

„Homokos, vizes síkon”

JÓZSEF ATTILA-INTERTEXTUSOK LOVASI ANDRÁS DALSZÖVEGEIBEN

Az 1970-es és '80-as évektől kezdődően az intertextualitás rendre irodalmi szövegek között létrejövő párbeszédként értelmeződik.¹ Viszont mint arra az elit és populáris irodalom értékalapú szembenállását kritikai perspektívába helyező diskurzusok² is rámutatnak, versszöveg és dalszöveg viszonyában elgondolható intertextualitással is számolnunk kell, hiszen a jelöletlen vagy jelölt intertextualitás kérdésénél sokkal összetettebb helyzet áll elő egy dalszövegbe ágyazott szépirodalmi intertextus esetében, ahol az idézés helyiértékével, a prozódikus elemek stílusértékével, a sajátos nyelvi és szövegalkotási technikákkal, valamint a szubjektum idézés által történő identifikációjával is számolnunk kell. A Kispál és a Borz dalszövegei kapcsán Pap Balázs és S. Laczkó András tanulmánya összehasonlító elemzést végez: az 1990-es és a 2000-es évek elejének mainstream slágereit nyelvi teljesítmény alapján veti össze a zenekar dalszövegeivel, figyelembe véve, hogy ezek a dalszövegek a popzene sémáinak destruktív vagy „analóg” rendszerű alkalmazásai, kontextusai által meghatározottak. Az összehasonlító elemzés mégis a következő megállapításra jut: „egy eminensen lírai szövegkorpusz jön létre, amelynek egyedisége nem annyira a tartalom, mint inkább a nyelvi kifejezés síkján ragadható meg”.³

Igaz, fontos különbséget tennünk a mediális és kulturális, illetve intertextuális közvetítettség között, viszont látható,⁴ hogy a kultúrtörténeti és irodalomtudományi jelenségek, transzformációk megbontják és átlélik a konvencionális, intézményi, vagy kanonikus határvonalakat, mint ahogyan azt a posztmodern *fúziós praxisok* is bizonyítják [kombinatív kompiláció, kollázs, remix, mimikri stb.].⁵ Konkrétabb példánál maradván, 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 az időnek, hadd menjen, folyjon* címmel egy Lovasi-verset is közölt.

Enjambement és cezúra

A vizsgált korpuszban lírai szöveg és dalszöveg párbeszédéről csak az instrumentális és énekprozódiai kontextusok figyelembevételével lehetséges beszélni. Az enjam-

1 Vö. Michel Riffaterre, *Az intertextus nyoma*, ford. Sepsik Enikő, Helikon 1996/1-2., 67–81. Gérard Genette, *Transztextualitás*, ford. Burján Monika, Helikon 1996/1-2., 90–98. Szegedy-Maszák Mihály, „Bevezetés a szépirodalomba”, *Confessio* 1988/4., 57–67. Lucien Dallenbach, *Intertextus és autotextus*, ford. Bónus Tibor, Helikon 1996/1-2., 51–66. Laurent Jenny, *A Forma stratégiája*, ford. Sepsik Enikő, Helikon, 1996/1-2., 23–50. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Idézet vége = Uő, A jelölő visszahúzódása*, ELTE Eötvös, Budapest, 2021, 190–206.

2 Lásd: H. Nagy Péter, *Alternatívák. A popkultúra kapcsolattrendszerei*, Prae, Budapest, 2016.

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

4 Kulcsár-Szabó Zoltán, *Metapoétika*, Kalligram, Pozsony, 2007, 26, 48.

5 Nemes Z. Mária, *Boldog Babel és digitális Pompeji. A hibridizáció alakzatai a posztmodern popkultúrában = Poptechnikák*, szerk. H. Nagy Péter – L. Varga Péter, Prae, Budapest, 2022, 60–61.

bement kétségtelenül jelentésmódosító funkcióval bír nemcsak a dalszöveg, hanem az abba beépülő intertextusok esetében is. E formai sajátosság szinte a Kispál és a Borz, s tágabban a Lovasi-dalszövegek védjegyévé vált, sőt a Lovasi-hatástörténetben az az „alternatív” zenei szcéna, amelyet e dalszövegek inspiráltak, gyakran alkalmaz hasonló tagolási, értelmezési eljárásokat [például Elefánt, 30Y, Hiperkarma, Vad Fruttik, Analóg Balaton].

A soráthajlást mint metrikai és szemantikai struktúrákat átrendező nyelvi, poétikai jelenséget Giorgio Agamben *La fine del poema* című értekezésében az értelem és hangzás, illetve az ezek között létesülő feszültség [*tartós hezitáció*] viszonyrendszerén keresztül vizsgálja fel; illetve az ebből az alaphangoltságból származó következményekben véli megragadhatónak a költészet leválását orális és zenei létmódjáról, ezzel szinte deklarálva a hang[na]k az értelem 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 a jelenség, amely megkülönbözteti a lírát a prózától, érdemes sorra venni elemzésének néhány főbb pontját. Az értelem és hangzás közötti feszültség ismérveit Agamben már munkája legelején konkretizálja: „Mi más is lenne az enjambement, ha nem az az oppozíció, »korlátozó ellentét«, amely a metrikai határ a szintaktikainak, vagy a prozódiai szünet a szemantikai szünetnek?”⁶ E 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 jelzi, 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 tanulmány utoljára a *sestinát*, illetve Daniel Arnaut 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, ahol azt elvártuk volna, ezzel pedig a két strófa képes egymással keveredni, feltörve a metrikai zárttságot az értelem jelölésében. Viszont mivel a további versszakok rímei visszautalnak az előzőekre, egyben *metasztrofikus* 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*

6 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, 1999, 109.

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.

Innen nézve nem állítható, hogy a Gutenberg-galaxis, vagyis a nyomtatott kultúra, az írásosság kiteljesedése hozta volna magával az írásos forma e destrukciójának elterjedését, hiszen az énekvers, ami verssor (énekelhető alapegység) és vers[tag]mondat egybeesését jelenti, és szövegvers közötti átmenet egyik megvalósulása épp az értelmi és formai egység átrendeződése, a soráthajlás volt, ahogyan erről Agamben szintén szól: „A költészet [...] úgy határozható meg, mint az a diskurzus, melyben lehetséges a metrikai határ [...] szembeállítás a szintaktikai határral.”⁷ 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.

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.⁸ Azonban „a zene ritmusa, az énekdallam prozódíája 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”.⁹ Mint látni fogjuk, a formai, prozódiai és intertextuális „dalszövegbe ágyazódás”-kombinációk lehetősége messze nem merül ki csak a soráthajlásban.

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.”¹⁰ 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 rímhelyzettel, holott a konzonancia miatt így érzékelhetjük (lásd Nicolò Tibino esetét), s annyit tudhatunk meg általa, amit a zenei időbeliség linearitása megmutat.

E szövegalkotási eljárásokhoz, sajátosságokhoz érdekes kontextust nyújthat a B32 Galéria és Kultúrtér csatornán készített interjú, melyben Lovasi a dalszövegírás-

7 Uo., 114.

8 Bettine Menke, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. Török Ervin = *Figurák*, szerk. Fűzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004.

9 Pap–S. Laczkó, *I. m.*, 8, 10.

10 Uo., 9.

sal kapcsolatban a „mi készül el előbb, dalszöveg vagy zene?” klasszikus kérdésére a dalszövegírás zenei hangoltságát, a zenéhez formázást választotta: „Mégvártam amíg van egy zenei váz, amire aztán rádolgoztam a szöveget [...] sokszor rím nélkül, mint egy szabadvers”.¹¹ A soráthajlások medialitása, vagyis az, hogy írásos, vagy orális, esetünkben egyenesen zenei kontextusban valósul-e meg ez a szövegalkítási 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.

Transztextualitás és intertextualitás

A következőkben nézzünk meg alaposabban két példát, amelyek dalszövegek közötti transztextualitás lehetséges módzatait mutatják be!¹² 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 „egy szemantikai séma kerül új értelmi szinten a kontextusba.”¹³ Másfelől a paródiák „olyan retorikai olvasatok nyomait őrzik, amelyek az általuk parodizált-karikírozott szövegcsoportok uralkodó, sajátos eljárásaira utalnak”.¹⁴

A *Tiszai pu*.¹⁵ 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 transzformációja is: az „Álmodtam egy világot magamnak, / itt állok a kapui előtt” eredeti dalszöveg helyett „Álmodtam egy világot / magamnak, mert muszáj.” tűnik fel. E részlet ironikus jelentését a prozódia szkeptikus, ironikus jelentésárnyalata is elmélyíti, sőt a cezúra pont a „magamnak, mert muszáj” módosított szekvenciára helyezi a hangsúlyt, méghozzá közvetlenül a refrén előtt. Amikor a Kispál és a Borz-dalszöveg válik idézetté, hasonló transzformációs alakzatban történik meg, mint mikor az volt az idéző pozíciójában.¹⁶ Ez Krúbi *Puszi* című számában valósul meg, ahol az eredeti dalszöveg, vagyis a hypotextus, a Kispál és a Borz *A következő buszon* című dala,¹⁷ amelynek „A következő buszon / rajta leszek

11 Horváth Gergely, *Lemezjátszó Classic // Kispál és a Borz – Föld kaland ilyesmi... Beszélgetés W. Lovasi Andrással és Kispál Andrással*, B32 Galéria és Kultúrtér, Youtube 2021. 04. 19. https://www.youtube.com/watch?v=6yFQeEvis_g

12 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. Genette, *I. m.*, 85.

13 Jenny, *I. m.*, 47.

14 Balogh Gergő, *A paródia mint a szeretet és erőszak formája* = Uó, *Olvasásgyakorlatok*, Liceum, Eger, 2022, 157–172.

15 Lovasi András, *Még nem összes*, Libri, Budapest, 2017, 190.

16 A transztextualitás fogalomrendszerének pont a „nem immanens léte” biztosítja azt a rugalmasságot, mely által dalcím és dalszöveg, dalszöveg és versszöveg, vagy versszövegből származó, dalszövegben transzformálódó motívum kapcsolatrendszeréről beszélhetünk. Sőt, a zenei kontextusban jelenlevő többszólamúság egy időben, két szöveg megszólaltatását is lehetővé teszi, ezzel több irányú, dimenzionált kontextust adva az intertextusoknak.

17 Lovasi, *I. m.*, 23.; Krúbi: *Puszi*, Youtube 2020. március 24. <https://www.youtube.com/watch?v=Ghm67nOWcF0>

én is” sora Krúbinál „A következő puszin rajta leszek én is” sorra módosul.¹⁸ Krúbi számában a *puszi* szó homonímiája a magyar puszi és angol pussy jelentésszcillációján alapul, ami ösztönlét és „szerelem” egész dalon keresztül formálódó oppozícióját reprezentálja.¹⁹ 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 elsajátítja 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 Lovasi egy interjúban meg is jegyzi: „Ha egyből van rá valamiféle mozgás, látom, hogy az emberek antennái kinyílnak, akkor az jó jel. Ilyen szempontból is fontos kísérleti terep [a szólókoncert], de igazából azért is jó, mert bármi eszembe jut, abból lehet egy csomó minden.”²⁰

A hypertextualitás fogalomrendszerére és elemzési metodikájára szükségünk lesz a motivikus, tematikus, önreflexív struktúrák azonosításakor és értelmezésekor, hiszen ezek segítségével tipizálható a hypotextusok beágyazódásának jelentésalkotásban betöltött szerepe. A hypertextualitás tehát 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.”²¹

„Csak hang legyen...”

Az írásosság medialitásában a prosopopoeia 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-sémákkal és grammatikai többértelműséggel, vagy soráthajlással operáló formák, valamint az idézésnek az én értelmezhetőségére gyakorolt hatása, problematikája mégis az előadó szubjektumától,

18 Vö. Genette, *I. m.*, 86.

19 Lásd Krúbi megjegyzését a *Sávlekötő* című műsor adásában: „nagyon előjött belőlem a Lovasi” *Krúbi – SZÍV*. *Sávlekötő* by Lil Frakk 7. rész, Youtube 2021. 12. 08. <https://www.youtube.com/watch?v=xxgVws2sqXw>

20 Farkas Endre, *Lovasi András: A szólóestek varázsa, hogy ott helyben születik meg valami kerek*, Maszol 2022, június 11. <https://maszol.ro/kultura/Akar-helyben-is-irodnak-dalok-Lovasi-Andras-szoloestjein>

21 Genette, *I. m.*, 88.

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 aposztrophé, illetve az intertextualitás-fogalmak koordináta-rendszere az, amely (megismerve az idéző szubjektumkoncepcióit) 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”.²²

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 Had, Már délután*] prozódia-jelentés párhuzamban konstruálódnak meg. Hiszen „egy [...] megszólalásmód azáltal válhat szereppé, hogy megismételhető”.²³ 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, amelyben 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) önellátásának 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 én azonban nem koholt személy, hanem a regényíró.”²⁴

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 dalok²⁵ jó példái ennek, hiszen a gyermeki szerep és az én kérdésére való nyelvi reflektáltság folyamatosan jelen van a változó grammatikai referencialitásban: „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 meglőttek. [ő/ők] 'Magában de jól elvan.' [ő->én]» / – Mondanak a felnőttek. [ők]” Az én, mi, ők és ő perspektívái folyamatosan változnak. A „lőnék rám” sortól kezdve válhatna egyértelművé, 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 jellegű, a feltételes mód még itt is illuzórikus értelmezésként működött.

Arra, hogy „az önmegszólítás esetében az olvasást én és te között oszcilláló aposztrophéként lehet elgondolni”,²⁶ többek között a *Halszív* című dal²⁷ mutathat rá. „Sokat keres / az én szívem / Hazahozza, / kiönti. / A padlón vernek / utolsót / Halaim,

22 Kulcsár-Szabó, *Metapoétika*, 83.

23 Uo., 84.

24 Kulcsár-Szabó, *Az idézet vége*, 193–194.

25 Lovasi, *I. m.*, 326, 324

26 Kulcsár-Szabó, *Metapoétika*, 98.

27 Lovasi, *I. m.*, 19.

/ 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 dalt,²⁸ 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 te-ként 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.”²⁹ Shelley versében a szél úgy válhat te-vé, hogy valamilyen én megszólítja, hasonlóan a dalban megjelenő „ló” szimbólumához.³⁰ Hogy az intertextusok környezetében mit kezdhetünk az egyes motívumokkal, azt a motívum referenciái, a használati-értelmi szint erősen befolyásolja a korpuszban, hiszen egy gazdag utalásrendszer, a zenei formációk dalszövegei között is alluditív viszonyt kialakító „magánmitológia” épül ki. Álljon itt néhány példa az önreflexiók motívum szövegkörnyezeteire, ahol a „ló” szinonimái rendre az én ágenseiként artikulálódnak: „csak álmaik lehetnek, váltott lovakként hajtják az álmokat”, „vattacukor felhő az én kicsi pónim” [*Kicsiknek az égben*]; „Lovacskaím!” [*Mulató*]; „az én kicsi pónim hátán a hullámzó sörény” [*Rózsaszín*]; „puska a hátamon, a lovam felnyerít.” [*Forradalmár*].

Az önmegszólító verstípus a 20. századi irodalomtörténeti és poétikai változásoknak egy kitüntetett reprezentánsa, hiszen a szubjektum válságáról, vagyis a nyelvi önreprezentáció problémájáról ad hírt. Természetesen a hypotextus is ebbe a poétikatörténeti paradigmába illeszthető be, mely hagyományt a Lovasi-dalszövegkorpusz poetológiailag is szerves részeként applikálta.³¹ Ennek szemléletes példája lehet József Attila *József Attila* című verse³² és a *Jönni fog egy lovas*, valamint a *Szomszéd kisfiú* című dalok összevetése. Gondolhatunk itt a pragmatikai megkettőződésre: „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],

28 Uo., 28.

29 Jonathan Culler, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon 2000/3., 376.

30 Vö. Uo., 377.

31 Vö. a József Attila-recepció a versbeszéd kérdéskörét tárgyaló néhány értekezésével: pl. Tverdota György, *Határolt végtelenség*, Osiris, Budapest, 2005; Balogh Gergő, *Medvetánc*, Tempevölgy 2022/1., 49–61.

32 *József Attila Összes versei*, II., 1927–1937, s. a. r. Stoll Béla, Balassi, Budapest, 2005, 229.

hozott [ó], tudnak [ők], önmagunkhoz [mi], bennetek [ti]" [József Attila],³³ valamint „én vagyok [én], hozzánk [mi], elvan [ő, ők], felnőttek [ők]". [Szomszéd kisfiú]

„Istendarabkák a lefolyón”

Ezen a ponton fel kell tennünk a kérdést, hogy a Pap–S. Laczkó-tanulmány által említett *magánmitológia* elemkészlete³⁴ 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”.³⁵ 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.³⁶

Az egyik legalapvetőbb és legproduktívabb, a dalszöveg- és lírakorpusz egészében nyomon követhető motívumpár a 'Nap' és/vagy 'Hold'.³⁷ A *Naphoz Holddal* már paratextuálisan is kijelöli a lemez fő motívikáját, amely kohéziót biztosít az egyes dalok között. A párhuzam láttatására alkalmas lehet a *Holdutazás* című dal és az *Eszmélet* című vers³⁸ 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 dal³⁹ hiába körvonalaz egy férfi–nő tematikát (*táncolni kezdtél, szemceruzáddal, ez a tigris*), a motívikán 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 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.⁴⁰ Hasonló paradigma

33 Vö. Kulcsár Szabó Ernő, „Szétterült ütem hálója”, Irodalomtörténet 2000/3., 349.

34 A Pap–S. Laczkó-tanulmány a poétikai és referencialis, vagy lexikon-szintaxis kontinuumhoz hasonlítható működést a *Kicsit feldob* című dalban kirajzolódó szerelem és testiség kettősségének példáján keresztül szemlélteti, a dalszövegek korpusz belső motívumait, a sajátos elemeket pedig „magánmitológiaként” azonosítja. Pap–S. Laczkó, *I. m.*, 18.

35 Jacques Derrida, *Aláírás esemény kontextus*, ford. Kicsák Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda, Líceum, Eger, 2015, 55.

36 Jenny, *I. m.*, 46.

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

38 József Attila, *I. m.*, 237.

39 Lovasi, *I. m.*, 14.

40 Tverdota, *I. m.*, 219. vö. továbbá N. Horváth Béla az *Óda* című vers elemzésében tett megállapításával: „Erre épül rá a szerelem univerzalitása, amely egyrészt a szeretett nőre rávetíti

szerint értelmezhető a *felhő* motivikája is, ahogyan ezt az *Ezüst élet* című vers⁴¹ és *A 60-as Évek Vége* című dal⁴² 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 az én nézőpontjához erősen kötődő látványként; azzal pedig, hogy a motívum versszövegben és dalszövegben szokatlan helyiértéket foglal el, képlékennyé is teszi önmaga pontos jelentését. E poétikai performancia-modell alkalmazásával pedig lehetővé téve a motívumok produktivitását és a szubjektum pozícióinak variabilitását.

A tájköltészet motívumkészletének ezen applikációs paradigmájához képest a *szív* motívumának használata 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 „működni”, ahogyan ezt József Attilánál a *Tiszta szívvel*, vagy *A női szív* című vers és *Olajoshordó* című Kiscsillag-dal egy paralel 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' metonimiájában képes pozicionálni 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 / [...] alszik egy fiú”), sőt az előző dalszövegrészlet még *A női szív* című vers tropikus mintáit is követni látszik, hiszen a pitvar többértelműségét 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 *Szívablás* 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 vers⁴³ 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 épp e reláció végett mondhatja, hogy „nem fáj nékem semmi, semmi, semmi”, ugyanis már nem birtokolja azt, amivel érezhetne, hiszen a szívét ez az 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.

A motívumkészlet materiális ábrázolásmódja természetesen nem csak a szív és szerelem kapcsoltságára 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 elemei⁴⁴ (*csillag*,

a mindenséget, másrészt benne is meglátja azt.” N. Horváth Béla, *A líra logikája*. József Attila, Akadémiai, Budapest, 2008, 274.

41 József Attila, *I. m.*, 244, 237.

42 Lovasi, *I. m.*, 10.

43 József Attila, *I. m.*, 25, 262.

44 Lovasi, *I. m.*, 260, 181.

idő, féreg, vas, szerető], amelyek rendre a hypotextusokban is hasonló versszöveg-környezetben fordulnak elő. Természetesen a motívumtest szintaktikai beépülésének módozatai is mutathatnak hasonlóságokat. 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 ezek az 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 velük [tájköltészetnél: *almafa, rét, rózsza, állat, erdő, kert, szél, hó* vagy: *álom, semmi, Isten*].

Szövegfragmentumok

A szövegfragmentumok a mi esetünkben azokat a beemelt, közvetlen hypotextus-részeket jelentik, amelyek referencialitása a direkt megidőzés 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”.⁴⁵ Az előbbieken felsorolt izotópiikus lehetőségek mindegyikével találkozhatunk a hypertextusokban.

Az első ilyen példa *A kutya* című vers⁴⁶ és a *Szeles* című dal⁴⁷ közötti párhuzamban fedezhető fel: „Egyszer csak előbúvik / Nappali rejtekéből, / Belőlünk, / Az az oly-igen éhes, / Lompos, lucskos kutya / És Istenhulladékot, / 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.⁴⁸ Ugyanis nem állítható, hogy csak a rím konzonzanciája az egyedüli motivációja a fragmentum szövegbe illesztésének, hiszen a cezúra által elválasztott „megakadnak” szintaktikailag az istendarabkák egy bővítője. 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.

A *Kell a hely* című dal a *Csak az olvassa* kezdetű vers⁴⁹ 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

45 Jenny, *I. m.*, 41.

46 József Attila, *I. m.*, 209.

47 Lovasi, *I. m.*, 302.

48 Jenny, *I. m.*, 42.

49 József Attila, *I. m.*, 603.

/ s szívében néha elidőz / a tigris meg a szelid őz.” Ehhez képest a hypertextus az egyes szám második személyben lévő, birtokos esetben álló „szíved”-et [te] 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 halálával, és a tigris és dizőz nászával fejeződik be.⁵⁰ Ez a hypertextualitás tulajdonképpen újírja egy epikai–lírai szövegmunka által a hypotextus megidézett sorát.

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,⁵¹ a *Reménytelenül* című vers⁵² 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”.⁵³

Paratextualitás és poétika

Genette az architextualitást a cím által nyújtott, rendszerbéli hovatarozásra utaló jelzésként határozta meg, viszont a cím erős allúziója is adhat egy olyan referenciális jelzést, amely a szövegek közötti poétikai hasonlóságok reprezentánsa, hiszen paratextuális jelzés hiányában csupán szövegtetek közötti poétikai összehasonlításról 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.⁵⁴ Érdekes kontextus, hogy a legelső Kispál-dalok közé tartozó szöveg első versszakát Lovasi Ózdi Rezsővel közösen írta. Ózdi negyvenhat sorból kettőt írt, amelyek a már idézett dalszövegkönyvben is kurzívval vannak szedve,⁵⁵ s e 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 / Kétszázal előznek / Ferrarik Porschékat

50 „A szíved egy bárban dizőz / Ott egy tigris, ott egy őz / Az őz kezében hosszú tör / S a dizőz életére tör.”

51 Kiscsillag, *Kicsiknek az égben*, Youtube 2020. március 6. <https://www.youtube.com/watch?v=EJxeCuleKUA>

52 József Attila, *I. m.*, 452–453.

53 Szegedy-Maszák, *I. m.*, 61.

54 József Attila, *I. m.*, 279.

55 Lovasi, *I. m.*, 65–66.

/ És Porschék viszont / Gondolták a lüktető / Élettel a viszonyt / Ideje elkezdni.” [Jutka]; „az őzek dalát beszélék el néki szemei, / A villamosok hajnali csengését, meg a legmagosabb fenyőfa csúcsát, / Kék lángocska lobban ott föl, mutatja a nagy fenyő utját, / Ő a fenyőfa akarata, odaszól a fának: Nőssz-e már? / Tudsz te nőni.” [Jutka verse] A szabálytalan párosrímszerkezet hasonlóságán kívül a gondolatrítmus és az egyes szavak következő sorban történő megisméltése [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 intertextualitásnak ez a paradigmája a József Attila-recepció konkrét szövegkontextusait, metaadatait, vagyis a pszichoanalízis és poétika kapcsoltságával operáló elemzéseit, mindinkább a poétikai szempontok felé mozdítja el, ahogyan ezt a *Nagyon fáj* című vers *Nem fáj* című dalban⁵⁶ nyomon követhető hatásai is mutatják, hiszen ez az elmozdulás a közvetett transzformációnak, vagyis imitációnak köszönhetően a hypotextus más 'kompetenciáira' mutat rá az architextualitás által. 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 szeszszel gyógyítják a semmit / És álmodoznak, hogy más a hibás / Felnéznek és elkezdik, hogy: nem fáj / Mondom, hogy nem fáj...”; „Nők, terhetek / viselők, elvetéljete / és sirjátok neki: Nagyon fáj. / Ép emberek, / bukjatok, összetörjete / 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”.⁵⁷

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 allegorizálásával szembesítette a biográfiai portrék filológiáját.” Viszont a tanulmány éppen az *Eszmélet* című vers – amely a *Reménytelenül* (1933) mellett az egyik legfontosabb hypotextusunk⁵⁸ lesz most – alapján mutat rá arra, hogy „a szöveg elnémuló én-jének versvégi helyzete egyszerre szimbolikusan és allegorikusan is értelmezhető”.⁵⁹ Ami természetesen nem azt jelenti, hogy ezek az olvasatok egyenesen a szövegből eredeztethetőek, hanem a kultusz nyomán a versszövegben rendre az empirikus én referenciáit kereső olvasásmód nyelvi bázisaira mutat rá. Ez a kettősség a kései líra ezen darabjai hypertextus által történő transzformációjának

56 Uo., 207.

57 N. Horváth, *I. m.*, 343.

58 Lásd az *Eszmélet* című vers „Földtől eloldja az eget / a hajnal” nyitányának és az „Igyekezz az égbolt zár” refrén párhuzamát, ahol az égbolt záródása a földtől való elszakadás, „eloldás” logikai jelentését is magában hordozza.

59 Kulcsár Szabó, *I. m.*, 354, 356.

lehetőségéhez szorosan hozzátartozik, hiszen a *Zár az égbolt* című dal⁶⁰ egyszerre szólít meg versszöveget és életrajzi referenciákat az intertextualitás által.

„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 e szövegrészeiben is kódolt, hiszen az intertextualitás felől nézve az „aki” (és az „az”) 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 énre).

A következő intertextus 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 kerül / 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” mint megszólító, rámutató és egyedi minőséget jelölő referensként van jelen („ilyen bajszost”). Ezáltal nemcsak a *Reménytelenül* című vers szövegrésze válik megidézetté, hanem az az imázs is, amelyet József Attiláról életrajzi toposzok szerint földidézhetőnek 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. Azt, hogy a fentebb bemutatott idézés technikák és az általuk történő identitásbéli kiterjesztések (hiszen a *Reménytelenül* állapotának viszonyában pozicionálja létérzését a dalszöveg énje) a saját létélmény megfogalmazásában segítik az idézőt, 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 lemezbortót 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*

60 Lovasi, I. m., 116.

című vers [1935]⁶¹ „vaskorlátan, 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, az *autotextualitás* gyakorítása és másodfokú kijelentése által más dalszöveg jelentésmezőjének kiszélesítését is adhatja, a hypotextust ezzel többszörösen közvetetté téve.⁶² 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 a grammatikus 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 így képes magában hordozni a *Reménytelenül* transzformációját: „Vagyok a galamb, ki vagyok sütvé / Vagyol a nagy strucc, a fej beütve / Homokos, vizes síkba bedugtad / Mer' olyan rossz lesz, anyu még kicsit hadd.”⁶³ A *Barlangba dobolok* című dal hasonló paradigma szerint léphet párbeszédbe a fent elemzett szövegrészekkel, hiszen az autotextualitás referenciajelentései által óhatatlanul többet képes mondani a szövegrész, mint amennyit az elsődlegesen jelent: „Homokba dugtad az ujjad / Legyen egy olajlelőhelyed.”

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, cím és szöveg poétikai intertextualitására épülő komplex viszonyokat írhatunk le általuk, mindezt a zenei kontextusok figyelembevételével. S talán a *Zár az égbolt* című dal elemzése reprezentálja a leginkább azt az idézéstechnikai diverzitást, amelyet a dalszövegek saját jelentéstartományaik kiterjesztéseként használnak fel, így igazolva, hogy „a posztmodern nem egyszerűen »visszaél« a modernnel, hanem a jelek-kódok-struktúrák konszenzuális cseréjét átala-kítva, egy újfajta kulturális [pénz]nemre váltja át a gazdatest javait”.⁶⁴

61 József Attila, *I. m.*, 490.

62 Az autotextualitás során 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. Vö. 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, 65–66.

63 Lovasi, *I. m.*, 150.

64 Nemes Z., *I. m.*, 66. Vö. Szegedy-Maszák, *I. m.*, 64.