükségszerűen teljes.

(8a) ... te minket itten hagyál,

Könnyeznek érted szemeink, végső megválásodnál (CST: GY27)

(8b) Mi az enyészetnek karjára tesszük őt (DG3: FK44)

A közösségi kapcsolatrendszer kinyilvánításával összefüggésben viszont az is megállapítható, hogy a kántor az elhunytat gyászoló közösség nevében és/vagy annak tagjaként nem kizárólag az elhunythoz szólhat, hanem róla is, azaz az elhunyt megjeleníthető a diskurzus résztvevőjeként, de a figyelemirányítási esemény egyik szereplőjeként is. Az exkluzív *mi* a (8a) és a (8b) esetében is jól körülhatárolható: a beszédesemény tényleges befogadóiként jelenlévőkre és a kántorra mutat, akik egybeesnek a halottat búcsúztató közösség tagjaival. A (8b)-nél az ige a közösség tagjainak közös cselekvését dolgozza ki, ez a társas cselekvés pedig a *mi* körülhatárolhatóságát, sikeres deiktikus feldolgozását támogatja.

(8c) A példa előttünk (FNY1: I10)

(8d) Nincs kivétel ma vagy holnap mind koporsóba jutunk (DG4: I7)

A műfajban a többes szám első személyű alakok deiktikus értelmezését bonyolítják azonban az aktuális esemény kapcsán előforduló általánosító kommentárok. A halál eseményének alapvető, természetes és elkerülhetetlen, a (8c) és (8d) példák deiktikus és/vagy referenciális értelmezését pedig éppen az komplikálja, hogy a beszédesemény aktuális terére és idejére is vonatkoztatható az általános kijelentés. A többes szám első személyű alakok értelmezései a műfajban tehát úgy mutatnak túl a diskurzus résztvevőinek aktuális körén, hogy a tér-, idő- és személyviszonyok aktuális állása a rájuk vonatkoztatást is támogatja.

(8e) Azért sir felette atja s édes anya,

Vigasztald szívüket mindeneknek atya. (FNY1: GY4)

Azt is megfigyelhetjük emellett, ahogyan a kántor megnyilatkozóként elkülönül a közösségtől (8e, vö. 7c példa), a korábbi diszkurzív partnerek pedig megfigyelhető személyekként konstruálódnak meg az ő perspektívájából. Ebben a versrészletben ezzel együtt egy másik entitás válik potenciális diszkurzív résztvevővé, mégpedig olyanná, akit a megnyilatkozó a jelenetben megfigyeltetett családtagok mentális állapotának megváltoztatása érdekében ösztönöz nyelvi tevékenységre. Ezt a gyászoló családtagok nominális nyelvi kifejezése mellett a birtokos személyjeles főnév többes szám harmadik személyű referenciapontja jelzi (*szívüket*).

A (8a–e) versrészletek a kántor lehetséges megnyilatkozói pozícióit mutatták be: a tényleges megnyilatkozó jelölése az *én* személyes névmástól a homogén csoporthoz tartozásig terjedhet, de nem objektívaltán is működhet olyan

kontextusfüggő kiindulópontként, amelyből bizonyos nyelvi szimbólumok révén az elhunyt vagy a közösség megfigyeltetése történik.

A bemutatott példák a kántor tényleges megnyilatkozói perspektívájának változatos szövegbeli jelenlének a szemléltetése mellett arra is rávilágítanak, hogy a kántor megnyilatkozói perspektívájának a fikció felé tolódása milyen motíváltású lehet a műfajban. Másképp szólva, a kántor tényleges megnyilatkozói perspektívájából a valamilyen fiktív entitás felé fordulást a valós beszédpartnerek alternatív konstruálásaként is értelmezhetjük. A korábbi példákban az látszik, hogy ha a tényleges beszédpartnerek helyett fiktív résztvevő felé fordul a kántor, az lehetőséget teremt a gyászolók (azaz a tényleges befogadók) elemi jelenetbeli – és nem beszédpartneri – megfigyelésére. Egyszerűben tehát az aposztrofikus elfordulás annak a lehetőségét nyitja meg, hogy a tényleges befogadókról objektívan úgy mondjunk valamit, hogy nem hozzájuk szólunk.

(8f) ... így sír fel tehozzád keservesen nagy Isten,

Fájdalmában bánatában hogy tekints rá kegyesen (CST: FK5)

(8g) Ó halál, te az életnek hervasztó fuvalma (FNY1: FK40)

A kántor olyan entitásokkal is kezdeményezhet kommunikációs interakciót, amelyek nem potenciális beszédpartnerek. A (8f) és a (8g) versrészletekben Isten és a halál aposztrofikusan megszólított diszkurzív résztvevővé válnak. A (8f)-ben egyfajta közvetítői pozíció figyelhető meg: a kántor vallási/spirituális közvetítőként nem pusztán hozzáférhetővé tesz egy elemi jelenetet a befogadó számára, hanem reflektál az általa a bemutatott módon felkínált jelentés diszkurzusvilágban előidézett optimális változására is. A kántor így korlátozottan saját értelmezői tevékenységét is megfigyelhetővé teszi, noha csupán a referenciális jelenetben szereplő elhunyt és a befogadó azonosításával. A kántor versbeli aktuális nyelvi tevékenysége egybeesik a közösségbeli kitüntetett pozíciójával: a vallási életben betöltött szerepe megalapozza a nem potenciális diszkurzív partnerekkel kezdeményezhető interakciót.

#### 4.2. A fiktív megnyilatkozó, az elhunyt

A következőkben az elhunyt kontextusfüggő kiindulópontjának működését szemléltetem a versekben adathozható példákon keresztül. A rész azonban arra is kitér, hogy az elhunyt befogadói részvételének milyen következményei vannak a diszkurzusra és benne a személyviszonyok nyelvi megképzésére vonatkozóan.

A megnyilatkozó episztemikus státuszából következik a diszkurzus fikciós jellege, amely ugyan párhuzamos és egyidejű a neki keretet adó diszkurzussal,

de a sikeres referenciális feldolgozáshoz a valós megnyilatkozó a sajátja helyett egy fiktív megnyilatkozó kiindulópontot kínál fel a befogadók számára. Mindeközben az elhunyt tényleges episztemikus és perceptuálisan feldolgozható státusza ellentmond az ő nyelvileg megjelenített diszkurzív státuszával. Mentális állapotairól, érzéseiről, attitűdjéről csak olyan információink lehetnek, amelyek a fiktív megnyilatkozás jelenére ténylegesen már nem vonatkoztathatók. A létrejövő aposztrofikus fikcióban tehát eltekintünk a nyelvi megismerés korlátaitól, a diszkurzív résztvevőként megjelenített entitások nem lehetnek (már) nyelvi interakció részesei. Az elhunyt a szövegekben fiktív beszédpartner, akár befogadó, akár megnyilatkozó.

(9a) Hozzátok is szólok ez utolsó útról (DG1: I3)

(9b) Fogjátok koporsóm, vigyétek a sírba (FNY2: GY276)

Az elhunyt megnyilatkozó kiindulópontja fikciós jellegében azért is meghatározó, mert ebből a perspektívából válik hozzáférhetővé a búcsúztatott társas viszonyrendszere, sőt maga a haláleset is. Az elhunyt megnyilatkozó kiindulópontjából az őt búcsúztató közösség a megnyilatkozás befogadójaként jelenik meg, ahogy a (9a) és (9b) példa is mutatja.

A (9a) részlet az elhunyt rokonai közül a kapcsolati hierarchia azonos szintjén elhelyezkedőket jeleníti meg homogén csoportként, vagyis cizellálja a gyászolók közösségét. Az ilyen megformálási módok a házastársak, testvérek, unokatestvérek megszólításánál jellemzőek, tehát olyan hozzátartozók esetében, akik az elhunyttól azonos szociális távolságra vannak, és egymáshoz való viszonyuk is egyenlő. A nyelvi tevékenységre reflektálás közben a befogadók személye is jól körülhatárolódik. A (9b) versrészlet többes szám második személyű felszólító módú igealakjai pedig nem pusztán a befogadói pozíciót jelölik ki, homogén csoportként megkonstruálva a gyászolókat: az ige olyan társas cselekvést jelöl, amely az elhunyt valós fizikai állapotára vonatkozik, miközben az utasítás az ő fiktív kiindulópontjához kötődik. Ez az instrukció azon utasítások sorába illeszkedik, amelyek a fiktív kiindulópontból a temetés, azaz a megnyilatkozás jelene utánra vonatkoznak. A fiktív megnyilatkozó pozíció tehát ebből a szempontból (is) kitüntetett, hiszen a saját, időben és térben egyaránt jól körülhatárolt nyelvi korlátain még akkor is túllép, amikor a nyelvi cselekvés és a befogadók aktuális világbeli tapasztalatai ellentmondanak egymásnak.

(9c) Áldottak legyenek jótévedők szomszédok (FNY2: I274)

Előfordulhat emellett, hogy a közösség és tagjai az elbeszélte esemény szereplőiként konstruálódnak meg, vagyis a gyászolók egy csoportja harmadik személyű formákkal objektívan jelenik meg, ezt a (9c) verssor példázza. A fiktív megnyilatkozásnak így közvetett címzettjeivé válhatnak a gyászolók, akik a valós diskurzus tényleges megszólítottjai. Ebben a példában tehát teljesen átrendeződnek a diskurzusban a valós és a nyelvi megjelenített résztvevői viszonyok: a fiktív megnyilatkozó kiindulópontból a befogadók egy részére (a (9c) részletben a jótévőkre és a szomszédokra) irányul a figyelem. Ezeknél a konstruálási mintáknál tehát a tényleges befogadók csoportokként jelennek meg: a) megszólított (egyes és többes szám második személyű lehorgonyzás) és b) elbeszélte (egyes és többes szám harmadik személyű lehorgonyzás) annak függvényében, hogy kiknek a figyelmét irányítja kükre. Hasonlóságot mutat ez a nyelvi megoldás az elhunyt aposztrifikus megszólításával: míg az elhunyt megszólításánál a közösség az elhunyra (azaz az aposztrifikusan megszólítotttra) és az őt gyászolókra (azaz a tényleges befogadókra) oszlik, addig itt a gyászolók csoportosítása megy végbe megszólítottakra (vagyis az elhunythoz szociálisan közelebb állókra) és az elbeszélte esemény szereplőire (vagyis az elhunyt kevésbé szoros társas kapcsolataira).

A résztvevői szerepek sajátos szerveződése, a megnyilatkozás közvetlen és közvetett címzettjeinek alakulása tehát a közösség tagjai és az elhunyt közti szociális távolság kinyilvánítására is szolgálhat: míg a közelebbi hozzátartozók a beszédeseemény résztvevőiként is megkonstruálódnak, addig a távolabbi rokonok, barátok inkább csak az elbeszélte esemény szereplőiként jelennek meg (vö. Kríza 1993: 25). Fontos ezzel összefüggésben megjegyezni, hogy az elhunyt ritkán jelenik meg valamilyen közösség tagjaként. A szövegekben fellelhető egy-egy ellenpélda egyike a (10) verssor, amely az elhunyt kontextusfüggő kiindulópontjából válik hozzáférhetővé, az elbeszélte jelenet pedig múlt idejű az elhunyt megnyilatkozó jelenéhez képest. Az inkluzív *mi* a házastársakat foglalja magába, vagyis az elhunytat és az ő egyik legközelebbi hozzátartozóját.

(10) Boldogságunk láncát széttépte a halál (DG3: FK44)

A fiktív kiindulópontból tehát olyan személyviszonyok is reprezentálódnak, amelyeket radikálisan átalakít a halál eseménye. Nem minden társas viszony jelenik meg azonban ilyen módon: a rokonsági kapcsolat foka motiválhatja a homogén csoportként, többes szám első személlyel történő konstruálást, a távolabbi rokonok, barátok ugyanis nem adatolhatók az elhunyttal konceptuális egységként megjelenítve. Azt láthatjuk tehát – összevetve a kántor kiindulópontjával –, hogy

míg a gyászolók közösségként megjelenítését a búcsúztatás eseménye szervezi, és ennek a perspektívájából ők megjelenhetnek a csoport azonos és egyenrangú tagjaiként, addig az elhunyt kiindulópontjából ez a viszony jóval árnyaltabb. Az ő perspektívájából jellemzően azok a (családi) kapcsolatok reprezentálódnak többes szám első személyű nyelvi megoldásokkal, amelyeket nem pusztán az aktuális társas és diszkurzív esemény köt össze, és amelyekben változás áll be a megnyilatkozás jelenében.

### 4.3. Az elhunyt mint befogadó

A tényleges megnyilatkozói kiindulópontból már tárgyaltuk az elhunytat mint aposztrófikusan megszólított, befogadói pozícióban megjelenő diszkurzív résztvevőt, érdemes azonban a referenciális tájékozódással összefüggően arra is figyelmet fordítani, hogy az elhunyt befogadóként megjelenítve hogyan befolyásolja a figyelemirányítás nézőponti viszonyait, ezzel együtt a társas viszonyok nyelvi kifejezését és alakítását.

A létrejövő aposztrófikus diskurzusban a megnyilatkozás befogadói mellékes résztvevőkként jelennek meg, csupán a beszédesemény megfigyelésére van lehetőségük. A megnyilatkozásnak olyan címzettjei, akik a nyelvileg hozzáférhetővé tett referenciális jelenetnek szereplői lehetnek, de közvetlenül nem címzettjei. A (11a) példában a kántor az elhunyt megszólításával nyelvileg az ő figyelmét irányítja egy világbeli jelenetre (történetesen a halálára), a megnyilatkozás tényleges befogadói azonban a mellékes résztvevőkként és a közösség tagjaiként megkonstruált hozzátartozók, akikkel a megnyilatkozó kántor homogén csoportot alkot (*minket, példánk*).

(11a) Miért hagysz itt minket aki példánk valál (FNY1: I28)

(11b) Ezért hullatnak bánatkönnyeket

Húlt tetemed, gyász koporsód felett (FNY1: FK12)

A kántor megnyilatkozói kiindulópontjából a közösség a megnyilatkozás tényleges és közvetlen címzettjeként is megjelenhet (T/2.), amit szintén a lehorgonyzott igék és referenciapont-szerkezetek jelölnek (*halljátok* mindnyájan utolsó *szavait*), a közösség tagjai emellett az elbeszélte esemény szereplői is lehetnek, amit többes szám harmadik személyű lehorgonyzás (fájdalmas könnyeket hullatnak érette) jelöl. A közösség többes szám második személyű megjelenése esetén az elhunyt a közösség más tagjai mellett az elbeszélte esemény szereplőjeként (egyes szám harmadik személyként) jelenik meg, a rokoni kapcsolat pedig innen, az ő egyes szám harmadik személyét referenciapontként működtetve konstruálódik meg



(szerettei, szülei, rokonai). A közösség tagjai az elhunyt aposztrófikus megszólításával összefüggésben megjelenhetnek a nyelviileg hozzáférhetővé tett világbeli esemény szereplőiként is, amelyet a (11b) példa mutat be.

(11c) Te is K. Bözsi néni holtan vagy itt kiterítve (DG4: I43)

A (11c) példában a megnyilatkozó ugyancsak a tényleges befogadótól elfordulva kezdeményez aposztrófikus diskurzust a beszédesemény terében és idejében már csupán fizikailag jelen lévő elhunyttal. Az aposztrófikus elfordulást az egyes szám második személyű létige mellett a személyes névmás is jelzi, a befogadót pedig a személynévi megszólítás azonosítja. A nyelvi kifejezések az ő (a halott) figyelmét irányítják a halál eseményére, miközben a tényleges diskurzus résztvevői mellékes résztvevőkként vannak jelen a nyelvi interakcióban.

Az elhunyt válik a bemutatott (11) példákban azzá a befogadóvá, akinek az elmúlása kerül a figyelem előterébe. Látható, hogy a befogadóként megjelenített elhunyt diszkurzív viszonyrendszerében a közösség lehet homogén *mi*, de a kántor nem objektívált kontextusfüggő kiindulópontjából az elhunyt halála mellett azt is kifejezheti nyelviileg, ami a gyászolókkal történik. Az is megfigyelhető, hogy az elhunyt megszólítása ugyancsak része lehet a befogadói pozíció kidolgozásának: a (11c) példa tulajdonnévi megszólításában a becéző forma és a *néni* utótag az életkort és az interperszonális közelséget jelzi, vagyis a közösségben használt névforma az, amelyen keresztül az elhunyt személyének részletező kidolgozása megtörténik (noha az nem derül ki a versből, hogy a *K.* rövidítés a családnévre utal, esetleg a *kedves* rövidítése).

#### 4.4. További fiktív beszédpartnerek az aposztrófikus diskurzusban

A halottbúcsúztató versekben aposztrófikus elfordulás nemcsak az elhunyt felé történhet, a halál és Isten megszólítására is sor kerülhet bennük. Ők így nem csupán a nyelviileg hozzáférhetővé tett jelenet szereplőiként konstruálódnak meg, hanem a létrejövő aposztrófikus diskurzus résztvevőiként és az interszubjektív megismerés részeseiként is jelen vannak a szövegekben. Mind a tényleges, mind a fiktív megnyilatkozó kiindulópontból előfordul az aposztrófikus megszólítás. A tényleges megnyilatkozó kiindulópontjának érvényesítése esetén a címzettként megkonstruált befogadó, az elhunyt megnyilatkozó kiindulópontjának érvényesítésénél pedig mindkét résztvevő fiktívnek tekinthető, ahogyan azt a (12a) példában is láthatjuk. A valós beszédesemény résztvevői mellékes résztvevőkként konstruálódnak meg, beleértve akár a ténylegesen megnyilatkozó kántort is.

- (12a) Ó kegyetlen halál nincs nálad kegyelem  
 Miért is nem hagytál még tovább itt élnem (DG3: FK44)  
 (12b) Óh halál! Te az életnek hervasztó fuvalma!  
 Mely miatt csak rövid időn már négy sír nyíla (FNY1: FK40)

A halál felé fordulás inkább a dél-gömöri búcsúztatók sajátossága: többnyire az elhunyt kiindulópontjából kerül sor az aposztrófikus megszólításra, de a kántor kiindulópontjából is megfigyelhető a művelet. A korai felsőnyéki versekben csupán egyszer jelenik meg a halál megszólítása, a (12b) példában idézett módon, a késeiekben pedig egyszer sem. Az egyetlen előforduló megszólítás a kántor kiindulópontjából történik, az elhunyt a nyelvileg hozzáférhetővé tett jelenet szereplőjeként konstruálódik meg. A csanyteleki versekben a halál aposztrófikus megszólítása nem adatolható, potenciális diszkurzív ágensként történő megjelenítése viszont igen. Azaz a figyelem irányulhat az ő – mint a megjelenített elemi jelenet szereplője – beszédtevékenységére.

- (12c) Mennem kell a halál kegyetlen szavára (CST: FK2)

A (12c) verssor ezáltal arra is rávilágít, hogy az aposztrófikus diskurzus mellett a fikció nyelvi megképzését bizonyos entitások potenciális beszédpartnerként való megfigyeltetése is támogatja az elemi jelenetekben.

Isten megszólítása mindhárom szövegcsoportban megfigyelhető. Különbség van azonban a tényleges és a fiktív megnyilatkozó kiindulópontból hozzáférhető konstrukciók között. A dél-gömöri szövegekben csak az elhunyt fordul aposztrófikusan Isten felé (13a), míg a felsőnyéki és a csanyteleki versekben a kántor és az elhunyt is.

- (13a) Indulok utamra: fogadj be, engedj be (DG1: I14)  
 (13b) Azért sír felette atyja és az anyja  
 Vigasztald szívüket, mindeneknek atyja (FNY1: GY4)  
 (13c) Óh ki mérhetné meg övéi fájalmát  
 Irgalmas jó Isten küldjél vigasztalást (FNY2: GY267)

Ha a megnyilatkozás az elhunyt kiindulópontjából konstruálódik, akkor a halál eseményével kapcsolatos. Isten ezzel összefüggésben jelenik meg cselekvőként, ezt a (13a) példa mutatja be. Amikor a tényleges megnyilatkozó kiindulópont érvényesül a diskurzusban, akkor Isten nem kizárólag a halál eseményével közvetlenül összefüggésben lehet cselekvő, hanem a halál eseményéből következő, de tőle elkülöníthető gyász folyamatában is (13b és 13c). Isten tehát a nyelvi interakciónak

olyan résztvevője, akinek nem csak a halállal kapcsolatos cselekvések tulajdoníthatók az elbeszélte eseményekben. Az aposztrofikusan megszólított halál cselekvései ezzel szemben csak a halál eseményével összefüggésben értelmezhetők.

A halál elemi jelenetbeli előfordulásai jelentősen elmaradnak Isten említései mellett. Ezt egyrészt a halottbúcsúztató vers műfajának szociokulturális beágyazottságával, a búcsúztatók vallási szertartáshoz kötöttségével és a megjelenített cselekvéseknek a halál eseményén túlmutató jelentéskörével magyarázhatjuk, másrészt pedig ezzel összefüggésben az *Isten* lexémát tartalmazó állandósult szókapcsolatoknak tulajdoníthatjuk.<sup>3</sup> Az egyes szöveghelyeken találkozunk konvencionálizálódott, sematikus jelentésű nyelvi kifejezésekkel (*az Isten áldjon*), de arra is találni példát, hogy ugyanezek a kifejezések nem konvencionális használatban fordulnak elő: a halottbúcsúztatás kontextusában az áldáskérés olyan diszkurzív cselekvés is lehet, amelyet az elhunyt hajt végre a gyászoló családtagok további életének könnyítésére, ahogyan azt a (14) példa is mutatja. Az ilyen előfordulások miatt tehát az általánosan konvencionális használatú kifejezés nem tekinthető pusztán sematikus, deszemantizálódott konstrukciónak. A szövegbeli működést a kifejezés szerkezeti variabilitása is jelzi (*az Isten megáldjon téged, áldjon meg az Isten stb.*).<sup>4</sup>

(14) Eli jó sógorom jó családdal  
Az isten megáldjon sok földi jóval  
Nem megyek hozzátok én már többé  
Meghidegült testem már a földé. (DG1: FK1)

Isten és a halál szubjektumként való megkonstruálódását azok a metaforikus nyelvi kifejezések is támogatják, amelyekben a nyelviileg hozzáférhetővé tett világbeli jelenet szereplőiként, egyes szám harmadik személyű cselekvőkként jelennek meg. Ezek részletezőb bemutatására a dolgozat terjedelmi okokból nem vállalkozhat.

## 5. Összegzés

A dolgozat a halottbúcsúztató versekben megfigyelhető valós és a fiktív beszédpartneri pozíciók bemutatásával vázolta a diskurzus résztvevői viszonyainak

<sup>3</sup> Az állandósult szókapcsolatoknak és Isten elemi jelenetbeli előfordulásainak az egymástól való elhatárolására a dolgozat nem vállalkozhat – vizsgálati köre mellett azért sem, mert a versekben kifejezetten problematikus a kettő elhatárolása.

<sup>4</sup> Összefüggésben azzal, hogy a beszédpartnerek kölcsönösen feldolgozzák egymásnak a megnyilatkozás teréhez és idejéhez viszonyított közelségét vagy távolságát (vö. Tátrai 2018ab).

alakulását az aposztrófikus fikció létrejöttével összefüggésben. A versek személyviszonyainak legfontosabb nyelvi jellemzője az elhunyt – megnyilatkozás jelenében fiktív, de korábbi valós diskurzív tapasztalaton alapuló – perspektívájának a mozgósítása, amely a kontextusfüggő kiindulópont jelölt vagy jelöletlen áthelyeződéséhez köthető. Ennek következtében az elhunyt és a gyászolók társas viszonyai egy jelölt, nem semleges perspektívából (is) megkonstruálódnak, egészlegesen (azaz a közösség egészét érintve) és egy-egy hozzátartozó kijelölésével. Ezek a kapcsolatoknak változatos konstrukciókban jelennek meg: az elhunyt társas kapcsolatai azok jelentőségének függvényében többféle nyelvi konstrukcióban és különböző kontextusfüggő kiindulópontokból is hozzáférhetővé válnak a halottbúcsúztatás diskurzusában. A variabilitást pedig egyrészt az egyes konkrét kapcsolatok milyensége, másrészt ezek azonosítási és kinyilvánítási szándéka motiválja.

A halottbúcsúztató versekben a halál olyan komplex eseménysorként képződik meg, amely a társas kapcsolatok szükségszerű megváltozásával jár együtt. A személyviszonyok többféle nyelvi megoldása mintegy ennek az összegzését adja: fiktív diskurzusban teszi hozzáférhetővé az elhunytat, deklarálja és értékeli a közösségben betöltött funkcióját és kapcsolatát a gyászolókkal. Eközben a figyelem olyan entitásokra is irányul, amelyek a halál eseményével összefüggésben potenciális diskurzív résztvevőivé válnak a halottbúcsúztatásnak. Ezáltal az elhunyt episztemikus státuszának a megváltozását is megjelenítik a versek: egy potenciális valós beszédpartner diskurzusbeli részvételének a lehetősége a fiktív diskurzusvilágba kerül át. Összességében megállapítható, hogy az aposztróf és a halottbúcsúztató versek olyan meghatározó jellemzője, amely a személyviszonyok megjelenítésével és kinyilvánításával jelzi az azokban beálló változást.

## Irodalom

- Culler, Jonathan 2000 [1981]. Aposztrófé. *Helikon* 46: 370–389.
- Faluyna Nóra 2018. Esettanulmány a dalszövegek líraiságának elemzéséhez. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 79–94.
- Imre Petra 2017. A Szerelem megkonstruálása populáris és alternatív dalszövegekben. *Ösvények* 2017/1: 27–47.
- Korhonen, Tua 2008. Apostrophe and Subjectivity in Johan Paulinus Lillienstedt's *Magnus Principatus Finlandia* (1678). In: Harsting, Pernille – Viklund, Jon (eds.): *Rhetoric and Literature in Finland and Sweden, 1600–1900*. Copenhagen: NNRH. 1–39.

- Krizsai Fruzsina 2016a. Dél-gömöri és felsőnyéki halottbúcsúztató versek területi sajátosságai. In: Czetter Ibolya – Hajba Renáta – Tóth Péter (szerk.): *VI. Dialektológiai Szimpozion: Szombathely, 2015. szeptember 2–4.* Szombathely–Nyitra: Nyugat-magyarországi Egyetem Savaria Egyetemi Központ – Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kar. 447–454.
- Krizsai, Fruzsina 2016b. Discourse patterns of community construal in the text type of funeral valediction. *Studia Linguistica Hungarica* 31: 5–16.
- Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd 2015. „Évek óta mást se csinálunk”. A többes szám első személyű deiktikus elemek működésének vizsgálatához. In: Bárh M János – Bodó Csanád – Kocsis Zsuzsanna (szerk.): *A nyelv dimenziói: Tanulmányok Juhász Dezső tiszteletére.* Budapest: ELTE Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet; Magyar Nyelvtudományi Társaság. 501–514.
- Simon Gábor 2016. *Bevetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei.* Budapest: Tinta Kiadó.
- Smith, Mark J. 2007. Apostrophe, or the Lyric Art of Turning Away. *Texas Studies in Literature and Language* 49: 411–437.
- Szathmári István (főszerk.) 2008. *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve.* Budapest: Tinta Kiadó.
- Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés.* Budapest: Tinta Kiadó.
- Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrófé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráját meghatározó szerepe.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–207.
- Tátrai Szilárd 2018a. Az aposztrófikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Linceum Kiadó. 65–78.
- Tátrai Szilárd 2018b. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektíválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.
- Veres-Guspiel Angielska 2017. A kontextuális tényezők hatása a virtuális használatú többes szám első személyű formák referenciális értelmezésére. *Magyar Nyelvőr* 141: 490–501.



SZEMES BOTOND

„Az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve”  
Az aposztrófé szerepe Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényében<sup>1</sup>

**Absztrakt**

Kertész Imre munkásságának gondolati központja a *funkcionális ember* kategóriája, amelynek alakváltozatai mentén az életmű mint folyamat válik megragadhatóvá: a regények a funkciókat elutasító, de mindig új funkciókba kerülő hősök/szerző történetét beszélnek el. Ezt a mozgást a szövegek azon alapvető eljárása közvetíti, amely egyszerre több beszédhelyzetet érvényesít és ágyaz egymásba, ezáltal az egyes szövegrészek egyidejűleg más kontextusokban is olvashatóvá válnak. A *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regény a számos intertextuális utaláson kívül is több kontextust mozgat egyszerre. A szöveget ugyanis elsősorban az *aposztrófé* alakzata építi fel: a korábbi beszédhelyzetek függő beszédben történő idézése, az Istenhez szóló gyászima és a gyermeket megszólító beszéd egy időben érvényesek a műben. Az aposztrófé önmagában is összetett struktúra, amely a beszédhelyzet megbontásaként értelmezhető, ugyanakkor a különböző szituációk egységbe fogását is eredményezheti – a regényben az aposztrófék nagy száma és keveredése ennek az összetettségnek a fokozásával jár. Bár az egymásba ágyazódó aposztrófikus alakzatok eredendően a megszólaló identitásépítését célozzák, ám a címzettek hiánya (a meg nem született gyermek, a nem létező Isten) vagy távolléte (a korábbi megszólítottak távolsága) miatt ez a folyamat nem vagy csak részben lehet sikeres, hiszen a létesített viszonyokban az elbeszélő maga is hiányként tételeződik.

**Kulcsszavak:** aposztrófé, identitás, beszédhelyzet, funkcionális ember, egység-töredezettség

---

<sup>1</sup> A tanulmány egy korábbi szöveg újragondolt és átdolgozott verziója; lásd Szemes 2015: 197–208.

## 1.

„A világ és helyzetem megértésében kereshetem azt, mit is mondjak megint, hogy ne azt mondjam, amit mondanom kell: a megváltásomat” (Kertész 1990: 93) – jellemzi írói tevékenységét a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regény elbeszélője az alkotás mint (ön)megértés képzetének komoly hagyományához csatlakozva. Talán éppen emiatt a hagyomány miatt érzi úgy, hogy ez a jellemzés mégsem nem hordoz valódi jelentést személyes munkájára nézve: „Másképp viszont azt is gondoltam, hogy mindez csupa olyan gondolat, amit az embernek gondolnia kell” (Kertész 1990: 94). Kifejti ugyanis, hogy csak az a gondolat tekinthető valódinak és jelentésesnek, ami nem következik a helyzetéből, „akkor is, ha ez a gondolat ellenem szól, akkor is, ha megsemmisít, sőt talán akkor igazán, mert talán erről ismerem föl, talán ez lesz a mércéje ennek a gondolatnak” (Kertész 1990: 95). Rövid úton így jut el a gondolkodásról szóló gondolatmenet az önmegértéstől és az önfelszámolásig. Azaz pontosan ellenkező pályán halad, mint ahogyan azt a gondolkodásnak a hiánytól a megértésig tartó műveletétől elvárnánk.

A gondolatmenet azonban ezen a ponton hirtelen megszakad: „Igen, így éltem tehát akkoriban” (Kertész 1990: 95) – folytatja ugyanis az elbeszélő, leválasztva az eddigieket az írás aktuális jelenéről, érvényét egy korábbi időszakra korlátozva. Ez az eljárás igen jellemző a szöveg narratív felépítésére. Az egyes szövegrészek belátásai ugyanis csak átmenetileg bírnak általános érvénnyel, hiszen az elbeszélő jelzi távolságukat a felidézés idejétől, és inkább az azzal és más hasonló szövegrészekkel való viszonyuk lesz a meghatározó. Ebből is látszik, hogy a regény szövegét létrehozó írásjelenet hangsúlyos szerepet kap a *Kaddisban*; ez a munka fogja egységbe a korábbi írásjeleneteket („jegyeztem föl akkoriban a jegyzetfüzetembe, ahonnan most, évtizedekkel később, ebbe a másik jegyzetfüzetembe átmásolom” [Kertész 1990: 86]) és a megidézett beszédhelyzeteket (csak a legkidolgozottabbakat említve: Obláth doktorral való beszélgetés az erdőben,<sup>2</sup> a feleséggel folytatott párbeszéd, a társaságban elmondott történet a Tanító úrról), amelyek maguk is más beszédhelyzetek felidézését tartalmazzák (például a feleség számára elmesélt gyerekkori jelenetek). Ezek a beszédhelyzetek építik fel a regény egészét, amely eljárás azzal a felismeréssel párosul, hogy egy megszólalás mindig csak a hozzá kapcsolódó szituációban válhat érvényessé. Az elbeszélő ennek megfelelően – Thomas Bernhard prózapoétikáját követve – kínos pontossággal jelzi is egy-egy korábbi megszólalás címzettjét – például:

<sup>2</sup> A nyitójelenet „bükkerdejének” német fordítása (Buchenwald) súlyos konnotációkat hordoz (Takács 1990).



„Auschwitz, mondtam a feleségemnek, nekem az apa képében jelenik meg, igen, az apa és az Auschwitz szavak bennem egyforma visszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha igaz az az állítás, hogy isten felmagasztalt apa, akkor isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg, mondtam a feleségemnek” (Kertész 1990: 155).

Ugyanakkor a jelen idejű írásaktus sem egyféle beszédhelyzetet érvényesít. Azaz a narráció külső szintje, amely a beágyazott részeket egységbe fogni hivatott, sem rögzíthető egyetlen szituációban. Mindenekelőtt felmerül a már a címben megjelenő kaddis, azaz zsidó gyászima mint átfogó beszédhelyzet lehetősége, amit tovább erősít a műben sokszor felbukkanó „uramisten!” felkiáltás/megszólítás, illetve még hangsúlyosabban a könyv zárata: „elmerüljek, / Uramisten! / hadd merüljek el / mindörökké, / Ámen” (167). Ezek a regény szerkezetével (a visszhangzó mondatokkal, a szólamisméltésekkel és a megtört ritmussal [Visky 2005: 61]) együtt egy liturgikus hagyományt idéznek, és címzettnek pedig egy transzcendentális erőt, Istent jelölik ki. Ezzel állhat kapcsolatban az alábbi idézet is: „sőt majdnem egészen biztosan azért tudunk és emlékezünk, hogy legyen, aki szégyenkezik miattunk, ha már megteremtett, igen, neki emlékezünk, aki vagy van, vagy nincs, hisz oly mindegy, mert van vagy nincs: végső soron egyre megy, a lényeg, hogy emlékezzünk” (Kertész 1990: 39). Mindehhez azt is hozzátehetjük, hogy a kaddisokban hagyományosan megjelenő Megváltó új konnotációt adhat a címnek, a meg nem született megváltás formájában (Borbély 2008: 21; Molnár S. 2005: 156), létezik azonban ezzel egy gyökeresen szembemenő értelmezés is, amelyet Visky András fejt ki a legrészletesebben, és amely éppen a megváltás ígéretét olvassa ki a regényből és annak vallásos kontextusából (Visky 2005).

Másik lehetőségként felmerül, hogy a szöveg valódi címzettje nem az Atya, hanem a meg nem született gyermek. Ezt a gyakori második személyű megszólítások támasztják alá, például: „hogyan sötét szemű kislány lennél-e?”, „először kerített szót róla – rólad” (Kertész 1990: 9). Több szöveghely azt mutatja, mintha ez a beszédhelyzet szervezné elsődlegesen az elbeszélő munkáját: „és ez a kérdés – az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve – jó vezetőnek bizonyul, igen, mintha kis, törékeny kezdeddel kézen fogva vinnél, vonszolnál magad után ezen az úton, amely végső soron sehova, legföljebb a teljesen hiábavaló és teljesen megmásíthatatlan önfelismerésig vezethet” (Kertész 1990: 21). Azaz eszerint, ha a *Kaddis* stílusában idéznénk a regényből, folyamatosan jelölhetnénk, hogy „...mondta a meg nem született gyermekének”. Ezt a verziót erősíti a filológiai kutatás is; a *Kaddis* korábbi, kéziratos verzióiban ugyanis sokkal hangsúlyosabban jelenik meg a gyerek mint egyedüli címzett. A nyitóoldalon

található tervezett mondat: „Mostanában gyakran eszembe jutsz, kicsikém” és az ehhez hasonló, a végleges változatban nem szereplő megszólítások („gyermekem”, „fiam”, „kedvesem”, „angyalom”, „édesem” stb.) is erre utalhatnak (Adk, Imre-Kertész-11). Ezáltal könnyen rekonstruálható egy olyan koncepció, miszerint egy elbeszélő saját neurózisain keresztül meséli közvetlenül gyermekének „nemléte történetét”.

Nem egyértelmű tehát, milyen helyzetben és kihez fordulva (az Atyához, a Fiúhoz vagy önmaga lelkéhez) szólal meg az elbeszélő a regényben – azaz az eddigiek alapján több lehetőség keveredését regisztrálhatjuk. *Ahogy a felidézett beszédhelyzetekbe is hangsúlyos az egyes szövegrészek korábbi címzettje, úgy a regény szövege is többféle megszólításokon keresztül alkotja meg magát.* Ebben pedig az *apoztrofé* alakzatára ismerhetünk. A klasszikus retorikák szerint az *apoztrofé* mint megszólítás egy olyan elfordulásként értelmezhető, amelynek során a szónok nem egyenesen a címzethez (hallgatóság vagy törvényszéken a bíró) beszél, hanem egy harmadik félhez fordulva, kerülőúton intézi hozzá szavait (Szabó G. – Szörényi 1988: 128, 145). Ez a mozzanat a *Kaddis* alapvető működésére hívja fel a figyelmet: mivel a regény irodalmi alkotásként határozza meg magát, amely így egy olvasóközönséghez szól, a szöveget felépítő *apoztrofék* értelmezhetők az olvasóktól való elfordulásokként is. Ez a befogadói pozíció kimozdítását eredményezi: az olvasó mint eredeti címzett csak kihallgatja a megszólításokon keresztül létrehozott, személyes tartalmú beszédet. Éppen ez válik fontossá Johnatan Culler számára is, amikor az *apoztrofé* alakzatát teszi meg a lírai műnem alapjává. Culler szerint a lírai szövegeket megszólítások által létesült viszonyok hozzák létre, amely helyzetre a befogadó egyrészt kívülről lát rá (hiszen nem része a viszonyoknak), másrészt újra is teremti azt a feladó helyébe lépve az olvasás aktusában (Notrhrop Frye-t idézi Culler 2004: 120). Erre az újratemtő aktusra lehetnek kézenfekvő példák a könnyűzenei slágerek, amelyeket a hallgató nem csak passzívan befogad, hanem együtt is énekel az előadóval, ezáltal újraaktualizálja az *apoztrofé* teremtette szituációt (Culler 2015, 2017: 15–22). Ennek mintájára képzelhető el Culler szerint a versolvasás – és ugyanígy megvilágító erejű lehet a *Kaddis* kapcsán is.<sup>3</sup> A szöveg hatásmechanizmusa ugyanis az *apoztrofikus* alakzatokon alapul: az olvasó egyszerre kerül a szöveg hatása alá (és alkotja újra az abban megvalósuló beszédhelyzeteket, átvéve az elbeszélő szólamát<sup>4</sup>), illetve tart meg egy kritikai távolságot, amelyből csupán kihallgatja

<sup>3</sup> Innen nézve beszélhetünk a regény líraiságáról is. Ehhez lásd: „... az utolsó öt sor a tördelésével vers voltát hangsúlyozza” (Radnóti 1991: 375).

<sup>4</sup> Saját olvasástapasztalatom, hogy a szöveg mintegy kínálja magát a hangos olvasásra.

vagy akár felülírja az elbeszélő szövegét – egy ilyen erős retorikussággal megírt szöveget olvasva ez a kritikai pozíció különösen fontos lehet.

Az aposztrófé működésének további következményét is érdemes szem előtt tartanunk. Culler értelmezésében az aposztrófé egyik elemi feladata, hogy az elbeszélőnek „segítsen megképeznie saját magát” (Culler 2000: 376) azáltal, hogy a megszólításon keresztül diskurzusba lép egy másik, gyakran élettelen féllel (a természet elemeivel, a távol lévő vagy halott szerelmmel stb.); a diskurzusban elhangzó szavak, valamint a megszólítás konstruáló ereje ugyanis visszahat annak kimondójára is. Csakis így, egy teremtő viszony egyik tagjaként jöhet létre a lírai szubjektum. Hasonló strukturális mozzanat figyelhető meg az apa-gyerek viszony esetében is: ahogyan a megszólítás teremtő ereje visszahat annak kimondójára, úgy a „filius ante patrem” gondolat értelmében a nemzés mint teremtés eredménye hozza létre a teremtőt, hiszen a gyerek lesz az, akitől az apa apává válik – azaz az okozat tekinthető az ok okának (Balassa 2003: 50; Molnár G. 2005: 55). Mindkét struktúra fontos a regény esetében is. Ahogy eddig is láttuk, az elbeszélő nemcsak minden megszólalás egykori helyzetét és címzettjét írja le gondosan, hanem jelenbeli munkáját, a regény létrehozását is megszólításokból építi fel. Az így megképzett diskurzusok azonban, a culleri koncepcióval szemben, nem igazán egységes szubjektum megalkotását segítik elő. Sőt éppen az ellenkezője valósul meg; a megszólítottak nemléte ugyanis mint hiány jelenik meg (mind a meg nem született gyermek, mind a nem létező / kétségbevont Isten esetében), amely hiányt nem szünteti meg a megszólítás, hanem hangsúlyossá teszi. Ez az üresség visszahat a megszólalóra is, ennek következtében az elbeszélő saját magát is mint hiányt tételezi, identitását a nemlét, pontosabban az önfelszámolás formájában találja meg. Így az aposztrófé és az apa-gyerek viszony negativitásukban fejtik ki hatásukat: a nem létező gyerek mint címzett felszámolja az apaként megszólaló feladót. Ezekből a viszonyokból adódó konklúziót az alábbi, vissza-visszatérő, rendkívül összetett aposztrófikus struktúrában olvashatjuk: „a fő, a nagy, a mindent elsöprő egyetlen téma: *én létezésem a te léted lehetőségeként szemlélve*, majd: *a te nemlétezésed az én létezésem szükségzerű és gyökeres felszámolásaként szemlélve*” (Kertész 1990: 98 – kiemelés az eredetiben). Ez az aposztrófé képes a tanulmány elején idézett, több oldalon át futó gondolatmenetet, azaz az önmegértéstől az önfelszámolásig vezető utat magába sűríteni, sőt a kettő szétválaszthatatlanságát hirdeti: a teremtés, az azo-  
nosság és a felszámolás aktusának paradox egységét.

## 2.

Az egymásba ágyazott folyamatok és a különböző síkok narratív összedolgozása tehát kitüntetett eljárása a regény poétikájának, tulajdonképpen sikere is az összedolgozás mértékétől függ. Ebben segíthetnek az aposztrofikus szerkezetek is, amelyek mint elfordulások a különböző szituációk keveredését idézik elő, ugyanis megbontják az eredeti beszédhelyzetet, és nyitottá teszik egy másik irányába. A gyerek megszólítása az olvasótól való elfordulásként értelmezhető, más részletek pedig ettől az elfordulástól való elfordulásként; mint például a feleséggel való vitát felidéző szakaszok esetében, ahol a különböző perspektívák egyidejűsége grammatikai zavarhoz is vezet: „e tekintetben, mondtam, mindig lehajtott fejjel járulnék elé – eléd –, mert nem adhatnék neki – neked – semmit, se magyarázatot, se hitet, se löfegyvert” (Kertész 1990: 121). Az idősíkok ilyen egymásba játszása esetenként parodisztikus hatást is kelt, például az „(akkor még jövőendő, most már a volt) feleségem” (Kertész 1990: 76) visszatérő részlet zárójeles pontosítása esetében.

Mindez az egység és a töredezettség kérdését veti fel. Egyfelől a megszólalások és az idősíkok összedolgozása a folytonosság képzetével párosul. Az elbeszélő eddigi munkáját „felismerések sorozataként” jellemzi, amelyben a korábbi belátások szervesen kapcsolódnak egymáshoz, elvezetve a könyv megírásáig – ennek köszönhetően az időben változó énjét is egységben képes látni. Ez a folytonosság a megszületés esetlegességét vonhatja vissza: „És ha életemet nem csupán a megszületésem önkényes véletlenjét követő további önkényes véletlenek sorozatának kívánom látni, ami az életnek mégiscsak, hogy is mondjam, eléggé méltatlan szemlélete volna, hanem inkább a felismerések sorozatának” (Kertész 1990: 44). Ehhez szorosan kapcsolódik az a történelemszemlélet, amely szintén a folytonosság jegyében alakul: az elbeszélő gyerekkori emlékeiben is már a holokausztt logikáját véli felfedezni, miben ugyanúgy az elnyomó vagy elnyomott (hóhér-áldozat) szerepek hiánytalan működését regisztrálja, ahol az egyén nem saját egzisztenciáját, hanem a helyzetek logikája által megkövetelt szerepét teljesíti be. Mindez a szerepek felcserélésével is változatlanul fennmarad: az elbeszélő a koncentrációs tábor felszabadítását követően egy német katonával találkozik a tábor egyik mosdójában, amelyet a katona a korábbi foglyok számára takarít. Ez a látvány hozza el számára a felismerést, hogy ugyan a viszonyok megfordultak, de a táborokat fenntartó logika továbbra is érvényben maradt.

Másfelől az elemek különválasztása és egyfajta töredezettség is jellemző a szövegre. Az elbeszélő folyamatosan hangsúlyozza többlettudását korábbi énjeihez képest, ezáltal eltávolítja az egyes síkokat az írás idejétől – és ahogy

láttuk, ez az írásjelenet szintén nem egy egységes beszédhelyzetben valósul meg. Továbbá a sodró szöveget felosztó, a bekezdéseket indító 18 darab „Nem!” is mind különböző irányba mutat: az Obláth doktorral való beszélgetésre vagy a feleséggel való vitára, esetleg egy általánosabb érvényű tagadásra. Ez a tagadás sem csupán a gyerekvállalásra vonatkozik, mivel a „Nem!” nem megfelelő válasz az elbeszélést kiváltó „van-e gyerekem” (Kertész 1990: 11) kérdésre, hiszen az a „Nincs” lenne.

Az aposztrófikus szerkezetek szintén az egység és a töredezettség kettősségét hozzák játékba, mivel egyszerre kapcsolják össze és bontják meg beszédhelyzeteket. Ezen túl vannak olyan összetett szövegrészek, ahol egy aposztrófé egyúttal idézet is, ami tovább bonyolítja a megszólalók és a megszólítottak rendszerét. Ilyen Rilke leveleinek idézése az Obláth doktorral folytatott beszélgetés visszaidézésekor, ami által a három sík (Rilke levele, Obláthtal való beszélgetés, az ezekre emlékező narráció) töredezettségeket mutató összekapcsolódásáról beszélhetünk: „mert, Kappus úr, *e világ nem ellenünk irányul, s ha vannak veszélyei is, meg kell próbálnunk szeretni őket*; bárha, vetem közbe, de nem a bölcselőnek mondom, s nem is Kappus úrnak, ennek a mázlistának, aki annyi levelet kaphatott Rainer Maria Rilkéától, csak magamban mondom” (Kertész 1990: 16 – kiemelés az eredetiben). Ugyanilyen idézetek Celan *Halálfügájának* visszatérő sorai is, amelyek az írásfolyamat egészének metaforáját adják („Mert ez is csak kapavágás az árokhoz, a sírárokhoz, melyet a levegőbe árok [mert ott kényelmesen fekehetem majd] – Kertész 1990: 17), és amely vers szintén aposztrófikus módon szerveződik a többször ismétlődő és a költeményt záró megszólítások által: „dein goldenes Haar Margarete/ dein aschenes Haar Sulamith”. Ezt az aposztrófét az elbeszélő is idézi: „ó, mi közöm nekem az irodalomhoz, arany hajadhoz, Margarete, hiszen a golyóstoll az én ásóm, hamu hajad síremléke, Szulamith”, ezáltal ezek a megszólítottak is csatlakoznak a szöveg lehetséges címzettjeihez, miközben egy másik mű beszédhelyzetét is megidézik.

Az egység és a töredezettség kérdése meghatározza a szakirodalmi közelítéseket is. A paradoxonok és az irónia mindent aláásó tevékenységét hangsúlyozó elemzések inkább az utóbbit, a széttartó elemeket (Molnár S. 2005: 155–193), míg a művet „esszéregényként” olvasók a gondolati egységességet hangsúlyozzák (Kaposi 2003; Szirák 2003: 133; az ennek kapcsán kialakult vitához lásd Vári 2003: 107–108). Az eddigiek alapján viszont az mondható el, hogy a kettő, a gondosan megformált műegész képze és a töredezettség egyszerre érvényes a *Kaddis* esetében. Sőt a kettő feszültségében Kertész Imre prózájának lényegi jellemzőjére ismerhetünk.

## 3.

Selyem Zsuzsa szerint az „elszemélytelenedés” ellen küzdenek Kertész figurái, és ebben a küzdelemben ismerhető fel az írás tétje is (nem véletlen, hogy gyakran jelennek meg íróalteregók az életműben) (Selyem 2014: 419–425). Kertész saját rendszerében a kérdést inkább a funkcionális ember kategóriája felől közelíti meg – az 1963 karácsonyán megfogalmazott esszéje, az *Első vázlat a funkcionális emberről* részletes leírását adja elméletének. Úgy látja, hogy a modern társadalmak „az ember számára olyan létfeltételeket teremtenek, amelyek tökéletes felmentést nyújtanak minden teljes értékű – tehát veszélyeztetetten önmagára utalt – lét alól; ilyenformán senki sem a saját valóságát, hanem a saját funkcióját éli csupán” (Adk, Imre-Kertész-21). A készen kapott szerepekhez való alkalmazkodás – vagy a *Kaddis* erősen ironikus megfogalmazásában: az asszimiláció – hozza létre a funkcionális embert, aki csak azt képes elgondolni, „amit az embernek gondolnia kell” (Kertész 1990: 94). Ezzel szemben fogalmazza meg Kertész irodalmi célját, a funkciókra nem redukálható, belső tartalom kiépítésének az igényét. Selyem Zsuzsa ezt a küzdelmet mindenképpen egy sikeres folyamatnak értékeli, ugyanakkor az életmű inkább arról a mozgásról értesít, hogy a funkciókkal szemben meghatározott irodalmi munka is újabb funkciókba kényszerítik az alkotót: unalmas könyvszereplővé vagy a sikeres író márkanévété változtatva az éppen visszaszerzett egzisztenciát. Kertész életműve ezért a személyesség visszaszerzésének a sikertelenségét viszi színre; vagy pontosabban egy nem lezárható folyamatot állít az elérni kívánt, lezárt egység képzetével szemben.

Ezáltal Kertész regényei a funkciókat elutasító, de mindig új funkciókba kerülő szerző/szereplők történetét beszélnek el. Ennek a tapasztalatnak narratív megvalósulása az, ahogyan minden szöveg egyszerre több kontextust érvényesít, amelyekben több részre osztoznak az egyes megszólalások és megszólalók is. Ez a mozgás képes bemutatni a funkcionális ember alakváltozatait, azaz a személyes tartalom létrehozásának majd újbóli eltárgyiasításának a dinamikáját. Ugyanakkor a folyamatos alakulás az írás olyan időbeliségét is létrehozza, amely a rögzült szerepekből való kibújás lehetőségét is megteremtheti. A Kertész-próza felismerése tehát, hogy mindig egy helyzet logikájához alkalmazkodó szerep uralkodik az emberen, és az egyetlen mód, hogy egy-egy ilyen helyzet ne állandósuljon, ha az ember az írás folyamatossága révén mindig új helyzetekbe kerül – még ha ez pont a kívánt önazonosság elérését lehetetleníti is el (Szemes 2019: 299–314).

Úgy gondolom, hogy ennek a poétikának talán leghatásosabb és legösszetettebb megvalósulása a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regény.

Az elbeszélő munkája során egy jól felépített egész megformálására törekszik a „lekerekített, üvegkemény tárgy” (Kertész 1990: 166) képzetének megfelelően; „utolsó, nagy összeszedettségemben felmutattam még esendő, makacs életemet” (Kertész 1990: 167) – ahogy a szöveg utolsó mondatában is olvasható. Miközben láttuk, hogy ez a felmutatás nem egy önazonosság kialakítását, hanem az önfel-számolást jelenti, vagy legalábbis a szétszóródást: a különböző megszólítások különböző beszédhelyzeteket eredményeznek, amelyekben nem lokalizálható egyértelműen a megszólaló sem. Továbbá a megszólítottak hangsúlyos nemléte is mint üres hely hat vissza az elbeszélőre, lezáratlanul hagyva önmaga létreho-zásának a folyamatát. Ezek a törések segíthetnek az elbeszélőnek, hogy ne egy rögzült funkció uralkodjon el rajta munkája során. Végezetül pedig az aposzt-rofó nemcsak a beszédhelyzetek egyidejű összekapcsolására és megbontására képes, hanem az olvasót is egyszerre helyezi bele ezekbe a beszédhelyzetekbe, és tartja meg egy kritikai távolságban. Ezáltal egyszerre tudjuk *átélni és átgondolni* a funkcionalitással szemben megformált élet és annak rögzíthetetlenségének dinamikáját.

## Irodalom

- Akademie der Künste. Berlin: Archiv, Imre-Kertész-11.
- Akademie der Künste. Berlin: Archiv, Imre-Kertész-21.
- Borbély Szilárd 2002. Tűnődések és megfontolások a Kaddisról. In: *Uő: Egy gyilkosság mellékszálai*. Budapest: Vigilia. 13–29.
- Balassa Péter 2003. Apádnak rendületlenül? In: Böhm Gábor (szerk.): *Másodfokon. Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javítottkiadás című műveiről*. Budapest: Kijárat. 33–60.
- Culler, Jonathan 2000. Aposztrophé. *Helikon*, 370–389.
- Culler, Jonathan 2004. Líraolvasás. In: Füzi Izabella – Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák. Retorikai füzetek I.* Budapest–Szeged: Gondolat–Pípeji. 119–131.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Culler, Jonathan 2017. A líra nyelve. *Prae* 3: 7–23.
- Kaposi Dávid 2003. Kertész kontra Kertész. *Thalassza* 1: 3–24.
- Kertész Imre 1990. *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Budapest: Magvető.

- Molnár Gábor Tamás 2005. Az önmegértés szövegisége. A Harmonia caelestis értelmezéséhez. *Alföld* 3: 8090.
- Molnár Sára 2005. *Ugyanegy téma variációja, Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*, Kolozsvár: Koinónia.
- Radnóti Sándor 1991. Auschwitz mint szellemi életforma. *Holmi* 3: 375.
- Selyem Zsuzsa 2014. Tárgynak lenni, alanynak lenni. A személyesség tétje Kertész Imrénél. *Jelenkor*, 419–425.
- Szabó G. Zoltán – Szörényi László (szerk.) 1988. *Kis magyar retorika*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szemes Botond 2015. Kertész Imre Kaddisának elemzése a beszédhelyzet tükrében. *Literatura*, 197–208.
- Szemes Botond 2019. Titkos életeink. Kertész Imre prózája három lépésben. *Jelenkor* 3: 299–314.
- Szirák Péter 2003. *Kertész Imre*. Pozsony: Kalligram.
- Takács Ferenc 1990. Erdő, halál, írás. Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért. *Kortárs* 6: 150–153.
- Vári György 2003. *Kertész Imre, Buchenwald fölött az ég*. Budapest: Kijárat.
- Visky András 2005. Ki beszél? *Jelenkor* 1: 66.



## A kötet szerzői

**Balázs Imre József** – Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Magyar Irodalomtudományi Intézet

**Ballagó Júlia** – ELTE BTK, Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet, Nyelvtudományi Doktori Iskola / Nyelvtudományi Intézet, Lexikográfiai Osztály

**Domonkosi Ágnes** – Eszterházy Károly Egyetem, Bölcsészettudományi és Művészeti Kar, Magyar Nyelvészeti Tanszék

**Horváth Péter** – ELTE BTK, Digitális Bölcsészet Központ

**Krizsai Fruzsina** – Budapesti Műszaki Egyetem TTK, Kognitív Tudományi Tanszék

**Kulcsár-Szabó Zoltán** – ELTE BTK, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék

**Kuna Ágnes** – ELTE BTK, Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet, Alkalmazott Nyelvészeti és Fonetikai Tanszék

**Lőrincz Csongor** – Humboldt-Universität zu Berlin, Sprach- und literaturwissenschaftliche Fakultät, Institut für Slawistik und Hungarologie, Fachgebiet für Ungarische Literatur und Kultur

**L. Varga Péter** – ELTE BTK, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék

**Mészáros Márton** – Károli Gáspár Református Egyetem BTK, Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék

**Osztróluczky Sarolta** – Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, Magyar Irodalomtudományi Tanszék

**Palkó Gábor** – ELTE BTK, Digitális Bölcsészet Központ

**Pap Andrea** – ELTE BTK, Nyelvi Közvetítés Intézete, Magyar mint Idegen Nyelv Tanszék

**Pethő József** – Miskolci Egyetem BTK, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet

**Simon Gábor** – ELTE BTK, Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet, Mai Magyar Nyelvi Tanszék

**Sólyom Réka** – Károli Gáspár Református Egyetem BTK, Magyar Nyelvtudományi Tanszék

**Szemes Botond** – ELTE BTK, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Irodalomtudományi Doktori Iskola

**Tátrai Szilárd** – ELTE BTK, Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet, Mai Magyar Nyelvi Tanszék / Jagelló Egyetem, Magyar Filológiai Tanszék

**Tolcsvai Nagy Gábor** – ELTE BTK, Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet, Mai Magyar Nyelvi Tanszék / Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet



