

komoly ismeretelméleti jelentőséggel bír, legyen szó ennek méltatásáról vagy – többnyire erkölcsi okokból történő – elutasításáról. Az így felfogott „tragikum” aztán sokféleképpen modellálódik a nyugati világ kultúratörténetében: mediális áttételekkel beépül például a modern regénybe (jelenetezés, közvetlen dialógusok, a szubjektum problematizálódása), és utóbb a filmművészetbe is (gondoljunk különösen a „film-dráma” műfajára). A tragédia tehát nem halt meg, csak átalakult – régi szokása ez Dionüszosznak.

LŐRINCZ CSONGOR

Hangoltság, beszédhelyzet és affektus Vörösmarty költészetében

Ismeretes, hogy a 19. századi magyar költészet Aranynál bekövetkező fordulatát úgy értelmezték mint a romantikus szerzőség Vörösmartynál megvalósított paradigmájának egyfajta személytelenítését, kollektívabb jellegű beszédmódba történő átfordítását, átformálását. E kanonikus elv szerint Arany „nemzeti klasszicizmus”-ként aposztrofált poétikai-poetológiai képlete és költői rendszere a romantikus eredetiségelv nyelvteremtő impulzusainak individualizált beszédszerkezetét veszi vissza és helyezi át azt a hagyományközösségi alapozású költészeti minták és megszólalásmódok dimenziójába, illetve autorizálja ezek felől. Arany meglehetősen következetességgel kidolgozott életműve (csupán néhány egészen késői vers „zavarhatja” meg ezt a megnyugtató képet), mégpedig éppúgy az epikai jellegű költészetben (verses epika és balladák), mint a tételesen megfogalmazott költészettani írásokban, valamint az ezek nyomán kibontakozó hagyomány – Gyulai hathatós megalapozásával¹ – kanonikus formájában és messze ható költészettörténeti következményekkel terjesztette el ezt a képletet. E modell meggyőző ereje az anyanyelvi idioma kultúraformáló jelentőségének szisztematikus előfeltételezése mellett főleg abból táplálkozik, hogy benne egy történeti minta kapcsolódik össze a közösségi identifikáció elvével – az irodalmi közvetítés révén (jellegzetesen 19. századi képletként). Vörösmarty költészetének tárgyalása továbbra is a Gyulai által megelőlegezett költői világkép-magyarázat uralma alatt maradt, a Babits – Szerb Antal – Martinkó András vonalon is,² hiába hívta fel a figyelmet Szegedy-Maszák Mihály *Előszó*-elemzése e folytonosság problematikus jellegére.³ E kanonikus minta szemléletmeghatározó érvényével szemközt Horváth János és Barta János eltérő, nyelvi-poétikai szempontból és a lírai szubjektivitás szituálásának nézetéből összetettebb értelmezéseinek jelentősége valódi súlyukhoz képest meglehetősen elsikkadt.

Eme költészettörténeti mintázat bizonyos elvi és történeti (nem pusztán irodalomtörténeti) motivációja és kanonikus produktivitása nemigen vonható kétségbe. Mégis felvethetők a benne működő poétikai logika, költészettörténeti-szövegközi emlékezet,

¹ GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza*, Szépirodalmi, Budapest, 1985.

² Lásd pl. SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty Mihály elhamvadtt versei = Uő., Álmodó álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1997, 7–27.

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása. (Az Előszó helye Vörösmarty költészetében) = Uő., Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 182–183. Lásd továbbá: Vörösmarty számos műve „ma is a nyelvteremtés egyszeri csodájának tűnik. Óhatatlanul is arra gondolunk, hogy irodalmunk kihagyott egy lehetőséget, amikor túlságosan is eltávolította magát a nyelvteremtő Vörösmartyt.” *Uo.*, 219.

továbbá nyelv- és individuumszemléleti hagyomány tendenciáival, ezek nyelv- és individuumszemléleti hordképességével kapcsolatos kérdések. E kérdések egyike Vörösmarty költészetének az e kanonikus rendszer által fenntartott emlékezetét érinti, azt a különös diszkrepanciát, hogy pl. Arany lírai költészetében a költői beszédhelyzet, szólamszerkezet és szubjektivitás nagy része jóval inkább az individualitás vonzásában íródik, mint Vörösmarty lírája.⁴ Felvethető a kérdés, hogy a Vörösmarty-poétikára vonatkoztatható-e az Arany-féle program mint ellenprojekt, vagy pedig inkább ama poétika továbbélésére pl. Petőfinél. A romantikus originalitáselv manifesztációja vagy realizációja Vörösmartynál feltűnően nem a szubjektív individualitás élménylírai-konfesszionális közlésmódjának és szubjektumfigurációjának jegyében megy végbe.⁵ Költészetének eme poétikai-szemléleti sajátosságát főleg Barta János nagy tanulmánya tematizálta és tárta fel kidolgozott formában máig mintaszerű módon,⁶ olyannyira, hogy később részletesen is fel kell idézni alapvető megállapításait.

Vörösmarty poétikája: a hang(környezetek) vonzásában

Vörösmarty költészetének, sőt egész művének elhagyhatatlan jelzőjévé vált a „látomásos” kifejezés, amely vélhetően legalább annyira blokkolja is az életmű értelmezhetőségét, mint amennyire segíti azt.⁷ Nagyon ritkán merült fel a recepcióban annak feltételezése, hogy Vörösmarty poétikájának mélyen jellegadó önprezentációs elvei nem egyszerűen a vizuális képzelőerő síkján keresendők, hanem legalább annyira, sőt alighanem előbbít megelőzően az akusztikus észlelés, az auditivitás, a hallás színre viteleinek dimenziójában.⁸ E szerint a látomásosság (ideológiája) mintegy maszkírozza az auditív, aurális viszonylatrendszerét.⁹ Márpedig számos központi jelentőségű szö-

⁴ Gyulai ezt életrajzi síkon említi: „Verseiben sem panaszkolt a nélkülözését, mint annyi újabb magyar lírikus. A magyar költő elégiája e szomorú napok szüleménye ugyan, de nem hozza föl benne állapotja prózai részleteit, távol van minden szenvelgéstől, s azt, amit ő érzett leginkább, általánosítani igyekszik, s nemzeti fájdalomba olvasztja.” GYULAI, i. m., 123.

⁵ Ezt már Szegedy-Maszák *Előszó*-elemzése is hangsúlyozta, vö. SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 172–173., 190. De lásd már Tóth Dezső megállapítását: „Vörösmartynak magával a költészettel szemben is más igényei vannak, mint Petőfiné. Az ő számára a líra nem, vagy csak korlátozottan jelentette személyes élményeinek, benyomásainak spontán kiéneklési lehetőségét, azt mondhatnánk, ő mint privát ember, a maga számára, nem is fedezte fel a költészetet.” Tóth Dezső, *Vörösmarty Mihály*, 2. kiad., Akadémiai, Budapest, 1974, 460–461. (Irodalomtörténeti Könyvtár.)

⁶ Vö. BARTA JÁNOS, *A romantikus Vörösmarty*, Nyugat 1937. december, 402–414., és Nyugat 1938. január, 41–51.

⁷ Minden egyéb kritikai vonása ellenére Szegedy-Maszák elemzése is követi ezt a kanonikus beidegződést, lásd SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 204–209.

⁸ Friedrich Kittler a témától nem távol álló tanulmánya idézi: „egy pszichiátriai lexikon szerint 'hallucinációk a hallóérzéket érintik leggyakrabban a többi érzékszervekhez képest.'” Friedrich KITTLER, *Der Gott der Ohren* = Uő., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 67. (A hivatkozás: *Lexikon der Psychiatrie*, hrsg. Christian Müller, de Gruyter, Berlin–Heidelberg–New York, 1973, „Hallucináció” szócikk.) A jelölés nélküli fordítások a szerzőtől származnak – L. Cs.

⁹ Ami amúgy egy jellegzetes romantikus önprezentációs és olvasási alakzatnak tartható, Coleridge *Kubla Kánjának* vonatkozásában lásd Garrett STEWART, *Reading Voices. Literature and the Phontext*, California University Press, Berkeley–Los Angeles–Oxford, 1990, 189–191.

veghely sorakoztatható fel annak bemutatására, hogy ebben a költészetben a szonorikus észlelés, az aurális dimenzió kiterjedt és összetett artikulációja, nyelvi működése a lírai hang retorikáján keresztül egyszerre alapozza meg a versek szcenografikus viszonylatait és szubjektumalakzataikat, továbbá pl. időértelmezését is. Ennek a költészetnek lényegében vezérelve a szonikus – Eliot híres fogalmával szólva „auditorikus”¹⁰ – imagináció nyelvi-retorikai színre vitele és működtetése, ennyiben a „melosz”, a hangmintázás dimenziója alighanem strukturálisan megelőzi az „opszisz”, a vizuális konstrukció viszonylatait.¹¹ Már a *Zalán futása* ismert önreflexív invokációja is pregnáns módon megszólítás, hallás és meghallottság – temporális aspektussal is rendelkező – együttesében szituálja, nyomatékos fonikus indexekkel is megtámogatva, a költői megszólalást: „Óh hát halljátok, ti hazának gyermeki! szómat, / Későn hangzik már; de magában hordja halálos / Harcok fergetegét, s hű a haladékony időhöz.” (*Első ének*) Máshol a meghallott hang fiziológiai eseménye jelenetездik: „Már elmenne, tömött erdőben rejtve maradna, / De zendül a síp, csábító hangja betölti / Minden erét, tagját. Áll most, s bámulva tekint / A fiatal tündért.” (*Első ének*) Avagy hangesemény, visszhang(ja) és ezek affektív vonzatainak összessége fejlik ki, az így létrejövő szonikus atmoszféra szó szerint szceno-gráfiáit kultúra és természet interpenetrációjában mintázva: „De zeng a rohanó magyarok mentében az ének. / Fújja Lehel cifrás kürtét diadalmas ajakkal, / És az egész tájék reszketve felelgeti hangját. / Bús, de hatalmas hang; valamint, ha setétes öléből / Csattog az ég, a kába világ meghallja haragját, / És retteg, mikoron hegy, völgy megharsan utána, / Úgy zeng tárogató, és kürt szava, rettenet és bú / Terjed az ellenség földén hangjoknak utána; / Mert tudják, hogy azok pusztító fegyverü hősök, / Kiknél büszkén zeng a bús dal harcos ajakról...” (*Harmadik ének*)

Számos Vörösmarty-vers különböző hangkörnyezeteket inszeníroz, általában a lírai én általi hallásban, amely alany tulajdonképpen eme hallás alanya (nem pedig megelőzi az auditivitást), egyfajta membrán, amely bizonyos értelemben csak a különböző hangok, soundok általi hallásban adódik, ekképpen kezdettől fogva egyfajta kifelé fordult, exteriorizált szubjektumként, auditív logika által szervezett kívülletként nyilvánulva meg.¹² A Vörösmarty-féle lírai szubjektum megszólalásának feltűnően

¹⁰ „auditory imagination”, vö. Thomas Stearns ELIOT, *Matthew Arnold* = Uő., *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, Faber and Faber, London, 1933, 118–119.

¹¹ A líra e két önprezentációs médiumához vö. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA–London, 2015, 256–258.

¹² A hallás általi eredendő kívüllethez lásd Gernot BÖHME, *Das große Konzert der Welt* = Uő., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 173. Böhme elvi jelentőségű kitételében: „Mennyivel inkább elmondhatjuk a hallásról – egy bottal való tapogatáshoz képest –, hogy a hallásban kint vagyunk. És ez a kint-lét nem hangokkal (Stimmen), hangzásokkal (Töne), zajokkal találkozik ott kint, hanem öt magát hangok, hangzások, zajok formálják, mozgatják/indítják meg, modellálják, vésik, szabják, emelik, nyomják, tágtítják és szűkítik.” BÖHME, *Akustische Atmosphären* = Uő., *Der Leib. Die Natur, die wir selbst sind*, Suhrkamp, Berlin, 2019, 164. Vö. Gyulai megfigyelésével: „Vörösmarty inkább tárgytól veszi lelkesedését, Berzsenyi inkább önmagából árasztja tárgyára. Berzsenyiben több a belső hév, Vörösmartyban a jellemzetes fölfogás. A Liszt Ferenchez írt ódában van valami Liszt viharos zongorajátékából, Az élő szobor-ban az elfojtott kín lázas kitérése éppen megilleti Lengyelországot.” GYULAI, i. m., 233.

markáns (pl. Petőfitől eltérően)¹³ epideiktikus jellemzői nagymértékben ebből a szonorikus-auditív, membránszerű létmódból adódnak, kettős módon: egyrészt a versbeli fiktív szcenográfia jelenetezésében működnek közre, másrészt problematizálják, rombolják is ezen fiktív környezet jelentéstani-szcenografikus-diszkurzív logikáját, ezáltal a lírai szubjektivitás feltételezett bensőségességének elvét, a megnyilatkozás így megképződő általános érvényűségével személytelenítve az alanyt,¹⁴ egyfajta, a saját és idegen megkülönböztetését kikezdő „perszonális regresszió”-nak vetve alá azt.¹⁵ Szemléletes példa lehet erre *Az élő szobor* című vers (1839–1841), amelyben a beszélő alany szoborként való figurálása azt nem annyira valamilyen konkrét antropomorfi, szcenografikus, vagy akár diszkurzív jellegű kontextusban konkretizálja, hanem tulajdonképpen ellenkezőleg, virtuális módon mintegy feloldja a szobrot a különböző hangoknak és látványoknak való kitettségekben, ezen észleleti-látomásos effektusok médiumaként, és a nyilvánosság (a „világ”, a kozmosz háttere előtt) egyfajta csomópontjaként inszcenirozza, félreismerhetetlenül epideiktikus módon szituálja. A lírai beszédhelyzet epideiktikus létmódja, itt: világra, a másokra történő megnyílása, nyilvánossági mezőben való megjelenése tehát nagymértékben a lírai szubjektum, a költői hang akusztikus expozícióján keresztül, eme alany perceptív módusának médiummá avatása révén nyilvánul meg. Körülbelül abban az értelemben, ahogy Lacan megfogalmazta a meghallás által exponált létmódját a szubjektumnak: „Az önmagunk láthatóvá tétele után be fogok vezetni egy másik fogalmat, az önmagunk hallhatóvá tételét, amelyről Freudnak nincs mondanivalója.

Rá kell mutatnom, nagyon gyorsan, a különbségre az önmagunk láthatóvá tétele és az önmagunk hallhatóvá tétele között. A fülek a tudatalatti mezején az egyetlen testnyílás, amelyet lehetetlen bezárni. Míg az önmagunk láthatóvá tételét olyan nyíl irányja jellemzi, amely valóban visszatér a szubjektumhoz, addig önmagunk hallhatóvá tétele a másik felé irányul.”¹⁶ A meghallás szcenográfiai Vörösmarty költészetében számos esetben a másik, pl. a „világ” nyelvére, „zaj”-ra utalnak,¹⁷ mint amelynek a lírai hang perceptív és hermeneutikai státusza legalábbis a tematikus síkon gyakran, illetve átfogó motivikus érvénnyel kiszolgáltatódik.

¹³ Petőfi és Vörösmarty összevetését lásd TÓTH, i. m., 226–227. Vörösmarty epideixisben fogant költészetét Tóth szerint „nem jutott el Petőfi aktuálisan személyes költészetének népi közvetlenségéig és őszinteségéig”. Ez a líraértési esztétikai ideológia a költő „konkrét, individuális arcát” tartja a költészeti beszéd és kifejezőszerkezete szubjektumfigurációs eredetének és/vagy teloszának. Pontosan ez a magyar hagyományban széltében-hosszában uralkodóknak mondható líraolvasási szokásrend nem kedvezett Vörösmarty értő recepciójának, sem a műveltségi, sem a szakmai kánonban.

¹⁴ Culler használja a retorika eme fogalmát a lírai beszédhelyzet és közlési szituáció szisztematikus jellemzésére. Vö. CULLER, i. m., 125–131. Az epideixis fogalma pozitív korrelátumként illeszthető a líra mint „antidiszkurzus” (adott diszkurzív sémákon való túlhaladás, transzgresszió) koncepciójához, amelyet Karlheinz Stierle dolgozott ki, vö. Karlheinz STIERLE, *Sprache und Identität des Gedichts. Hölderlin als Paradigma = UÖ., Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Fink, München, 1997. 235–282.

¹⁵ Vö. Hermann SCHMITZ, *Der Leib*, de Gruyter, Berlin–Boston, 2011, 77.

¹⁶ Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, W.W. Norton, New York–London, 1978, 195.

¹⁷ Lásd pl. a *Világzaj* című verset (időben nem távol *Az élő szobortól*, 1841), amely az *Előszó* egyfajta előszövegeként is felfogható.

A Vörösmartynál számos esetben tematizált „világ” motívuma elsőrendűen hangkörnyezetet, akusztikus komplexitást, igazi soundscape-et jelent (a *Madárhangok* című verstől az *Előszóig*, az *Emberekig* vagy *A vén cigányig* sorakoztatható a példák sora). Azt lehet mondani, a versek eme hangkörnyezetek – úgy is mint szonorikus-immervázis invazív atmoszférák – és hangolt-hangoló erőterek, sőt „a vibráció akusztikus erőszakának”¹⁸ notációit, szono-gráfiait hajtják végre. Metafiguratív szinten is az *Előszó* híres soraiban:

Midőn ezt írtam (...)

Öröm- s reménytől reszketett a lég,
Megszülni vágyván a szent szózatot,
Mely által a világot, mint egy új, egy
Dicsőbb teremtés hangján üdvözölje.

Hallottuk a szót. Mélység és magasság
Viszhangozák azt. S a nagy egyetem
Meggzúnt forogni egy pillanatig.
Mély csend lőn, mint szokott a vész előtt.

Eközben olyan immerziós tapasztalatokat jelenetelve önnön akusztikus kereteikként, magának a költői hangnak a retorikájaként, amelyek az itt beszélő én vagy szubjektum létmódját is elemi módon meghatározzák.¹⁹ Elsősorban abban az értelemben, hogy a világnak mint soundscape-nek, a világ soundscape-jének, akusztikai ökológiájának nem-uralása, az annak való kiszolgáltatottság és ennek afficiáltsági-affektív indexei diktálják, hangolják, alakítják eme szubjektivitás észlelési-nyelvi profilját és feltételezettségét, önmagához való viszonyát. Ráadásul kezdettől fogva, strukturális módon megkettőződve, a visszhang módusában, az ekhó alakzatában, amely ismeretesen e költészet egyik gyakori, fontos motívuma. Ugyanis ez a tényállás mutat rá arra az alapvető összefüggésre, hogy az akusztikus szenzorium ebben a poétikában többnyire mondott érzékelés halló befogadásával, a hallásban vagy hallásként történő vissz-

¹⁸ Vö. Steve GOODMAN, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Massachusetts–London, 2010, xiv.

¹⁹ A magyar kultúratudományokba még meg nem érkezett ún. *Sound Studies* időközben már kiterjedt kutatási területet és eredményeket mutathat fel (ezek egy részének rövid bemutatásához lásd Rapcsák Balázs szócikkét: *Hang = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix et al., Ráció, Budapest, 2018, 267–272.). Vörösmarty költői szubjektivitásfigurációihoz vö. elsősorban a következő megállapításokat: „...a látható egyedi terét a hang (sound) tapasztalata plurális térré transzformálja; több hangot vagyunk képesek hallani egyidejűleg, míg lehetetlen különböző vizuális tárgyakat nézni egy időben, anélkül, hogy ne helyezzük át őket a látás (vision) egységesített terébe. Ahol az auditív tapasztalat az uralkodó, ott azt mondhatjuk, az egyedi, perspektivikus tapasztalat megnyílik a plurális, permeabilis térbe. A hallás, kevésbé a látás terminusai által meghatározott én (self) olyan én, amelyet nem pontként képzelnek el, hanem membránként; nem képként (picture), hanem csatornáként, amelyen keresztül hangok (voices), zajok és zene közlekednek.” Steven CONNOR, *Sound and the Self = Hearing History. A Reader*, ed. Mark M. SMITH, Georgia University Press, Athens, 2004, 57. Látás és hallás, látvány és hang különbségeihez vö. még Mladen DOLAR, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2007, 102–111.

hangzásával kapcsolódik össze szétválaszthatatlan módon, pontosabban a hallás (által generált visszhang) mint megértés távlatában, közvetítésében, ellenjegyzésében manifesztálódik. Ezen a hangpercepció alapképletén túl azonban a hang szenzorikus ökonómiaját egyfajta vibrációs effektus (vö. „reszketett” mint előidejű, „Viszhangozák” mint utóidejű fázis, egyfajta szinonimák) közbejöttével pedig alapvetően hangkörnyezetként, szonorikus atmoszféraként prezentálva: a meghallott „szó”, annak „viszhangozó”-sa, az ezt megszakító, a „szó” akusztikus autoritását felszámoló „csend” („Mély csend lön”, amely ismét egy második fázisban a „Most tél van és csend és hó és halál” állapotába torkollik) egyetlen atmoszferikus történést gyanánt jelenítődnek meg az *Előszó*-ban. Itt pl. az „Öröm- s reménytől reszketett a lég” sor vagy a „Mélység és magasság / Viszhangozó”-sa jelzi a hang által generált tágulásérzetet, amely „közvetlenül modifikálja a testileg érzett (leiblich gespürte) jelenlétünket a térben”, ez pedig megelőzi a hangok hatását „mindenkori emocionális helyzetünkre”,²⁰ ez a hatáseffektus ugyanis éppen az érzett testi jelenlét megváltozásán alapul. Ez a vers egyébként kifejezetten nyelvi cselekvések és nyelvhermeneutikai összefüggések közegeként prezentálja magát, pontosabban az ezek általi feltételezettségben jelenítve meg a lírai (inter)szubjektivitást – mint beszélő és mint scriptor – alakzatait, továbbá a versbeli temporális viszonyokat: a „Midőn ezt írtam” a vers első, egyszerre időbeli (egyszerre múltbeli és az írás temporalitásának értelmében jelenbeli) és performatív (illetve persze önreflexív) pillérének tartható, a második ilyen pillér éppen a „Hallottuk a szót” ugyancsak egyszerre empirikus (időbeli) és mediális (temporálisan virtuális, mert visszhangként létező) momentum, míg a harmadik a vers végén, a jövőre vonatkozva a „Kérdjétek” felszólítása. „Írtam” – „Hallottuk” – „kérdjétek” – erre a hármas nyelv- (megértés)i cselekvésre épül tehát a vers szerkezete, amely (a recepció által ilyenként eddig nem regisztrált) struktúra alighanem a vers még kiaknázatlan jelentéslehetőségeit implikálja. Az „ezt írtam” irányulhat implicit jelleggel a „Hallottuk a szót”, sőt az ezt megtörő „csend” mozzanataira is, vagyis szonográfiként is felfogható, persze a „csend” vonatkozásában paradox módon. Továbbá a „szent szózat” „mélység és magasság” között történő elhangzása azt igazi performatívumként is érteni engedí, főleg, ha felidézzük az *Eger* egy analógnak tetsző helyét: Gergely „fölkelt, s ily szózatit ejté: / 'Esküszöm! és a föld, s az egek meghalljanak engem, / És az erős isten legyen e szavaimra biznyság!’” (*Első ének*) Az eskü itt par excellence földi és égi, isteni dimenziók között, ezek aszimmetrikus összekapcsolódásában hangzik el, pontosabban: kerül meghallásra emfaticus módon. Egyrészt az emberi szféra vonatkozásában („megrázkódtatva velöket”), másrészt meg „az egek meghall”-ásának ugyanezen eskü általi felhívásában. – Kérdés marad mindazonáltal, hogy ez a performatív nyomatékú tagolása az *Előszó*-nak képes-e felülírni annak mégiscsak szignifikánsan narratív keretezését, inszenírozását (a beszélő révén). Ez a kérdés azt is implikálja, vajon a beszélő az akusztikus ágenciával ha nem is teljességgel kölcsönösségi, de mégis egyfajta egyidejűségi viszonyban alkotódik-e meg,²¹ vagy pedig inkább megidézi referenciális-moti-

²⁰ Gernot BÖHME, *Die Stimme im leiblichen Raum* = Uö., *Atmosphäre*, 168.

²¹ Mint pl. Hölderlinnél a himnikus modalitás beszédképző, vagy legalábbis -meghatározó, hangoló primátusa felől: „Jezt aber tags! Ich harrt und sah es kommen, / Und was ich sah das Heilige sei mein Wort.”

vikus módon ama ágenciát. Az is kérdésként merülhet fel, hogy a visszhang itt magán visel-e elidegenítő, „unheimlich”, jelentéskiüresítő, netán mechanizáló, azaz: a hangot a testiségtől elszakító jellemzőket,²² vagy pedig viszonylag intakt egységben áll a „dícsőbb teremtés hangja”-val, híján különösebb szemantikai vagy modális ambivalenciának. A „vész” ekképp vélhetőleg nincs kapcsolatban a „Viszhangozák” motívumával, tökéletes formális cezúra választja el tőle. Valószínűleg nem lenne minden tanulság nélkül összehasonlítani az *Előszót* Hölderlin *Germanien* című himnuszával, legalábbis ami a beszédhelyzet némely rokonnak tűnő vonását illeti: az elvárással teli, sejtelmes („ahnungsvoll”) hangoltságot²³ vizionárius módon megidéző, ebből beszélő, a fenséges atmoszféráját célzó invokáció hasonló a két versben (vö. pl. „mélység és magasság”, valamint „ország” és „ég” analógiájával). A német költő versében ugyanakkor jóval ambivalensebb a viszony az elvárthoz vagy megsejtetthez, ez nem csak „ígéretekkel” („Verheißungen”) terhes, de „fenyegető is” („drohend auch”). Mint ahogy még ezt az értékviszonylatot megelőzően a himnusz beszédhelyzete meg van nyitva egyaránt adresszatív módon az „elmenekült istenek”, illetve a jelenbeli „vágyakozók” („Sehnenden”) felé, nem téve lehetővé valamely narratív inszenírozását a versben mondottaknak:

Denn voll Erwartung liegt
Das Land, und als in heißen Tagen
Herabgesenkt, umschattet heut
Ihr Sehnen! uns ahnungsvoll ein Himmel.
Voll ist er von Verheißungen und scheint
Mir drohend auch, doch will ich bei ihm bleiben,
Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehen
Zu euch, Vergangene! die zu lieb mir sind.
Várakozásban
reszket az ország, s mint forró napokban

(*Wie wenn am Feiertage...*) „De most nappalodik! Én vártam s láttam jönni, / És amit láttam így, a szent legyen szavam.” (*Mint ha ünnepnappal...*) Ennyire sűrű performatív szövést sorok persze nem gyakran fordulnak elő a költészetben: felkiáltással (akár felszólítással) indul, a múlt idejű elbeszélő mód emfaticus optativusba/felszólításba/konjunktívusba („sei”) torkollik, a „Jezt aber tags!...” két sora a szó keresésének hátravető folyamatszerűségét, eltolását, tulajdonképpen ígétét, vagy valamiféle imát, fohászko-dást viszi színre („a szent legyen/lenne a szavam”). A „mein Wort” pedig mind az adott szó, mind az így jeleneteződő, egyáltalán megszólaló, nem adott, hanem „eljövő” (vö. „kommen”) költői szó vonatkozásában értendő. A „szent” és eme „szó” („szavam”) összekapcsolódása a beszélő beszéd- és nyelvbéli jelenlétének megképződését csakis ebben a keletkező viszonylatban, a beszéd emfaticus jelenidejűségében (amely megfelel a phüszisz általános jelenvalóságának a versben és fordítva) teszi értelmezhetővé. Míg Vörösmarty verse megmarad a narratív, illetve motívikus-szenografikus síkon („Hallottuk a szót.” stb.), illetve pl. a vers végi, jóval későbbi felszólítás („Kérdjétek”) sem érinti a beszélő megnyilatkozásának szerkezetét és önszituálását olyan elementáris-egyidejű módon (a „Szent” felől), mint Hölderlinnél.

²² Ezekhez legutóbb lásd Petra GEHRING, *Die Wiederholungstimm. Über die Strafe der Echo = Uö., Über die Körperkraft der Sprache. Studien zum Sprechakt*, Campus, Frankfurt a. M.–New York, 2019, 83–108.

²³ Ennek érzet- és hangoltságfenomenológiai vizsgálatát, hivatkozással a *Germanienre*, lásd Hermann SCHMITZ, *Der Gefühlsraum. System der Philosophie. Dritter Band, Zweiter Teil*, 2. Aufl., Bouvier, Bonn, 1981, 300–304.

leereszkevedve, ti vágyakozók!
sejtelmes ég borítja ránk ma árnyát.
Ígéretekkkel vemhes ég, s úgy érzem,
fenyegető is, de nem hagyom én el,
s visszafelé lelkem ne meneküljön
hozzátok, nekem oly kedvesek, halottak!

(Lator László fordítása)

Az ekhó trópusa felbukkan már 1828-ban, a *Zrínyi* című versben, megbonyolítva a hasonlat trópusát, az aposztrofikus szólam síkján: „És mikoron, valamint a távoli tengeri zúgás, / Vagy mint eldühödött zivatar morajában utóhang, / Úgy zendüle föl a megharcolt ütközet, a már / Század előtt küzdött viadalmak hangja, körödben...”²⁴ Az „eldühödött zivatar morajában utóhang” szó szerinti olvasása egyfajta megket-tőződést tárhat fel: a finalis-szerű „eldühödött vihar moraja” per definitionem csak „utóhang” lehet, vagyis itt grammatikailag is a hang iterációjával, utóéletével kell számolni. A trópus időbeli viszonyait éppen a grammatika bonyolítja meg: a „moraj” temporális státusza nem egyértelmű, ti. hogy mennyire tartozik a „zivatar”-hoz és mennyire annak pusztán „utóhangja”. Már ebben a versben az emlékezet távlatában „hangzik” el (ekképpen strukturális módon újra vagy másodszerre) a hang, mne-motörténet része, avagy médiuma lesz – ez Vörösmarty lírájának egyik kardinális jelentőségű alakzata. A hangok, az akusztikus komplexitás sok esetben önnön vissz-hangjaként adódik, illetve konfrontációjában, korrelációjában a csend vagy hallgatás, némaság, elnémulás, afónia motívumaival, a hallható határaival. Látható ez az *Előszó* imént idézett soraiban,²⁵ de a *Madárhangok* (1845) mind jelentéstani, mind tropológiai és kompozitorikus mintázata is ezt a feszültségteli kölcsönviszonyt rajzolja ki, és ki ne emlékezne *Az emberek* nyitánybeli felszólítására, a „Hallgassatok” kettős jelentésű felszólításával („Hallgassatok, ne szóljon a dal, / Most a világ beszél...”) vagy *A vén cigány* különböző toposzokat és citátumokat virtuálisan kihangosító, hallhatóvá tevő effektusaira („Mintha újra hallanók a pusztán / A lázadt ember vad keserveit, / Gyilkos testvér botja zuhanását, / S az első árvák sírbeszédeit, / A keselynek szárnya csattogását, / Prometheus halhatatlan kínját.”)²⁶ Említeni lehetne a *Délsziget* fontos, alighanem önreflexív jelentőségű motívumát, a „sok hangokat összefogó sip” szimbólumát, továbbá utalni lehetne *A két szomszédvár* felütésére, amely a(z itt is vihar utáni) természet mint soundscape (hangok és hallásuk) nagy ívű

²⁴ A látás, a vízió mozzanata hangsúlyosan eme auditív viszonylatrendszer után (nem mellékesen tovább-ra is a megszólítás módusában) nyilvánul meg: „S istenedő szemmel daliákat (...) Szigetet, mint áll vala, látád...”

²⁵ Szegedy-Maszák említett elemzése jószerével nem is idézi a „Hallottuk a szót.” fontos, több – grammatikai, pragmatikai, retorikai – síkon is értelmezhető szöveghelyét (pedig a költemény szinte minden kifejezését és sorát felvonultatja a trópusok és alakzatok példatárában, SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 554–558.), nemhogy foglalkozna vele.

²⁶ A „halhatatlan” itt bizvást „hallhatatlan”-ként is érthető, amennyiben a kifejezés többszörösen auditív jellegű jelentéstani összefüggésekben bukkan fel. A különbség a két homonímiás szó között pedig pontosan „hallhatatlan”.

bemutatását részletezi. De olyan kevésbé emlegetett verseket is fel lehet itt hozni, mint (hogy csak korai, ez esetben 1826-ban keletkezett költeményeknél maradjunk) *A szív temetése* vagy a *Csák* (*Mélyen alszik...*). Előbbiben az (amúgy grammatikailag személytelenített) „indulat” mint „visszhang a szívben” figurálódik, a másodikban a – természetit antropomorfizáló – visszhangszerű hang(oztatás) pedig az „átok” funkciója vagy figurációja lesz, itt is rögvest ellenpontozódva a hallgatás mozzanataival: „Kél az átok ajkán mennydörögve, / S síkot, erdőt eltölt átka hangja. / Hallja a bérc nyílt üvegfülével, / S visszabögi égnek és pokolnak; / Hallja bércén s reszket a tündérlány. / Most elhallgat Csák, szörnyen hallgat, / Harcol szíve lángoló dühé-vel, / Harcol rengeteggel és vadakkal. / S harsog a hegy harca vad zajától...” A hangok szenzorikus és affektív ökonómiája nyomatékosan, önértelmező módon összekapcsolódnak a költői hang retorikájában és ennek performatív indexében, impregnálva ezáltal a versbeli szubjektivitás létét – egyszerre tömör és komplex módon a *Madárhangok* végén: „Szakadj ki lelkem, s zengj el mint dalom; / Mi vagy te más, mint hangzó fájdalom!” A csalogány mint az áttételesen általa színre vitt lírai én (lelke) tehát nem „más, mint hangzó fájdalom”, aminek a költői önprezentáció síkján persze a fordítottja is áll: „hangzó fájdalom” az, ami elsődleges perceptumként hangolja a lírai én nyelvi modalitását. Ugyanakkor a „hangzó fájdalom” magára a „dalom”-ra is vonatkozhat, vagyis az aposztrophé mintegy „továbbvándorol” – különösen, hogy újabb verssor következik, de már a potenciálisan vonatkozó jellegű szintaxis síkján is –, és immár a költői önprezentáció síkjára, a „dalom” manifesztációjára vonatkozik. A „lelkem” és „dalom” ebben a szintaktikai-szegmentáló közegben nem választhatók el egymástól, genealógiájuk sem állítható fel, pl. az első nem tehető meg a második eredetének. Ezek a sorok „az erdő szíve, a kis csalogány” által énekelt betétből származnak, ami a narratív hangot is, a természet bemutatását is hangolja, persze a hallgatás – itt: a visszhang nemléte – tematikus, továbbá affektusokat modalizáló módusában: „S ki szólna, míg az erdő szíve fáj? / Búsán merengve hallgatott a táj.” Külön elemzés témája lehetne a különböző (madár)hangok viszonya, kontrasztja a versben: a veréb hangsúlyozottan „hulladék”-okra les („Nem kell egyéb, mint hulladék, / Csak sok legyen tüstént elég (...) Nekem nem kell nagy élelem, / Csak egy kis elhullt búzaszem.”), amely áttételes módon a hang létmódjára is vonatkoztatható, a szimbolikus jelentésektől mentes, a testet konnotáló hangra.²⁷ Párhuzam adódhat a csalogány hangjával, amennyiben ez is mint egyfajta maradék figurálódik a versben, a reszponzív reciprocitás hiányában („A rengetegben hang viszhangra lel, / Nekem magamnak egy hang sem felel”, illetve a fentebb idézett zárlatban), ennyiben a „gyász zenéje” metafiguratív szinten erre a nem-reszponzivitásra, nem-kommunikatív mozzanatra is vonatkozhat. Vagyis sem a veréb, sem a csalogány hangja nem integrálható a kulturális, illetve kommunikatív ökonómiába, ugyanakkor persze a „búsán mereng”-ő „táj” „hallgat”-ása éppen egyfajta hallgatásaktusként is felfogható, a visszhangot nem verő hang virtuális, hallgatag szolidáris ellenjegyzéseként. Ez azonban rögvest

²⁷ A hang akkor „hulladéktermék”, amikor eléri célját, a jelentés kiszolgálását, írja DOLAR, *i. m.*, 101. Ugyanakkor a jelentés híján lévő hang (eklatáns ellentétben a „pacsirta” hangjával) pontosan kulturális szempontból nem minden további nélkül (újra)hasznosítható hulladék, maradék lehet.

felveti a kérdést, hogy a – közvetlenül talán csak egy sorban („S ki szólna, míg az erdő szíve fáj?”) megszólaló – lírai hang affirmálja-e (vagy akár kompenzálja-e) a táj inszcenírozott hallgatásán keresztül a csalogány hangját (annak „gyász zenéjét”)? Főleg, hogy a csalogány tematikusan izolált, nem visszhangzó hangja az önprezentációs szinten nagyon is beíródik a vers textúrájába, a cs hangok ismétlődésében, vagyis a maradék képzetét ez a fonemikus repetíció is virulenssé teheti: „Egy gyöngye csalogány / Csattogja gyász zenéjét, a cserje vad bogán.”²⁸ Így a költemény önmagát virtuálisan mint a csalogány hangjának visszhangját vagy egyfajta ellenjegyzését képzi meg, persze (ön)idézetként, áttételes módon (a vers irodalmiként történő önprezentációja éppen a természeti hangra, annak hívására adott válaszként megy végbe). A csak a „dal” erejéig megszólaló („zengj el”) „hangzó fájdalom” ugyanakkor a hang végességét, pillanatnyiságát is megidézheti, ekképpen temporális vonzatokkal bírhat. Pusztán az eddigiek alapján is megállapítható, hogy a vers textuális, mediális és performatív viszonyainak kereszteződése és bonyolódása a költői önprezentációs és önreflexió síkján a Vörösmarty-líra egyik legösszetettebb darabjává teszi ezt a költeményt.²⁹

Elmondható tehát, hogy a hangoltság több fontos Vörösmarty-versben a visszhang módusában fejt ki a maga effektusait. Az erre a költészetre jellemző – Barta János szavával – „polifónia” (erről lásd lentebb) nem egyszerűen hangok egymásmellettségét vagy akár egyidejűségét jelenti, hanem a hang megkettőződését, potenciális megismétlődését (amelynek egyik fontos következménye a beszélőtől, annak szemantikus beszédétől való elválása, sőt akár öllene fordulása). A hangoltsággént, atmoszféraként megnyilvánuló affektusok olvashatósága a hang ilyen megkettőződéseivel szoros viszonyban áll, a visszhang effektusai jelzik és viszik színre, pontosabban hangolják az atmoszferikus bennelétként érthető hangulati affekciókat. A szó Vörösmartynál – pl. *Az élő szobor* zárlatában – egyfajta ígéret, ami ugyanakkor nem egyszerűen az individuális beszélő hatalmában áll, hanem a világgént értett nyelvvel kapcsolódik össze. Hans Lipps alapvető nyelvelméleti tétele, amelyet Herder és Humboldt nyomán fejtett ki, pregnáns módon artikulálja ezt az összefüggést: „A nyelv nem oldható ki a világ általi áthatóan hangolt-lét meghatározott módjából.”³⁰ A szó meghallása a hallgató implicit megszólíttatásaként, a számára történő mondásként realizálódik, amelyet nem pusztán hallanak akusztikus módon, afféle perceptuális benyomásként, de „mint szót fogják fel”, a meghallott megértés módján.³¹ Itt a meghallott szó vissz-

²⁸ „A cserje vad bogán” pedig – az utolsó versszakban közvetlenül alája, a következő sorba helyezett – „csalogány” lexémát adja ki majdnem teljes egészében.

²⁹ Már Gyulai megjegyezte: „A *Madárhangok*, *Mese a rózsabimbórul* maig is majdnem versenytárs nélkül állanak költészetünkben.” GYULAI, i. m., 234.

³⁰ „Die Sprache ist nicht zu lösen aus einer bestimmten Weise des Durchstimmtheits von der Welt.” HANS LIPPS, *Die Verbindlichkeit der Sprache = Uő., Die Verbindlichkeit der Sprache. Werke IV*, 3. Aufl., Klostermann, Frankfurt a. M., 1977, 118.

³¹ Vörösmarty *Vásárhelyi Pál sírkövére* című versének (1847) zárlatával szólva: „Oh siket és vak a föld. De ha nemzetem egykor idézné / Hú nevemet, lelkem hallja s megérti e szót.” A szónak a csak a meghallásban történő beteljesedése (visszhangja a meghallásban, avagy mint a szó visszhangja) többször inszcenírozódik nála: „Mint a tiszta harang kedves csengési, gyöngén / Hangzott a rebező lányunk szózatja fülében / És lelkébe hatott.” (*Cserhalom*) A „harang” – „Hangzott” – „hatott” fonikus paradigmája különösen nyomatékosnak mutatkozik.

hangja vagy ez a szó mint visszhang a nyelvi tapasztalatban tulajdonképpen megelőzi a szó faktikus elhangzását. Ez a meghallás a nem-érzéki érzés (Fühlen) szintjén is végbemege („a szó cseng, mintha éreznénk azt”): „kifejezéseként itt 'maga a szó' a kifejezett [...] a szó kötelező volta abban nyilvánul meg, hogy a szóban a megragadott valami-képp benne rejlik.” A szó meghallása (Vernehmen) eszerint annak felvállaló befogadása is (Aufnehmen), „vagyis önmagunkban történő újrafelcsendülni hagyás/újraelhangoztatás (Wiederklingenlassen), így ebben részesedni lehet és visszatérni rá.”³²

„Kín”, „harag”, „fájdalom” – a szonorikus-vibrációs effektusok által előhívott (vagyis kevésbé az introjekció logikája alapján működő) affektusok ebben a költészetben nem annyira emisszív jellegű, hanem sokkal inkább elszenvedési, afficiáltsági konfigurációkat jelentenek, a „pathos” eredeti értelmében.³³ A hangok szerepe mindazonáltal nem egyszerűen kauzális módon manifesztálódik az affektív érintettség létmód tekintetében, hanem egyszerre létrehozója és médiuma ennek a létmódnak. Ezzel egyetemben hangpercepció és -produkciónak és affektus viszonya nem pusztán reciprocitást, szüm-pátiát jelent, hiszen – a fent említett példákban – mindannyiszor keresztezi, keresztülhúzza ezt a viszonylatot az afonikus mozzanatok hatása (a *Madárhangok*-ban kikezdve akár a záró aposztrophé – költői kérdés – pragmatikai érvényét is). Ugyanakkor a némaság, afónia, hallgatás szintén (tematizált figurális alanyok, ám bizonyos esetekben a költői szubjektum általi) elszenvedés megnyilvánítási és mediális instanciái, többé-kevésbé beleíródva a lírai hang retorikájába. Ezek a megszakítások ha nem is juttatják el a Vörösmarty-lírát a nem-szubjektívált affektus nyelvi létmódjának költészeti megvalósításáig, mégis markáns deszubjektívációs potenciállal bírnak, pl. bizonyos hangoltsági aspektusok mint immerzív atmoszférák poétikai szerepét tekintve, problematizálva az affektusok elszenvedési hatásösszefüggéseinek introjekciós, szubjektumcentrált értelmezési logikáját. E viszonylatok mérlegelése további (nem utolsósorban összehasonlító) poétikatörténeti kutatásokat, főleg alapos szövegértelmezéseket igényelne. Egy lehetséges irány: Heidegger egyik Hölderlin-értelmezésében a *Der Rhein* című himnusz kapcsán a tematizált költő alakját a félistenekkel párhuzamba állítja, amennyiben a költő a félistenek szenvedésével szenved együtt (mitleiden), konkrétan éppen a hallásban, avagy hallásként: „A költő (...) nem akarja nem meghallani (überhören) az eredetet. Ez a helytálló/kitartó (standhaltende) hallás a szenvedés.” Ez az odahallgatás az „állandóságot” (Bestand) hallja meg már előzetesen a meghallandóban, így „a helytálló hallás mint ez az előzetes kihallás a költő (dichtende) hallás.”³⁴ Az alább értelmezendő *Az élő szobor* című vers egyfajta „Standbild”-et, (elsősorban halló) szobrot jelenet, vagyis a „helytállás” mint izotópia legalábbis jelen van benne. Nietzsche *A tragédia születésében* a tragikus kórust ugyan csak a szenvedés mint „Mitleiden” mentén vonatkoztatja Dionüszoszra, pontosabban az ő „szenved”-ésére: „mint együtt szenvedő (mitleidende) a kórus ugyanakkor a bölcs,

³² LIPPS, i. m., 120.

³³ „Az érzetek (Gefühle) atmoszferikus térbelisége és az affektív érintettség (Betroffensein) érzett testi-sége (Leiblichkeit)” megelőzik az introjekció (ön)reflexív, a szubjektivitást mint eme indulatok, affektusok helyét, netán eredetét értelmező képletét. Vö. SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, 476–477.

³⁴ Martin HEIDEGGER, *Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein'*, Gesamtausgabe 39., 3. Aufl., Klostermann, Frankfurt a. M., 1999, 201–202.

a világ szívéből az igazságot hirdető.”³⁵ Itt az analóg elszenvetés a többhangúság mellett a beszéd epideiktikus nyomatókával függhet össze.

Első megközelítésben azonban talán kijelenthető, hogy a hang Vörösmartynál alapvető mediális elvét tekintve igazi „szimpatikus vibrációs jelenség”,³⁶ a hang létmódja a hallásban, a fülben vibratív-immervív történésé avatva azt a szubjektum és az alapvetően szonorikus komplexitásként adott világ közötti szüm-patetikus viszonyként, részesülésként, ugyanakkor eme reláció részleges megszakításaként, latenciába helyezéseként, afonizálódásként történik. Abban az értelemben, hogy a versbeli szubjektum éppen eme elementáris, nem pusztán reflexív, hanem fiziológiai-testies síkon is megnyilvánuló összekötöttségét a világgal nem képes uralni, maradéktalanul kimondani, a kifejezésben mintegy szublimálni vagy legalábbis ellenőrizni. Ez a hiátus alapvetően a versalany hangoztatási, hangmegszólaltatási, kommunikatív képességeinek megtörését, viszonylagosítását jelenti (ahogy később *Az élő szobor* kapcsán talán részletesebben is látható lesz). A Vörösmarty-féle (lírai) szubjektum ezért minden ízében audiofonikus alanyiség által konstituált, összetett módon inszenírozva és intenzifikálva ezt az alapvető auditív fenomenológiai viszonylatot: „Az auditorikus én (auditory self) a világ közepette és az ebben való inherenciájának módjában fedezi fel magát, nem utolsósorban azért, mert a hallás aktusa egyszerre látszik végbemenni a testben és a testen keresztül. Az auditorikus én figyelmes (attentive), kevésbé vizsgálódó én, így inkább részt vesz (takes part) a világban, mintsem arra irányul/azt célozza (taking aim at it).”³⁷ Csakis ezen a hallásfenomenológiai alapzaton nyilvánulhatnak meg az említett cezúrák a mindenkori vers beszédhermeneutikai horizontján.

Feltételezhető többek között, hogy a hang (a „sound” értelmében), az auditív összefüggések, a hallás létmódjának ilyen antropológiai, illetve a nyelviség mint mediális dimenzió létmódját érintő felértékelése összefüggésben lehet történeti-antropológiai viszonylatokkal. Az „affektuspotenciál történetisége”, „az affektusrendszerek vonatkoztatási keretei vagy az érzékek begyakorlási és használati módjai” mint kultúrhistoriográfiai szempontok itt is relevánsak lehetnek.³⁸ Strukturális, történeti antropológiai síkon itt azonban az 1800 körül jelentkező alapvető konfigurációról lehet szó a történeti idő tapasztalatának dimenziójában: a történelem történeti és tudati terének kontaminációjában,³⁹ amelynek perceptív és mediális manifesztációja vagy trópusa is lehet a hang és hallás ilyen megnövekedett, illetve transzformált szerepe.

A hang mint visszhang, mint oszcillációs történés feltűnő kitüntetettsége Vörösmartynál ugyanakkor azt is jelenti, hogy a hang humán és nem-emberi minőségeit a vibrációs erő vonatkozásában nagyon gyakran nem lehet szétválasztani. Megmutat-

³⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, Uő., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1., de Gruyter, Berlin/New York, 1980, 63.

³⁶ CONNOR, *Sound and the Self*, 57.

³⁷ Uő., 64.

³⁸ Alain CORBIN, *Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung* (ford. Christoph Conrad) = *Kultur&Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hrsg. Christoph CONRAD – Martina KESSEL, Reclam, Stuttgart, 1998, 127.

³⁹ Ahogy ezt Reinhart Koselleck munkái kidolgozták, vö. pl. Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán – SZABÓ Márton, Atlantisz, Budapest, 2003.

ható ez az *Előszó* nem maradéktalanul referencializálható „szent szót”-án, amely egyszerre tartozhat metaforikusan a természet rendjéhez, és utalhat referenciálisan emberi szóra, egyfajta igehirdetésre („Hallottuk a szót.”). Sőt, azt sem zárja ki semmi, hogy ez a hangképzet a „lég”-ben történő terjedésével és a természet, a kozmosz általi visszaverésével harangnak legyen a hangja (a „szent” többszörös nyomatókósítása a környező sorokban ezt erősítheti).⁴⁰ Alain Corbin időközben már klasszikus könyve a harangnak a 19. századi vidéki Franciaország életében betöltött kardinális (kommunikatív; szakrális és profán idő közötti különbségeket tagoló; a szuverént képviselő stb.) funkcióiról⁴¹ alighanem tágabb európai, így vélhetőleg magyar vonatkozásban is alkalmazható volna az adott történeti korszak kapcsán.

A Vörösmarty-féle szonikus imagináció, a hang(ok) affektív ágenciájának inszenírozása paradigmikus módon mintha alapvetően a hang homályosságát, de ugyanakkor telítettségét és visszhangzó-rezonáns jellegét, tágulásérzetét⁴² részesítené előnyben⁴³ – szemben a hang amplifikált jellegével, világos, kivehető, pontos minőségével. Ez a kettősség hangtörténeti, az auditív kultúrák historikumát vizsgáló kutatók szerint a katolikus mise és református istentisztelet, a szószék stb. elrendezésének, ekképpen a prédikáció, egyáltalán a szertartás akusztikus módjának paradigmikus különbözőségét fémjelzi.⁴⁴ Így tekintve tehát kultúrtechnikai és -praktikai hátterét

⁴⁰ Lásd ehhez Lutz Seiler esszébeli megfogalmazását visszaemlékezésében gyerekkora vasárnapjaira, a 9 órai harangszóra: „Vasárnap ténykedéseink és folyamataik – a reggelitől a ház elhagyásáig – rendkívüli szabályszerűségének köszönhetően utunknak mindig ez volt az áldása: a levegő frissebbnek tűnt és mintegy megtisztítva a harangok hangja által. A lábak szilárdabban léptek a völgynek (bergab), gyakran léptünk egyszerre (ergab sich ein Gleichschritt), ez egyáltalán nem zavart különösebben.” Lutz SEILER, *Sonntags dachte ich an Gott = Uő., Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004, 137.

⁴¹ Alain CORBIN, *Le cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Flammarion, Párizs, 1994. Corbin egyik fő tézise: „A vidéki területeken akkoriban a harang volt a legfontosabb médium. A harang története főleg a kommunikáció történetével kapcsolódik össze.” Alain CORBIN, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Fischer, Frankfurt a. M., 1995, 222. Szuverenitás és harang kapcsolatáról lásd. Uő., 236–237. Vö. még Veit ERLMANN, *Auralität*; Marie Louise HERZFELD-SCHILD, *Emotionalität = Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. Daniel MORAT – Hansjakob ZIEMER, Metzler, Stuttgart, 2018, 8–13. 14–19.

⁴² A „tágulás” (Weitung) fogalmát Schmitz használja az érzett/érző test (Leib) affektív érintettségi lét nyomán megtapasztalt érzeteinek egyik állapotaként, amely a „szűkülés”-sel (Engung) interferál. A „vitális ösztönzés” (Antrieb) kettejük interakcióját jelenti. Vö. SCHMITZ, *i. m.*, 1–28.

⁴³ Horváth János ugyan elsődlegesen talán metaforikusan fogalmaz, de megfogalmazását akár a fentiek szövezerintiségében is érteni lehet, egyfajta auditív fenségesség vonatkozásában (főleg, ha az *Előszó* „Hallottuk a szót. Mélység és magasság / Viszhangozák azt.” soraira gondolunk): „E magasztosan, e nemesen emberi kitágulástól nyeri hazafüi lelkesültsége azt a fenséges teltséget, mely ellentmondás nélkül lenyűgöz és önként tiszteletre hív. Ennek a hangnak boltja, öblözete van: boltja – ugyanaz a nagy kerek égbolt, mely kékjével, éjszakájával és csillagaival minden földi tekintetet a végtelenre int...” HORVÁTH János, *Vörösmarty (1925–1926) = Uő., Tanulmányok I–II.*, Csokonai, Debrecen, 1997, 1/301.

⁴⁴ Vö. Richard Cullen RATH, *No Corner for the Devil to Hide = The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan STERNE, Routledge, London–New York, 2012, 133. Továbbá: „a visszhangzás ideje katolikus templomokban hosszabb, mint a reformátusokban, ahol a kimondott szónak a reformáció szellemében nagyobb súlyt tulajdonítottak. [...] Román és gótikus templomok bírnak a leg hosszabb visszhangzási idővel. A tér akusztikája sokkal inkább a szakrális hangulatot támogatja, mintsem a jó nyelvértéketiséget. Ezek a viszonylatok a klérus liturgiájához a kórusban (esetleg a lektórium mögött) és a gregoriánus énekhez igazodnak. [...] A reformáció után (a barokkban) a református templomi gyülekezetekben nem csak már fennálló templomokat építenek át, hanem specifikusan református új építményeket állíta-

is feltételezhetjük a katolikus Vörösmarty idioszinkretikus hang-obszesszióinak. Elképzelhető, hogy a mai kutatásban nemigen emlegetett Farkas Gyula kultúrtáj-orientált genealógiája a magyar romantikáról közvetett módon relevánsnak bizonyulhat jelen összefüggésben, amelyben a hanghoz való perceptív-szimbolikus viszony és ennek kulturális (itt: vallási) hátterek, illetve gyakorlatok általi feltételezettsége fontos szerepet játszik. Farkas a magyar romantikát lényegében a katolikus Dunántúl és a református Alföld (ezek két fő képviselőjévé Farkas Vörösmartyt és Kölcseyt teszi meg) különbözőségének és interakciójának produktumaként értelmezte: „Ebből a találkozásból születik meg a magyar romantika.”⁴⁵

Horváth János és Barta János Vörösmarty-értelmezései (poétikai, interpretációs és költészettörténeti tétjeik)

Mielőtt rátérnénk Barta tanulmányának megfigyeléseire, e lépés előtt emlékeztetni kell viszont arra is, hogy Barta dolgozata csatlakozik Horváth János több mint tíz évvel korábbi átfogó Vörösmarty-tanulmányához, annak fő tézisét erősítve meg és dolgozva ki tovább, filozófiai alapokon is – és a Vörösmarty-költészet poétikai viselkedésének, valamint nyelvszemléleti összefüggéseinek vonatkozásában. Horváth központi meglátása az a szakirodalomban többször idézett tétel, miszerint „Vörösmarty az egyetemes lírai részvét költője.”⁴⁶ A „részvét” itt nem egyszerűen valamiféle emocionális empátia jelentésében értendő, hanem a participáció, a részesülés (kifejezetten permeabilis profillal bíró) értelmében, ami Vörösmarty költészetében igazi exteriorizációt, kívülhelyeződést visz színre, magában a költői szubjektivitás szerkezetében, nem pusztán emisszív síkon. Horváth már írása elején hangsúlyozottan elhatárolja ezt a fajta líraiságot a Petőfi-féle szerepköltésztől éppúgy, mint Arany önmagára visszareflektált szubjektivitásának képletétől.⁴⁷ E mintákhoz képest „Vörösmarty líraisága

nak fel. Ezek a templomlátogatók sűrűbb jelenléte esetén sokkal rövidebb visszhangzási idővel bírnak. Az ige központi jelentősége a reformáció értelmében, liturgiailag nyilvánvaló módon az evangélium felolvasásában és a prédikációban, világosan támogatásra lel a meglehetősen rövid közepes 1.2 másodperces visszhangzási idővel a templom teljes látogatottsága esetén.” *Studie zur Raumakustik von Schweizer Kirchen*, 1–2. <http://www.eggenschwiler.arch.ethz.ch/vortrag3.pdf> Vö. még Anna KVIČALOVÁ, *Kirche = Handbuch Sound*, hrsg. Daniel MORAT – Hansjakob ZIEMER 262–265.

⁴⁵ FARKAS Gyula, *A magyar romantika* (1930), Attraktor, Máriabesnyő, 2012, 73. Tanulságos, ahogy Farkas összeveti e szempontból a *Himnusz*t és a *Szózatot*, felhívva a figyelmet paradigmatisms különbségükre („A Himnusz biblikus hangja a reformációkorabeli kálvinista prédikátorok jeremiádjaira emlékeztet [...] A Szózatban a röhözkötöttség tudata visszhangzik, amelyet mint dunántúli sajátságot ismertünk fel...”, *Uo.*, 169.). Farkas kifejezése, a „visszhangzik” a fentiek felől tekintve tehát nem pusztán metafora. (A nemrég megjelent tanulmánykötetben a *Szózatról* nem fordul elő Farkas neve, mint ahogy az általa megállapított kultúrtörténeti sajátosságok, ezáltal a szöveg medialitásának hátterében feltételezhető kultúrtechnikai gyakorlatok sem kerülnek szóba, amennyiben a kötet írásai egyféle filológiai immanencián belül mozognak, az irodalmi intézmények, literalizált eszme- és motívumtörténet, feldolgozások síkján. Vö. *Tiltva, türve, imádkozva, énekelve. Tanulmányok a Szózatról*, szerk. SZALISZNYÓ Lilla, Reciti, Budapest, 2017.)

⁴⁶ HORVÁTH, *i. m.*, 291.

⁴⁷ „Mi más e hevület, mint a Petőfié! Az tesz, vesz, mozog, cselekszik, s szemünk láttára mint valami nagyon kedves és érdekes szerepet játsza le a maga rövid szép életét. S mi más e lírai tekintet, mint az Arany Jánosé, aki vizsgálva jegyzeti tárgya s maga testi-lelki változásait.” *Uo.*, 286–287.

nem cselekvés, nem is rajzoló figyelem, hanem a léleknek alkalmi ráhatások nélkül, tárgyaltalanul is fennálló saját pátosza, mely nem cselekvésben éli ki magát, hanem folytonos kiáramlásban, s nem vizsgálja, hanem méltóságosan körülözönlő tárgyát, látomásait.” Vagyis, tehetnénk hozzá magyarázólag, Vörösmarty líraisága, lírai alanya azért nem a cselekvés (Petőfi) avagy én-perspektivikus reflexió (Arany) jegyében konstituálódik, mert nem létesít olyan alapvető elválasztást alany és tárgy, én és világ között, amely elengedhetetlen mind a cselekvés, mind az önmagára visszahajló analitikus reflexió, reflektáló alanyiség paradigmái számára. Ehelyett eredendő benne-létszerű szituáltságként létesíti a szubjektivitás participatív logikájú világban-való-létét. Horváth szavaival (folytatva az előbbi idézetet): „Egy elgondolkodó, nemes emberi lélek nagy, örök elfogódottsága ez mindazzal szemben, mi rajta kívül van: az élők nagy egyetemével, ember és világ, élet és halál, föld és ég, valóság és képzelet, teremtés és Istenség véghetetlen, oly felemelő s oly elkomolyító összességével szemben [...] S e lélek érzi őket, együtt valamennyit, s egyszerre válaszol nekik. Ő az alany, mind a többi: a tárgy. Abszolút alany, abszolút tárgy: egyetemes líraiság, összes látomás.”⁴⁸ Kiemelendő itt a „válaszol” szó: a participáció a világ és az érzékfölötti tartomány történéseiben itt nemcsak afféle differenciálatlan panteizmust visz színre, hanem alapvetően rezponzív jellegű – ezért lesz fontos eleme a Vörösmarty-költészet (ön)reflexív síkjának a nyelv, a beszéd, a hang tematizálása, metanyelvi vagy metapoétikai értelemben is. Így mindezzel szerves összefüggésben itt nem önmagára – szubjektív, perszonális, netán egologikus értelemben – reflektáló szubjektum képzelet áll fenn, hanem a participatív történelemben létrejövő alanyiség, amely ennek a rezonanciának a trópusa, ezért mondhatja Horváth: „De ez abszolút alanyiség korántsem személyes jellegű. Fennkölt emberség az: mindent átfogó nagy lírai részvét, egyetemes élettisztelet, megáradt áhítat.”⁴⁹ A „lírai” Horváth értelmezésében tehát a „részvét”, a participatív-rezponzív viszonylat szinonimája, olyan nyelvi elszívódás és hangoltság, amely heterogén a cselekvés paradigmájával. Horváth jellemzően Vörösmarty korai alkotói korszakából hoz erre példákat, pl. az 1825-ös *András és Béla* című epikus jellegű költeményt: itt is „nem a cselekvő, hanem a passzív fél líraisága tükrében, s annak az álláspontjáról fogja fel a történet egészét”, amely líraiság itt alapvetően (pl. éppen a feltételezett cselekvés) affektusok általi afficiáltságot jelenti („De ez az egyetlen cselekvés egy feszült lírai állapotot old fel. 'Félelmek s tilos haragok', 'az indulatok sokféle csatái', szívek dobogása, mely a 'terhes időt' jelenti, s a 'rejtett arcú jövendőt' várja, féli: teszlik feszültté az előkészületek légkörét s emelik lélektani nagy jelentőségre azt az egyetlen cselekvést, melynek következnie kell.”). Horváth szerint Vörösmarty „ezért helyezkedik annak a félnek az álláspontjára, amelyik nem cselekvőleg, hanem líraileg vesz részt a történetben.”⁵⁰

Horváth tanulmánya végül kitér Vörösmarty költészetének nyelvi jellemzőire, amelyek elsőrendűen felelősek azért a poétikai hatásért, amely a participáció atmoszféricus közegének a függvénye. E költői nyelv fő jellegzetességét annak szintaxisában látja, a mondatok szokatlan terjedelmében, amely különböző bővítményeknek tudható

⁴⁸ *Uo.*, 287.

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ *Uo.*, 289–290.

be: „Vörösmarty bővítményei meglazítják a mondat fogalmi eresztékeit, közvetlen, logikai kapcsolatait szétolják, s minőségek és állapotok hangulati fluidumát ömlesztik közjük. A gondolat vagy szemlélet elemei ekként nem a szilárd összefogódzás, hanem az együttelebegés, együttúsás benyomását teszik. Egységük immár nem a logikai mondatszerkezetben van adva, hanem ugyanazon hangulattól való feloldatásukban és vitetésükben.”⁵¹ A hangulat – permeabilis jellegét egész metaforasor által hangsúlyozva („fluidumát ömlesztik közjük”, „együttelebegés, együttúsás”, „feloldatásuk”) – itt olyan dinamikai elemként manifesztálódik, amely generatív elvként, illetve egyfajta hordozóként prezentálja a szavak, a lexémák mint (potenciális) szinonimák szintagmatikus sorát, ugyanakkor a kombináció tengelyén mint e szavak közötti jelentéstan-hangulati viszonyok által evokált dimenzió jelentkezik. Vagyis e nyelvi hangoltság egyszerre előzi meg és hordozza a lexikai elemek sorozatát, ugyanakkor terméke is amazok evokációs-szinonimikus viszonyainak, mintegy követi ezeket. Horváth a következő példát idézi a *Zalán futásából*:

Szerte világos az éj; de az álló néma hadaknak
Tornyosodott árnyéka setét órjasi hegyekként
Messze lenyújtózik rémült várára Zalánnak.

Megemlítve a megnevezések jelzős, az igék határozós bővítését, egyúttal észrevételezi a bővítmények „ha nem is rokonértelmű, de lélektanilag egyirányú: rokonhatású, -hangulatú” jellegét. E nyelvi-szintaktikai viszonyrendszer poétikai hatáseffektusa pedig ebben áll: „A bővítmények által tehát nemcsak hogy hangulativá mosódik szét a mondat logikai, a kép objektív egysége, hanem – e bővítmények rokonhatásúak lévén, egyszermind szomszédos árnyalatok változatai között lebeg, ringatódik.”⁵² E hangulati dinamika tehát alapvetően a nem szótári, hanem költői evokáció értelmében potenciális szinonimikus atmoszféra jellemzője, emergenciája. Itt nem az egyes, izolált szó költőisége a mérvadó, hanem annak részesedése, participációja lehetséges szinonimikus (mellék)jelentések mint nyelvi-hangoltsági atmoszféra dimenziójában. Így „mi sem mutatja ily társításoknál élénkebben, mily kevés Vörösmarty nyelvében az egyes szónak (gondolatában a résznek) az önállósága, viszont mily ellenállhatatlan a mondatnak (az összes gondolatnak) hangulati áramlása”, ahol „a mondat összes eleme magához stilizálja a szót”.⁵³ Gáldi László pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy paradigmatiszós szókapcsolatok (metaforikus indíttatású szintagmák, trópusok, bővített megnevezések)

⁵¹ Uo., 307.

⁵² Uo., 308. Vö. még a Horváthot idéző Tóth megjegyzéseivel: Tóth, i. m., 86–88. Hasonló eljárást észlel legújabbban Ritoók Zsigmond is, a homéroszi hasonlat paradigmajellegű kiterjesztéséről a *Zalán futásában*: „Homéros csak annyit mond: 'A nyárfa sima, az ágak a legtetején nőnek.' Vörösmarty: 'Égnek eresztgeti zöld sudarát és zúgva civódik / A viharos bércek lecsapó mérgével.' Ugyanazt mondja, de nem ugyanúgy. A *genus medium genus grande*-ra van áthangolva.” RITOÓK Zsigmond, *Homéros Magyarországon*. Kalligram, Pozsony, 2019, 212. A „zúgva civódik” tulajdonképpen „A viharos bércek lecsapó mérgé”-nek egyfajta szinonimája, ezek a jelentéstanai sík tanúsága szerint küzdenek egymással, vagyis metafiguratív vagy metapoétikai szinten mintegy a szinonimák agonalitásának, nyelvi harcának allegóriája sejlik fel.

⁵³ Uo., 308–309.

gyakran metrikus-melodikus entitásként merülnek fel Vörösmarty poétikájában, megelőzve bizonyos értelemben az egyes szavak önálló lexikai-szemantikai státuszát. Egyes sorok átírásait vizsgálva Gáldi a következő megállapítást tette: „Vörösmarty mindig ilyen 'szófaragványokban', cizellált nyelvi egységekben gondolkodott, amelyeket – szükség esetén – egyik sorból a másikba is áthelyezhetett.”⁵⁴ Ugyanakkor ezek az egységek gyakran valamilyen elemző jellegű plasztikus reprezentáció formájában is megnyilvánulhatnak, ahogy Gáldi a „néz [...] zuhogó Zagyvának mentiben” módosítását („s néz Zagyva felé”) kommentálja: „Vörösmarty inkább lemondott a Zagyva hangfestő jelzőjéről, de megmentette a gondolatot előrevivő és Zalán felindult szavait is jobban indokoló új kifejezést. Nem igaz tehát az a felfogás, hogy Vörösmartyt mindig valósággal sodorta saját szózuhataga; igen gyakran tapasztaljuk, hogy – amikor a gondolat tömör és plasztikus kifejezése megkívánta – ellen tudott állni a nyelv varázsának, az önmaguktól kínálkozó könnyű alliterációk csábításának, s minden figyelmét a kifejezendő gondolat plasztikus érzékeltetésére fordította.”⁵⁵ Alkalmassint nem érdektelen, hogy a *Zalán futása* eme szöveghelye egy elnémulásjelenetet inszenzíroz, Zalán hallgatását, annak fiziológiai aspektusait elemzi ez a kép az új, szintagmatikus-metonymikus jellegű (nem az alliteráció, vagyis hasonlóság által indukált), Zalán (és alighanem az elbeszélő lírai modalitása) affektív érintettségének atmoszférikus térbeliségét érzékeltető deiktikus kifejezéssel. Egyáltalán, a Gáldi által elemzett átírások szinonimikus szerkezetei jellemzően ilyen fokozott metonymikus-analitikus logikát követnek (pl. „durva szülője” helyett „szoptatta szilajja”).

Az eddigiekkel összefüggésben fontosnak tartható ugyanis Horváth azon további kitétele is, hogy a bővítmények szinonimaárnyékait evokáló költői beszédmódnak korántsem valamilyen esztétizáló díszítés, metaforizáló-hasonlatozó készlet, hanem alapvetően analitikus indíttatás a motivációja: „Az árnyalatok halmozása a gondolat és szemlélet valamennyi részletének, körülményének átélését jelenti, s azon hangulati elemnek, mely némi ingadozással egység-elv gyanánt vonul végig az összes képen, felszívó kielemezését. Innen gyakran a cselekvésnek, a mozdulatnak is részekre bontó szemlélete, leírása, mint az egyszerű arcosság e sorokban: 'Ekkor meghajla kezével / A deli lény, s szép kis tenyerét lemerítve szeliden / A siető habokat képére, nyakára locsolta'; vagy a sugárzás e ezekben: 'Szállt a tiszta sugár, vékony ragyogása megosztá / A levegőt s kedves hangzat jöve lassan előtte.’”⁵⁶ Megjegyezhető, hogy a „vékony ragyo-

⁵⁴ GÁLDI László, *Vers és nyelv = Nyelvünk a reformkorban*, szerk. PAIS Dezső, Akadémiai, Budapest, 1955, 539.

⁵⁵ Uo., 541. Az egyik sorból a másikba áthelyezhető szóegységek, az ezek közegében megnyilvánuló nyelvi percepció és poétikai gondolkodás vélhetőleg szintén József Attilában talál folytatóra, az ő allegorikus szövegmodulokat az akár különböző műfajú versek között vándoroltató poétikájában (lásd pl. a „kemény a menny” szintagmát 1930 körül).

⁵⁶ HORVÁTH, i. m., 308. (Az idézet a *Zalán futása Tizedik énekéből* származik. A folytatása is érdekes lehet jelen összefüggésben, pl. a hangzás/hallás primátusával a fenomenalitással szemben: „Éledezett a hős. Lelkét öröm-ösztön emelte, / S a jövevény hangzat megrázkodtatta halálát: / Végre beszállt a fény, s kebelében vette lakását.”) Felvethető, hogy Horváth érzékenysége a mozgás, a mozdulat vagy a gesztus ilyen analitikus megjelenítésére nézve a mozi mediális tapasztalatának függvénye is lehet. Még így is fennmarad azonban a kérdés, hogy a Vörösmarty korában ismeretlen médium történeti nemléte miért nem volt akadálya a látvány ilyen analitikus prezentációjának. Lehet, a médiatörténet korszakküszöbei mégsem maradéktalanul esnek egybe az irodalmi kommunikáció történetiségének cezuráival? (Gáldi

gás” itt nemcsak a „tisza sugár”, de a „szállt” appozíciója is lehet (pl. ha eltekintünk a vesszőtől és egybeolvassuk „a tiszta sugár vékony ragyogása” birtokos szerkezetet), annak egyfajta értelmező szinonimája (főleg a „megosztá / A levegőt” sortöréssel is intenzifikált mozzanata felől) – ekképpen az atmoszférikus keletkezés a bővítményi, alapvetően lexikális-paradigmatikus logikával egyben szintagmatikus síkon is váratlan grammatikai összekapcsolódásokat generálhat. Különösen, hogy a „megosztá / A levegőt” egyszerre lehet a „tisza sugár (vékony ragyogása”-nak), „szállt”-ásának eredménye és végbemenési módja. Vagyis, hogy a „levegő” metonimikus-differenciális „megosztása” tulajdonképpen nem más, mint a „Szállt a tiszta sugár, vékony ragyogása” effektusa (vagy fordítva – amivel ismét a „mint olyan” nem hasonlatozó, ikonikus módon kontrasztív, hanem nyelvi módon képződő analitikus effektusa lépne előtérbe). Lehet, nem is állnak olyan messze e soroktól a „Költőnk és Kora” következő sorai, pl. a „mint” kétértelműségével: „Nézd ez esti fényt az esttel / mint oszol...”⁵⁷

Nem könnyen megválaszolható kérdés lehet, hogy mennyiben íródik be a szövegek grammatikájába (illetve fordítva, ez mennyiben generálhatja a következőket:) ez az appozíciós-értelmező-újranevező, potenciális szinonimikus logikát működtető nyelvi amplifikáció. Megeshet, hogy e kérdés alaposabb vizsgálata a költői nyelvszemlélet szisztematikus síkján Vörösmarty európai kontextusban kimutatandó költészettörténeti helyéről árulna el fontos mozzanatokat. Mindenesetre hangulat és analitikus, „részekre bontó” eljárás egyáltalán nem állnak ellentétben e költői nyelvhasználatban, mely a cselekvés kinetikus grammatikájának ilyen elemző megjelenítésével azt (a cselekvést) nyelvi módon átfogóbb vagy fölérendeltebb hangulati történet közegében elhelyezve artikulálja és modalizálja.

Nemkülönben fontos eme lexikai-szintaktikai amplifikáció tropológiai funkciója, ami ugyanakkor túlmegegy, mint már szó volt róla, a pusztán esztétikai-hasonlatozó eljárásról és a költői megnevezés – epideiktikus értelemben is vehető – feltáró-értelmező, vagyis újfent analitikus mozzanatát hozza elő. Horváth itt a „bővítmények” viszonyát veszi szemügyre „jelzett (meghatározott) szavukhoz viszonyítva” és megállapítja, hogy nem egyszerűen jelzőkről vagy határozókról, nem is kontrasztív hasonlatozásról van szó, hanem az adott entitás állapotának fenomenológiai-analitikus megnevezéséről, sőt kinevezéséről: „a 'messze', mint mértékhatározmány, magában igéje ('lenyújtózik') jelentésében is benne foglaltatik voltaképp, vagyis annak állandó, lényeges, abszolút határozmányát elemzi ki érzékeltetőleg. A 'hadakat' sem más hadaktól kívánja megkülönböztetni álló némaságuk, hanem állapotukat jelzi.” A különböző jelzők kapcsán („barna setéség”, „gyenge fuvalom” stb.) pedig azok evokációs, nem pusztán denotatív funkcióját emeli ki: „E lényegjelzőket azonban afféle állandó jelzőknek foghatjuk fel, mint a 'hadrontó Árpád', a 'deli Hajna' stb. jelzőit, miket csak

aztán harminc évvel később explicite is hivatkozik a filmszerűsége: „...a költői nyelvben kell valami filmszerűnek lenni: a világos tövű futó sokkal szemléletesebb, mint sebes, amelyet a nyelvérzék nem fűz oly szorosán a sebbel-lobbal kifejezés előtagjához.” GÁLDI, i. m., 540.)

⁵⁷ Persze József Attilánál az „est” szó materiális megkettőződése, egymásra vetítése jóval anyagszerűbb nyelvszemléletről tanúskodik, az adott versszak pedig Kosztolányival folytatott párbeszédként fogható fel (vö. *Számadás*, illetve az „esti” kézenfekvő idevágó tulajdonnévszerű asszociációja).

retorikailag lehetett *díszítő* jelzőknek elnevezni, holott azok nem ékítmények, hanem lényeg, jellemet, állandót, valakinek minden létevékenységében megnyilatkozó, egyéni módú létezését jelentenek.” Ez a fajta költői megnevezés vagy kifejezés pedig éppen a participáció nyelvi indexe, egyfajta animálása (Horváth által nem használt szóval: hívása) a megnevezettnek, amennyiben annak lényegszerű állapotára irányul, nem pusztán megkülönbözteti más entitásoktól. Ugyanakkor szoros kapcsolatban áll a megnevezés mint kifejezés ilyen létmódja a szinonimikus (ekként analitikus) nyelvi dinamikával mint történő, egyszersmind immateriális, nem rögzíthető hangulatisággal: „A rokonhatású lényegjelzők s fogalmak árnyalati skálája pedig, melyen egy-egy mondaton belül ide-oda fluktuál a minőség- és állapotangulat, a dolgok létjelentkezésének szűk határok közt mozgó, de annál finomabb és sejtetőbb változatait fogja fel s fejezi ki nyelviileg.”⁵⁸ Horváth végül megállapítja (ismét a membránszerűséget, permeabilitást, fluiditást hangsúlyozva), hogy „ez az eljárás nem teremt ugyan oly tárgyilag szabatos szemléleteket és leírásokat, minők Arany Jánoséi, ahelyett azonban a részvevő, átérző líraiságnak plasztikát és körvonalakat ugyan elmosó, viszont rejtett létezését is megsejtő, feloldó hangulatával önti el csordultig a lélek látományait.”⁵⁹ Az értekező itt ugyan vizuális képzeteket operacionalizál, ám a líraiság eme diszpozíciója funkcionális módon a fentebb részletezett auditív működésmódra, az aurális imaginációra is minden további nélkül vonatkoztatható.

Az állapotok kifejezése mint lényegmegnevezés bizonyos értelemben potenciálisan allegorikus struktúráként is felfogható a hasonlatozással szemközt, legalábbis amennyiben például egyes mitikus citátumok karakterizálják a mondott állapotot mint az adott (gyakran egyébként tranzitorikus jellegű) jelenség „mint olyan”-ját.⁶⁰ Olyan nyelvi szinteken is végbemehet ez a poétikai effektus, amelyek akár nélkülözhetik is a mitikus idézetmintákat, és fogalmi deixiseket, nyelvi elvontság funkcióit működtetik, a következő példában egyébként éppen a Barta által tárgyalt átfordítás-hatásmozzanat mondhatni explicit (idő- és térbeli) inszenírozásával: „Süvegén őrt áll a bagolytoll. / Mintha hazájának gyászát keseredve viselné, / Így vala ő, mind bús feketén öltözve: hasonló / A titok éjéhez, melyben nem látva fogannak / Legragyogóbb tettek, s az erő munkája virágozik.” (Eger, Első ének) Feltételezhető, hogy éppen ezen nyelvszemléletbeli sajátossága nyomán vált Vörösmarty költészete valóban nyelvi értelemben fontossá és megszólító erejűvé, inspiratívva Szabó Lőrinc (Börtönök) és József Attila (*Eszmélet*) számára.

⁵⁸ Uo., 309.

⁵⁹ Uo., 310. Továbbá: Vörösmarty „érzéssel, hangulattal, figyelő szolidaritással kioldja, felszívja s magáévá teszi a dolgok lényegét; akinek részvétele nem áll meg a részen és egyesén, hanem mindig és mindenütt a nagy egészet, az örök rokoni lényegét, az összes létezését, okban és célban a végeket keresi, érzi, éli, áhítja, szenvedni és visszahangozza.” Uo. (Kiem. – L. Cs.) Feltehető, hogy ez az igesorozat is szinonimákat jelent a Vörösmarty-költészet kontextusában.

⁶⁰ Vö. ezzel S. Varga Pál megállapítását: „A trópus még akkor is a tapasztalatot kiváltó valóság feltárlása, amikor a megfelelés formálisan a hasonlat alakját ölti; a 'mint' ('Egyszerre öszült az meg, mint az isten...') nem a hasonlítás önkényességét jelzi, hanem a tapasztalat lényegét hordozó mitikus alapsztruktúra hozzárendelését a hasonlattal jelzett jelenséghez.” S. VARGA Pál, *Ellenséges istenek Bábéle. A romantikus „új mitológia” alakulása Vörösmarty lírájában* = Uő., *Az újrászótt háló. Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Ráció, Budapest, 2014, 157.

Horváth tanulmányának applikatív bemutatása után Barta János bő tíz évvel későbbi értekezésének fontos megállapításait kell felidézni, amelyek erős folytonosságot mutatnak elődje fő tézisével az univerzális részvét költőjéről, ugyanakkor egyedi módon, illetve elvi jelentőséggel elmélyítve és explikálva, további líraspecifikus jellemzőkre kiterjesztve a Horváth által megfogalmazottakat. Berzsenyivel, Madáchcsal és Adyval (akik „valami mélyebb valóságot éreznek a világ mögött”) ellentétben „Vörösmarty számára pedig az emberi lét világa az egyetlen átélt valóság”. Közlelebről: „Az ő alaphangulata nem a heideggeri rettegés (Angst), amely mögött a semmi kísért, inkább az aristotelési csodálkozás vagy a scheleri részvét (Teilnahme), amely a valóság plasztikus képeit ragadja meg.”⁶¹ Barta egyik fő, a költői szubjektivitás milyenségére irányuló tézise szerint Vörösmarty nem alanyi költő, nála „a teljes, tiszta személyesség is hiányzik”, anélkül, hogy a „teljes tárgyiasság” poétikai orientációját részesítené előnyben, amennyiben külön-külön nála egyik pólus sem adott. „Van-e tiszta szubjektivitás és objektivitás kettősségén túl valami harmadik lehetőség?”,⁶² Barta számára ez lesz az elvi kérdés a Vörösmarty-féle költői imaginációval kapcsolatban (különbségben Petőfihez és Aranyhoz képest). A köztes dimenzió a „hangulat” vagy „hangoltság” összefüggése a tanulmány egésze szerint, ami sem a szubjektumhoz, sem az objektumhoz nem tartozik, inkább saját immanenciasíkként, átfogó közegként ezek összetartozását tanúsítja (Vörösmarty „teremtő erejét bizonyos spontán bőség jellemzi, lényegében nem téma- és problémabőség, hanem hangulati bőség”, ez pedig „mint

⁶¹ BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 411. Barta itt alighanem Max Scheler *Wesen und Formen der Sympathie* (1912) című értekezésére utal. Néhány tézis Schelertől, amelyek jelen összefüggésben is jelentések lehetnek, a „Mitgeföhl”, „együttérzés” differenciálása kapcsán: „Ahogy a látás a tapintáshoz képest egy viszonylag távolsági érzék (Fernsinn), úgy az egybeérés képessége [Einsüföhlungsfähigkeit – nem pusztán „Einföhlung”, „beleérés”, hanem tranzitív értelmű egyet- vagy egybeérés, „Einsüföhlung”] idegen- és távolsági megragadás általában az érzéki észleléssel szemben.” Mivel a „világ” nem „tökéletesen logikus értelemkozmosz, hogy lehetséges törekvés ellenállást egyáltalán, ’véletlen léte’ egyáltalán, ’bajt’ egyáltalán magában rejt, úgy (...) ez az egybeérés szükségszerűen együtt/ egybeszenvedés [Einsleidung] is.” „Személyeket” nem ismerhetünk meg megértő módon (szellemi aktuáik megértő végrehajtásában), anélkül, hogy ne fednék fel [erschließen] magukat spontán módon. Hiszen ’hallgat’-hatnak is és elrejtethetik magukat. Az automatikus (önkéntelen) kifejezési megnyilatkozások mint olyanok megismerési alapokként csak az ember specifikus vitális és lelki énjének tartalmáig érnek el – nem érnek el viszont személye noetikum aktusainak megismeréséhez és megértéséhez. A nyelv – és ezzel lehetséges hallgatás és elhallgatás – tehát lényeges a perszonális tartalom megragadásához.” Max SCHELER, *Wesen und Formen der Sympathie. Die deutsche Philosophie der Gegenwart*, Francke, Bern–München, 1973, 42, 90–91, 110. „A történelem kedélyalakjaiba való kozmikus egybeérés” fogalmához vö. Uo., 87–104. A „csodálkozás” mint hangoltság mozzanatához lásd Stenzel kifejtését: „A csodálkozás (Stauen) két képzet értékhangsúlyos ellentétén nyugszik, az elvárásén és az adott tapasztalátén: nem tudok csak az egyiket csodálkozni, még kevésbé tudok képzet nélkül csodálkozni. A csodálkozás tehát ’hangulat’ abban az értelemben, hogy két képzet (Vorstellung) egybehangzása vagy nem egybehangzása lényegesen hozzátartozik. Nem lehetséges ebben a tartásban kedvetlenségi érzés vagy depresszió, miszerint ’nem igazán tudom’, mitől vagyok nyomott vagy kedvetlen. A csodálkozás mint konkrét értelemben átélt érzet már tényállásokra vonatkozó ’tudást’ hordoz magában, noha nem kifejezett tudást – csakis ennek a tudásnak az alapján keletkezhet.” Julius STENZEL, *Philosophie der Sprache*, Oldenbourg, München, 1934, 98.) A hangoltsági összefüggés tehát mindig egyfajta előzetes megértést hordoz magában, ennek alapján realizálhatja a csodálkozó szubjektum létmódját. Ismeretes, hogy Heidegger a *Lét és időben* a hangoltságot és a megértést mint egzisztenciálékat egymás korrelátumaként tárgyalta.

⁶² BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 405.

valami megfoghatatlan fluidum özőnli körül a művet magát”). Ezek alapján Barta a participáció történést, ennek poétikai fókuszát is képes tovább konkretizálni. Az a Vörösmarty, „aki önmaga tudatletét ilyen közvetlenül kiénekl, a valóságban nem található. Szigorúan véve még hangulatai sem személyes jellegűek. Nem pusztán lelkiállapotok, amelyekhez a költő a lélek hullámszára révén jut el, amelyek tehát valahogy a lélek magvából áradnak ki: az ő hangulatai tárgyasak, úgy vannak a tárgyakból kiérezve. Gegenständliche Stimmungsqualität – ahogy a modern esztétika hívja őket; nem a lélekben keletkeznek, hanem kívülről állnak vele szemben, pl. tájban, személyben, arcok, idegen magatartások átélésében.”⁶³ Ennek a kívüllétnak vagy kívülhelyezésnek mint a költői szubjektivitás nyelvi szerkezetének és létmódjának az indexe ez az „egzisztenciális hangoltság”, amely a „nagyobbrészt nem szubjektív élményköltészet”-ként megszólaló Vörösmarty-líra „alapjában áll”, és „amelynek a beszélő inkább médiuma, semmint forrása”.⁶⁴ Itt az „egzisztenciális” kifejezést szó szerint „ek-szisztens”-ként érdemes érteni, mint olyan origináris kívüllétnak (pl. az affektusok egyszerre individualizáló és személytelenítő közegében), amely nem egyszerűen metaforikus átvitelek poetizált inszenírozása, hanem a költői önprezentáció alapvető, mögérülhetetlen módusza.

Barta egy ponton általános esztétikaelméleti, ezen belül nyelvelméleti magyarázatot ad a „hangoltság” kifejezésének artikulációs-mediális indíttatására: „De amikor ez a hangoltság kifejeződik, mindenütt, még a leghetnyibb lírai költeményben is, valamelyik valóságsík köntösét kell magára vennie; a lélek legtisztább egzisztenciális történése se jelenhetik meg másként, mint valamely (legáltalánosabb értelemben vett) tárgyiasság közegén keresztül.” Mi ez a „közeg”?, kérdezhetnénk, nos, Barta szerint ez maga a nyelv: „Még a lírai költemény, ez a konkrét zenei hangtest, éppen mert a nyelvet kénytelen felhasználni, kénytelen legalább bizonyos fokig tárgyasulni is: földi hangulatokban, lelki rebbenésekben vagy éppen külső dologiságokban.”⁶⁵ A nyelv eszerint mint a referenciális funkciót szükségszerűen implikáló médium jelentkezik, amely funkció viszont nem kizárólag a denotatív megnevezés, hanem inkább egyfajta atmoszférikus szignifikáció függvénye. Ez a tárgyasulás később a „fordítás” epideiktikus síkot generáló mozzanatával konkretizálódik, az *Éj és csillag* című vers kapcsán: „Megdöbentő szépséggel fejezi ki ez a vers a viszonzatlan szerelem lelki feszültségét. Csakhogy ez a feszültség már eleve valami más nyelvre van átfordítva; az élmény nem marad meg a szeretett és szerelmes közti térben, nem az egymással szembenálló két lélek érzelmi játékát adja, hanem mindezt más valóságsíkra vetíti át: a pszichikai történést kozmikus történéssé növelve mondja el.”⁶⁶ A hangoltság mint tárgyasulás

⁶³ Uo.

⁶⁴ A Bartára hivatkozó S. Varga találó összefoglalásában, és a Hölderlint értelmező Heideggerre, az ő hangoltság-fogalmára utalva: S. VARGA, i. m., 157.

⁶⁵ BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 407.

⁶⁶ „Ő az éj, a lány a csillag: az átvitítés révén két valóságréteg nyílik meg előttünk egyszerre: ’Általad homályom / fájva [itt is a fájdalom] összereng, / míg fölötte arcod / Istensége leng.’ (BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 409.) Ez az interszubjektív hangulat, illetve maga a fájdalom személyközisége a korai József Artilánál majd így jelenik meg: „Haj, de igen messze van / Ha egyedül vagyok, odaül homlokom elé, nagyon fájhatok neki / Söhajt s testemre hullajtja fájdalmait” (*Riának hívom*).

eszerint átfordító közvetítés általi feltételezettségében mutatkozik, a hangulat médiumfüggő, avagy immateriális atmoszférája medializálódás történése is egyúttal. Barta ezzel kapcsolja aztán össze Vörösmarty költészetének többhangúságát, „polifóniáját”: „... valamennyi valóságos van adva egyszerre számára. Ha elbeszél, egyszerre ábrázol a realitás és a mithosz, a mese, az idill, a lírai látomás síkján (ritka az a verse, amely egyetlen síkot végig megtartana); lírai verseiben a hangulat már eleve megtörik s lesz belőle konkrét egyéni érzés és közösségek megszólalása, aktuális szemlélet és visszaemlékezés, egyetemes bölcselkedés és mesei játék, morális életérzés vagy mondai álcázottság, versenként változatos hangvegyüléseket hozva létre.” Erre hozta elemző érvénnyel példának az *Éj és csillag* című verset, illetve *Mese a rózsabimbóról*, amelyben „a nyíltan ki nem énekelt személyes érzület egyszerre négy valóságéreteg nyelvén szólal meg”.⁶⁷ A *Csongor és Tünde* „esztétikai tagozódását nem a tárgyi, gondolati, vagy lélektani összefüggések adják, hanem a polifónia különféle hangnemeinek megszólalása, kibontakozása, összefonódása és ellenpontozása.”⁶⁸

Barta számos alkalommal elhatárolja az ebben a nyelvi-poétikai horizontban megnyilvánuló szubjektumképzetet Berzsenyi, Madách, Ady (sőt egy ponton Petőfi és Arany)⁶⁹ költői szubjektivitásától, amennyiben Vörösmartynak nincs érkezése az önmagára visszareflektált szubjektivitás retorikáját működtetni, ez a lírai szubjektumképlet nála nem nyer el hangot: „Ez a belső örökkévalóság hiányzik Vörösmartyból. Hiányoznia kell, amint láttuk, én-érzése elveszett, beolvadt a világ élményébe. Nem is halljuk nála az önmagára visszadöbbenő én hangját egyszer sem.”⁷⁰ Nem, mert az „önmagára visszadöbbenő én” struktúrája lényegileg azonos az „élmény” jegyében konkretizálódó szubjektivitás szerkezetével. Az affektusok ebben a poétikában nem élmények, hanem a pathos értelmében vett,⁷¹ külső eredetű elszenvedés indexei, a lírai alany mint affektushordozó, nem mint azok eredete jelenik meg.⁷² A „pathos” (mo-

⁶⁷ BARTA, *i. m.*, Nyugat 1937. december, 408–409.

⁶⁸ BARTA, *i. m.*, Nyugat 1938. január, 51.

⁶⁹ Vörösmarty „magáról nem beszél s nem építi fel verseit a lélek aktuális történéseiből, mint Petőfi; nincsenek aprólékos, a szemmel-kézzel elérhető fáradhatatlanul részletező tárgyrájzai – és események sorozatába sem építi bele az okozatiság láncát, mint Arany.” BARTA, *i. m.*, Nyugat 1937. december, 405.

⁷⁰ *I. m.*, 413.

⁷¹ A „pathos” arisztotelészi fogalmához lásd SIMON Attila, *Affekció és ítélet. Arisztotelész Rétorikájának pathosz-fogalmáról = Szenvedély, szerelem, narrációk. Filozófiai és pszichológiai tanulmányok*, szerk. Boros Gábor, Eötvös, Budapest, 2014. 11–40.

⁷² Lásd ehhez Gerhard Krüger megfontolásait az ekképpen hangolt percepció és eseményszerűség szubjektumának létmódjáról – Gerhard KRÜGER, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, 6. Aufl., Klostermann, Frankfurt a. M., 1992. –: „minden érthetőség és lehetőség önmagaszerű (selbsthaft) alapja/oka nem a szuverén individuumban található meg, hanem rajta kívül” (14). Ez a konkrét szubjektum „a dolgok általi benyomás” uralma alatt egzisztál, a dolgok „lebilincselik” és „hatalmukba kerítik” – egyszerre a csábítás és a megrettentés értelmében. Eme függőség következtében az ember lényegileg az ő maga számára akaratlanul adott állapotszerűségben találja magát, amellyel minden valóságos és lehetséges ’saját’ viselkedésnek – bármennyire alkotó jellegű legyen is – aktív módon szembesülnie (sich auseinandersetzen) kell” (22). „A lenyűgöző benyomás módján adott itt az egész emberre hat nem csupán ténylegesen, hanem lényegileg, vagyis az ember önmaga lehetőségét illetően annak mértéke (Maßgabe) szerint érti meg, ami hatalmába keríti őt (überwältigt): legsajátabb önmagát is, ahogy a sokféle állapotszerűségben jelen van, alapvetően mint adományt fogadja el.” (24) Hozzá lehetne tenni, hogy ezek az állapotszerűségek egyike a szenvedély – amennyiben

dalításának, retorikájának, jelentésstanának) szerepe Vörösmartynál valóban (ellentétben pl. Petőfivel) a szó eredeti jelentésében értelmezendő, azaz alapvetően „elszenvedést” jelent, ennyiben – túl a szubjektív hangulatokon vagy általában vett diszpozíción – esemény jellegű vonásokat visel magán. Ez az elszenvedés Barta szerint nem pusztán empirikus-emocionális szinten, hanem strukturális jelleggel, mondhatni antropológiai, illetve a szubjektum alapvető kondicionáltságát impregnáló, nem a privát alanyiség deiktikus módján, hanem általános epideiktikus érvénnyel van jelen: „Vörösmarty szenved, mert nem tud bezárkózni a maga élete végességébe.”⁷³ Paradox módon ez úgy mélyül el, hogy éppen a világ, ami felé primer módon fordul, nem képes tartást adni a szubjektumnak (jellegzetesen romantikus mintaként): „amikor mindent átél, ugyanakkor át kell élnie mindennek a végességét is.” A részvét és a polifónia mellett Barta számára ez lesz Vörösmarty költői szubjektivitásának harmadik meghatározó jegye: „a végesség fájdalma” („ebből fakad nála minden szenvedés – innen indul ki vagy ide tér vissza”).⁷⁴ Mivel Vörösmarty lírai énje gyakran a világból érkező behatásokat mintegy (legalábbis latens) megszólításokként vagy hívásokként érzékeli, a strukturális jelentőségű elszenvedés vagy fájdalom mint – a „világ” effektusait iteráló – médium jelentkezik, nem pedig a szubjektum önmagánál létét, önreflexióját erősíti.⁷⁵ Barta szavaival: „A szenvedés mást inkább elszigetel, nála valósággal kitágítja a lelket s megélesíti az érzéket minden földi kín befogadására.” Pl. *Az élő szobor* szobra inkább a cselekvésképtelenség, illetve a világ behatásainak való expozíció metaforája, mintsem valamiféle szubjektív bezártság (az Aranytól Babitsig ívelő líraszubjektivitás-történet alapképlete ez) vagy az alany önmagáról való megbizonyosodásának kifejezése. A Vörösmarty-költészet bizonyos retorikai eljárásai – pl. felszólítások, költői kérdések – mint performatívumok többször ilyen horizonton fogalmazódnak meg: „Ember, világ, természet, nemzetek! / Ha van jog földön, égben irgalom, / Reám és kínaimra nézzetek!” Avagy: „Kérdjétek e vén kacért...” Vagy a *Madárhangok* zárlatában: „S ki szólna, míg az erdő szíve fáj?” Kérdés lehet, hogy ezek a performatívumok mennyiben foghatók fel elszenvedéseként a lírai szubjektum számára és mennyiben elszenvedetésekként az olvasó, a potenciális megszólítottak oldalán. Nyilván erős túlzás volna itt a Gottfried Benn-féle paradigmára asszociálni, ahol a költői kérdést a lírai én mintegy szó szerinti értelemben elszenvedi („nevezetesen a válasz elmaradásának elszenvedése gyanánt”),⁷⁶ mivel itt alapvetően a lírai én valamilyen szólama által – gyakran jelölt pragmatikai keretben – artikulált, inszcen-

nem vonható a kijelentésként és ítéletként értett nyelv uralma alá. A nyilvánosság mintegy a kozmosz előtt tárulkozik fel eszerint a diszpozíció szerint – és Vörösmartynál is ez az összefüggés jellemző.

⁷³ BARTA, *i. m.*, Nyugat 1937. december, 412.

⁷⁴ *I. m.*, 412–413.

⁷⁵ Heidegger a végességet „az itléthez való odautalás”-ként értelmezi, lásd Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai. Világ – végesség – magány*, ford. ARADI László – OLAY Csaba, Osiris, Budapest, 2004. (Sapientia Humana) Ez a gondolat érzékelhető Barta értelmezésének avanszáltan modern jellegét, tétjeit.

⁷⁶ Vö. Corona SCHMIELE, *Die lyrische Frage bei Gottfried Benn*, Peter Lang, Frankfurt a. M., et al., 1985. 50, 72, 108, ott további hivatkozás gyanánt Eckart OEHLENSCHLÄGER, *Provokation und Vergegenwärtigung. Eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns*, Athenäum, Frankfurt a. M., 1971, 29, 33.

rozott kérdések, felszólítások fogalmazódnak meg. Mégis vélelmezhető, hogy ezek a performatívumok a lírai alanyak legalábbis egyes esetekben nem annyira autonómiáját, emisszív-illokutív nyelvi cselekvőképességét tanúsítják, hanem – legalábbis az inszcenizált síkon – kiszolgáltatottságából, a rajta kívüli tényezők általi afficiáltságából fakadnak. Amit az is mutathat, hogy többször nyitva is maradnak (ráutalva a potenciális ellenjegyző instancia általi affirmációra, Bahtyinnal szólva „a hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom”-ra),⁷⁷ nem vonatkoztathatók egyértelmű jelentéstani válaszokra (pl. a *Madárhangok* zárlatában jelenetezett hallgatásaktus egyfajta válasz – avagy annak hiánya – is lehet a „Ki szólna, míg az erdő szíve fáj?” kérdésre, bizonyos értelemben még inkább elmélyítve, e hallgatás által még inkább beírva a kérdést – az olvasó fülébe). A költői kérdés mint elszenved(tet) és (a költői szubjektum, illetve az olvasó vonatkozásában)⁷⁸ összefüggéseiben Vörösmarty több versét bizonyosan funkcionálisan lehet szóra bírni.

Affektuspoétika

Vörösmartynál az affektusok szerepe kettős horizontban tárható fel: egyrészt az affektusok kiváltódásának eseménye mint találkozás az emberen túlival (vö. *Előszó, Emberek*), másrészt ezeknek az affektusoknak szinkrón bennléte a szubjektivitás létében – amely kettősség alapvetően minden fajta gesztusnak, „természetes”, de akár „művi” jelnek⁷⁹ a nyelv, azaz a másik felőli olvashatóságából származik (vö. *Az élő szobor*). Az affektusszemiotikai topika összefüggésében Vörösmartynál megfigyelhető „affektustan és fiziognómia komplementaritásának”⁸⁰ felbomlása, el egészen a „pathos” általi affekció lírai vokalizációjának apóriáig: „nyögésem néma jaj” – itt maga a „jaj” mint indulatszó minősül némának a nyelvben.⁸¹ A végességet, annak fájdalmát Vörösmarty költészetében nagyon gyakran az affektusok erőszaka, humán szubjektumot legyőző ereje nyilvánítja meg, ami ugyanakkor nemegyszer a hang/hallás uralhatatlanságának révén áll elő.

Ezzel kiderülhet továbbá, hogy az affektusoknak az individuumhoz kötöttsége tulajdonképpen egy romantikus megértési technikaként (egyfajta kulturális előítéletként) tartható számon, mivel az affektusok mozgása elsősorban az individuális hordozójukról való elszakadásban válik a lírában valódi textuális eseménnyé. Ezzel összefüggésben a költői kifejezés nem az affektusszemiotika konvenciójaként nyilvánul meg, nem jelként („amin keresztül valami másra, belsőre utalnak vissza”), hanem megtestesülésként, amennyiben „a kifejezésben maga a kifejezett, például homlokunk

⁷⁷ Vö. Mihail M. БАХТИН, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 27, 47. (Mérleg)

⁷⁸ A költői kérdéshez irodalmi hermeneutikai nézőpontból lásd még mindig Hans Robert Jauss: *Mais ou sont les neiges d'antan?* Uő: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982. 422–436.

⁷⁹ A 18. századi affektustanok fundamentális megkülönböztetése. Vö. Rüdiger CAMPE, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1990.

⁸⁰ Uo., 224.

⁸¹ Vö. Uo., 509.

haragos ráncolásában a harag van jelen”.⁸² A kifejezés Vörösmarty költészetében 18. századi hagyományoknak megfelelően „nem belső élmények kifejezését, hanem a verbum reflexív struktúráját jelenti: mindent láthatóvá tenni és önmagát is a kimondásban.”⁸³

Barta tanulmánya lényegében véve nem kevesebbet állított, mint azt, hogy Vörösmarty hagyománya egészen Babitsig nem talált képviselőre, folytatásra, továbbfejlesztésre a magyar líratörténetben. Különös módon cseng egybe ez a megállapítás a fentebb vázolt inkonzisztencia említésével a 19. századi magyar költészet-történet mesternarratíváját tekintve. Annál is inkább, ha figyelembe vesszük azt a fentiekben már taglalt, de az imént megállapítottakból is szervesen következő, velük mély kapcsolatban álló líramediális összefüggést, hogy Vörösmartynál a romantikus képzelőerő létmódja nem az individuális szubjektivitás mint az érzéki benyomások hordozójának szerepét jeleníti meg. E líra sokkal inkább a lírai szubjektivitás perceptumainak (látomás, hallomás) materializáltabb formáit prezentálja, ekképp a Vörösmarty-költészetnek szinte egységesen tulajdonított látomásos-individualizált szerzőség tropológiai és szövegretorikai képleteit is felül kell vizsgálni, az említett materializálódás szem előtt tartásával. Még Barta előtt ezt Kosztolányi hangsúlyozta (akinek Vörösmartyról szóló írását, ha nem is gyakran, de szokták idézni a szakirodalomban, anélkül azonban, hogy kardinális jelentőségű érzékelésmédiális és lírapoétikai összefüggéseket célzó megfigyelését idéznék vagy méltatnák). Feltűnő, hogy Kosztolányi is az auditív viszonylatrendszer helyezi előtérbe: „A költőket néha egy-egy hangszerral szokták jellemezni. Azt mondják, hogy ennek a költészetére úgy szól, mint a hegedű, amannak a költészetére pedig, mint a fuvola vagy a hárfá. Vörösmartyra ez nemigen alkalmazható. Költészetére nem egy hangszer, hanem minden hangszer együttvéve egész zenekar, mely hegedűivel, fuvoláival, hárfáival, kürtjeivel, harsonáival és üstdobjaival egyszerre sokszólamú dallamot játszik. Hangok nagy tanárja – ahogy Liszt Ferencet nevezte ő –, s hangszere a 'vész zongorája', velőket rázó húrokkal. Képzetele elsősorban hallószervét ostromolta, s hallószervekre akart hatni. Hangokat hallott. 'Ha egyedül ment – írja róla Gyulai –, vagy meghitt barátjaival, gyakran suttogott magában, mintha énekelne.' A szavak – a kifejezés eszközei – kísértetek gyanánt rohanták meg, s nemegyszer csak belőlük tudta meg, miről álmodott.”⁸⁴ Kosztolányi

⁸² Hans-Georg GADAMER, *Exkursus a kifejezés fogalmához*. Uő: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI GÁBOR, 2. kiad., Osiris, Budapest, 2003, 554. (Sapientia Humana)

⁸³ Uo.

⁸⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Vörösmarty Mihály (1935)* = Uő., *Látjátok, feleim*, szerk. Réz Pál – Kovács Attila Zoltán, Tarandus, Győr, 2012. 135. Kosztolányi idézi más versek felütéseivel együtt *Az élő szobor* kezdősorát is: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom...” (A Gyulai-idézetet nem találtam Gyulainak a költőről szóló monográfiájában.) Szauder József is hasonló említ tanulmánya elején: már a fiatal Vörösmarty „[m]agában dúdolgatta, szavalgatta verseit, Sallay barátja szerint ujain ütemezve a mértéket, s hamar készen volt velük. 'Írói kezdetemre nézve azt kell megjegyznem, hogy még kisdeák koromban igen megkedveltem a római méretű versek hangjait, s a pusztá hang után már akkor kezdettem deák verseket irkálni’ – írja önéletrajzában. A hang adta az első ösztönzést ahhoz, hogy a már korán beléhasító tartalmakat, élményeket rabul ejtse [...] Elsősorban mégis saját hangjának csengővé tétele foglalkoztatta, az a tartalmi-formai összehatásból születő költői stílus és idom, melyet legközvetlenebbül önmagából érezhetett ki.” SAUDER József, *Vörösmarty pályája* = Uő., *A romantika útján*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 300–301.

a nyelv síkjára helyezi át az eredetileg percepciómediális-vokális viszonylatot,⁸⁵ illetve pontosabban: megmutatja annak nyelvi feltételezettségét, indukáltságát – maguk a szavak működnek Vörösmarty lírai énje számára kísértetekként, visszajárókként, és pedig éppen a fentebb tárgyalt „pathos” módusában. Nem egyszerűen az affektusok, indulatok rohanják meg, kerítik hatalmukba a lírai szubjektivitást, hanem a szavak fejtenek ki ilyen primer hatást az utóbbira, amely önmagát, feltételezett bensőségségét és emocionális-tudati tartalmait, illetve ezek referenciális mozzanatait csak ezen kísérteties visszatérésben képes utólagosan megtapasztalni („nemegyszer csak belőlük tudta meg, miről álmódott”: az „álmó” ezek szerint utólagos a szavakhoz képest), mint már mindig is személytelenített, külsővé tett, osztott szubjektumot. Így a szavak mint kísértetek eme elszenvedése generálja az affektusok megjelenését, hatását a lírai szubjektivitás oldalán. A lírai alany által történő megnevezésük maga minősül ezáltal utólagosnak a szavak, a nyelv ilyen materializált dinamikája és előzettsége felől. Mármost megkockáztatható a felvetés, hogy – Kosztolányi észrevételét összekapcsolva Horváth szisztematikus poétikai megfigyelésével a Vörösmarty-féle költői megnevezés tropológiai elhalasztásairól a potenciális szinonimikus lexikális emergencia vonatkozásában – nem egyszerűen „a” szavak, de virtuális szinonimáik merülnek fel ezen nyelvi kísértetek gyanánt, illetve a szavak kísértése, a szavak általi megkísértés ebben a szinonimikus eltolódásban, osztódásban adódik. A szinonimák tehát mintegy egymást kísértik (ha kimondatlan módon is, egyfajta hallgatás módusában, lásd pl. a *Madárhangok* záró sorát), egymás kísérteteivé válnak, nyelvi spektralitást idézve meg vagy elő. Ennek a szinonimikus megnevezési-tropológiai viszonylatrendszernek pedig, legalábbis a melosz inszcenírozott síkján a hallás, visszhangzás reverberatív történése, működése a médiuma.⁸⁶ A visszhangzás mintegy auditív végbemenési módusza a szinonimák asszociatív logikájú felmerülésének, kapcsolatba kerülésének egymással, megkísértésükkel a beszélő szubjektum kapcsán (ha nem is a szövegszerűség radikálisabban nem-referenciális, öngerjesztő szintjén). Mint Horváth példái kapcsán az analitikus bővítmények szerepéről szóba került, kérdésként merülhet fel a szinonimák paradigmatis, illetve szintagmatis, továbbá tropológiai, illetve grammatikai elvének, generálásának, vezérlésének problémája, ezek aránya, kölcsönviszonya, akár feszültségeik Vörösmarty poétikai nyelvhasználatában.

Az affektus-nyelvi elszenvedés transzformációs viszonylatát nyomatékosíthatja a kézenfekvő összehasonlítási lehetőség immár a Nyugat-modernség ismert versével, Ady költeményével. A *fekete zongora* jóval egyszerűbb képletnek tűnik fel Vörösmarty

⁸⁵ A képzelőerő auditív hatásösszefüggésben történő működtetésének egyik további példája A *hős sírja* című vers (1833), amelyben az „ősz dalia” különböző akusztikus effektusokat hall meg, és ami fontos: vizuális érzékek nélkül avagy azok előtt: „S fölzengeni hallja a harc moráját [...] Hall réműletes csatadalt...” Megjegyzendő, hogy a „harc moraja” több ponton nem választható el a katonai hangszerek megszólalásától, amiért elsősorban a nyelv tropologikus létmódja a felelős, amennyiben a „csatadal” egyszerre van jelen referenciaként (a „kürt” hangja) és trópusként („Hall réműletes csatadalt: / Kard, dárda zörömböl, a ló szabadul...”). Maga a nyelv az a „hangszer”, amelyik képes egyszerre referenciát és trópuszt produkálni vagy ekként olvashatóvá válni, anélkül, hogy megadná ezek takaros elkülöníthetőségének instanciáit vagy kódját.

⁸⁶ Tematikusan a Horváth által idézett és kommentált példában: „Szállt a tiszta sugár, vékony ragyogása megosztva / A levegőt s kedves hangzat jöve lassan előtte.”

poétikájának vokalizációs mátrixa felől nézve: az önmagára visszareflektált szubjektivitás verse ez, amit tematikus-jelentéstan összefüggések mellett az asszertív-predikatív beszéd („Ez a fekete zongora.”) és a hallás tárgyiségbe, az autonóm én tartalmaiba való átfordítása („Boros, bolond szívemnek vére / Kiömlik az ő ütemére.”) is megerősítenek.⁸⁷ Mivel a recepcióban *A vén cigány* is felmerült mint lehetséges előszövege Ady versének,⁸⁸ ebben a tekintetben is vélelmezhető, hogy a hallott/hallucinált hang létmódja Vörösmarty kései versében bonyolult összefüggésben áll egyfelől a vers önprezentációjának felszólító-performatív jellegével (pl. „Tanulj dalt a zengő zivartartól...”), másfelől a versbeli hangnem, a vokalitás nem-verbális eleminek (tónus, hangszín) többféleképpen ambivalens módusával (pl. kérdések a negyedik versszakban, a „mintha” modalitása az ötödikben). Olyannyira komplex összjáték épül ki (melyet felvázolni itt sajnos nincs lehetőség) e költeményben, hogy Ady versével összehasonlítani nélkülözi az igazán meggyőző támasztékokat.⁸⁹

A költői hang figurációja világ és mnemotörténet összefüggéseiben:

Az élő szobor

A hangok szerepe Vörösmarty lírájában az ekhó trópusának értelmében ugyanakkor a szubjektum hangjának megszakítását, megkettőződését, különválását, exteriorizációját implikálja (ahogy pl. a *Madárhangok* esetében látható volt). Ebben a minőségében a hang és hallás létmódja által óhatatlanul kifelé fordult, exteriorizált szubjektum elidegenedik saját hangjától, egyfajta némaság, afónia íródik belé. A hang ezáltal éppen a szubjektumot destabilizáló erővé válhat. Érdekes lenne ezen a téren Wordsworth költészetével hasonlítani össze Vörösmarty vonatkozó hang-figurációit. Pl. a *The Prelude* ugyancsak számos síkon felvonultatja a hangok aktivitását, természeti, kulturális és transzcendens értelemben egyaránt, ahol a hang egyrészt „mindig az én (self) megkettőzése, még gyakrabban megsokszorozása vagy elidegenülése”, másrészt, ezzel összefüggésben, a költő éppen a különböző hangok „visszhangkamrájaként” prezentálódik, ahol a „plurális (vagy ősi) hangok destabilizáló sokfélesége” lesz döntő.⁹⁰ Ez a lírame-diális és retorikai feltételrendszer Wordsworthnál kiforrott poetológiai koncepcióban gyökerezik (akárcsak Hölderlinnél), amelyben „a költő hangja helyett a költészet,

⁸⁷ Vö. PALKÓ Gábor, *Hangszer – hang – meghallás = Ady-értelmezések*, szerk. H. Nagy Péter et al., Iskola-kultúra, Pécs, 2002, 22;47. (Iskolakultúra könyvek)

⁸⁸ Vö. H. NAGY Péter, *A vokalitás újrendeződése (Ady Endre: A fekete zongora) = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 1999, 130–139. (Újraolvasó)

⁸⁹ Csak egy példa: H. Nagy Péter Ady versében a „sír” igét („sír, nyerít és bűg”) meglehetősen fantáziával a „sír hely” főnévi értelmében is azonosítja homonímiás logika alapján, ami persze felveti a sor minimális jelentéstan konzisztenciájának kérdését (hogyan „nyerít”-het egy „sír”?), mondjuk Kassáknál persze előfordulhatna...). Különösen, hogy a „sír” a nyerít” inverz fonikus megfelelője. Míg ez a szemantikai-lexikai megkettőzés tehát erőltetettnek hat, addig Vörösmarty verse egyazon versszakon (a harmadikon) belül aktiválja mindkét szót („jajgat, sír és bömböl”, „Isten sírja reszket a szent honban”). (Lásd még Barta diktumát Adyról: nála olyan fontos „valóságágrétegek” hiányoznak, amelyek Vörösmarty-nál egyebek mellett megvannak: „a gondolat, a moralitás és az esztétikum”. BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 411.)

⁹⁰ Mary JACOBUS, *Apostrophe and Lyric Voice in The Prelude = Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, ed. Chaviva HOSEK – Patricia PARKER, Cornell University Press, Ithaca, 1985, 175.

vagyis a Természet hangját kapjuk. Ahhoz, hogy ezt elérje, Wordsworthnek kerülnie kell az individuális hang tulajdonképpeni fikcióját, amely központi jelentőségű a költőről megfogalmazott romantikus koncepciókban.⁹¹ Ebben a felfogásban a költő hangja azt a szerepet nyeri el, hogy a Költészet hangjaként megvalósulva nemcsak az élők, de a süketek [„deaf”, ez fonikusan „death” is lehet] fülében is visszhangozzék.⁹²

Ebben az összefüggésben egy szorosabban vett műfaji kérdés is felvetődik Vörösmarty lírájának beszédhelyzetét illetően, mégpedig a drámai monológ lehetséges műfaji értelmezőjének szerepe. Ez a műfaji interpretáns, az ebben a keretben értelmezhető lírai szcenográfiák reflektálhatják valamiképp a lírai szubjektivitás önmagához fűződő viszonyát, a hang retorikájának artikulálását pl. belső és külső nézőpontok között. Ez a megkettőződés nem egyszerűen személyesség és személytelenség ellentétpárját jelenti Vörösmarty költészetében, hanem magának a lírai hangnak a megkettőződését, kettős olvashatóságát, ahol a feltételezett belső is csak kívülre helyeződésében, „kint”, a beszélés mind észlelési, mind szimbolikus környezetében történő elhangzásában tapasztalható meg. A drámai monológ funkciója ismeretesen a – John Stuart Mill híres definíciója szerint (nem „hallott”, hanem) „kihallgatott” – hang nyilvánossá tételében áll, a persona vagy maszk révén, amit a megnyilatkozás ilyen publicitása óhatatlanul implikál. A beszélő fiktív álarc mintegy kitölti a lírai alany üres deixisét, meghatározatlanságát, az ekképpen létrejövő hang trópusa révén.⁹³ Mindez persze beszélő és megnyilatkozása különbségét is erőteljesen feltételezi, ugyanakkor a drámai monológ e különbség felszámolására tesz kísérletet – a teátrális, fiktív beszédhelyzet által implikált hallgatóság oldalán. A „történelmi személyek fiktív beszéde” ugyanis „a meggyőzés erőfeszítését dramatizálja”,⁹⁴ „az olvasói választ provokálja ki” („egy világosan vezérlő szerzői hang hiányában”),⁹⁵ a hallgatóság jelenlétének posztulálása mint kommunikatív gesztus invocációjával a vers egyúttal végrehajtja, beteljesíti ezt az elvárást, így ez a műfaj gyakran a meggyőzés jeleneteit evokálja.

Vörösmarty *Az élő szobor* című verse (1839–1841)⁹⁶ a drámai monológ alapvető retorikai műveletét, itt: a szobornak történő hangkölcsonzés prozopopeiáját az epideiktikus gesztus megtételével hajtja végre – a beszélő szoborként, vagyis per definitionem közzétett, nyilvános szituáltságú alakként prezentálja magát: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom.” A címbeli oximoron mondhatni egyfajta kiborgként, egyszerre élő s holt alakként értelmezi a „szobrot”. A „szobor” egyfelől a lírai én hangjának hordo-

⁹¹ Uo., 176.

⁹² Uo., 181.

⁹³ Vö. Herbert F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric = Lyric Poetry*, 226–243. Vö. némileg másképpen William WATERS, *Poetry's Touch*, Cornell University Press, Ithaca, 2003, 14–15.

⁹⁴ Vö. Cornelia D. J. PEARSALL, *Tennyson's Rapture. Transformation in the Victorian Dramatic Monologue*, Oxford University Press, Oxford, 2008, 19.

⁹⁵ Vö. Glennis BYRON, *Dramatic Monologue*, Routledge, London, 2003, 21.

⁹⁶ A vers megírásának kortársi motivációja a lengyel szabadságmozgalmak iránti szimpátia, lásd a kritikai kiadás bejegyzését, *Vörösmarty Mihály Összes Művei. Kisebb Költemények III.*, szerk. Tóth Dezső – Horváth Károly, Akadémiai, Budapest, 1962, 229–230. Lásd még Gyulai megjegyzését: „A leigázott lengyel nemzet árnya meg-meglepi képzelődését, többel viseltetik iránta, mint részvéttel; mintha a magyar jövőjét sejtene a föltámadt és leigázott lengyelben, mintha a nagyszerű halálról álmodoznék.” GYULAI, i. m., 230.

zója, másfelől azonban valamiféle „mithikus lény” (és kollektív entitások) megtestesítője: a vers központi trópusának ezen önreprezentációja kettős összefüggésben áll. Már az első sor nyilvánvalóvá teszi a beszélő prozopopeikus önazonosításának maszk-szerűségét, amennyiben a beszélő alany fiziológiai történések dimenziójában képes csak önmagáról beszélni, ezzel idézőjelbe is téve a „szobor” trópusát.⁹⁷ A szoborszerűség sokkal inkább ama fiziológiai történések mint metonimiák kifejezhetősége iránti kételyt, avagy magának a kifejezésnek a lehetetlenségét metaforizálja. A beszélő, a lírai alany érzékelési médiumként jelenetezi önmaga jelenlétét vagy létmódját („Szemeim előtt”, „És látom”, „És hallom”), egyfajta pszichotörténelmi mátrixot mutatva fel (ami valamiképp a lengyel, áttételesen akár a magyar történelem egyfajta víziója lehet, és a szobor ennyiben a mindenkori nemzet emblémája vagy megtestesítője).⁹⁸ Ez a kitérttség a „zord világ” (amely itt a történelmet is magába foglalja) effektusainak ugyancsak a szobor nyilvánossági helyzetéből következik, legalábbis ez mintegy felerősíti ama exponáltságot. A beszélő alany láthatóan nem uralja ennek a nyilvánossági eredetű affekciónak az eseményét, amely egyszerre perceptuális, érzelmi (pl. „S szívemben – oh mondhatlan szenvedés – / Lázongva forr a szent boszú heve”) és szellemi-gondolati jellegű („Agyamban egyik örült gondolat / A másikat viharként kergeti”). Ez az uralhatatlanság az epideiktikus gesztust végső soron fiziológiai affekciók nyomaként is megmutatja (anélkül, hogy a testi rezdüléseket, affekciókat azonosítani kellene az immateriális érzéssel vagy affektussal): az érzelmi és gondolati érintettséget is a fiziológiai affekció trópusai értelmezik („dúl” az első versszakban, „vihár” a hatodikban; „a vér forró kínja” az első versszakban, „Lázongva forr a szent boszú heve” a nyolcadikban). Ekképp pl. a „Lázongva” is kettős referenciális értéket nyer el, egyaránt vonatkozhat az emocionális töltetre és a fiziológiai tünetre, valamilyen betegség vagy fájdalom értelmében.⁹⁹ Fölöttébb feltűnő, hogy ez a szobor-én csakis testi, Leib-ként érthető mozzanataira utal és szinte sehol önnön feltételezhető arcára (kivételesen a „szemeim” említése, amely a második versszakban látó orgánumként, az ötödikben látottként jelenik meg, „a köny” és metamorfózisa vonatkozásában). Ennek a szobornak nincs tulajdonképpeni arca (hasonlóan egy fej nélküli torzóhoz), vagyis a reflexív tudat viszonylagosítása az ikonikus szinten is szembetűnő. A szobor éppen saját én-jét nem képes kimondani, ám nem emez én bensőségességének mint valamilyen szolitáris, magába zárt entitás közölhetetlenségének értelmében, hanem a testi

⁹⁷ A cím nyilvánvalóan oximoron, ez az alakzat többször megfigyelhető a költeményben. Ezzel a drámai monológ strukturális értelemben „osztott tudata” (vö. BYRON, i. m., 15.) itt még inkább megkettőződik, hangolt fiziológia és reflexió között.

⁹⁸ Míg Babits nem sokat teketóriázva a szobrot „egy szegény nemzet”-nek felelteti meg (Vörösmarty „egy szegény nemzetet eleven szobornak lát”, BABITS Mihály, *A férfi Vörösmarty = Uó., Esszék, tanulmányok 1–2.*, s. a. r. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 1/249.), addig Barta a tőle megszokott módon itt is finomabban jár el, az „összeszövődő különemű síkok” poétikájának értelmében: a szobor első (második) szinten „mithikus lény”, ennek „emberfölötti szenvedését érzi; az a mithikus lény viszont megint egy egész nemzetet testesít meg s a nemzet az egész földi kozmoszba van beállítva.” BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 408.

⁹⁹ Ahogy ez az *Eszmélet* 6.-ban olvasható, mely valószínűsíthetően *Az élő szobor* eme versszakára utal vissza: „Sebed a világ – ég, hevül / s te lelkedet érzed, a látat. / Rab vagy, amíg a szívéd lázad – / úgy szabadulsz, ha kényedül / nem raksz magadnak olyan házat, / melybe háziúr települ.”

affekcióknak – betegség, fájdalom, fiziológiai tünetek – éppen az én-t (az egologikus tudatnak a testiség fölött gyakorolt hatalmát) viszonylagosító, eme szomatikus történésből kidifferenciáló módján, ahol az én nem uralhatja ezt a történést a reflexív tudat segítségével, hanem sokkal inkább elszenvedi azt. Így a szobor metafora mint a mozdulatlanság, helyhez kötöttség, tehetetlenség trópusa egyrészt arra vonatkozhat, hogy a megélt test deixise „abszolút helyszerűség”-ként érthető,¹⁰⁰ másrészt arra, hogy a nyelv testi(es) ereje nem feltétlenül aktivitásban vagy tevékenységként mutatkozik meg, hanem a humán alanyra gyakorolt ráhatásában. Az első versszak sorjázza a fizikai fájdalom kifejezéseit, minden sorban található erre utaló szó vagy szókapcsolat: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom, / Eremben a vér forró kínja dúl; / Tompán sajognak dermedt izmaid; / Idegzetem küzd mozdúlhatatlanul.” Azt lehetne mondani, ennek a jelenetezésnek nem az én, de nem is annyira az önmagában vett test, hanem maga a fájdalom az alanya (erek, izmok, idegek síkjain). A kilencedik strófa kezdősora is jelentéssel teli ebben az összefüggésben: „S holott örökké él a fájdalom”, ahol a folytatás ugyanakkor rávilágíthat arra, hogy a vers nyelve talán még nem kellőképpen differenciált eme fájdalom artikulálásában, ugyanis visszafordítva azt az emocionalitás képzetkörébe meglehetősen konvencionális, klisészerű, biedermeieres nyelvhasználatba vált át: „Nehéz mellem sóhajjal van tele; / De rajta áll megbűvölt gát gyanánt / A szenvedő szív márványfedele.”

A beszélő önleírásának tropológija a lírai alany szinkrón belül- és kívüllétének összefüggését nyilvánítja meg, amelyet nem lehet privát és nyilvános oppozíciója mentén értelmezni. Inkább egy khiasztikus viszony áll elő: a szobor kezdettől fogva „kint” áll, a nyilvánosság terében, ugyanakkor a benne lezajló, kívülről nem megfigyelhető vagy érzékelhető affektusok egytől egyig a „kívül” történéseinek függvényei.¹⁰¹ A nemuralható összekötöttség a világgal ugyanakkor a saját kommunikatív képességektől való elválasztottságot jelent vagy ily mód nyilvánul meg. A vers többször játékba hozza az inszenírozás és a grammatika síkján a külső, kívülről a szoborra irányuló nézőpontot: pl. az ötödik versszakban („Midőn kiér a zord világ elé, / Hideg, kemény jéggyöngyökké mered.”) vagy a tizenegyedikben („Emelten függ a harcra szomju kard, / De nem mozdulnak a feszült karok”, csak az ezutáni két sorban vált át a szöveg egyes szám első személyű birtokviszonyba: „Dermedten állnak lépő lábaim...”). Ekképpen konzekvensnek mondható, hogy az utolsó három versszakban a költemény már csak megszólításokat (vagyis nyelvi kívülhelyezéseket) eszközöl: saját teste, „sohaj”-a, maga az „elnyomott szó”, végül áttételesen a legtágabban értett nyilvánosság felé („mit szólni akarok”). A „szobor” viszonyában a kívülről válik „élő”-vé, nem önmagában. John Sallis

¹⁰⁰ A „testies érzés (leibliches Spüren)” mint „abszolút itt”, mint „primitív jelen” értelmében, vö. SCHMITZ, *Der Leib*, 6. Vö. még БӨНМЕ, *Der Leib*, 27–29.

¹⁰¹ Barta megállapítása szerint: „A nemzeti közösség igazi költője Vörösmarty, mert ő valóságosan a nyilvánosság orgánuma [...] a nemzeti hangulatok és tendenciák iránt neki van igazi fogékonysága...” BARTA, *i. m.*, Nyugat 1938. január, 42. De lásd már Schöpflin megjegyzését: „Mintha írás közben [Vörösmarty] mindig az a tudat feszélyezné, hogy a nyilvánosság előtt áll, egy egész ország figyel rá, tehát vigyáznia kell a hangjára, tartására, mozdulataira. Az egész régi magyar kultúra a retorikában központosult, politikánk Mohács óta inkább politikai szónoklás volt, mint politikai aktivitás s ez átragadt minden más tételre.” SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty* (1907) = Uő., *Válogatott tanulmányok*, szerk. KOMLÓS Aladár, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 189.

tézisének értelmében a színház vagy teatralitás metafiguratív elvéről¹⁰² a szobor által implikált kő („hideg, kemény jéggyöngyökké”, „megkövült tagok”) nehézségét, földi jellegét ilyen teatralis kontextusban is értelmezni lehetne: pl. a „vihár” elvileg bent tombol a lírai én agyában, ugyanakkor viszont referenciális jelentése szerint kívülről kopattja, erodálja a szobrot. Az ilyen időjárás metaforák is a benne-lét jelentéssíkját emelik ki, a szél metafora pedig hagyományosan az affektusok uralhatatlanságának emblémája: ez uralhatatlanság mint „a magukkal ragadó felindulások kísérteties, megrendítő és legyőző hatalmassága (unheimliche, erschütternde und überwältigende Mächtigkeiten der ergreifenden Erregungen)”¹⁰³

Kifejezetten nyelvi, közelebről grammatikai, illetve tropológiai síkon is megfigyelhető kívül és belül eldönthetetlen kereszteződése, referencia és trópus átmeneiteiben. A következő sorban a birtokviszony grammatikailag nem egyértelmű a tropológiai szinten: „A gondolat s az érzés ölyvei / Csak benn tenyésznek gyötrő lángimon.” Az „ölyvei” (jelentéssel teli lehet itt az animális jelentésmozzanat is) kapcsolódhat ugyan a „gondolat”-hoz is, de nem szükségszerűen (ezáltal viszonylagosítva annak fenomenalizálhatóságát), mivel grammatikailag lehetséges ezek különválasztása is (főleg, hogy a hatodik versszak is előbb referenciaként vezette be az „örült gondolat” mozzanatát és csak a következő sorban metaforizálta azt „viharként”). Vagyis a „gondolat” egyszerre adott belső referenciaként és az „ölyvei” által tárgyiasított, ekként külsővé tett allegorikus effektusként (az „ölyvei” talán transzformált mitikus citátumnak, Prométheusz-allúzióknak is felfogható, ahol a „gondolat s az érzés” – vagyis nem egyszerűen külső instanciák – marják a lírai én bensőjét). Ennek felel meg a másik grammatikai lehetőség: az allegorikus logika által sugallt genitivus subiectivus mellett az „ölyvei” a „gondolat”-ot és az „érezés”-t kívülről maró aktánsokként is felfogható, mondhatni genitivus obiectivus módján. Az allegoricitás grammatikai indexei tehát interioritás és exterioritás szemléleti vonatkozásainak ilyen kereszteződését teszik lehetővé. Továbbá ebben a – lényegében ugyanazt a tényállást mondva különböző szinonimikus szerkezetekben – versszakban válik legintenzívebbé a „szobor” kiborgszerű létmódja mortifikáció és elevenség között: a „Szó és fohász kihálnak ajkimon” sort látványosan ellenpontozza a „Csak benn tenyésznek gyötrő lángimon” strófazáró sor. A szobor tehát nagyon is „élő”, ám nem saját organicitás, hanem a kívül(től való afficiáltság) következtében. Merészebb következtetéssel: a „szó” kimondhatóságának „halála”, végbemenésének gátoltsága az allegorikus beszéd és a grammatika fent vázolt romboló összekapcsolódásának is köszönhető, a kommunikatív beszéd mortifikációja az allegória és grammatika által jelölt kívülség mint latencia „unheimlich”-szerű túlélésével, az én egyfajta kísértetszerűségével korrelál.

¹⁰² „Bizonyos értelemben azt mondhatnánk: a színház mindig is a kő színháza. A színpadon mindennek van egyfajta szoborjellege, még ha alá is rendelődik az időnek, ami idegen a szobrászattól mint olyantól, így a színpadi szobor sajátos jellegét végső soron az időhöz és az emberi cselekvéshez való kötődése határozza meg. Még a színészeknek és a színésznőknek is – sőt igazán nekik – van egyfajta szoborszerű minőségük, amelyet az időhöz és a cselekvéshez való kötődésük határoz meg. Mondhatni, a beszéd képességével ellátott mozgó szobrok – életre hívott és megszólaltatott kő.” JOHN SALLIS, *A kő*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Kijarat, 2006, 114.

¹⁰³ SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, 499.

A szobor trópusa legalább annyira viselkedik metonímiaként, mint metaforaként, a lírai hang szólama legalább annyira kötődik ehhez az alakzathoz, mint amennyire meg is vonja magát tőle, differenciát létesítve én és megnyilatkozás, megnyilatkozás és álarc között. Anélkül viszont, hogy külön entitásokként tudná kezelni ezeket (ami-vel feloldaná az alapvető teatrális viszonylatot), amely újólagos uralhatatlanságnak a versnek az önnön nyelve fölötti kontroll elvesztése lehet a jelzése. A vers utolsó strófáiban a hang megszólaltatása kerül előtérbe metafiguratív módon, különös módon ugyanazon tropológiát hívva segítségül, amely korában éppen a fiziológiai effektusok uralhatatlanságát prezentálta és értelmezte: „Légy mint a földrendítő éji vész / Bútól, haragtól terhes és szilaj.”¹⁰⁴ A kétféle jelentés („vihar” mint káosz, „vihar” mint kitörő, felszabadító erő) egyszerre, szimultán módon van jelen a vers textúrájában, ugyanakkor szinonimákként is viselkednek, bizonyos értelemben harcolnak egymással (vö. 50. lányszöveg), egyszerre közelednek egymáshoz és távolodnak egymástól, ekként az oszcillációként létezve – a lírai én tudatában és hangoltsági létmódjában. Ennek a nyelvi agonitásnak a színtere vagy médiuma tehát a lírai alany trópusa, így a vonatkozó sort alkalmasint így is le lehet fordítani: „Agyamban egyik szinonima a másikat viharként kergeti.” A „vihar” ilyen jelentéstani differenciális megkettőződése a szót egyfajta homonímiás duplikáció, ugyanakkor potenciális belső szinonímia hordozójává avatja. A költői szubjektumot mint membránszerű alkotottsággal bíró alanyt nemcsak hangok, de a szavak mint kísértetek járják át és ezáltal maga is potenciális kísértetté változik. A kísértetszerűség abból a viszonylatból származik, hogy a lírai én nemcsak elszenvedti ezt az agonitást, de meg is szenvedti azt, amennyiben nem tud kívülre kerülni ezen a nemcsak akusztikus, de nyelvi vibráción, kezdettől fogva benne találja magát és együtt alakul annak dinamikájával, és alakítja is ezt, ám nem voluntarisztikus-szuverén módon.

Ez a tropológia itt viszont már a lírai megnyilatkozás performatív síkján artikulálódik, eme sík mint felszólítás önprezentációs effektusaként értelmezhető: „Légy (mint a földrendítő éji vész)...”¹⁰⁵ A vers zárlata a szó, a kifejezés elnyerésének kívánalmát szólaltatja meg, vagyis ígéretként vagy hívásként hangzik el, jellemzően a szó megszólításaként, ekképp grammatikai elválasztásaként a beszélőtől: „S te elnyomott

¹⁰⁴ Vörösmarty többször eszközöl ilyen jellegű tropológiai-jelentéstani megkettőzéseket (a Barta-féle „átfordítás” poétikájának esete lehet ez), a *Gondolatok a könyvtárban* kapcsán lásd MESTERHÁZY Balázs, *Gondolatiság, irónia, retorika* (Vörösmarty), *Literatura* 1999/1., 48–59.

¹⁰⁵ Szilágyi Márton felhívta a figyelmem Kölcsey *Vanitatum vanitas*-ának hasonló helyére: „Légy, mint szikla rendületlen...” Míg viszont Kölcseynél egy általános (sztoikus) attitűd mint maxima ajánlását, tulajdonképpen kijelentését fogalmazza meg a vers, tudást forgalmazva (ennyiben inkább konstatív vezérlésű nyomatékkal), addig Vörösmarty sorai magára a „sohaj”, továbbá a „szó” manifesztációjára vonatkoznak, annak mintegy performatív létmódját szimulálva és reflektálva. (Egyébként Rába György egy Babits-vers dikciójában és képvilágában is felfedezi Vörösmarty versének utözöngéjét: „A Magamról harmadik szonettje [...] A szörnyű másnap félig önkívületi kijelentését, mely *Az élő szobor* parafrázisának is hat („Légy élő kinya a levágott karnak”), úgy kell olvasnunk, mint a megrendült költő visszhangját erre a súlyos háborús eseményre.” RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.) Kölcsey verséhez lásd CSETRI Lajos, *Kölcsey Ferenc Vanitatum vanitas* című versének értelmezéséhez = Uő., *Amathus. Válogatott tanulmányok 1–2.*, L'Harmattan, Budapest, 2007/2., 127–134.

szó, hagyd el börtönöd...”¹⁰⁶ Végül pedig önmagát epítáfiummá avatva egyfajta „sta viator”-jellegű gesztussal, a fiktív mozzanatot kikezdő memorabilis elemmel zárul a vers: „Kevés, de nagy, mit *szólni* akarok: / 'Ember, világ, természet, nemzetek! / Ha van jog földön, égben irgalom, / Reám és kínaimra nézzetek!’” A lírai címzés illeten artikulációja ekképp szintén epideiktikus vonásnak tartható,¹⁰⁷ ugyanakkor nem a kijelentés jellegű tanács hangnemében, hanem a hívás vagy szólítás optatívuszerű módusában. A „kínaim” visszautal az első versszakbeli „a vér forró kínjára”, vagyis a fiziológiai jelentéssik a zárlatban is megismétlődik. Visszavonatozik továbbá a „S nagy kínjaimtól el nem futhatok” sorra is (tizenegyedik strófa), amely ugyancsak kétértelmű lehet: nem szabadulhat a kínjaitól (helyhatározó), illetve maguk a kínok (okhatározó) teszik lehetetlenné az elfutást mint cselekvést. Ez a „kín” természetesen a nyelvnélküliség, a kifejezés, az artikuláció hiányának a fájdalma is, ám nem valami-féle privát élmények kifejezésének, átjuttatásának, kommunikációjának a problémája, hanem a „világ”, a nyilvánosság által létrehívott tapasztalatok nyelv általi felerősítésének (amennyiben a hang nyilvánosságbeli fiziológiája írja be őket), ugyanakkor ugyanezen tapasztaló éntől való elszakításának, egyfajta elnémulásnak („néma jaj”) a traumája (amennyiben a hang a világban megszólalva elválik az éntől, mortifikálva, avagy testamentarizálva annak képzetét).¹⁰⁸ A hang Vörösmarty-nál kezdettől fogva a nyilvánosság mezejében hangzik el (és pedig nemcsak szcenografikus síkon, de a beszédhelyzet konstitúcióját meghatározva, továbbá nyelvhasználati értelemben, az inszcenirozás allegoricitásában, „más nyelvre” történő „átfordításában” Barta megfogalmazása szerint). A hang fiziológiai dimenziója egyszerre nyilvánítja meg az individualitás testbe zártságát, ugyanakkor oldja is fel azt a visszhang figurációjában, el is válna a beszélőtől, megkülönböztethetlenné válna a világ zajától, ez utóbbi azzal járván, hogy a beszélő mintegy elnémul, a hangba némaság íródik be. (Ez a kettősség is fémjelzi a visszhang alakzatát a Vörösmarty-lírában.) Ezt a képletet mintázza a fájdalom, a kínok fiziológiai effektusa általi hangoltsága a beszédnek: a fájdalom a saját test fájdalma, de transzfigurálva azt a fájó, érzett, eleven test létmódjába, elszakadva az én általi észlelési-kognitív kontrolltól. Vagyis már a fájdalom médiumában elválik magától az én, ez pedig a világhoz való viszonyra, a betegség mint a test zaja a világ zajára mutat vissza, ezt allegorizálja.¹⁰⁹ Ilyképpen válik az alany a fájdalom médiumává: ez egyszerre szingularizálja (a pusztá élet szintjén) és dezindividualizálja (személyteleníti) az alanyt.

Különösen érdekes és sokatmondó Vörösmarty versének részleges hasonlósága Kölcsey egyik kiemelkedő, enigmatikus költeményével. Az *Igazság* (1824) és *Az élő*

¹⁰⁶ Vörösmarty epikájában is található példa a saját kommunikatív aktus jelölt, inszcenirozott elválasztására a kommunikáció alanyától, így a kommunikatív mozzanatot téve meg ágensnek, egyfajta epítáfium cselekvőjének: „Mégis ohajtásom marad itt, nem jó velem útra; / Ott eped egyházad küszöbén s ne feledd el, azon kér, / Hogy nemzettségem ki van is bár bűmra törölve, / Még legyen, aki nevem hírért meghallja, ha élek.” (Széplak)

¹⁰⁷ Vö. CULLER, *i. m.*, 131, 192.

¹⁰⁸ Az utolsó versszak reprezentált fatikus megnyilatkozása egyszerre ígéret és testamentum.

¹⁰⁹ Ismét Barta lényeglátó megfogalmazásában: „Vörösmarty szenved, mert nem tud bezárkózni a maga élete végességébe.” BARTA, *i. m.*, Nyugat 1937. december, 412. Az *Eszmélet* 6. pregnáns, többféleképpen modalizálható megfogalmazásában: „Sebed a világ –”

szobor szövegközi kapcsolatára Kölcsey-tanulmányában Horváth János hívta fel a figyelmet: Kölcsey verse „vajon nem inspirálta-e Vörösmarty Élő szobrát? A lelketől megfosztott, tehetetlen, némaságra kárhoztatott 'szobor' képe és jelentése rokon a két költeményben; s a Kölcseyének 'Megcsendült sok gyáva fül' – a Vörösmartyének 'Hogy megcsendüljön minden gyáva fül' sora szövegszerűleg is egymásra látszik utalni.”¹¹⁰ E szövegszerű egyezés mellett más vonások is közelíthetik egymáshoz a két verset. Mindkettőben igazságossági instancía áll, illetve beszél a vers középpontjában, Kölcseynél az „Igazság” allegorikus alakja, illetve hangja, Vörösmartynál a részvétre igényt formáló, azt (fel)hívó „élő szobor” szólama. Míg azonban az *Igazság* dialogikus jellegű, kérdés-válasz szerkezetet imitáló kompozitorikus alakzatba rendeződik, ahol a lírai én hangja kérdezi az „Igazság” alakját vagy instanciáját, erre válaszokat kapva – addig Vörösmarty verse, mint szóba került, egyfajta drámai monológként íródik, illetve szólal meg.¹¹¹ Nem tévesztheti meg azonban az olvasót ez a formális-műfaji különbség: egyrészt az „Igazság” reprezentált szólamához hasonló módon helyeződik pragmatikai-retorikai keretbe a szobor végső felszólítása Vörösmarty versének zárlatában, másrészt az „Igazság” Kölcseynél ugyancsak alapvetően nyilvánossági létmódot mondhat magáénak (akárcsak „az élő szobor”), a vers poétikai aspektusának önprezentációs szintjén ennek az allegorikus beszéd epideiktikus módusza felel meg. Kölcsey versének végén az „igazság” allegorikus alakjának olvashatatlansága mint e világi jelenlétének és operativitásának kérdése jelenik meg:

„Jámbor, fenn hazám az égben,
Mondhatatlan messzeségben,
A csillagpályák között,
S már valóm felköltözött.

Ám tekintsd e hidegséget
Arcom holt vonásain;
És tapintsd e keménységet
Testem márvány tagjain:
S ím befátylozott szemével
Rosszra fordult mértékével,
S kinn e pompás kapunál –
Lelketlen kép ami áll!”

Ez a képpé vagy képként rögzülés, úgy is, mint az „arc” kioltása („befátylozott szemével”); ezt folytatja *Az élő szobor* konzekvens módon, amennyiben szinte nem is utal a szobor fejére. A „Testem márvány tagjain” inkább konstatív jellegű tematizációja Vörösmartynál viszont már a lírai szubjektum testiségének és affektív-kognitív, illetve kommunikatív létmódjának összefüggésében válik jelentéssé.

¹¹⁰ HORVÁTH János, *Kölcsey Ferenc (1935–36.) = Uó., i. m., 1/221.*

¹¹¹ *Az élő szobor és A vén cigány szerkezetének összevetését lásd SZAJBÉLY Mihály, Előreutalás és késleltetés Vörösmarty két versében = „Ragyognak tettei”. Tanulmányok Vörösmartyról, szerk. HORVÁTH Károly – LUKÁCSY Sándor – SZÖRÉNYI László, Fejér Megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 317–332.*

A Horváth által kiemelt szövegszerű egyezés a hang megvonódása körül forog mondhatni antagonisztikus módon: míg Kölcsey verse múltként tekint a hang meghalására a „gyáva fül”-ek által („Ah, benn ültem hajdanában, / S szózatom zengő hangjában, / Fennálló székem körül / Megcsendült sok gyáva fül!”), addig Vörösmarty e megvonódás egyfajta restitúcióját kísérli meg, ám erre csak a felszólítás vagy optatívusz („S te elnyomott szó, hagyd el börtönöd, / Törj át a fásult nemzedék szívéen, / Hogy megcsendüljön minden gyáva fül / Mennydörgésedtől a föld kerekén!”), illetve a kérés, a szóra jelentkezés nyelvében van lehetősége („Kevés, de nagy, mit szólni akarok...”). Vagyis a „szó” füleket megcsendítő hatása jellemzően (tematikus módon) a beszélőtől függetlenül, proleptikus jelleggel, az optatívusz nyelvében mehet végbe, azaz a vers önprezentációjának operatív szintjén, főleg az utolsó három sorban reprezentált megszólítás vagy felszólítás formájában valósul meg. Kölcsey versében a múlt visszhangzik, Vörösmartyében a jelen is (a jövő felől). Kölcsey versének zárata konstatívabb jellegű, képleírásaként megy végbe, míg *Az élő szobor* egyrészt magát a „szót” is megszólítja, önálló aktánsként jeleníti meg, másrészt keretbe helyezi a színre vitt beszédet, egyfajta (teátrális) idézetként prezentálja (performatívumok és idézetszerűség szoros kapcsolatát villantva fel áttételesen). Sőt egyfajta esküként is: a „Ha van jog földön, égben irlalom” kitétele erre utalhat, ugyanakkor a mondottak igazságtartalmát ettől a feltételtől téve függővé. Természetesen mindkét vers gesztusa hasonló, a szobor deixise a mások általi nézésben (a korábbi versben a tapintásban is) jelenetездik: Kölcseynél ráadásul allegorikus eltávolításban („Ám tekintsd e hidegséget / Arcom holt vonásain” – itt a „hidegség” egyszerre lehet referencia és trópus, perceptív hidegség, ami így viszont csak közvetett viszonyba léphet a tekintet mozzanataival, vagy pedig szimbolikus-allegorikus hidegség, ami végképp olvasást feltételez), Vörösmartynál ugyancsak referenciális és figuratív jelentések szinkroniájában, interpenetrációjában. A „Reám és kínaimra nézzetek!” sorban a „Reám” nyilvánvalóan a szobor deixisét jelöli referenciális módon, míg a „kínaim” már csak áttételes módon lehetnek jelen, amennyiben a szobor önleírása tagadta a belső történések kommunikálhatóságát, kívülről való megfigyelhetőségét (némileg hasonlóan ahhoz, ahogy Kölcseynél „már valóm felköltözött”, vagyis az „Igazság” transzcendens lényege nincs jelen fenomenális, e világi értelemben). Így a „kínaimra nézzetek” katakrézisnek bizonyul, a fájdalom, a „mondhatlan szenvedés” nincs jelen az értekek számára. Míg Kölcseynél a „messzeség” „mondhatatlan”, addig Vörösmartynál a (saját) „szenvedés” „mondhatlan”, a lírai alany egyszerre afficiálódik saját fiziológiája által és távolodik is el az érzetek alapjaként szolgáló szubjektumképzettől (a Barta-féle kettősség analógiájára: Vörösmarty költői szubjektuma számára a végesség az egyetlen valóság, de ebben nem tud kompenzatorikus módon berendezkedni). Az eskü mozzanata itt metafiguratív módon arra is vonatkozhat, hogy „Reám” és „kínaim” elvileg mégis összetartoznak, mintegy ezt a viszonyt hivatott hitelesíteni – ugyanakkor a másik aláírása felől („nézzetek”). A szobor-szubjektum felszólító performatívuma által egyszer mind ki is szolgáltatja önmagát a mások általi „nézés”-nek, úgy is, mint önnön nyelvének, amelyet éppen referencia és trópus ambivalens kereszteződése alakítottak és tettek szubverzív jellegűvé (pl. „A gondolat és az érzés ölyvei” grammatikai, ezáltal

tropológiai eldönthetlenségében, ugyancsak egy allegorikus kód egyidejű fenntartásaként és megszakításaként). Ennyiben az utolsó három, jelölt mondásként elhangzó sor afféle epitáfiumként testamentáris struktúrával bír (a lírai hang szólama ebben az értelemben mintegy el is szenvedí önnön felszólítását), a költői beszéd megörökítő teljesítményének effektusaként.¹¹² Fontos azonban itt is a másik felé megfogalmazott igény vagy hívás („nézzetek”, a vers utolsó szava), ahogy pl. a *Madárhangok* végén is a „táj” „búsan mereng”-ő „hallgat”-ása a „válasz” a költői kérdésre („S ki szólna, míg az erdő szíve fáj?”). Vagyis a megörökítő beszéd bizonyos értelemben (ha talán csak tematikus vagy szcenikus értelemben is) a másik nyelve, amely éppen referencia és trópus virtuális kereszteződéseinek uralhatatlanságában jelentkezik (ahogy a „kínaim” nem láthatók vagy kommunikálhatók, úgy a „táj” hallgatásaktusa sem egyértelmű). A lírai én „kínjai” ennyiben tulajdonképpen csak a másik tekintetében („nézzetek”) vannak jelen, mint olyan olvasásban, amely számol ezekkel a rögzíthetetlen átmenetekkel.

A nyelv vagy kifejezés eme kettős viselkedése csapódik le a drámai monológ Vörösmarty-féle verziójának kettős prezentációjában: az én és álarca közötti törés éppen az én hangja nem-hallott jellegének implikátuma, a szóért és a meghallásért esedező hívás eme törés áthidalására végső soron ugyanezen törést erősíti fel vagy ismétli. A nyelvi performativitás és a tropológia egymást paralizálják, és ez temporális következményekkel jár: a „Légy (mint a földrendítő éji vész)...” felszólítása, posztulátuma evidens módon a jövőre irányul, prolepszisként működik, ám az általa megfogalmazott képi reprezentáció a fiziológiai uralhatatlanság, sőt tehetetlenség tropológiai rendszerére utal vissza, vagyis egyfajta körforgás, illetve ismétlés képzete bontakozik ki (ezzel a „világ” itt nem pusztán a létező egészét jelenti, de magát az időt is).¹¹³ Ennek ugyanakkor mégis szemantikai következményei vannak, pl. a „vihár” olvashatóságát tekintve: eldönthetlenné válik, hogy ez a káosz, a kaotikus erőszak vagy az áttörő, felszabadító erő reprezentánsa lenne-e inkább. Nincs itt tehát olyan teleológia, amely pl. a privát éntől a nyilvános, az „általánosabb” énhez, a „saját” hangtól a szobor néma szónoklatáig vezetne. Itt a hang impozíciója és a felszólítás nyelve már nem különböztethetők meg. A vers mintegy újrakezdődik a zárlatban – a „Reám és kínaimra nézzetek!” fatikus gesztusa tulajdonképpen nem fogalmaz meg semmit, különösen nem valamely üzenetet, hanem az újraolvasásra szólít fel –, a hang figurációjának önreflexív alakzatát hozva létre: a vers a lírai alany hiányára, üres deixisére mint nem-hallhatóságra (valamely megadható közönség által) reagál vagy reflektál, újra megidézve központi trópusát mint a fiktív beszélő reprezentációját, aki vagy ami mintegy a nem-hallhatóságot kompenzálhatná, illetve a hallhatóságot állíthatná helyre. Ezzel különös feszültségben áll persze, hogy a vers a „nézzetek” szóval, persze felszólítás módján, végződik (felkiáltójellel), a „jog” és az „irgalom” paradigmái pedig megfeleltethetők a „Szó és fohász” mozzanatainak, amelyek a tizedik versszakban

¹¹² Ennek romantikus paradigmájához Wordsworthnél a halhatatlan hang aporetikus alakzatában vö. JACOBUS, *i. m.*, 180–181.

¹¹³ A „megtagadó” (das Versagende) itt nem a tárgyiasított világ, hanem az idő. Heidegger ebből vezette le az „unatközás” (Langeweile) hangulatát, vö. HEIDEGGER, *i. m.*, 203.

viszont „kihalnak ajkimon”. Korábban éppen a performatív nyelvi cselekvés lehetősége cáfoltatott meg („S fejkre hajh le nem zúdíthatom / A megcsalottak szörnyű átkait.”, a „lezúdítás” ugyancsak a vihar-metaforát idézheti meg), ennyiben a zárlat mintegy a megnyilatkozás afformatív, proto-performatív szintjére irányulhat.

Míndez alapvetően azt az összefüggést mutatja meg, amelynek hatálya alatt ez a beszélő nem képes önmagát kirefektálni a világgal, az idővel (pl. annak végességével) való összekötöttségéből, amely testies síkon is jelentkezik, egyfajta „kiterjedt atmoszféra”-ként a „felület nélküli tér”-ben. Vagyis nem bensőségeség letéteményesei az érzések (a „Gefühl”, nem az „emóció” értelmében, itt a – személytelen jellegű – affektus megelőzi az – individualizált, netán privát – érzelmeket, utóbbiak sokkal inkább az affektus domesztikációjának tarthatók),¹¹⁴ jóval inkább az alany önmagán való kivütlétének indexei. Az így értett szó szerint ek-szisztens érzés kimondhatatlansága éppen a testi érzetekhez képesti differenciájában adódik: „A személy elfogulatlanul képes megfigyelni saját testi rezdüléseit/indulatait (leibliche Regungen), de nem azokat az érzéseket, amelyek elragadják (ergriffen ist), hiszen kezdettől fogva pártjára állt (Partei ergriffen) a megfigyelendő érzésnek, és ki kell szabadítania önmagát ebből a cinkosságból, hogy felvehesse a semleges megfigyelő pozícióját. Ez a belebonyolódás hozzátartozik a tulajdonképpeni értelemben vett elragadottsághoz. A pusztá testi rezdülések általi affektív érintettséget nehezen lehetne elragadottságnak nevezni.”¹¹⁵ A versben a testi rezdülések a tagadottság állapotában léteznek, az indulatok nem láthatóak (különösen kifejező a „Dermedten állnak lépő lábaim” oximoronja, ahol éppen az „indulat” testi-motorikus-fenomenális dinamikája függesztődik fel), anélkül, hogy ezek az immateriális bensőségeség privát tartalmi lehetnének. A „kínaimra nézzetek” így bizonyult önfelszámoló felszólításnak, legalábbis a vizualitás szintjén: itt a „nézzetek” nem a látás (vagy nem-látás) értelmében veendő, hanem inkább a láthatóság paradigmájától, a szkopikus rendszertől való differenciájában. Az említett kimondhatatlanság nem pusztá formális lehetetlenség, empirikus korlát, az átjuttathatóság, a közölhetőség akadálya, hanem olyan hangtalan, a kivülséget megnyilvánító morajlás a szubjektumban, amely éppen annak képzetét – mint autonóm, autotelikus, privát tartalmakkal bíró alanyét – számolja fel (vö. pl. az inverz Prométheusz-allúzióval: „A gondolat s az érzés ölyvei / Csak benn tenyésznek gyötrő lángimon.”). Akárcsak az ezt a történetet kontrollálni igyekvő privát-nyilvános keretezést. Ugyanakkor nem felejtendő el, hogy a szobor izotópiája defenzív alakzatot is jelenthet, amennyiben határolt ikonként, tropikus entitásként familiarizálja is a világ zaját, megmentve mind az én képzetét, mind a megszólítottak alanyi pozícióját. Nietzsche szavaival: „Markoljon belénk mégoly erősen (gewaltig) az együtt szenvedés (Mitleiden), emez bizonyos értelemben mégis megment a világ összenvedésétől, ahogy a mítosz a legmagasabb világeszme közvetlen szemléletétől, ahogy a gondolat és a szó a tudattalan akarat kiömlésétől ment meg.”¹¹⁶

¹¹⁴ Vö. GOODMAN, *i. m.*, 72.

¹¹⁵ SCHMITZ, *Der Leib*, 95.

¹¹⁶ NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 136–137.

A „világ” fedőneve alatt jelentkező vibrációk a lírai szubjektum fiziológiájában (a vérkeringés, az izmok, az idegek síkján) ismétlődnek vagy manifesztálódnak nem-érzéki módon, amely szimptomatika ugyanakkor a közlés lehetetlenségével való küzdelem struktúramozzanata is egyben. Vagyis az affektív szenzorium ilyen intenzitását egyszerre váltja ki a „világ” zaja, vibrációja – úgy is, mint nyelvi jelentések agonális viszonylatrendszer – a szubjektumban, egyszerismind – problematizálva éppen utóbbi privát jellegét – blokkolja is ezek individuális lenyomatának kifejezhetőségét, e lehetetlenséget újfent visszavezetve az alany affektív szomatikájába. Ennek az – ugyanakkor nyelvspecifikus (mert tropológia és jelentéstan viszonyát dinamizáló) – re-entrynek a világ aurális-akusztikai ökológiája és a szubjektum kettős elszenvedési létmódja között felelt meg a versben kompozitorikus szinten is megfigyelhető ismétlés vagy körforgás alakzata, főleg pedig nyelvi síkon kétféle átvitt jelentés („vihar” mint káosz az agyban, vihar mint felszabadító erő: a „szó” jelenléte a világban), valamint grammatika és tropológia egyidejűsége, kölcsönös bomlasztó hatásai. A nyelv iterációs struktúrája a szavak ismételhetőségét – a visszhang és egész aurális feltételrendszer vonatkozásában – egyszerre viszi színre mint szinonimikus amplifikációt és mint ugyanazon szó jelentésének tropologikus megkettőződését, megosztását (a Bartaféle polifónia és átfordítás példajaként), e két aspektust helyenként összekapcsolva a grammatikával, ennek eldönthetlenségi síkján működve („A gondolat s az érzés ölyvei...” szerkezet értelmében). A vers ezért szólítja meg konzekvens módon magát a „szó”-t mint a beszélő nem-tulajdonát a fenti összjátékból adódóan a másik felőli mindenkor olvashatóságának effektusaként.

Az élő szoborban jelenetezett beszédhelyzet és hang-retorika felől alighanem jobban meg lehetne érteni a későbbi nagy versek – *Az emberek*, *Előszó*, *A vén cigány* – közlésstruktúráját és hang-figurációját, valamint szubjektumértelmezését. Nemkülönben fontos volna e poétika előzményeinek (pl. Kölcsey) és utóhatásainak (pl. Petőfi), továbbá potenciális komparatív párhuzamoknak a vizsgálata. Jelen kísérletben a Vörösmarty-féle költői beszédhelyzet és imagináció egyik markáns összetevőjének, az aurális dimenzióknak és néhány szubjektivitásfigurációnak, valamint nyelvszemléleti vonatkozásának vázlatos elemzésére kerülhetett sor (nem utolsósorban Horváth János és Barta János költészettörténeti tételekben és értelmezési potenciálban gazdag írásaiból ihletődve).

A dzsinn megszelídítése

Majmuna tündér, Jókai visszatérő szereplője*

Az irodalomtörténet jellemzően kevesebb figyelmet fordított a Jókai-novellisztika vizsgálatára, az érdeklődés hosszú időn át elsődlegesen a regényekre irányult. Bár az utóbbi években megjelent néhány jelentős szövegkiadás és szakmunka,¹ amely a novellisztika kérdéskörével foglalkozik, Jókai kisprózájának számos olyan aspektusa van, amely továbbra is feltáratlan. A kritikai kiadás nem jutott még el a kései kispróza művek sajtó alá rendezéséig, ennek hiányában pedig erre az időszakra vonatkozó szakirodalmat is alig találni, ezért vizsgálatuk sokkal inkább problémafelvetésnek tekinthető, hiszen ennek a korszaknak a Jókai-novellisztikája annyira feltáratlan filológiai, hogy első lépésben mindig textológiai kérdéseket kell felvetnünk. Jelen tanulmányban a kései novellisztika egy olyan szegmensét vizsgálom, amely filológiai kutatások híján ez idáig láthatatlan volt, mégis nagy jelentőséggel bír mind a Jókai-életmű, mind a Jókai-hagyományt folytató szerzők esetében. Mindemellett a kutatás a magyarországi orientalizmussal, illetve a Jókai-szövegek és az orientalizmus viszonyával kapcsolatos vizsgálódásokat is tovább árnyalhatja.

A *Majmuna*, az *álomtündér* című novella 1890-ben jelent meg a Pesti Hírlap hasábjain, majd a Révai testvérek kiadásában 1893-ban a *Vén emberek nyara és egyéb elbeszélések* című kötetbe illesztve, végül pedig 1898-ban a jubileumi díszkiadás 92. darabjában, az *Őszi fényben* harmadízben került az olvasóközönség elé. A novella a mesés Kelet hagyományából építkezik, és az orientalizmus magyar vonatkozású szövegeinek kiemelkedő darabja.

Jókai számára fontos szempont volt, hogy történeteit behálózzák az egész világot, ahogy egyik visszaemlékezésében ő maga írja: „elbeszéléseim játszanak a tengereken és azok szigetein, Észak- és Dél-Amerikában, a régi és új Egyiptomban, a caezárok Rómájában, s a forradalmi Rómában, Párisban, Londonban, Szentpétervárott (itt különös előszeretettel), Lengyelországban; azután az orosz sivatagokon, Szibériában, Kamcsatkában.”² A világ képzeletbeli bebarangolása összefüggésben áll a korszakban közkedvelt utazásirodalom iránti érdeklődéssel.³ Feszty Árpádné Jókai Róza vissza-

* Köszönettel tartozom T. Szabó Leventének, aki nagy odaadással segítette munkámat.

¹ Például: *A kispróza nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25).

² JÓKAI Mór, *Jókai Mór önmagáról. Önéletrajzi és egyéb emlékezések. 1825–1904*, Franklin-Társulat, Budapest, 1904, 36.

³ Fontos lenne számot vetni az utazásirodalom hagyományával, hiszen az utazás a romantikus individuum egyik kiteljesedési lehetősége az élménygyűjtés révén (vö. STAUD Géza, *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Terebess, Budapest, 1999, 108.), illetve megfigyelhető a korszakban az utazásirodalom