

Intertextualitás Lovasi Andrásnál
József Attila lírájának hatása Lovasi András dalszövegeiben

Jelige: „Jutka”

Lezárva: 2023. 01. 10.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	2
1. 1. Közelítés	2
1. 2. Irodalmiság és medialitás	3
1. 3. Enjambement és cezúra	7
1. 4. Transztextualitás és intertextualitás	13
1. 5. „Csak hang legyen...”	20
II. Dalszöveg és versszöveg határán	24
2. 1. „Istendarabkák a lefolyón”	24
2. 2. Szövegfragmentumok	26
2. 3. Paratextualitás és poétika	28
2. 4. Zár az égbolt	30
III. Összegzés	33

I. Bevezetés

1. 1. Közelítés

Miként lehet képes a magasirodalom egyik kultikus életműve interpretálódni, transzformálódni, vagy akár láthatatlanná válni egy adott popkulturális, zenei kontextusban? A dolgozat ehhez a kérdéshez igyekszik teoretikus és elemző támpontokat nyújtani egy lehetséges elméleti-módszertani keretrendszer kialakítása, majd József Attila lírájának Lovasi András dalszövegkorpuszára gyakorolt hatásainak bemutatása által.

A populáris és elitkultúra szembenállását igyekeznek kritikai perspektívába helyezni azok a diskurzusok, melyek fókuszában a regiszterek közötti átjárhatóság, illetve a populáris kultúra formációinak értékelhetőségében, az értékelvűségtől való elmozdulás lehetséges módzatai állnak.¹ Pap Balázs és S. Laczkó András a Prae folyóiratban közölt „*Nem oldlak meg probléma*” című tanulmánya a Kispál és a Borz dalszövegeinek kulturális pozíciójával kapcsolatban a következőt állapítja meg: „a kultúra azon szegmenséből, amelyben ezek a szövegek születtek/születnek, nincs igazán átjárás a magas irodalom felé”.² Annak ellenére, hogy a Kispál és a Borz-dalszövegkorpusz a magasirodalom és klasszikus nemzeti kánon több szerzőjét és művét is megidézi, mely intertextuális teljesítményre a tanulmány később példákat is hoz³ ([Shakespeare (*Bársonyfüggöny*), Rimbaud (*Fűben alvó*, *A rétek halványak*), Dosztojevszkij (*Meghatás*), József Attila.]). Ezt a példatárat pedig a dalszövegkorpusz további idézettjeivel is kiegészíthetnénk: Hamvas Béla (*Egy fiú ágyában*); Radnóti Miklós (*Többiekől*); Arany János (*Féreg*). Az idézett tanulmány említi ugyan József Attila hatását, viszont példát egyedül az ő esetében nem találunk. „Melyik pillanattól kezdve beszélhetünk egy szöveg jelenlétéről egy másikban?” – teszi fel a kérdést Laurent Jenny a *Forma stratégiái* című értekezésében.⁴ Látni fogjuk, hogy a „jelöletlen vagy jelölt intertextualitás” kérdésénél sokkal összetettebb helyzet áll elő egy dalszövegbe ágyazott szépirodalmi intertextus esetében, ahol

¹ Lásd: BÁRÁNY Tibor, *Szépirodalom vs. lektűr. Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről*, Holmi 2011/2., <http://www.holmi.org/2011/02/barany-tibor-szepirodalom-vs-lektur> ; BÉNYEI Tamás, *A krimi elolvashatatlansága*, Alföld 2009/5., 45–55; H. NAGY Péter, *Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei*, PRAE.HU, Budapest, 2016.

² PAP Balázs – S. LACZKÓ András, „*Nem oldlak meg probléma*” – *A Kispál és a Borz dalairól*, Prae 2006/3., 6.

³ A *Tűzijáték délben* című szólólemezt és a Lovasi András és barátai produkció a klasszikus zenei orientáció által az „átjárás” lehetőségeire mutatnak rá, amely egybevág a posztmodern fúziós praxisok azon működésével, melyet Nemes Z. Márió *A hibridizáció alakzatai* című tanulmányában nevez meg: NEMES Z. Márió, *Boldog Babel és digitális Pompeji. A hibridizáció alakzatai a posztmodern popkultúrában = Poptechnikák*, szerk. H. NAGY Péter – L. VARGA Péter, Prae, Budapest, 2022, 59–109.

⁴ LAURENT JENNY, *A forma stratégiája*, ford. SEPSI Enikő, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 23–50.

az idézés helyiértékével, a prozódikus elemek stílusértékével, a sajátos nyelvi és szövegalkotási technikákkal, valamint a szubjektum idézés által történő identifikációjával is számolnunk kell, nem feledve, hogy ezen dalszövegtörzsek is válhatnak citátummá. A dalszöveg és lírai szöveg közötti kapcsolatok feltárása és értelmezése, a zenei kontextusok (paratextus, prozódia), illetve az intertextualitás (és transztextualitás) fogalmának felvázolása előtt éppen ezért érdemes elidőznünk az irodalmiság, illetve a medialitás összefüggésrendszerének kérdéseinél.

1. 2. Irodalmiság és medialitás

A Kispál és a Borz dalszövegei kapcsán Pap és S. Laczkó tanulmánya egy összehasonlító elemzést végez, amelyben az 1990-es és a 2000-es évek elejének mainstream slágereit nyelvi teljesítmény alapján veti össze dalszövegekkel, figyelembe véve, hogy ezek a dalszövegek a popzene sémáinak destruktív vagy „analóg” rendszerű alkalmazásai, kontextusai által meghatározottak. Az összehasonlító elemzés mégis a következő megállapításban konkludálódik: „egy eminensen lírai szövegtörzs jön létre, amelynek egyedisége nem annyira a tartalom, mint inkább a nyelvi kifejezés síkján ragadható meg”.⁵

Azt, hogy az irodalmiság és a medialitás (amely az irodalmi medialitáson kívül a zenei kontextus medialitását is magába foglalja, például a hang és szöveg viszonyrendszere kapcsán) felől nézve miként közelíthetők meg jobban az intertextualitás témánkban releváns kérdései, Kulcsár-Szabó Zoltán *Metapoétika* című kötetében tárgyalta, Friedrich Kittler médiaelméleti archeológiájának kettős természete által árnyalhatjuk: „hogyan az irodalom (vagy az »irodalmiság«) miként prezentálja önmagát, lényegében mindenkor a médiumok technikai feltételrendszere határozza meg”.⁶ Hiszen a 20. század irodalmának nyelvszkepszise, önreflektáltsága, illetve a film vizualitásának mediális hatásai a líra kifejezőmódjaira – gondolhatunk itt a plasztikusan megjeleníthetetlen alakzatok előtérbe kerülésére például József Attila költészetében (*A bőr alatt halovány árnyék*) – mind rámutathat arra, hogy a közvetítettség tapasztalata együtt mozog az „irodalmiság” lehetséges elgondolásaival.⁷

Hasonló jelenség figyelhető meg az intertextualitás alapmechanizmusai esetében is, melyben a közvetítés szintén jelentős szerepet játszik. A szövegrész amely az eredeti szövegből származik, virtuálisan jelen van a (lírai) szöveg egész hordozójaként, ám mindemellett az

⁵ PAP – S. LACZKÓ, *I. m.*, 12.

⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Kalligram, Pozsony, 2007, 26.

⁷ *Uo.*, 48.

idézett szövegnek mégis le kell mondania a tranzitivitásáról, hiszen „nem beszél, beszélnek”.⁸ Igaz, hogy itt fontos különbséget tennünk a mediális és kulturális, illetve intertextuális közvetítés között, viszont látható, hogy a kultúrtörténeti és irodalomtudományi jelenségek, transzformációk megbontják és átlépik a konvencionális, intézményi, vagy kanonikus határvonalakat, mint azt a posztmodern *fúziós praxisok* is bizonyítják (kombinatív komplimáció, kollázs, remix, mimikri stb.).⁹ Ezen határhelyzet irodalomtudományi reflexiója változó. Például Oscar Waltzel egy értekezésében „az irodalom és zene párhuzamát elveti, pontosabban egy „Leitmotiv” jelenségre korlátozza.”¹⁰ Vagy konkrétabb példánál maradva, a dalszöveg–irodalmisság kérdéskör a Lovasi-szövegek recepciója kapcsán, a dalszerző–szerzővel készített interjúk során is rendre előtérbe kerül, sőt 2014-ben a Hévíz folyóirat *Ints azt időnek, hadd menjen, folyjon* címmel egy Lovasi verset is közölt, amelyet az idézett interjúban maga a szerző is megemlít.¹¹

Hogy az „irodalmisság” mibenléte mennyire nem egyértelmű, heterogén és történetileg változó, azt Gérard Genette által bevezetett *poecitás*-fogalom, és az irodalom lírai modelljeinek felvázolása, valamint néhány intertextualitás-tanulmány irodalmisságról elgondolt képe is jól szemlélteti. A kérdéssel foglalkozó munkájában Kulcsár-Szabó Zoltán elsőként az esszencialista, illetve a konvencionalista líraelméleti modellt hasonlítja össze, melyben az utóbbi a „nyelv irodalmi” működését, az előbbi pedig az „irodalmi nyelv” működését helyezi a fókuszba. Az esszencialista megközelítés, amely az irodalmi nyelv koncepciójára épül, Stanley Fish kritikája szerint olyan redukált nyelvi regisztereket feltételez, amelyek nem számolnak például a regiszterek kontinuitásával. A sűrített szemantikai és szimbolikus szerkesztettségnek, illetve a „jelölő telítettség”-ének elvárása az intertextualitás diskurzusaiban is felfedezhető. Michel Riffaterre szerint egy mű irodalmissága (*littérarité*), az intertextualitás befogadói észlelésében ragadható meg, vagyis a citátumok szövegbéli sűrítettségében: „ezen (szöveg és szöveg közötti) viszonyok észlelése a mű irodalmisságának egyik alapvető alkotóeleme”.¹² Hasonlóan gondolkodik Laurent Jenny is, aki az intertextualitást az irodalmi olvashatóság feltételeként határozza meg.¹³ Gérard Genette pedig az „irodalom irodalmisságát” az

⁸ JENNY, I. m., 33.

⁹ NEMES, I. m., 60–61. Lásd még popkulturális, kultúrtörténeti kontextusként: *A politika reprezentációja a kortárs könnyűzenében*, szerk. BOTOS Máté, L'Harmattan, Budapest, 2020.

¹⁰ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 48.

¹¹ DTK: *Elviszlek magammal – Lovasi András és Földes Eszter*, WMN Magazin, https://www.youtube.com/watch?v=nd_eyAfEvMA&t=1648s

¹² Michel RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 67–81.

¹³ JENNY, I. m., 23.

architextualitásban és hypertextualitásban véli megragadhatónak.¹⁴ Az intertextualitást az irodalmiság feltételeként artikuláló szövegekkel Esterházy Péter recepciója kapcsán is találkozhatunk, mikor a plágium kérdésein átlendülve a *bricolage* (barkácsolás) és *patchwork* (összefércelés) vagyis az idézőtechnikák applikációi kezdtek a „művészi” értéket jelenteni.¹⁵

Az imént felvázolt intertextuális irodalmiságkonceptió és két líramodell szemléletes keretrendszert adhat a Lovasi-dalszövegkorpusz néhány fontosabb nyelvi-poétikai, motivikus jellemzőjének megértéséhez. Hiszen a dalszövegkorpuszban a konvencionalista modell köznyelvi és lírai regiszter között létesülő dichotómiája úgy oldódik fel, hogy közben megmarad a lírai szövegre esszencialista értelmezés szerint lényegileg jellemző szemantikai sűrítettség, motívum-, vagy trópushasználat. Ilyen például a televízió, mint az 1990-es és 2000-es évek társadalmi és médiaviszonyainak szimbóluma („a tévében nézed a szaxofonost és azt gondold, de jó neki”, „a tv-t hagyom a hónom alatt / hogy lemérje a lázát a világnak” – *Tingli-tangli*; „Fűthető álmokat a képcsőből” – *Jutka*).¹⁶ Ugyanakkor ez a motívum felhasználható egy szubjektumot megszólító, azt prozódikusan is karakterizáló kontextusban is, amely így a poétikai és referenciális funkció differenciáját teszi irrelevánssá a szöveg és a hang szintjén:¹⁷ „Pedig azé’ vagyok csak itt / mer’ olyan sokszor mondta a Tv be.” (*Én Is Azt Szeretném*)¹⁸

A Pap–S. Laczkó-tanulmány a poétikai és referenciális, vagy lexikon-szintaxis kontinuumhoz¹⁹ hasonlítható működést a *Kicsit feldob* című dalban²⁰ kirajzolódó szerelem és testiség kettősségének példáján keresztül szemlélteti, a dalszövegkorpusz belső motívumait, a sajátos elemeket pedig „magánmitológiaiaként” azonosítja. Ilyen például „disznó, tévé, ház, autó”, melyek közül az autó és galamb, mint két különböző motívumkategória kerül az összehasonlítás középpontjába. Ez a „beágyazódás” az, amelyet Jenny a „szimbolikus értelem felcseréléseként”²¹ definiál: „Az autóban galamb a gázpedál / Ki olyan szerelmes, hogy mindegy, hogy kibe / És egy kicsit feldob és alám áll.”. A dalszövegek ezen átmeneti jellegének

¹⁴ Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Monika, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 89–98.

¹⁵ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Bevezetés a szépirodalomba”, *Confessio* 1988/4., 60; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Idézet vége – Intertextualitásfogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül* = Uő., *A jelölő visszahúzóda*, ELTE Eötvös, Budapest, 2021, 203–204.

¹⁶ A dolgozatban idézett Lovasi-szövegek forrása: Lovasi András, *Még nem összes*, szerk. FÖLDES Eszter, Libri, Budapest, 2017. (A továbbiakban: LA, oldalszám.) LA, 47.; 65; 119.

¹⁷ Roman JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang-jel-vers*, Gondolat, Budapest, 1972, 229–276. (Uo., 244.)

¹⁸ „[...] miközben a »tradicionális« elemek megtartják jelentésüket, így például a galamb a lélek, a kígyó a csábítás, a gonosz értelmében szerepel e szövegekben is, azonban a ’hétköznapi’ szimbólumokkal összekapcsolódva egy egészen sajátos struktúrát alkotnak.” PAP – S. LACZKÓ, *I. m.*, 18.

¹⁹ FEHÉR Krisztina, *A nyelv grammatikája. A nyelvtudomány és kognitív pszichológia határán* = *Magyar nyelvjárások*, 58, szerk. HOFFMANN István, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2020, 231–238.

²⁰ LA, 71.

²¹ JENNY, *I. m.*, 46.

leírása, több ponton összecseng a Szegedy-Maszák Mihály Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című művéről írt értekezésében felvázolt, a posztmodern idézéstechika jellemzőit megközelíthetővé tevő szempontokkal: az idézés e formája 1. megfosztja eredeti értékétől az idézetet; 2. ugyanolyan szereppel ruházza fel az újsághírt, mint a remekműből kiragadott részletet; 3. cáfol létező kánonokat,²² illetve kifejezésre juttatja ragaszkodását az európai és magyar kultúrához.²³

A Szegedy-Maszák-féle szempontok applikálhatósága az itt tárgyalt textuális kölcsönhatások kapcsán persze nem ilyen egyértelmű. Erre Jacques Derrida *Aláírás esemény kontextus*²⁴ című tanulmányának főbb megállapításai világíthatnak rá, ugyanis a nyelvi jel legalapvetőbb létmódja eszerint az ismételhetőségben azonosítható. Hiszen a jel képes elszakadni a beíródásának momentumát szervező jelenléttől; illetve az aktuális jelentésintenció hiánya (üres referencialitása) révén is lehet működőképes, új kontextusának jelentéssége által. Vagyis „csak kontextusok vannak, ám mindegyik nélküli abszolút rögzítési pontját”. Ezen lehetőségek adják a jelentés flexibilitását, s innen válik beláthatóvá, hogy a jel épp ismételhetősége révén válik parodizálhatóvá. „Mivé is lenne egy jegy, ha nem lehetne idézni, és ha nem veszthetné el útközben az eredetét?”²⁵

Ez lehet a feltétele annak, hogy végbe mehet a *beágyazódás*, vagy hogy sokszor a tagadás, vagy ellentétezés viszonyulása jellemezheti az intertextusok interpretációját. Szegedy-Maszák 2. pontja szemléletesen lefedi azt a regiszterkontinuitást, amelyet a Pap–S. Laczkó-tanulmány és ezen fejezet a konvencionalista és esszencialista líramodellek kapcsán felvázolt. Hogy a korpusz létező kánonokat cáfol, arra a profetikus pozíció elutasítása, az igazsággal, vátésszel szembeni kritikus attitűd a legjobb példa: „A hangos, »igaz« szavak ellen úton-útfélen kikelnek a dalok és csak ritkán használják az őszinteség–hazugság ellentétét, amikor szembe helyezkednek velük.”²⁶

Ez a későbbi zenei formációk esetében sincs máként, például a Kiscsillag *Nincs igazság* című dala²⁷ már címében kijelöli a központi témát, ami köré oppozíciós képek szerveződnek: „a gyengék eltemetve mindenki készül este, / a téren buli lesz a gazdagoknak bál”. Sőt, mint

²² „A kánonterképek, vagy genealógiák egymásba gyűrése, keresztbevágása és újrendezése a kultúra eseményszerűségét próbálja biztosítani. Ami itt megkérdőjeleződik, az a [Fredrich] Jameson-féle idézés-modellben implikált statikus hierarchia és az autonóm rendszerek.” NEMES, I. m., 75.

²³ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 64.

²⁴ Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL – KICSÁK – SZÉPLAKY, Líceum, Eger, 2015, 43–70.

²⁵ *Uo.*, 58.

²⁶ PAP – S. LACZKÓ, I. m., 12. Hasonlóan, mint Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba* című regényének Máté evangéliumából átvett intertextusa.

²⁷ LA, 148.

később látni fogjuk, ezen kritikus viszonyulás egy irodalmi szöveg beágyazásával, vagy ironikus önreflexióval is kifejeződhet ([„Még biztos te is látod, amit én látomásos / költészetem útján eléd tárok” (*Pécsi szál*), vagy: „Ha a nagy művész a haldoklást pénzért cukorba mártja” (*Mialatt az ég*)]²⁸. Ha ezen viszonyulásokat és nyelvi megoldásokat a zene medialitása és az intertextualitás perspektívája felől szeretnénk feltárni, akkor érdemes feltenni azt a kérdést, hogy vannak-e olyan motivikus, tematikus, metaforikus kapcsolódások, amelyek az idézett szöveg stílusát, ábrázolásmódját, retorikáját, vagyis sémáit felhasználják, vagy továbbítják egy adott dalszöveg kontextusába, egyfajta – Riffaterre-i értelemben vett – kölcsönösséget kialakítva? „A költészet a maximális nyelvi rendezettség és artikuláltság esetében is képtelen arra, hogy kikülönüljön a hangok zűrzavarából, az információ morajlásából mely körbeveszi [...]”²⁹. Ez hatványozottan igaz olyan konstellációkra, melyekben lírai szöveg és dalszöveg párbeszédéről, csak az instrumentális és énekprozódiai kontextusok figyelembevételével lehetséges beszélni. Főleg, ha ez a dimenzionált, többszörös kontextus-morajlás egy formai csúsztatást, deformációt is magában hordoz, vagy ha úgy tetszik, ezzel nagyfokú interpretációs lehetőséget biztosít, ezzel sokszor lehetetlenné téve egy-egy jelentés lehorgonyzását.

1. 3. Enjambement és cezúra

A vizsgált korpusz viszonyában éppen ezért elengedhetetlen a soráthajlás hatásainak a bemutatása, hiszen az enjambement kétségtelenül jelentésmódosító funkcióval bír nemcsak a dalszöveg, hanem az abba beépülő intertextusok esetében is. Ezen formai sajátosság szinte a Kispál és a Borz, sőt a Lovasi-dalszövegek fémjelzőjévé vált, amely nagyban meghatározza az ezen dalszövegekről kialakult gondolkodást, sőt a Lovasi-hatástörténetben az az „alternatív” kultúra, amelyet ezen dalszövegek inspiráltak, gyakran alkalmaz hasonló tagolási, értelmezési eljárásokat (például Elefánt, 30Y, Hiperkarma, Vad Fruttik, Analóg Balaton stb.).³⁰

A soráthajlást mint metrikai és szemantikai struktúrákat átrendező nyelvi, poétikai jelenséget Giorgio Agamben, *La fine del poema* című tanulmányában az értelem és hangzás, illetve az ezek között létesülő feszültség (*tartós hezitáció*) viszonyrendszerén keresztül vázolja fel; illetve az ezen alaphangoltságból származó következményekben véli megragadhatónak a költészet leválását orális és zenei létmódjáról, ezzel szinte deklarálva a hang(nak) az értelem

²⁸ LA, 59; 148.

²⁹ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 24.

³⁰ Lásd a Vad Fruttik *Elválaszt* című dalában az „elválaszt / hatatlan” sorban az értelem és a cezúra oximoronszerű viszonyát; vagy az Elefánt zenekar *Plüss* című dalát: „Ezek túl puha plüssök. Most / táncoljak lassan, vagy / amíg meleg üssük csak / engedd, hogy hasson rád.”

tartományaiba való visszaszorulását, bekebelezését is. Hogy megértsük, mik is ezek a számunkra releváns következmények, melyeknek egyik kitüntetett eredője a soráthajlás, és miért állíthatja Agamben, hogy az enjambement az egyedüli kritérium, ami megkülönbözteti a lírát a prózától, érdemes sorra venni elemzésének néhány főbb pontját. Az értelem és hangzás közötti feszültség ismérveit, rögtön a tanulmány elején konkretizálja: „Mi más is lenne az enjambement, ha nem az oppozíció, 'korlátozó ellentét', amely a metrikai határ a szintaktikainak, vagy a prozódiai szünet a szemantikai szünetnek?”³¹ Ezen meghatározás is jól szemlélteti, hogy ez a viszony az értelem forma, hang általi szabályozásában értelmeződik, amely alaphelyzet már a középkorban jellemző egyházi, irodalmi műfajok esetében is elkezdett felbomlani.

Agamben elsőként Nicolo Tibino, 15. századi költő költészetét említi példaként, ahol a strófa végén található rím előbb zárja le a formai egységet, mint azt az értelmi, szintaktikai egység megkövetelte volna. Ezt az egybe nem esést, elcsúszást forma és jelentés között a *rím* (mint a vers egyik kitüntetett végpontja, szétválás szemiotikai és szemantikai esemény között) pozíciója fémjelzi, amely ezáltal nem kevesebb, mint *cezúra* a versben. A cezúra fogalmának általános jelentőségét kettős, irodalmi és zenei jelentésében is nyomon követhetjük, hiszen a poetológiában jelentheti a versláb verstani szabályok szerinti kettéválasztását sorvégi helyzetben, zenei terminusként pedig egy ütem szétválasztásával, az ütem folyamatosságában beállt szünetet. Ez a dichotómia *canzone* és *stanza* kettősségében is felfedezhető, hiszen a *canzone* mint lírai műforma, később pedig többszólamú zenei mű, megőrizte a *stanza* mint költői technika formáit. A stanzában már a harmonikus, szabályos egységek helyett keresztrím által szervezett (abab//abcc) de eltérő szótagszámú sorokkal találkozunk, amely kompozíciót egy páros rím zár le. (Érdekes, hogy a zárlat párosrímét [cc], a konzonáns képletet Agamben a soráthajlás lehetetlenségéből adódó kényszerként értelmezi: „a vég a konzonancia forrása” és egyben olyan végpontként, mint ami a vers identitásvesztését is magában hordozza.) Dante éppen ezért, foglalja össze Agamben, úgy gondolja el a *canzone*-t, mint azt az irodalmi tárházat, „ami megalapozza a viszonyt egy alapvetően szemantikai, globális egység (az egész jelentés köre) és alapvetően metrikus, részleges egység (mely az egész technikát öleli körül) között”.

A tanulmány utoljára a *sestínát*, illetve Daniel Arnaunt költészetének formai struktúráit elemzi. A nem kapcsolódó, független rím, tulajdonképpen képes hangzás és értelem között ellentétet teremteni homofónia és jelentés oppozíciójában, úgy, hogy a rím hiányzik arról a helyről, ahonnan azt elvártuk volna, ezzel pedig a két strófa képes egymással keveredni, feltörve

³¹ Giorgio AGAMBEN, *The End of the Poem*, ford. Daniel HELLER-ROAZEN = Uő., *The End of the Poem. Studies in Poetics*, szerk. Werner HAMACHER – David E. WELLBERY, Stanford UP, Stanford, 1996, 109-115. (Uő., 109.)

a metrikai zártságot az értelem jelölésében. Viszont mivel a további versszakok rímei visszautalnak az előzőekre, egyben *metastrofikus* szintre is emelik a kompozíciót. A szórím így, mint majd látni fogjuk, szabad referencialitása az enjambement és tagolás segítségével nem engedi meg a jelentés lehorgonyzását egyetlen értelmezésnél. Látható tehát, hogy a *sestina* radikálisan interiorizálja a hangot a jelentés tartományaiba, viszont ahogyan ezt Agamben a konklúzióban is kifejti, a hangzás és értelem dichotómiáját mégis úgy lehet elgondolnunk, mint a nyelv szubsztanciájának két tónusát, intenzitását, nem pedig mint két különálló szubsztanciát.

A szóbeliség líraelgondolásainak elemzése esetében tehát figyelniük kell arra, hogy például „az írásosság szerepének felértékelődése, a modernség költői önértelmezéseiben sem bizonyítja azt, hogy a költészet korábbi korszakainak az oralitás, vagy a zeneiség lett volna a kitüntetett paradigmája”,³² hiszen ahogyan az előbbieken is láthattuk, Agamben pont egy ellenkező irányú folyamatról beszél. Ennek ellenére az alfabetizáció, a hang vizuális lejegyezhetősége által előtérbe helyezett, vagy láthatóvá tett több olyan mnemotechnikai eljárást, amelyek (addig) a szóbeliségben a hang médiumán keresztül voltak elképzelhetők.

Így nem állítható az sem, hogy a Gutenberg-galaxis, vagyis a nyomtatott kultúra, az írásosság kiteljesedése hozta volna magával az írásos forma ezen destrukciójának elterjedését, hiszen az *énekvers*, ami verssor (énekelhető alapegység) és vers(tag)mondat egybeesését jelenti és *szövegvers* közötti átmenet egyik példája, pont az értelmi és formai egység átrendeződése, a soráthajlás volt, ahogyan ezt Agambennél szintén láthattuk: „A költészet [...] úgy határozható meg, mint az a diskurzus, melyben lehetséges a metrikai határ [...] szembeállítás a szintaktikai határral.”³³ Az írásosság esetében a soráthajlás értelmezésében nagy szerepet játszanak a tipológiai, illetve központosásbeli elrendezések, hiszen ebben az esetben is az értelmezési lehetőségek artikulációinak eszközeiként szolgálnak. Így van ez József Attila, *Nagyon fáj* című versének esetében is, ahol a verssor és értelmi egység egyértelmű megbontásával találkozhatunk, főként a 7–11 közötti versszakoknál:

És lásd, akadt
nő, ki érti e szavakat,
de mégis ellökött magától.

³² KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 43.

³³ AGAMBEN, *I. m.*, 114.

Nincsen helyem
így, élők közt. Zúg a fejem,
gondom s fájdalmam kicifrázva³⁴

A hetedik versszak négy tagmondatból áll, mégis ezeket háromsoros strófába rendezve olvashatjuk; a második tagmondat, az „akadt nő” soráthajlása azzal, hogy megbontja olvasás közben az „akadt nő” szintagmát, és a „nő” főnév ezzel a második sor elejére kerül, fókuszálttá is válik egyben. Hasonló a helyzet a 8. versszakban is, ahol az „így”, a következtetés (így nincsen helyem) és módhatározói jelentésben egyszerre képes működni. Az enjambement egy hasonló, szemantikailag összetettebb működésére Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című versének példája mutathat rá, hiszen a soráthajlás révén „a vers énje egészen mást mond a beszéd alanyaként, mint amit a szöveg scriptoraként (»lejegyzőjeként«) tesz”,³⁵ nevezetesen a sortörés tagolását a szemantikai kapcsolódás képes úgy feloldani, hogy a tagoltság és kontinuitás kettős olvasata megmaradjon. „Ha szeretsz életed legyen / öngyilkosság vagy majdnem az.” és „Életed legyen / öngyilkosság”. Balogh Gergő *Élni annyi, mint ellenállni* című tanulmánya a következőképpen foglalja össze ezen formai és szemantikai dichotómia következményeit: „a soráthajlás és az általa kiváltott szemantikai átrendeződés felelős az élet halál felőli kontaminációjáért, az élet és a halál közös terének, érintkezési felületének, sőt egymásba íródásának előállításáért.”³⁶

Az írásosság kultúrájának megvannak a maga „lehetőségfeltételei”, melyek a befogadásban az olvasási folyamatok keretei közé illeszthetők. Ilyen a *prosopopoeia*, vagyis az arc és hang kölcsönzésének alakzata Paul de Mannál, mely alakzat zeneileg is elgondolható.³⁷ Azonban „a zene ritmusa, az énekdal prozódiaja olyan értelmezési lehetőségeket hoz felszínre, amelyek önmagában a szövegversben nem adóttak”. Illetve a zenei ritmus „által is hangsúlyozott sorvégek értelmi tagoló funkciója sokkal erősebben nyilvánul meg s gyakorlatilag az áthajlásokkal egyenrangú szerepet tölt be a szekvenciák létrehozásában”.³⁸ Mint látni fogjuk, a formai, prozódiai és intertextuális, „dalszövegbe ágyazódás” -kombinációk lehetősége messze nem merül ki csak a soráthajlásban. A fentebb

³⁴ A József Attila-idézetek forrása: JÓZSEF Attila *Összes versei, II., 1927–1937*, s. a. r. STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005².

³⁵ KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A „szerelmi líra” vége*, 2004, 11, https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_osztaly_szekfoglalo/Kulcsar_Szabo_szekfoglalo_20040627.pdf

³⁶ BALOGH Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni*, - *Élet és szuverenitás Szabó Lőrinc Semmiért Egészen című versében*, Irodalomtörténet 2018/1., 40.

³⁷ Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2004, 87-118.

³⁸ PAP – S. LACZKÓ, *I. m.*, 8; 10.

bemutatott konstellációt szemléltesse egyelőre a Pap–S. Laczkó-tanulmányban is elemzett, *Ha az életben* című dal egy részlete:

Nem süt a nap be az ágyba
Mint az athéni hotelszobába
Nem mosol bugyit, hogy tiszta
Legyél az Akropoliszra
Ha felmegyünk és ott a csikket³⁹

A dalszövegrészlet tagolása a zenei kontextusban megvalósuló tagolást követi, viszont, ha a szintaktikai és értelmi tagolást vesszük alapul, akkor a következőképp szegmentálhatnánk a verzét: „...Nem mosol bugyit, hogy tiszta legyél / az Akropoliszra, ha felmegyünk / és ott a csikket a városra pöccintjük...” A zenei tagolásban az értelmezhetőség úgy módosul az idézett részlet esetében, mintha a bugyi nem mosása összefüggene az Akropoliszra való kirándulással, ám az „Akropoliszra” ragja és a következő sor (ha) kötőszava fenntartja mind a két értelmezési lehetőségét, mint azt a sestina szórimjeinél és Szabó Lőrincz és József Attila versénél is láthattuk.

Ezen a ponton tehát érdemes adaptálnunk egy, a zenei kontextussal is számoló fogalmat, amelyet Agamben kapcsán már érintettünk. Ez nem más, mint a *cezúra*, melyet a Pap–S. Laczkó-tanulmány *kétféle időbeliségként* nevez meg. Ez utóbbi fogalom nyelvileg csupán temporálisként prezentálja a zenében megvalósuló tagolásokat, így érdekesebb olyan terminust használnunk, mely egyszerre képes jelölni zenei és szövegbéli formai módosulások kontinuitását és ezek hatásait (rím és/vagy szünet). „Mivel egy zenei dal időben meghatározott, másképp tud bánni alapegységeivel, a sorokkal, mint egy papírra írt vers. A verssorok közt – tekintve, hogy ebben az esetben hallás útján fogadjuk be azokat – idő telik el, érzékelhető idő.”⁴⁰ Ez az időre hangoltság, tulajdonképpen maga a szünet, a cezúra, ami folyamatosan megállítja, lassítja a szintaktikai határok felismerését. A szünet következhet egy rím után, ám az értelmi egység vége nem egyenlő a rímhelyezettel, holott a konszonancia miatt így érzékelhetjük (lásd Nicolo Tibino esetét), s annyit tudhatunk meg általa, amit a zenei időbeliség linearitása megmutat.

A szünet cezúrájának hiperbolikus használata is képes átrendezni a grammatikai határokat úgy, hogy közben még instrumentálisan is megidézi azt a témát, amelyhez képest

³⁹ LA, 123.

⁴⁰ PAP – S. LACZKÓ, *I. m.*, 9.

pozicionálja például a szerelem vagy idill ábrázolását. Ezt tapasztalhatjuk a *Már délután* című dal esetében, ahol Szécsi Pál *Viharként tombol már a messzi távol* című táncdalának egy része szinte hangnemre pontosan megegyezik a *Már délután*éval, viszont a Kispál és a Borz dalszöveg teljesen lebontja azt a pátoszt, amelyet Szécsi dalában, főként kezdő monológiában érzékelhetünk: „Már délután / elszívtam / s utána / mondtam a / Csajomnak / Legyen ez / ilyen nap / sötétítsd / be ablak / angyal vagy / Kapcsoljuk / be TV-t / nézzük a / felhős ég / hogy szalad / Ottan a / spektrumon / utána megdugom / míg guppikat // *refrén*: Bökdösnek a szálkák”⁴¹ A dalszövegrészlet paronomasztikus voltán kívül a szubjektum beszéltetése, az agramatikusság („sötétítsd be ablak”), illetve a fékezések konzonanciája egy sajátos formát alakít ki, amely dalszövegalkotási stratégia egy intertextus beemelésével még komplexebbé képes válni (ahogy ezt a dolgozat elemző részében majd a *Zár az égboltnál* látni fogjuk). A szünet lehet sokkal hosszabb időintervallumú is, mint azt a Lovasi *Hotel Halmahera* című szólólemezen, a *WTF* című dal is szemlélteti: „Mivel is kezdhethetem / a sötétség és a // vidámság e nagyszerű / kézfogóján szia // Te, aki messze fönny / a végtelen csillagözön közt vagy.” Hiszen a *szia* mondatzó hiátust hordozó megszólítása után közel tíz másodperc telik el a dalban, míg megtudjuk, az kit/mit szólít meg.

Azt, hogy az enjambement alapmechanizmusa morfológiai szinten is működik, azt a *Minden száj nyitva áll* című dal verze-refrén összecsúsztatása is bizonyítja, ahol a személyrag egyszerre képezi a refrén első szavának szótövét is („gondol- / tok-kal vonóval”).⁴² A ritmikailag hangsúlyos, ám kevésbé jelentéses végű sorok (például rag vagy névmás) által létrejövő szekvenciák előrehaladásával a jelentés a feltárulkozó értelmi határokkal folyamatosan képes változni. Ennek az aspektusnak kitűnő példája a *Kinn Állnak A Ház Előtt* című dal, ahol a már említett profetikus szerephez való viszony a cezúra szüneteivel fejeződik ki, egy Madách Imre-idézetet is beemelve: „El is felejtettem, / miért jöttem / mondtam, / ember, / Bízva bízzál, / de ne bennem, / a szememben / a fekete összeszűkül. / Amikor engedem kifelé / a testzsákból a lelket.” A felelősség elhárítása („de ne bennem”) után a következő értelmi egység („a szememben”) egy korrekciónak tűnhet, amit újra visszazökkent a nem tetszést, vagy bizalmatlanságot kifejező pupilla összeszűkülése („a fekete összeszűkül”); amely a versszak zárlat miatt, lehet ’a szem a lélek tükre’ szólás poétikai transzformációja következtében egy anyag–lélek arány ábrázolás első fele is, hiszen ahogyan az én kiengedi a metafizikai létezőt, a szem, a fizikai, úgy szűkül össze.

⁴¹ LA. 117; 120; 132; WTF: https://www.youtube.com/watch?v=SIInP3GI_Uv0

⁴² Lásd: PAP – S. LACZKÓ, I. m., 11.

Fontos lehet megemlíteni, hogy a reflektáltság magára a cezúra használatára is kihat, hiszen van, amikor a soráthajlás teljesen önkényes, látszólag funkció nélküli helyen működik, szinte önmaga paródiájaként. Ilyen a Kiscsillag *Menetszél* című számában a következő sor: „Nagyon fejlett kistérségben *konferenci / átrendeznek a semmiről van-e semmi.”⁴³ Ezen szövegalkotási eljárásokhoz, sajátosságokhoz érdekes kontextust nyújthat a *B32 Galéria és Kultúrtér* csatornán készített interjú, melyben Lovasi a dalszövegírással kapcsolatban a „mi készül el előbb, dalszöveg vagy zene?” klasszikus kérdésére a dalszövegírás zenei hangoltságát, a zenéhez formázást választotta: „Megvártam amíg van egy zenei váz, amire aztán rádolgoztam a szöveget [...] sokszor rím nélkül, mint egy szabadvers”.⁴⁴ A soráthajlások medialitása, vagyis az, hogy írásos, vagy orális, esetünkben egyenesen zenei kontextusban valósul-e meg ez a szövegalkotási technika, tehát meghatározó kérdés. Így a cezúra, a szegmentált sorok közötti szünetek, rímhelyzetek hatásai lehetetlenné teszik azt, hogy egyetlen interpretáció mondja ki a végső szót.

1. 4. Transztextualitás és intertextualitás

Szükségünk van egy olyan intertextualitás fogalomrendszerre, amely az agambeni esetekhez hasonlóan számol a zenei medialitással, és az ezzel együtt járó kontextusokkal. Másrészt viszont az adekvát kategorizáció felvázolása mellett figyelembe kell vennünk azon alapvető kérdések közös pontját is, amelyeket az intertextualitás szakirodalmak szinte mindegyike felvet, vagyis hogy az *emblemikus idézőtechnika* – amely az *allegorikus idézőtechnikával*⁴⁵ szemben már nem tételez föl állandó viszonyt jelentő és jelentett között, és amely a posztmodern idézőtechnikában egyenesen az eredetiség kultuszával való szakítást jelenti – keretei között hogyan számolhatunk mégis a *hypertextuális hermeneutika*, vagyis a „mindent hasonlíthatunk mindenhez, ha leleményesek vagyunk” jelenség csapdájával;⁴⁶ vagy másként fogalmazva: „hol is van az a határvonal [...], melyen áthaladva félreértelmezés hibájába esünk”.⁴⁷ Az *Esterházy-kalauzban* készült interjúból kiderül, hogy a szerző számára igazából „a hatás az érdekes», amelyet »a szöveg testében egy idegen test« vált ki: az olvasónak mindenekelőtt azt a »billegést« vagy »remegést« kellene a szövegben érzékelnie

⁴³ LA, 252.

⁴⁴ *Lemeztáncos Classic // Kispál és a Borz – Föld kaland ilyesmi... W. Lovasi András, Kispál András, B32 Kultúrtér* (2021), https://www.youtube.com/watch?v=6yFQeEvis_g&t=2471s

⁴⁵ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 60.

⁴⁶ GENETTE, I. m., 90.

⁴⁷ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 62.

[...]”⁴⁸ Ebből következhet az a kérdés, hogy a szöveg megértésében az idézetek forrásainak azonosítása, milyen változásokhoz vezet.⁴⁹ Esetünkben viszont pontosabb az alábbi módon feltenni a kérdést: az azonosítás és interpretáció milyen további intertextusfogalmak segítségével lehetséges, és melyik az a szemlélet, keretrendszer, amelyben az említett „hermeneutikai csapda” elkerülhető? Láthattuk, hogy a soráthajláshoz képest ilyen volt a cezúra mint szövegvers és ének/zene kapcsolatiságát jelölő fogalom. Az intertextusok felfejtésénél sem elegendő csupán az írásbeliség keretei között értett „beágyazódásokról” beszélnünk.

Genette szerint a *transztextualitás*, vagyis „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló, vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel”, tulajdonképpen a szöveg textuális transzcendenciáját testesíti meg. A *transzcendencia* pedig a szöveg nem immanens léte.⁵⁰ A *nem immanens* szemlélet más-más aspektusban, de a téma szakirodalmában máshol is megfogalmazódik, sőt Szegedy-Maszák fentebb idézett tanulmányában Ludwig Wittgenstein egy elvében és annak narrációjában történő használatában véli felfedezni ezt a jelleget, amely szerint „a jelentés a használaton, tehát az összefüggésen múlik, [...] ami a szöveg immanenciáját állító formalista állásponttal is szakítást jelent [...]”.⁵¹ Ugyancsak az immanens szemléletmód elvetését mint közös pontot azonosítja Laurent Jenny, Bloomé és McLuhen poétikatörténeti intertextualitásában, hiszen mind a két elmélet „az intertextualitás történetének egy rendjét, kódját keresi, de nem annak formáiban, hanem annak pszichológiai és szociológiai körülményeiben”, vagyis nem azonosulnak „egy formákban rejlő immanens nézőponttal.”⁵² Genette szerint nem elég csupán „szintaktikai-stilisztikai mikrostruktúrákat” elemezni az intertextualitás keretrendszerében, mint azt Genette szerint Michel Riffaterre, döntően alakzatok szintjén elidőző elemzéseiben tette.⁵³ A fentebb említett elgondolások mindegyike más aspektusból artikulálja a nem immanens szemléletet, a kontextus bevonásának lehetséges módjait; a dolgozat következő részében a transztextualitás fogalomrendszerének pont ezen tulajdonsága biztosítja azt a rugalmasságot, mely által dalcím és dalszöveg, dalszöveg és versszöveg, vagy versszövegből származó, dalszövegben transzformálódó motívum kapcsolatrendszeréről beszélhetünk. Sőt, a zenei

⁴⁸ KULCSÁR-SZABÓ, *Az idézet vége*, 190.

⁴⁹ *Uo.*, 194.

⁵⁰ GENETTE, *I. m.*, 85.

⁵¹ SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 61. És: „lám, cseréli, cseréli-beréli egyre a szavakat, egyiket a másikra, mert, édes Istenem, miért is ne cserélné, a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van.” ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, Budapest, 2020. 167.

⁵² JENNY, *I. m.*, 26–27.

⁵³ „Ha az immanencia útja buktatókkal van is kikövezve, nyilvánvaló, hogy minden történeti poétikai kutatáshoz nélkülözhetetlen.” *Uo.*, 27.

kontextusban jelenlevő többszólamúság egy időben, két szöveg megszólaltatását is lehetővé teszi, ezzel több irányú, dimenzionált kontextust adva az intertextusoknak.

Az első Genette-i transztextualitás kategória a *paratextualitás*. Genette szerint paratextus az, ami a szövegnek egy (változó) környezetet biztosít, vagyis az a „járulékos jel”, amely a főszöveg, illetve a paratextus között áll fenn. Paratextus lehet a cím, alcím, belső cím, előszó, utószó, bevezető, mottó, illusztráció, borító, vagy szalagcím.⁵⁴ A dalszövegek esetében szinte mindegyikre találhatunk példát. Ezek, az egyszerű kapcsolódásokon felül, képesek zavarba ejtő kérdéseket is feltenni. Ilyen például a *Minden száj nyitva áll* című dal már említett példája, ahol egy olyan utalással találkozhatunk, ami minimum két másik dalcímre vonatkozik („Mennyi szép mozdulat, nők dugás közben, autók a sztrádán [...] didergő királyok, sok szép halálok.”). Ami érdekes, hogy a dal ezen címeit, így a dalok egyfajta reprezentánsait mint „szép mozdulatokat” nevezi meg. Azonban a dal keletkezési ideje rávilágít (1997), hogy ekkor még csak az *Autók a tenger felé* című dalra (1992) mutathat rá a szöveg, hiszen a *Didergő király* majd csak a Kiscsillag érában ölt testet,⁵⁵ 2017-ben, a *Semmi konferencia* című lemezen, így tehát egészen 2017-ig mindinkább Móra Ferenc *Didergő király* című meséje válik közvetlen megidézetté, s ekkor még nem szerepversként, hiszen az én és a megidézett itt még nem azonosul, az én csupán deiktikus módon mutat rá a „Didergő királyok”-ra. Ennél egyszerűbb példa, hogy a lemez címe, motívuma általában többszörösen is megidézetté válik a dalszövegekben, mint az *Ül* című lemez esetében a tojás motívuma, vagyis az ül és tojás színekdochészerű kapcsolata. Sőt van, hogy a dalszöveg úgy utal a dal címére, hogy közben azonos a lemez címével: „Nem lesz otthon senki csak ágy, asztal, tévé.” (*Ágy, Asztal, TV*) Ami a számunkra viszont érdekes lesz a későbbiekben, az az, hogy a paratextus módosulása, transzformációja, anagramatikussággal vagy negligációval hogyan fogalmaz meg új viszonyulást a viszonyítottal szemben. Erre jó példa lehet a *Szécsi Pál és Pécsi szál* című dalpárok esete, ahol a *Már délután* című dalhoz hasonló aromantikus attitűd fogalmazódik meg.⁵⁶

A következő fogalom, a *metatextus* részben lefedni látszik az utóbb említett aromantikus attitűd lényegét, hiszen egy olyan transztextusról van szó, amely „egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de nem feltétlenül idéz meg, sőt végső soron akár meg sem nevez”.⁵⁷ A kissé homályosan definiált kommentár, vagy célzásszerű szöveghatárolat tétjét a

⁵⁴ GENETTE, I. m., 83–84.

⁵⁵ LA, 18; 331.

⁵⁶ Lásd: PAP – S. LACZKÓ, I. m., 13–14.

⁵⁷ Lásd: ESTERHÁZY, *Bevezetés...*, 85.

következő kategóriák hivatottak árnyalni. Genette, ahogyan már szó volt róla, szinte az irodalmisággal azonosítható kategóriaként nevezi meg az *architextualitást*. Az architextualitás egy paratextuális jelzést ad, melynek funkciója van, mégpedig, hogy elfedjen, vagy kiemeljen egy önmagának tulajdonított (műfaji vagy identitásbéli) jelleget. Hasonló mechanizmusról van szó Laurent Jennynél is, aki a *metaforikus izotópia* kapcsán jegyzi meg, hogy „a beágyazódás, gyakran metanyelvi színezetet ölt, mivel ezek az (intertextuális) analógiák gyakorta a szerzőnek a saját alkotására vonatkozó, többé-kevésbé tudatos reflexiónak a gyümölcsei. Egy részlet értelmének megvilágítását szolgálják [...] egy másik hangjával jelzik az olvasás irányát”.⁵⁸ A másik hang, illetve annak megszólaltatása, és az önreflexió módja, illetve funkciója a mi esetünkben is fontos lesz, hiszen az önreflexív jellegű intertextuális alakzatok elemzése szükségszerűen érinti a szubjektum témakörét is. Ezen aspektusra egy közelítő példát találunk, szintén a *Szécsi Pál* című dalban, ahol a költészettel azonosított, ironizáló prozódíával előadott refrén egy architextuális meghatározást épít be: „És biztos te is látod, / amit én látomásos, / költészetem útján eléd tárok.”

Talán a *hypertextualitás* kategóriája a legkomplexebb, hiszen nemcsak Genette terminológiája, definíciói, hanem a szakirodalom több intertextualitás-alakzata és -mechanizmusa is beilleszthető a transztextualitás ezen típusába. Genette ide sorol minden olyan szövegkapcsolatot, amely egy 'B' szöveget (*hypertextus*) egy korábbi, 'A' szöveghez (*hypotextus*) köt.⁵⁹ A dolgozat témáját tekintve a hangsúly leginkább a „korábbi” időviszony-jelzőn van, hiszen alapvetően ez az a perspektíva, ahonnan a poétikatörténeti, vagy tematikus, motivikus, stilisztikai-retorikai hatásokat (zenei kontextusban) szemlélhetjük. Laurent Jenny szerint „a módosítás kényszere” befolyással van a szerző intertextualitás gyakorlataira, mely „arra készteti, hogy módosítsa azokat a mintákat, amelyekre több szempontból is fogékony.”⁶⁰ Ezen pszichologikus meglátás létjogosultsága inkább a textusok asszimilációs és transzformációs teljesítményének feltárásán keresztül vizsgálhatók érdemben. A hypertextualitás fogalmához való közelítés közben, Genette sem tudja elkerülni azt a kategorizációt, amely a „jelölt és jelöletlen intertextualitás-spektrum” két határhelyzetének sémáját vázolja fel, vagyis azt a különbségtételt, hogy a *hypotextus* vagy beszél a *hypertextusról* (*jelölt*), vagy nem beszél explicit mód róla (*jelöletlen*), viszont az idézett nélkül az nem létezne (*transzformáció* – utóbbinál tehát az emblematisz idézés technika lényege rajzolódik ki az idézett erős inkorporációjában). Azon (dal)szövegek, amelyek engedik magukon áttetszeni más

⁵⁸ JENNY, I. m., 42. Vö. SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 61.

⁵⁹ GENETTE, I. m., 86.

⁶⁰ JENNY, I. m., 24.

szövegekkel (versszöveg) létrehozott kapcsolatukat, a kontextus, a szövegkompozíció által viszonyulnak is hozzá, amely így „az értelem szintjének megváltozásával” jár.⁶¹ Viszont fontos különbséget tennünk a transzformáció megvalósulásai között, hiszen például „a paródia mindig intertextualitás is, az intertextualitás viszont nem korlátozódik csupán a paródiára.”⁶²

Éppen ezért Genette minimum két alcsoportra osztja fel a transzformációt. Az *egyszerű, vagy közvetlen transzformáció* egy olyan egyszerűbb hypertextualitás, amely például a paratextusok szintjén is képes kifejeződni, mint azt a *Szécsi Pál – Pécsi Szál* anagrammatikus címpár esetében láthattuk. Genette szerint ide sorolhatjuk már az egy-két betű megváltoztatásából következő módosulásokat is. A *közvetett transzformáció*, vagy *imitáció* ennél viszont jóval összetettebb és problematikusabb:

„Az imitáció teljesen más dolog: azt feltételezi, hogy ebben a közlésben egy bizonyos jellegzetes módot (a szállóigét) azonosítok, például [...] a megcáfолhatatlan állítást és a metaforajelleget; azután ugyanilyen módon (stílusban) egy másik véleményt fejezek ki, amely lehet általános érvényű vagy nem: például, hogy mindenhez idő kell, amiből ez az újabb szállóige születik: Paris n’a pas été bâti en un jour (Párizst sem egy nap alatt építették).”⁶³

A „bizonyos jelleg azonosítása” az idéző azon tudása, vagy elképzelése az idézett szövegről, amely meghatározza azt, hogy miként asszimilálhatja, transzformálhatja az adott hypotextust. Ezt az ismeretet Genette *műfaji kompetencia-modellként*, vagy *performanciaként*, a hypertextus teljesítőképességeként nevezi meg. Ám ezen performancia szemantikai realizációja, és akkomodációja nem csak a kontextus hatásának a függvénye, „hiszen a szöveg bizonyos szavainak jelentése sem nem az, amit a kontextus igényel, sem nem az, amit a nyelv megenged, hanem azaz értelem, amivel az intertextualításban bírnak.”⁶⁴

A következőkben nézzünk meg két példát, amelyek dalszövegek közötti transztexualitást mutatnak be. Az egyik esetben a Kispál és a Borz-dalszöveg az idéző, a másodikban a zenekar szövege válik megidézetté. Laurent Jenny a felcserélés kategóriái között részletezi a parodisztikus transzformációk típusait. Eszerint az értelem szintjének megváltozása az, amikor

⁶¹ RIFFATERRE, I. m., 47.

⁶² JENNY, I. m., 26.

⁶³ GENETTE, I. m., 88. Vö. DERRIDA, I. m., 55–58.

⁶⁴ RIFFATERRE, I. m., 72.

„egy szemantikai séma kerül új értelmi szinten a kontextusba.”⁶⁵ Másfelől a paródiák „olyan retorikai olvasatok nyomait őrzik, amelyek az általuk parodizált-karikírozott szövegcsoporthoz uralkodó, sajátos eljárásaira utalnak”.⁶⁶

A *Tiszai pu*.⁶⁷ című dal a fenti folyamatok egy mesterpéldája, melyben a regionális kultúra szimbólumai és országos celebritások repertoárja jelenik meg, köztük az Edda zenekar *Álmodtam egy világot* című dalának egy transzformációja is: „Az álmodtam egy világot magamnak, / itt állok a kapui előtt” eredeti dalszöveg helyett „Álmodtam egy világot / magamnak mert muszáj.” tűnik fel, amely részlet ironikus jelentését a prozódia szkeptikus, ironikus jelentésárnyalata is elmélyíti, sőt a cezúra pont a „magamnak mert muszáj” módosított szekvenciára helyezi a hangsúlyt, még hozzá közvetlenül a refrén előtt. Amikor a Kispál és a Borz-dalszöveg válik idézetté, hasonló transzformációs alakzatban történik meg, mint mikor ő volt az idéző pozíciójában. Ez Krúbi *Puszi* című számában valósul meg, ahol az eredeti dalszöveg, vagyis a hypotextus, a Kispál és a Borz *A következő buszon* című dala⁶⁸, amelynek „A következő buszon / rajta leszek én is” sora Krúbinál „A következő puszin rajta leszek én is”-sorra módosul. Krúbi számában a *puszi* szó homonímiája a magyar puszi és angol pussy jelentésszcillációján alapul, ami az ösztönlét és „szerelem” az egész dalon keresztül formálódó oppozícióját reprezentálja.⁶⁹ A szó hypotextusba való beépülésével a „buszon” helyére kerül. A hypertextusban a „busz” az, ami a színtere a hasonló lét oppozíciónak, amely az állat (disznó) és az én fúziójában van jelen: „Jelzek majd egy réten / A busz megáll és én mégis / Szólok, hogy bocsánat / De van velem egy állat / Aki még tovább akar menni / Még egyszer, bocsánat.”

Ez a két példa rávilágíthat arra, hogy a transzformáció közvetlen (egyszerű) és közvetett (imitáció) módjai között is léteznek átmeneti állapotok, hiszen a Krúbi és Lovasi-dalszöveg, miközben megismeri a hypotextus metaforikus, értelmi szintjét (performancia), módosításokat is végrehajt rajta a hypertextusban. A transzformációk természetesen nem csak a textusok szintjén valósulhatnak meg. Az élő előadásmód lehetőséget biztosít a további formai-értelmi fragmentációra, önreflexióra, ahogyan ezt a szólókoncert produkció kapcsán Lovasi egy interjúban is megjegyzi: „Bizonyos esetekben arra is jók ezek az alkalmak, hogy kipróbáljak egy új dalt, megnézzem, hogyan reagál rá a közönség. Ha egyből van rá valamiféle mozgás,

⁶⁵ JENNY, I. m., 47.

⁶⁶ BALOGH Gergő, *A paródia mint az erőszak és a szeretet formája* = Uő., *Olvaságyakorlatok*, Líceum, Eger, 2022, 157-172.

⁶⁷ LA, 190.

⁶⁸ Uo., 23.; Krúbi: *Puszi*; <https://www.youtube.com/watch?v=Ghm67nOWcF0>

⁶⁹ Lásd Krúbi megjegyzését a *Sávleköltő* című műsor adásában: „nagyon előjött belőlem a Lovasi”; Krúbi – SZÍV, *Sávleköltő* by Lil Frakk 7. rész; <https://www.youtube.com/watch?v=xxgVws2sqXw&t=1580s>

látom, hogy az emberek antennái kinyílnak, akkor az jó jel. Ilyen szempontból is fontos kísérleti terep, de igazából azért is jó, mert bármi eszembe jut, abból lehet egy csomó minden.”⁷⁰

A hypertextuális transztextualitás fogalomrendszerére, és elemzési metodikájára szükségünk lesz a motivikus, tematikus, önreflexív struktúrák azonosításakor és értelmezésekor, hiszen ezek segítségével tipizálható a hypotextusok beágyazódásának jelentésalkotásban betöltött szerepe.

Egy kiterjedt utalásrendszerben relevanciával bírhat egy olyan fogalom bevezetése is, amely a hypertextuális transzformációk dalszövegkorpuszban való továbbélésének, újraidézésének problematikájával és működésével is számol. Lucien Dallenbach *Intertextus és autotextus* című tanulmányában⁷¹ megkülönbözteti a *külső* (egy szöveg másik szöveggel való kapcsolata) és a *belső* (egy szöveg saját magával való kapcsolata) intertextualitást. Viszont mint erre később kitér, ezen egyszerű struktúra nem számol azzal a lehetőséggel, hogy egy transzformálódott, vagy beágyazott külső intertextus, egy mű belső tartalmi összefoglalójában, akár *kicsinyítő tükörként, önidézetként, vagy variációként* is képes újrakontextualizálódni, reprodukálódni, amely pozíció így teljesen más értelmezési perspektívába képes helyezni a hypotextust. Dallenbach, csatlakozva Genette terminológiájához, *autotextualitásnak* nevezi a főként belső megkettőződésen alapuló, transztextuális jellegű kategóriát.⁷² Mivel a tanulmány példaszövegei ebben az esetben is epikai szövegek, fontos látni, hogy a nyelv lírai jellegű határhelyzete (líra és dalszöveg), működése is alkalmas autotextuális formulák létrehozására. Hiszen egy dalszövegbe ágyazott lírai szöveg más dalokban történő folyamatos újrakontextualizálása szintén képes a *gyakorításra*, illetve a *másodfokú kijelentésre*. Vagyis „képes erősíteni a mű szerkezetét, jobban biztosítani a jelentőfolyamat (signifiance) működését, önmagával dialógusba léptetni a művet, és megteremtteni egy önértelmező apparátus hatókörét”.⁷³ Ezenkívül a tükrözés paradigmái megkötésekkel, de adaptálhatók egy olyan konstellációba, ahol a transzformálódó hypotextus az új környezetében is képes visszatükrözni az eredeti hypertextusban kapott metaforikus jelentését, grammatikailag is idomulva közben a második (dal)környezetéhez. Ezzel pedig az autotextuális hypotextusok „olyan szemantikai kiterjedésre készítetik a kontextust, amelyre önmagában nem lenne képes”, lemondva ezzel saját intranzitivitásukról.⁷⁴

⁷⁰ Lovasi András: *A szőlőstek varázsa, hogy ott helyben születik meg valami kerek*, Maszol (2022); <https://maszol.ro/kultura/Akar-helyben-is-irodnak-dalok-Lovasi-Andras-szoloestjein>

⁷¹ Lucien DALLENBACH, *Intertextus és autotextus*, ford. BÓNUS Tibor, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 51-66.

⁷² Uo., 52.

⁷³ Uo., 53.

⁷⁴ Uo., 55.

Ahogy fentebb is láthattuk, az egyes transztextualitás-kategóriák szoros kapcsolatban állnak egymással, hiszen a hypertextus képes olyan paratextuális jelzést adni, mely az értelmezésben is releváns szereppel bírhat, a paratextus pedig képes anagrammatikus alakzatokkal is reprezentálni a dalszöveg hypotextushoz fűződő viszonyait. Az autotextualitás még inkább ráutalt más transztextualitás-fogalmakra, hiszen mechanizmusai problematizálják a megszokott duális-komparatív interpretációk eljárásait, illetve a dalszöveg–versszöveg szövegstruktúráit. Végül pedig a hypertextualitás kitűnő ernyőfogalma más intertextualitás elgondolásoknak, ahogyan ezt Genette, továbbá Szegedy-Maszák Mihály és Laurent Jenny hasonló elgondolásai kapcsán is láthattuk. Éppen ezen komplementer jelleg miatt hívja fel a figyelmet Genette arra, hogy: „nem szabad úgy tekinteni ezt az öt transztextualitás-típust, mint elszigetelt kategóriákat, melyek között sem érintkezés, sem kölcsönös átfedés nincs, éppen ellenkezőleg, számos s gyakran döntő jelentőségű kapcsolat áll fenn közöttük.”⁷⁵

1. 5. „Csak hang legyen...”

Az írásosság medialitásában a prosopopeia által biztosított hang- és arckölcsönzési sémákat a befogadás folyamán konstruáljuk meg, a szöveg szükségszerűen már eleve értelmezett hangját viszont itt egy, az előadótól (*empirikus én*) eredő hangként halljuk, mintegy szerzői olvasatként (mely percepció így ismét a cezúra mediális hatásaira irányíthatja a figyelmet). Viszont a hangszerep-sémák és grammatikai többértelműséggel, vagy soráthajlással operáló formák, valamint az idézésnek az én értelmezhetőségére gyakorolt hatása, problematikája mégis az előadó szubjektumától, az empirikus éntől való eltávolodást teszik szükségessé, a fókuszpontot ezzel ismét a zenei és nyelvi teljesítményre irányítva. Innen nézve pedig a *szerepvers*, *önmegszólító verstípus* és *apostrofé*, illetve az intertextualitásfogalmak koordinátarendszere az, amely (megismerve az idéző szubjektumkonceptióit) kijelöli számunkra a hypotextus és hypertextuális-szubjektum (pl.: a dalszöveg én-je) elgondolhatóságát, vizsgálhatóságát. Vagyis tulajdonképpen „a szerep létesülésének teljesítménye azt mutatja meg, hogy a nyelvi intencionalitás a beszélő egységes identifikációjának lehetetlenségéből következik”.⁷⁶

Ám a szerepvers kapcsán fontos lehet elkülöníteni egymástól (mediálisan is) az egyes szubjektum-perspektívákat. A fentebb említett *hangszerep* megnevezés Lovasinál azokat a visszatérő ének-prozódia típusokat jelöli, amelyek általában *ironizáló* (*Nem fáj, Ollé, ollé*), *gyermeki* (*Szomszéd kisfiú, Szeretek szeretek, Teremőr*), vagy *agrammatikus, beszéltető* (*Kicsit*

⁷⁵ GENETTE, I. m., 88.

⁷⁶ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 83.

Had, Már délután) prozódia–jelentés párhuzamban konstruálódnak meg. Hiszen „egy [...] megszólalásmód által válhat szereppé, hogy megismételhető”.⁷⁷ Továbbá számolnunk kell a *dalszöveg énjével*, melynek ismérvei nem minden esetben párhuzamosak a szemantika által hozzárendelhető hangszerep-sémákkal (lásd például a *Bújócska* és *Kis óceán* című dalt, ahol a gyermeki tematika, nem vonja maga után a gyermeki hangszerepet). Számunkra a szubjektum transztextuális vetülete, a *hypotextuális én* (=lírai én) és *dalszöveg én* fúziójából létrejövő *hypertextuális én* lesz az igazán érdekes, hiszen az idézés a hypertextuális én (ironikus) önellátóításának egyik eszközeként is funkcionálhat, ahogyan ez Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című regényének Musil-idézete kapcsán is látható – itt az önmegszólítás idézés által válik elgondolhatóvá: „Elbeszélek, ez az az én azonban nem koholt személy, hanem a regényíró.”⁷⁸

Mielőtt ezen aspektusokat az elemzésben alkalmazzuk, hasznos lehet néhány példa segítségével rávilágítani arra, hogy a dalszövegkorpuszban a szubjektum kérdésköre önmagában sem egyértelmű.⁷⁹ Hasonlóan az Esterházy–Musil-példához, az *Ül* című lemez monológja is relativizálja a szubjektumot. Viszont mindeközben az én megszületését úgy írja le, hogy az ezt elbeszélő szubjektumot is egy hangszerephez kapcsolja: „Már repedez a burka / S előbújik egy durva / Lelkületű egyén / Perverz és kretén nő és férfi egybe / S ha úgy hozza a kedve ő lesz majd az én.”⁸⁰ A Pap–S. Laczkó-tanulmány a következőképpen foglalja össze a monológ énjének elgondolhatóságát: „Az ő lesz majd az én kétféleképp értelmezhető ugyanis, egyfelől ez a kikelő szörny átveszi a kotlós én szerepét, másfelől feloldódik a beszélő énjében, azt hizlalva.”⁸¹

A szerepvers (melyben az én-t maga a szerep konstruálja meg) és önmegszólítás szintén nem zárja ki egymást a dalszövegvilágban. A *Szomszéd kisfiú* és a *Bújócska* című dalok⁸² jó példái ennek, hiszen a gyermeki szerep és az én kérdésére való nyelvi reflektáltság folyamatosan jelen van a változó grammatikai referencialításban: „A szomszéd kisfiú én vagyok [én], / Nem mehetek át hozzánk [mi]. / Pedig milyen játszhatnék [én], / Pedig milyen játszhatnánk [mi], / 'Tss', mondanám, ha lőnék rám [én]; / S 'uhh' vagy 'ahh' ha meglőtték. [ő/ők] 'Magában de jól elvan.' [ő->én]" / - Mondanák a felnőttek. [ők]" Az *én*, *mi*, *ők* és *ő* perspektívái folyamatosan változnak. A „lőnék rám” sortól kezdve válhatna egyértelművé,

⁷⁷ Uo., 84.

⁷⁸ KULCSÁR-SZABÓ, *Az idézet vége*, 193–194.

⁷⁹ Lásd a *Szívraablás*, vagy *Levesek porból* című dalokat.

⁸⁰ LA, 76.

⁸¹ PAP – S. LACZKÓ, *I. m.*, 14.

⁸² LA, 326; 324.

hogy az egyszerű szomszéd-nézőpont nem tartható, viszont, ha a feltételes módot is figyelembe vesszük (a 3. sortól), akkor ez az olvasat mégiscsak elképzelhetővé válik. „A magában de jól elvan” sor hiába poliszemantikus jelentésű, a feltételes mód még itt is illuzórikus értelmezésként működött.

Hogy „az önmegszólítás esetében az olvasást én és te között oszcilláló *apostrophéként* lehet elgondolni”,⁸³ arra pedig többek között a *Halszív* című dal⁸⁴ mutathat rá. „Sokat keres / az én szívem / Hazahozza, / kiönti. / A padlón vernek / utolsót / Halaim, / aranyhalaim. / Így is van, sokat keres az én szívem.” A „sokat keres az én szívem” sor ugyanannyira birtokol egy rejtett te-t (téged), mint amennyire ezt a sort inkább anyagi értelemben, a te kizárásával képzelhetjük el. Az utóbbi aspektust pedig a „hazahozza, kiönti” egyes szám harmadik személyű ige (a szív bővítménye) folytatás erősíti meg, ahol az anyagi jelentés a „halászat” jelentéskörében él tovább. Viszont az én a halaknak ugyanúgy birtokosa, mint a szívé (szívem, halaim), ezzel pedig a szöveg eltakarva, többszörösen közvetetté téve ábrázolja az én önmagára utaló jelenlétét.

Több szempontból is a *Halszív* metatextusának tekinthetjük a *Jönni fog egy lovas* című dalt⁸⁵, hiszen szintén a *Föld kaland ilyesmi* című lemezen található, ahol a *szív, víz, hajó* szimbólumok szervezik a lemez motivikáját. Ebben a dalban azért jön létre egy én, hogy teként beszélhessen az empirikus szerzőről. Ám ez csak a dal második felében lesz egyértelmű, ahol a „Jönni fog egy lovas” ismétlés helyére, a „Jönni fog egy lovas, / Lovasi a neve.” sor ékelődik be. (A dal paratextusaként érdekes lehet egy szerzői kommentár, mely a dal előtt hangzott el: „egy darab érkezik, amelyben én is jönni fogok”.) Jonathan Culler *Aposztrophé* című esszéjében Shelley kapcsán így fogalmazza meg az aposztrophé működésének egy aspektusát: „az aposztrophé vocativusa egy olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie önmagát.”⁸⁶ Shelley versében a szél úgy válhat te-vé, hogy valamilyen én megszólítja, hasonlóan a dalban megjelenő „ló” szimbólumához.⁸⁷

Hogy az intertextusok környezetében mit kezdhetünk az egyes motívumokkal, azt a motívum referenciái, a használati-értelmi szint erősen befolyásolja a korpuszban, hiszen ahogyan az eddigiekben is láthattuk, egy gazdag utalásrendszer, a zenei formációk dalszövegei

⁸³ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 98.

⁸⁴ LA, 19.

⁸⁵ Uo., 28.

⁸⁶ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 2000/3., 376.

⁸⁷ Vö. Uo., 377.

között is alluditív viszonyt kialakító „magánmitológia” épül ki.⁸⁸ Álljon itt néhány példa az önreflexiós motívum szövegkörnyezeteire, ahol a „ló” szinonímái, rendre az én ágenseiként artikulálódnak: „csak álmaik lehetnek, váltott lovakként hajtják az álmokat”, „vattacukor felhő az én kicsi pónim” (*Kicsiknek az égben*); „Lovacskáim!” (*Mulató*); „az én kicsi pónim hátán a hullámozó sörény” (*Rózsaszín*); „puska a hátamon, a lovam felnyerít.” (*Forradalmár*); (*Huszárnóta*)

Az önmegszólító verstípus a 20. századi irodalomtörténeti és poétikai változásoknak egy fontos reprezentánsa, hiszen a szubjektum válságát, vagyis a nyelvi önreprezentáció problémájának ábrázolását testesíti meg. Természetesen a hypotextus szubjektum problematizáltsága is ezen poétikatörténeti paradigmába illeszthető be, mely hagyományt a Lovasi dalszövegkorporusz poetológiailag is szerves részeként applikálta.⁸⁹ Ennek szemléletes példája lehet József Attila, *József Attila* című verse és a *Jönni fog egy lovas* és *Szomszéd kisfiú* című dalok fentebb elemzett nézőpontjainak összevetése. Gondolhatunk itt a deperszonalizációra: „József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek [...]” és „Jönni fog egy lovas, Lovasi a neve”, vagy a „személyesség grammatikai jelölésének többértelműségére”, amelyet a versszöveg és dalszöveg névmásai szemléletesen reprezentálnak: „hidd el [te], szeretlek [én], hozott [ő], tudnak [ők], önmagunkhoz [mi], bennetek [ti]” (*József Attila*),⁹⁰ valamint „én vagyok [én], hozzánk [mi], elvan [ő, ők], felnőttek [ők]”. (*Szomszéd kisfiú*)

⁸⁸ Lásd a *Lekvár* és a *Napos barackos*, valamint *Dal teázáshoz* és a *Csinálj teát* című dalok párhuzamát.

⁸⁹ Vö. TVERDOTA György, *Határolt végtelenség*, Osiris Kiadó, Budapest, 2005; BALOGH Gergő, *Medvetánc*, Tempevölgy 2022/1., 49–61.

⁹⁰ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében*, Irodalomtörténet 2000/3., 349-371. (Uo., 349.)

II. Dalszöveg és versszöveg határán

2. 1. „Istendarabkák a lefolyón”

Ahogy az előző két fejezetben is láthattuk, a „hétköznapi” és „tradicionális” motívumok összekapcsolódása, vagy Laurent Jenny nyomán: „a szimbolikus értelem felcserélése” szerves részét képezi a dalszövegkorpusznak. Ezen a ponton viszont fel kell tennünk a kérdést, hogy a Pap–S. Laczkó-tanulmány által említett *magánmitológia* elemkészlete, valóban nélkülöz, nélkülözhet-e mindenféle előzményt, referencialitást? A hypertextusban nyomon követhető motívumkészlet feltárása során figyelembe kell vennünk a motívumnak mint *jegynek* a nyelvi természetét, hiszen lehetségszerkezetéhez fokozottan hozzátartozik az *iterabilitás*, mely azon tulajdonságából adódik, hogy „megformálható és működőképes akkor is, ha üres a referenciája, vagy ha le van vágva referenséről”.⁹¹ Éppen ezért elengedhetetlen a beágyazódás, kontextus jelentés és használat szempontjainak érvényesítése az elemzés során, hiszen az azonosságok felsorolása a kontextus jelentésbéli meghatározottsága által, így nem lenne elegendő és kimerítő.

Az egyik legalapvetőbb és legproduktívabb, a dalszöveg- és lírakorpusz egészében nyomon követhető motívum, motívumpár a ’Nap’ és/vagy ’Hold’⁹² (*Napos oldal, Napos barackos, Zsákmányállat, Búcsúzó Nap – Medáliák, Eszmélet, Félidő 0:0*). A *Naphoz Holddal* (1991) már paratextuálisan is kijelöli a lemez fő motivikáját, amely tematizáltság így egy szervező, kohéziós struktúrát biztosít az egyes dalok között. A párhuzam láttatására jó példa lehet a *Holdutazás* című dal és *Eszmélet* című vers összevetése. „Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent.” És: „ha kijön a nap te árnyékot látsz / de a te úrhajód sem a türelem tolja / [...] s azzal jársz fel a földről a Holdra.”. A *Holdutazás* című dal⁹³ hiába körvonalaz egy férfi–nő tematikát (*táncolni kezdtél, szemceruzáddal, ez a tigris*), a motivikán és az előbbieken idézett te-perspektíván kívül grammatikailag nincs konkretizálva a megszólított. Csak a Hold-motívum női jelentésárnyalata és a megszólított Holdra „járása” artikulálja ezt, amelyet metatextusként a *Nem fáj* című dal „csak a Holdam jöhet velem” sora is megerősít. József Attila *Eszmélet* című versében hangsúlyosabban előtérbe kerül az én hangja („bennem”), mégis szintén természeti elemek megszólítása által konstruálja meg világát (hajnal); s önmagáról sem árul el többet, mint a hypertextus énje. Ezen összevetés felől nézve

⁹¹ DERRIDA, I. m., 55.

⁹² Lásd a *Keringő*, vagy *Dal elalváshoz* című dalokban: „Mint Holdbéli vidéken a jó öreg napsugár”

⁹³ LA, 14.

beszélhetünk a motívumok által megalkotott kint és bent korrelációjáról. Hiszen a „ha kijön a nap” sornak nincs grammatikai referenciája a dalszövegben, jelöletlen marad a határozó. A hypotextusban található „idebent” határozója viszont korrelál a szubjektum környezet-interiorizálásával az éj–nap és nap–árnyék oppozíciósor ’folytatásában’, vagy ahogyan Tverdota György fogalmaz, „az én és a világ közötti tartalmi össze nem illés” élményével.⁹⁴ Ezenkívül a hypertextus több olyan szimbólumot is felhasznál, amely ezen hypotextusban is megtalálható; ilyen például a *fa*, vagy a *Föld*. Hasonló paradigma szerint értelmeződik a *felhő* motivikája is, ahogyan ezt az *Ezüst élet* című vers és *A 60-as Évek Vége* című dal⁹⁵ beágyazódásaiból is láthatjuk: „Halkabban élnek a felhők is / Meg a halottak, meg a rétek.” vagy „ideges vállain / a felhők patyolatai remegtek” (*Hajnallal a hajnalnak*) és „Hatalmas szendvicset ettünk apa felhőivel”; „turkálj a szekrényben nézd apa bárányfelhőit, / Oh telihold...” A környezeti és emberi létezők között létrejövő egymásba íródás nem alaki, vagy rész–egész viszonyon alapuló struktúra által létesül, hanem egy én nézőpontjához erősen kötődő látványként; azzal pedig, hogy a motívum versszövegben és dalszövegben egy szokatlan helyiértéket foglal el, képlékennyé is teszi önmaga pontos jelentését. Ezen poétikai performancia-modell alkalmazásával pedig lehetővé téve a motívumok produktivitását és a szubjektum pozícióinak varibialitását, ahogyan ezt a már elemzett „vattacukor felhő az én kicsi pónim” sor esetében is láthattuk. Hasonló példákkal a *Gomolygó*, *Wc-n sirni*, *Macska*, *Jövőből jövő lövő*, és *Dzsenifer* című dalok esetében is találkozhatunk.

A tájköltészet motívumkészletének ezen applikációs paradigmájához képest a *szív* motívumának használata pedig pont, hogy a hypotextusban is nyomon követhető materiális ábrázolásmódot és ezzel együtt a performatív aktusok szerepét helyezi előtérbe. Persze a szív motivikája egyik korpuszban sem veszíti el érzelmi konnotációját, s így képes érzelmi és anyagi létmód határán funkcionálni, ahogyan ezt József Attilánál a *Tiszta szívvel*, vagy a *Női szív* című vers és *Olajos hordó* című dal egy parallel metaforaszerkezete is reprezentálja: „A női szív tömeglakás” és „Az ember szív egy olajos hordó / vasból van és sok mindent bír.” Mind a két textus esetében igaz, hogy a szív térbeli anyagként, egyfajta tárolóként értelmeződik, amelyben az én ’zárt tér és szív’ metonímiájában képes pozicionálnia önmagát. Ez az ábrázolásmód az *Örökre* és *Jó a világ végéig* című dal esetében sincs másként, („örökre a szívembe zártalak, / belezártalak a nagy sötétségbe”; „A szív körül félhomály van, / de valamelyik kamrájában /

⁹⁴ TVERDOTA, I. m., 219. Lásd továbbá: „Erre épül rá a szerelem univerzalizációja, amely egyrészt a szeretett nőre rávetíti a mindenséget, másrészt benne is meglátja azt.” N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája József Attila*, Akadémiai, Budapest, 2008, 274.

⁹⁵ LA, 10.

[...] alszik egy fiú”), sőt az előző dalszövegrészlet még a *Női szív* című vers tropikus mintáit is követni látszik, hiszen a pitvar poliszemantikáját és a szubjektum szívben létét is adaptálja. „Kamráit cellákra osztja. [ő] / Ez kimaradt! [te] – a patvarba, / Nosza gyorsan a pitvarba!” Így képes a szív értéktárgy és identitás egységében létezni a *Szívpróba* című dalban is, ahol a másik szívének megtartása, a saját elajándékozásának fejében az én identitásának megszűnését is jelenti egyben („nem is én vagyok ez már”), akárcsak az *Ajándék* című vers esetében. A párhuzamról a versbeszéd allúziója is tanúskodik („A szívem hoztam el csinálj vele / amit akarsz.”; „Tessék a sajátom, nesze az itt van”). A hypotextus énje is pont ezen reláció végett mondhatja, hogy „nem fáj nékem semmi, semmi, semmi”, ugyanis már nem birtokolja azt, amivel érezhetne, hiszen a szívét ezen én is tárgyiasítja és használatra adja át a te-nek. A „semmi” ismétlésével pedig retorikailag is fókuszálttá teszi a térbeli és érzelmi hiányra való rámutatást (lásd még ehhez a Kispál és a Borz *Étetés és Zsákmányállat* című dalait).

A motívumkészlet materiális ábrázolásmódja természetesen nem csak a szív és szerelem kapcsolatiságára jellemző, hiszen az anyagi jelentéseket kifejező szerkezetek jegyei között több átfedéssel is találkozhatunk, mint például az „ólmos szeretők, [...] tompa csillagok, tologatják a belső időt” (*Örökre*), vagy a „csak hideg, meg nyirok, féreg, meg időfog, amely, mint vasat emészt.” (*Itt van az életem*) sorok elemei⁹⁶ (*csillag, idő, féreg, vas, szerető*), amelyek rendre a hypotextusokban is hasonló versszöveg-környezetben fordulnak elő. Természetesen a motívumtest szintaktikai beépülésének módozatai is mutathatnak hasonló paradigmákat. A birtokos személyjel használata (*halaim, rózsáim*) és a többesszám harmadik személyű megszólítás (*szeretők, emberek*) egy jellemző, az én-t pozicionáló grammatikai esete a két korpusznak. Így tehát a textusok szintjén ezen alaki és applikációs technikák intertextuális, sőt metatextuális jelkép- és motívumhálót hoznak létre, melyben több olyan további közös jegy is megtalálható, amelyek elemzésére itt most nincs lehetőség, ám a későbbiekben számolnunk kell (tájköltészetnél: *almafa, rét, rózsza, állat, erdő, kert, szél, hó* vagy: *álom, semmi, Isten*). A motívumháló közös jegyeinek szemléltetéseként álljon itt a *Félidő 0–0* című vers két részlete és az *Itt valahol* című dal egy sora: „Isten, szörnyű álmodó”, és „Félidő: 0:0, gyerekek / Hátunk mögött a Szél, a Nap s az Isten.” és „Isteni szakáll a napsugár.”

2.2. Szövegfragmentumok

⁹⁶ LA. 181; 260.

A szövegfragmentumok a mi esetünkben azokat a beemelt, közvetlen hypotextus részeket jelentik, amelyek referencialitása a direkt megidézés okán jóval telítettebb, konkrétabb, s így a transzformációs, illetve reflexiós aktusok lehetőségei is sokkal differenciáltabbá válhatnak. Laurent Jenny idézett tanulmányában sorra veszi a szövegfragmentumok beágyazódásának lehetőségeit, s ahogyan látni fogjuk, az új kontextusba illesztés nem csak a szintaktikai egyeztetés segítségével történhet, vagy a szintaxissal nem törődve egy szemantikai szervezőelv prioritása által, hanem „az is lehetséges, hogy egy ellentétes irányú mozgásban az intertextuális fragmentumok élnek az ambiguitásuk adta lehetőségekkel és a kontextus számára egy köteg kombinatorikus virtualitást kínálnak fel”.⁹⁷ Az előbbieken felsorolt izotópikus lehetőségek mindegyikével találkozhatunk a hypertextusokban.

Az első ilyen példa *A kutya* című vers és *Szeles* című dal⁹⁸ közötti párhuzamban fedezhető fel: „Egyszer csak előbúvik / Nappali rejtekéből, / Belőlünk, / Az az oly-igen éhes, / Lompos, lucskos kutya / És Istenhulladékok, / Istendarabkákat / Keresgél.”; „Füstöl a bádóg, maródik a króm / (Miket is hord a szél, mi tűnik el a szélben) / Isten-darabkák a lefolyón. / Megakadnak, odakotrok mer’ itt / merik az embert, merik az emberit.” Ez a párhuzam hasonló a *metaforikus izotópiához*, ahol a fragmentumot egy szemantikai, poétikai analógia hívja a kontextusba.⁹⁹ Ugyanis nem állítható, hogy csak a rím konszonanciája az egyedüli motivációja a fragmentum szövegbe illesztésének, hiszen a cezúra által elválasztott „megakadnak” szintaktikailag az istendarabkák egy bővítménye. A kutya mint a mi egy referenciája ugyanúgy keresgél az „istendarabkák” között, ahogy a hypertextus énje, aki a megakadt „istendarabkákat” mozgatja, kotorja fel. Így tehát a szubjektum- és cselekvésstruktúrák analógiája egyszerre képes a beágyazódást elősegíteni és a poétikai eljárásokat applikálni.¹⁰⁰

A Kell a hely című dal¹⁰¹ a *Csak az olvassa...* című vers egy strófáját gondolja tovább, s a hypotextushoz képest egy bonyolultabb motivikus, már-már narratív jellegű versbeszédet épít fel: „mert álmaiban megjelent / emberi formában a csend / s szívében néha elidőz / a tigris meg a szelid őz.” Ehhez képest a hypertextus az egyesszám második személyben lévő, birtokos esetben álló „szíved” [te] -et egy bárban lévő dizőzzel azonosítja, amely metaforikus térben („Ott egy tigris, ott egy őz”) az őz, dizőz, és tigris szerelmi háromszöge fejlődik ki, mely az őz

⁹⁷ JENNY, I. m., 41.

⁹⁸ LA, 302.

⁹⁹ JENNY, I. m., 42.

¹⁰⁰ Sőt, ezen imitációs paradigmák elemeinek variációja is jellemző a dalszövegekpuszra, hiszen míg itt az „Istendarabkák”-ról olvashatunk, ez az *Itt valahol* című dalban „Isteni szakáll a napsugár” variánsként íródik át, s a *Tizenháromezredik* című dalban ehhez illeszkedik az „időhordalék” szintagma is.

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=OVJVceaKwg0>

halálával, és a tigris és dizőz nászával fejeződik be. Ezen hypertextualitás tulajdonképpen újraírja egy epikai–lírai szövegmunka által a hypotextus megidézett sorát.

Ezzel ellentétben a *Küldi a megoldást* című dal¹⁰² a *Mama* című vers egy sorát szó szerint idézi meg, viszont a kontextus és az alapszituáció által a fragmentum egy másik jelentése kerül előtérbe, mint ahogyan ezt Esterházy idézéstechnikáinál vagy Derrida a nyelvi jel természetét tárgyaló tanulmányában is láthattuk. A versbeszéd az ő ironizáló perspektívájában egy ellentmondásos ént ír le („Harmatos filmekben sír”; „csak álmában látja magát szépnek”), amely én „megoldásai” minduntalan nem tudatos, célba nem érő üzenetekként értelmeződnek („csak a messzeségbe küldi a megoldást”). Ebbe a kontextusba épül be az idézet: „A füst a víz felett-et tudja gitáron, / Meg hogy „kékítőt old az ég vizébe” / Mindenféle szertől, de mégse / küldi a megoldást.” A fragmentum, akár a *Smoke on the Water*, az én kulturális tudását is jelöli, viszont a szünet cezúrája után következő okhatározó (*szertől*) és annak anyagi jelentése, a „kékítőt old” mintegy az én tudatállapot változásaként is olvasható, s egyik jelentés sem képes hozzávezetni az ént az ő által célnak tulajdonított intencióhoz.

Az idézés továbbá egy metaforikus, reflexív aktusként is szolgálhat, mely dalszövegbe ágyazódás a környezetében lévő motívumok referenciajelentései által látszik megvalósulni, ahogyan ezt a *Kicsiknek az égben* című dal,¹⁰³ a *Reménytelenül* című vers egy transzformált sorának esetében is láthatjuk: „a semmi ágán üldögél a költő szív / (aranybarátom) / vattacukor felhőm az én kicsi pónim” A hypotextusban található én szíve egyenesen az empirikus én (költő) szívével azonosul a hypertextusban, amely ezáltal egy hiperbolikus vátesz pozíciót jelenít meg, amelyet a dalban megváltozó hangszerep is követ. Az ironikus, patetikus modalitású sort pedig rendre azok a motívumok keretezik, amelyeket az én ágenseiként azonosítottunk. Tehát elmondható, hogy „az idéző nem hajlandó elfogadni a kölcsönzött eredeti jelentését, átvitt, metaforikus szereppel ruházza föl az idézetet”.¹⁰⁴

2.3. Paratextualitás és poétika

Mint láthattuk, Genette az architextualitást a cím által nyújtott, rendszerbéli hovatartozásra utaló jelzésként határozta meg (*Rózsák regénye*), viszont a cím erős allúziója is adhat egy olyan referenciális jelzést, amely a szövegek közötti poétikai hasonlóságok reprezentánsa, hiszen paratextuális jelzés hiányában csupán szövegtestek közötti poétikai összehasonlításról

¹⁰² LA, 193.

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=EJxeCuleKUA>

¹⁰⁴ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 61.

beszélhetnénk, nem pedig intertextualitásról. Ezen transztextuális jellegű kapcsolatrendszer három címpár–szöveg viszony esetében figyelhető meg (*Nagyon fáj – Nem fáj; Jutka verse – Jutka; A nagy városokat – Nagyvárosi románc*).

A *Jutka* című dal a további két példához képest egy közvetlenebb, jelölt intertextuális kapcsolat révén lép párbeszédbe a *Jutka verse* című hypotextussal. Érdekes kontextus, hogy a legelső Kispál-dalok közé tartozó szöveg első versszakát Lovasi Ózdi Rezsővel közösen írta. Ózdi negyvenhat sorból kettőt írt, amely két sor a már idézett dalszövegekönvben is kurzívvá szedett,¹⁰⁵ s ezen két Ózdi által írt sor közül az első az intertextus: „Jutka átúszott a folyón” (*Jutka*); „Néked kínálja ceruzáját a kisgyerek, úgy tipeg által a folyó tükrén” (*Jutka verse*). A „kisgyerek” [ő] Jutka referense, s a két cselekvés, illetve a lírai én-ek nézőpontja is hasonlóságot mutat (*átúszott – tipeg által*), nem beszélve a két szöveg Jutka-szerepéről, s arról a versbeszédéről, annak poétikai jegyeiről, amely által az én megalkotja nézőpontját: „És mikor egy érzés / A teraszra vitte őket / Látták, hogy ott alant / Kétszázzal előznek / Ferrarik Porschékat / És Porschék viszont / Gondolták a lüktető / Élettel a viszonyt / Ideje elkezdni.” (*Jutka*); „az őzek dalát beszélnek el néki szemei, / A villamosok hajnali csengését, meg a legmagosabb fenyőfa csúcsát, / Kék lángocska lobban ott föl, mutatja a nagy fenyő útját, / Ő a fenyőfa akarata, odaszól a fának: Nőssz-e már? / Tudsz te nőni.” (*Jutka verse*) A szabálytalan párosrím-szerkezet hasonlóságán kívül a gondolatrítmus és az egyes szavak következő sorban történő megismétlése (*Porschékat – Porschék; Nőssz-e? – nőni*) és a prózapoétikai formák (párbeszéd, beszéltetés) alkalmazása (*gondolták; odaszól*) szintén mind a két szöveg sajátja. Ilyen típusú párhuzamossággal a *Nagyvárosi románc* című dal és *A nagyvárosokat* című vers esetében is találkozhatunk.

Az intertextualitás ezen paradigmája a József Attila-recepció konkrét szövegkontextusait, metaadatait, vagyis a pszichoanalízis és poétika kapcsolatiságával operáló elemzéseit, mindinkább a poétikai szempontok prioritása felé mozdítja el, ahogyan ezt a *Nagyon fáj* című vers *Nem fáj* című dalban¹⁰⁶ nyomon követhető hatásai is mutatják, hiszen ezen elmozdulás a közvetett transzformációnak, vagyis imitációnak köszönhetően a hypotextus más 'kompetenciáira' mutat rá az architextualitás által. Hiszen a seregszemleszerű megszólítás és a „Nagyon fáj” dacos, ironikus tagadása („Nem fáj”) a *Nagyon fáj* retorikáját használja fel: „Ólmosat hánynak a tinik / Aztán a pénzüket nézik, hogy mennyi / A moziban kitalálják mi lesz / És szexszel gyógyítják a semmit / És álmodoznak, hogy más a hibás / Felnéznek és elkezdik, hogy: nem fáj / Mondom, hogy nem fáj...”; „Nők, terhetek / viselők, elvetéljettek / és sirjátok

¹⁰⁵ LA, 65–66.

¹⁰⁶ Uo., 207.

neki: Nagyon fáj. / Ép emberek, / bukjatok, összetörjétek / s motyogjátok neki: Nagyon fáj.”
(*Nagyon fáj*) S tulajdonképpen mind a két szöveg esetében arról van szó, hogy az én saját igazának alátámasztására, mintegy saját hangjának kiterjesztéseként szólítja meg „a szenvedő lényeket, hogy nyilvánítsák ki szenvedésüket”.¹⁰⁷

2. 4. Zár az égbolt

Kulcsár Szabó Ernő „*Szétterült ütem hálója*” című tanulmányában a József Attila-recepciónak a biografikus ént a lírai énnel azonosító elemzéseit egyik eredőjét a lírai szövegben működő jellemzőkkel, egyfajta kompenzációként magyarázza, hiszen „a versbeli én grammatizáltsága újra meg újra egy arccal el nem látható beszédhelyzet üres allegorításával szembesítette a biográfiai portrék filológiáját.” Viszont a tanulmány éppen az *Eszmélet* című vers – amely a *Reménytelenül* című vers (1933) után az egyik legfontosabb hypotextusunk¹⁰⁸ – alapján mutat rá arra, hogy „a szöveg elnémuló én-jének versvégi helyzete egyszerre szimbolikusan és allegorikusan is értelmezhető”.¹⁰⁹ Ami természetesen nem azt jelenti, hogy ezen olvasatok egyenesen a szövegből eredeztethetőek, hanem mindinkább a kanonizációs praxisok és a kultusz hatásai nyomán a versszövegben rendre az empirikus én referenciáit kereső hermeneutika nyelvi bázisaira mutat rá. Ez a kettősség a kései líra ezen darabjainak hypertextus által történő transzformációjának lehetőségéhez szorosan hozzátartozik, hiszen a *Zár az égbolt* című dal¹¹⁰ egyszerre szólít meg versszöveget és életrajzi referenciákat az intertextualitás által.

Elsőként vizsgáljuk meg a szövegfragmentumokat elemző fejezet idézéstechnikájához hasonló, versszöveget transzformáló esetet: „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér, / szétnéz merengve és okos / fejével biccent, nem remél. / Én is így próbálok csalás / nélkül szétnézni könnyedén.” (*Reménytelenül*); „Maradunk élve, valamit mondunk / Mi okunk van rá, aki megáll / Homokos, vizes síkon az tudja / Tovább kell menni, szétnézni kár.” (*Zár az égbolt*) A hypertextuális viszonyban az élet és út toposzának alakzata, a „homokos, vizes sík” mint tér, egyfajta kiüresedett, kopár minőségként értelmeződik, ahol a hypotextus énje megáll, „szétnéz”, ellentétben a hypertextus énjével, aki ennek a mérlegelésnek, elidőzésnek az értelmetlenségéről beszél. Viszont az előzőekben említett életrajzi és szövegbéli kettősség grammatikailag a hypertextus ezen szövegrészében is kódolt, hiszen az intertextualitás felől

¹⁰⁷ N. HORVÁTH, I. m., 343.

¹⁰⁸ Lásd az *Eszmélet* című vers „Földtől eloldja az eget / a hajnal” sora és az „Igyekezz az égbolt zár” refrénje közötti párhuzamot, ahol az égbolt záródása a földtől való elszakadás, „eloldás” logikai jelentését is magában hordozza.

¹⁰⁹ KULCSÁR SZABÓ E., „*Szétterült ütem hálója*”, 354; 356.

¹¹⁰ LA, 116.

nézve az „aki” személyes névmás (és „az” mint mutató névmás) általános és egyszerre konkrét jellege miatt vonatkozhat a hypotextuális én-re is, aki megállt ezen a síkon, de a hypertextus én-je szerint tudta, hogy mindez hiábavaló; s természetesen ugyanígy elképzelhető a hypotextus általános érvényű negligációja is, a közvetett transzformáció. A rím cezúrája pedig megbontani látszik az értelmi egységet, s így a „megáll” utáni cezúra a helyhatározó bővítménye előtt (*síkon*) felhívja a figyelmet az ő referenciájára (a hypotextuális énré).

Ám a következő intertextus egyértelműen a *Reménytelenül* című vers én-jére való rámutatás által idézi meg az empirikus ént, hasonlóan a *Kicsiknek az égben* című dal esetéhez: „Bajszom mint telt hernyó terül / elillant ízű számra szét.”; „Nem ott a parton van az a balkon Szomorú nővel, aki talán / Szeretni tudna egy ilyen bajszost / Aki egy cseppet se mediterrán.” Itt az intertextualitásnak egy speciális esetével találkozhatunk, hiszen a konkrét, fragmentumszerű idézés helyett az *ilyen* névmás mint megszólító, rámutató és egyedi minőséget jelölő referensként van jelen (*ilyen bajszost*). Ezáltal nem csak a *Reménytelenül* című vers szövegrésze válik megidézetté, hanem mindaz a portré, image is, amelyet József Attiláról életrajzi toposzok szerint elmondhatónak tart a dalszöveg, s természetesen mindezt önmaga szövegbeszédébe, a kései líra identitáskompozíciójába illesztve teszi. Hiszen ezáltal tudjuk, ki az az én, aki „cseppet sem mediterrán”, akinek egy „szomorú nőre” van szüksége és nem egy (tenger) „parton” kell keresnünk. Hogy a fentebb bemutatott idézéstechnikák és az általuk történő identitásbeli kiterjesztések (hiszen a *Reménytelenül* állapotának viszonyában pozicionálja létérzését a dalszöveg énje) a saját létélmény megfogalmazásában segítik az idézőt, azt a dalszöveg zárlatának metatextualitása és paratextualitása is bizonyítja: „Egy mutatványom van még ha látom / Hogy sokan néztek megmutatom / Nálam egy fénykép tessék csak nézzék / Bálnák a parton, de minek vajon?” A *Zár az égbolt* című dal a *Bálnák ki a partra* (1997) című lemezen jelent meg, s a lemezborítót megidéző, bálnákat ábrázoló fénykép azzal, hogy magával a mutatvánnyal azonosul, a produktum, az egész lemez és a művészi munka kényszerű jellegét *ha, akkor* viszonyrendszerben („ha látom, hogy sokan néztek”) és az értelem megkérdőjelezhetőségében („de minek vajon?”) ábrázolja. Látható tehát, hogy azok a hypotextus elemek kerülnek dalszövegbe (izotópia), melyek képesek artikulálni a dalszöveg-kompozíció elvárásait. Ezt a *csillagok, kék idő, égbolt* motivikus, fragmentumszerű intertextusok használata, illetve az *Ősz* című József Attila-vers „vaskorláton, nyirkos tapadás” szókapcsolatainak fúziója („nyirkos vaskorlát”) is tükrözi.

Ahogy láthattuk, a dalszövegek az intertextualitás által képesek a diverz szemantikai, referenciális kiterjesztésekre; viszont a *Zár az égbolt* című dal egyes szövegrészeinek többszöri megidézése, a már ismertetett *autotextualitás* gyakorítása és másodfokú kijelentése által más

dalszöveg jelentésmezőjének kiszélesítését is adhatja, a hypotextust ezzel többszörösen közvetetté téve.¹¹¹ Autotextuális viszonyrendszer a *Barlangba dobolok* (1991), *Tingli-tangli* (1993), *Zár az égbolt* (1997) és *Kicsit Had'* (2000) című dalok között érhető tetten, hiszen a *Kicsit Had'* című dalban a hangszerep séma és agrammatikus beszéltetés közegében, a te egy struccal azonosul, akinek a menekülése, elrejtőzése a 'homokba dugott fejű strucc' képében elevenedik meg, viszont a *Zár az égbolt* előzményeiből tudhatjuk, hogy a „homokos, vizes” jelző metatextuális utalás is egyben, amely kép így képes magában hordozni a *Reménytelenül* transzformációját: „Vagyok a galamb, ki vagyok sütve / Vagyol a nagy strucc, a fej beütve / Homokos, vizes síkba bedugtad / Mer' olyan rossz lesz, anyu még kicsit hadd.”¹¹² A *Barlangba dobolok* című dal hasonló paradigma szerint léphet párbeszédbe a fent elemzett szövegrészekkel, hiszen az autotextualitás referencijelentései által óhatatlanul többet képes mondani a szövegrész, mint amennyit az elsődlegesen jelent: „Homokba dugtad az ujjad / Legyen egy olajlelőhelyed.”

¹¹¹ Vö. NEMES, I. m., 65–66.

¹¹² LA, 150. Itt érdemes a dalszöveg keletkezési dátumait is figyelembe venni, ám az autotextualitást csupán szövegek kronologikus egymásra épüléseként elgondolni azon egyszerű oknál fogva lenne hibás, hogy ezen dalokat a befogadó bármilyen sorrendben és variációban hallgathatja.

III. Összegzés

Látható tehát, hogy az intertextualitás nem korlátozható csupán irodalmi szövegek között létrejövő párbeszéd paradigmájára. A dolgozat első fejezetében éppen ezért elengedhetetlen volt a dalszöveg és líra viszonyrendszerének elemzéséhez alkalmas és rugalmas elméleti és metodikai keretrendszer kidolgozása, mely által a két korpusz összevetésén túl a Lovasi dalszövegek sajátosságai is leírhatók. Így a zene, irodalom és intertextualitás kapcsolatiságával, az idézéstechnikák jellegével foglalkozó *Irodalmiság és medialitás* alfejezet után az enjambement és cezúra szövegalkotásban és a beágyazódások értelmezhetőségében nyomon követhető hatásait ismerhettük meg. A Genette-i transztextualitás-fogalmak, mint láthattuk nem csak az elsődleges használati paradigmájuk szerint működőképesek, hiszen a dalszövegek belső és külső utalásrendszereinek megértését, a szövegekben megszólaló szubjektumok összevethetőségét, valamint motivikus és cím és szöveg poétikai intertextualitására épülő komplex viszonyokat írhatunk le általuk mindezt a zenei kontextusok figyelembevételével (*hangszerep*). S talán a *Zár az égbolt* című dal elemzése reprezentálja a leginkább azt az idézéstechnikai diverzitást, amelyet a dalszövegek saját jelentéstartományaik kiterjesztéseként használnak fel. A dolgozat elemzéseinek fényében viszont látható, hogy például „a posztmodern nem egyszerűen »visszaél« a modernnel, hanem a jelek-kódok-struktúrák konszenzuális cseréjét átalakítva, egy újfajta kulturális (pénz)nemre váltja át a gazdatest javait”.¹¹³ Így a dolgozatban kikristályosodó fogalmi keret és elemzési metodika, akár a Lovasi-hatástörténet leírásainak egy lehetséges módszeregyütteseként is szolgálhat egy későbbi kutatásban.

¹¹³ NEMES, I. m., 66.

IV. Bibliográfia

- Giorgio AGAMBEN, *The end of the poem*, ford. Daniel HELLER-ROAZEN = Uő., *The End of the Poem. Studies in Poetics*, szerk. Werner HAMACHER – David E. WELLBERY, Stanford University Press, Stanford, 1996, 109–115.
- BALOGH Gergő, *A paródia mint az erőszak és a szeretet formája* = Uő., *Olvasásgyakorlatok*, Líceum Kiadó, Eger, 2022, 157–172.
- BALOGH Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni. Élet és szuverenitás Szabó Lőrinc Semmiért Egészen című versében*, Irodalomtörténet 2018/1., 29–42.
- BALOGH Gergő, *Medvetánc*, Tempevölgy 2022/1., 49–61.
- BOTOS Máté, *A politika reprezentációja a kortárs könnyűzenében*, L'Harmattan, Budapest, 2020.
- Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon Irodalomtudományi Szemle 2000/3., 371–389.
- Lucien DALLENBACH, *Intertextus és autotextus*, ford. BÓNUS Tibor, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 51–66.
- Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva – KICSÁK Lóránt – SZÉPLAKY Gerda, Líceum Kiadó, Eger, 2015, 43–70.
- ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető Kiadó, Budapest, 2020.
- FEHÉR Krisztina, *A nyelv grammatikája. A nyelvtudomány és kognitív pszichológia határán. = Magyar nyelvjárások*, 58., szerk. HOFFMANN István, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2020, 231–238.
- Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon Irodalomtudományi Szemle 42/1-2., 90-98.
- H. NAGY Péter, *Alternatívák, A popkultúra kapcsolatrendszerei*, PRAE.HU, Budapest, 2016.
- Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang – jel – vers*, ELTE, Budapest, 1972, 229-276.
- Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, ford. SEPSI Enikő, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 23–50.
- JÓZSEF Attila *Összes versei, II., 1927–1937*, s. a. r. STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005².
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója”, Irodalomtörténet 2000/3., 347–371.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Idézet vége – Intertextualitásfogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül* = Uő., *A jelölő visszahúzódása*, ELTE Eötvös, Budapest, 2021, 190–206.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007.
- LOVASI András, *Még nem összes*, Libri Kiadó, Budapest, 2017.

Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella-ODORICS Ferenc, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2004, 87–118.

NEMES Z. Márió, *Boldog Bábel és digitális Pompeji. A hibridizáció alakzatai a posztmodern popkultúrában* = *Poptechnikák*, szerk. H. NAGY Péter – L. VARGA Péter, Prae, Budapest, 2022, 59-109.

N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája József Attila*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008.

PAP Balázs – S. LACZKÓ András, „Nem oldlak meg probléma”. *A Kispál és a Borz dalairól*, Prae 2006/3., 5–20.

Michel RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon Irodalomtudományi Szemle 1996/1–2., 67–81.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Bevezetés a szépirodalomba”, *Confessio* 1988/4., 57–67.

TVERDOTA György, *Határolt végtelenség*, Osiris Kiadó, Budapest, 2020.

Internetes hivatkozások:

BÁRÁNY Tibor, *Szépirodalom vs. lektűr. Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről*, Holmi, 2011/2. <http://www.holmi.org/2011/02/barany-tibor-szepirodalom-vs-lektur>

BÉNYEI Tamás, *A krimi elolvashatatlansága*. Alföld, 2009/5., 45-55.

<https://epa.oszk.hu/00000/00002/00129/benyei.htm>

DTK: *Elviszlek magammal – Lovasi András és Földes Eszter*, WMN Magazin (2016.04.06.)

https://www.youtube.com/watch?v=nd_eyAfEvMA&t=1648s

Lemezjátszó Classic // Kispál és a Borz – Föld kaland ilyesmi... W. Lovasi András, Kispál András, B32 Kultúrtér (2021.04.19.)

https://www.youtube.com/watch?v=6yFQeEvis_g&t=2471s

Lovasi András: A szólóestek varázsa, hogy ott helyben születik meg valami kerek, Maszol (2022.06.11.)

<https://maszol.ro/kultura/Akar-helyben-is-irodnak-dalok-Lovasi-Andras-szoloestjein>

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi líra” vége*, 2004, 11. (2004.09.27.)

https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_osztaly_szekfoglalok/Kulcsar_Szabo_szekfoglalo_20040627.pdf