

Beszédperspektívák – verbális térviszonyok

(A dialogikus illúzió a *Szondi két apródjában*)

A nyitókép azonosíthatatlan perspektívája az előkészítő beszédek gazdagra formált változatát képviseli. A kezdeti narratív hang átfogó kompetenciája az apródok helyét a hadviselők térfeleit összekötő, (vagy elválasztó?) szimbolikus territórium kijelölésével határozza meg: *középponti helyzetben*, a drégeli rom mítoszi magasához és az alant elhelyezkedő völgyhöz képesti közép szinten („A hegyre temette a hős tetemet” – áll Czuczor Gergely *Szondi* című versében is), a választás vagy felfelé, vagy lefelé, az alsóbb horizontok felé irányuló *lehetőség-terében*. (A *Szondi két apródjában* domináns jelentőségű „ellenállás-történet” teljes egészében Arany János konstrukciója. A módosított, „bizonyos idomítással” [Riedl] létrehozott narratíva leglényegesebb eleme voltaképpen az *utániség* vagy *utólagosság*, egy olyan poszt-helyzet, amelyben felmerül(het) a választás létlehetősége. Tinódi Sebestyén énekében nincs jelen, Czuczor verséből is hiányzik, de Mikszáth Kálmán *Drégely* című novellisztikus feldolgozásában sem találjuk az apródok esetleges dilemmáját, döntéshelyzetét, sorsuk már az ostromot megelőzően, annak kimenetelét előrejelezve eldőlt és szinte semmilyen beszédcselekvés, önreprezentáció nem jellemzi őket.)

A szerkezet egyik figyelemre méltó megoldása a kettős (vagy hármas) centrumképzés: a vers a cím szemantikai súlyával az apródokat, az apródok laudációjukban *Szondi* alakját helyezik a középpontba. A nyitókép viszont közös térben láttatja őket, mint ahogyan a narratív hangulatiság felerősítésében nagy szerepű múltbelyezéssel önmegéneklés is – „Két dalnoka is volt, két árva fiú : / Öltözteti cifrán bársonyba, puhába:” –, amely a nyolc szakaszból álló verbális tér közepére, az ötödik versszak legelejére állítja az apródok „kívülről” való önmagáratekintését. A későbbi szöveghelyekről visszanezve jól látszik, hogy a nyitó beszéd, közvetlenül a címhez kapcsolódva, a *diszkurzus birtokosaként* jelenik meg. Meta-szinten működő modalitásával világosan elválik a harmadik versszak kimondójától és annak egész világától. Amint a jelhiánnyal jelölt, analógiás mechanizmus mozgásba jön, úgy olvassuk az apródok énekbeszédét, mint olyan beszédet, amelynek a nyitóképpel való együttműködő kapcsolata már ránézésre létrehozható. Az idegenhez, a Másikhoz tartozó szövegrészeket is ez a fajta hasonlóság fogja össze, az idézést prezentáló *jel* látványával és elhatároló, elválasztó értelmével. Így a dalnokok énekét váltó szöveg mint *jelzett* identitású *Másik* konstituálódik és érvényesül, a vers az idegenség-jelentés jelévé teszi meg az idézőjelet, és az értelmezőnek több szinten is a komparatív perspektívát, a hasonlóságok és különbségek szerinti gondolkodást ajánlja fel. Paradox következményként a versszerkezet ilyen módon megfelelései, *analógiás* vonásai vezetnek a *különbség* értelmezése felé. Az analógiás viszony-megoldások külön összefüggést teremtenek a vers „sajátként” értett szakaszai és külön összetartozást az „idegenként” behelyezkedő szövegrészek között. Ezen alapgondolaton belül, mindkét beszédsorban látszólagos hasonlóságok is megjelennek: a nyitókép és az énekbeszéd

transzcendens jutalma egyszerre hordozza magában a bekövetkezett keresztény üdvözülésnek valamint a utókor által fenntartott nemzeti hálának mozzanatát („Ott szendereg, ő, / A harckeverő, / Kit nem bira győzni veszély, baj, / Nem szálla szívére haláljaj; / Most a maradék magyar áldja nyomát / S enyhítgeti menyeyei béke porát.”). Ugyanez az előre meghatározott, tulajdonképpen előre ki is mondott értékeloslás lappang a narráció egyes jeleneteinek szcenírozásában is: a magyar fél, s kivált Szondi, mindig, minden megmozdulásában a gáncsnélküli pozitivitás affirmativitásával jelenik meg előttünk (például „Helyt áll a magyar”, „Mint bérci fenyő / Rendíthetlen ő”, „Drégel valamint ama gránit orom”, stb.; sőt Szondi személyesen úgy győzi le viadalban Alit, hogy „a bég sebesülten odább futamik” – vagyis gyáván elmenekül a harcból; nem úgy, mint pár versszakkal később Szondi, kinek sebesülése után is „szive nem, hanem élete fogy”), míg a törökök nemcsak a hadmozdulat egészének szándékát, hanem az egyes mozzanatokot illetően is kizárólag negatív színben tűnnek fel: („Nincs egy török, aki megállani mer, / Száz van, ki lesújtva mögötte hever”, „ Vérben hörög a török és vész”, „Jancsár, spahi, s asszap üvöltve tolúl” stb.), s az a török gesztus is, mely egyedül részesül a pozitivitásból, azaz a halott Szondi megbecsült eltemetése, paradox fordulattal a *magyar fél* dicsőítésének szolgálatában áll. Czuczor olyan történelemképet vázol fel, melyben a kétségbevonhatatlan hősi-erkölcsi parancsok már a történeti szituációk felállása vagy megrajzolása *előtt* megfogalmazódtak, s a bekövetkezett és elmesélt történetek vagy események csak arra szolgálnak, hogy mintegy illusztrálják ezeknek a parancsoknak az érvényét és biztosságát. Emiatt a történetnek időbelisége is folyamatosként és következetesként tűnik fel, s csupán a narrátor bevezető és befejező keret-kiszólásai mutatják a felidéző gesztusnak jóval későbbi keletkezését – ugyanakkor e keret-elemek is épp az elbeszélte értéktartományok örökkévalóságát vannak hivatva aláhúzni⁶.

Míndezzel szemben Arany balladájának éppen fantasztikus tépettsége, diszharmonikussága, s minden poétikai szinten érvényesülő homályossága érdemel kiemelt figyelmet – megítélésem szerint e ballada, szemben a Greguss által elindított nagy interpretációs hagyomány alaptételeivel, azaz a hűség és helytállás követelményeinek sulykolásával, éppen a történeti helyzet és az erkölcsi parancsok problematikusságát mutatja be.⁷ Legelső mozzanatként arra utalnék, hogy e ballada, hasonlóan sok más Arany-balladához, önmagában és önmagából egyszerűen nem megérthető: aki nem ismeri előre a történelmet és e történetet, annak számára a szövegből, a cselekményszerű történetmondásból semmi nem érvényesül. E kérdésre már több mint száz éve rámutatott Riedl Frigyes, de intelme mindmáig alig hatott a balladák interpretációjára: amint Arany számára kézenfekvő volt, hogy egy *ismert* történetnek (no persze: kinek, mekkora közönségnek a számára is volt közismert a Szondi-történet?) újramondásával operáljon (alighanem ezt nevezte „epikai hitel”-nek), úgy az interpretáció is legtöbbször megelégszik az alaptörténetnek, nem pedig az Arany-szövegnek az elemzésével és morális kommentálásával. Riedl a következőket írta (az természetesen igencsak jellemző, hogy ő sem a *Szondi két apródjáról*): „Aranynál a ballada eme mysticus megvilágítása, ez a félhomály néha már-már háromnegyed homállyá válik: ő helytel-közzel skótabb a skótoknál. *Zách Klára* vagy *V. László* például alig érthető arra nézve, ki e történelmi eseményeket nem ismeri; *Vörös Rébék* is bizonyos studiumra szorúl. Ezeknél már a cselekvény

egyaránt jelöletlen, a pasa beszédeként valószínűsíthető beszéd és a válaszértékű megszólalás egyaránt idézőjeles. Ami mindenképpen megragadja a figyelmet, az a megszólaltatási változatok beléptetése a beszédfolyamba, a beszédek, a kommunikatív szerepkörök szaporításának célja, a hangzó figurákból való építkezés retorikai szándéka. Mindezen megoldások arra figyelmeztetnek, hogy a vers a különböző beszédcselekvésekben, a versbeszédben, s benne az énekhangon átütő egyéni beszéd-elemekben és hanghordozásokban bíz, a voltaképpeni elbeszélő forma és az idéző forma játékviszonyában, az idézőjeles struktúrákon belüli hangmegszólaltatás, sőt, az „idéző idézet” jelöletlenül jelölt poétikai-retorikai erejében. Így az olvasás nem lehet meg a beszédperspektívák, a közvetlen és a közvetett megjelenésű hangformák azonosítása, egyáltalán a közvetlenség és a közvetettség versbeli értelmezése nélkül. A két nagy jelentőségű személyiségnek, Szondinak és Alinak többféle szövegtörzseti elhelyezésben is hangot kölcsönöz a vers és így kétségtelenül nyer hatékonyságában és olvashatóságában is. A rendszer egyik legkülönösebb jelensége, hogy mintha az idézőjellel keretezett, „idegen” beszédterben megjelenő sorvégi kettőspont léptetné be, állítaná színre, bontakoztatná ki a diszkurzus voltaképpeni birtokosaként építkező „saját” szöveget. Ebben a világban már a saját is az idegenből veszi eredetét, a „miénknek” számító történet is idegen meghatározottságokból lép elő. A kettőspont azt sugallja, hogy ezt a viszonylatot is érdemes szemügyre vennünk, és úgy is végig kell gondolnunk az apródok énekét, mint idegen prezentációban megmutatkozó beszédformát, mint (esetlegesen a török által, az ő nyelvén, kultúráján és érdektávlatán átszűrve) újramondott tartalmiságot, mint a vers által sajátta fogadott idegenséget. Bármilyen formában is, de fel kell tennünk a kérdést: ki beszél a *fenn* zöldelő hantról, ki az, aki érti/idézi az énekekben textualizálódó sírás? Fel kell tennünk a kérdést, de semmiképpen sem szabad lezárnunk az azonosítást.

A kettős struktúra koncepciójáról szólva feltétlenül meg kell említeni, hogy a kizárás elvére alapozó, éles szerkezeti elkülönültség tényét, a két beszéd között fellépő feszültségeket, ha nem is oltja ki, de mindenképpen enyhíti, és a kettős megoldás tematikai-poétikai egységesülését szolgálja, hogy az egyes figurális történetek kizárólag a vers „saját”-ként és „idegen”-ként funkcionáló beszédeinek *összeolvasásából* építhetők fel. Így a diszkurzus a folytonos megkülönböztetésnek és a megkülönböztetett mozzanatok egységbevonásának eseménytörténete.

A történet értelem-háttérének a megvilágítása hozza felszínre, hogy a két dalnoknak Szondi kérése nyomán kellene a török táborba kerülnie. Ettől a ponttól kezdve érzékeli úgy majdnem mindegyik olvasat-változat, mintha az apródok éneke és a közvetítő megnyilatkozása ugyanazt a történetet mondaná, egymást váltva, folytatva és kiegészítve, anélkül, hogy a két szöveg egymásba oldódna, netán összekeveredne. Riedl Frigyes megfogalmazásában: „A keret be-beereszkedik a képbe. Mint némely középkori oltárképnél, a keret néha folytatja, kiegészíti a foglalt képet.”¹ Az egymásból következő a versszakpároknak, az elbeszélő és az idéző forma párhuzamának a múltba való visszalépését is felvállalja és erősen megtámogatja a visszatekintés dominanciáját. A közvetítő „mintegy átveszi az elbeszélés fonálát.”² – mégis, legfeljebb pillanatnyi szemszögerősítést tapasztalunk, de nem tartós szemszögegyesítést, az idegen beszéd továbbra is az idéző-identifikáló *jel* foglya, nem tud kilépni annak jelentéstani-azonosítási, kulturális-hatalmi kereteiből. Az *ellentétek egybeeséséből* előálló laudációs hangazonosságot nagyon gyorsan megtöri a török

közvetítő újabb, immár antitetikus megszólalása. Rendkívül lényeges, hogy a szegmensek összehangolódását nem az apródok beszéde kezdeményezi vagy idézi elő. A fenti mondatformáció (a közvetítő „mintegy átveszi az elbeszélés fonalát”) azért jelentős, mert egyértelműen a követ aktivitását jelöli és hangsúlyozza. Azt a recepcióból kiemelt állítást, hogy „csupa párbeszéd a vers”, éppen maga a vers, a versben mutató alapvető irányultság vonja kérdés alá: nem alakul ki (a párbeszéd megvalósulásaként) az a nyelvi közösség, amelyben egyik fél sem maradhatna meg annak, ami korábban volt. A két apród kizárólag saját eltéríthetetlen beszédében és legfeljebb megszólíthatóságában („Szép úrfiak!”) van jelen, megszólítóként, válaszadóként csak a művészi beszéd közvetettségével. Az énekbeszéd – lévén a megszólítás forrása a művészi szó ereje – anélkül nyilvánítja ki megszólító-irritáló képességét, hogy ő maga retorikai minőségében *odafordulna* a Másikhoz. A Másik beszéde kapcsán tanúsított közömbösség, a „mozdulatlan elkötelezettség” a „tántoríthatatlan becsületesség”, a „szelíd konokság”, az „állhatatosság” és a „sztoikus nyugalom” – ezek a recepció általános kulcsszavai – nem a „passzív ellenállás”, hanem művészi beszéd*cselekvés* részeként kerülhet megértésre. Így az epikus ének a „cselekvés mezejeként” fogható fel, „a forma valósággal eleme, részese a küzdelemnek”.³

Az idézőjelesen bekapcsolódó, megszólító beszéd par excellence mediológiai mozzanat a tapasztalható-hallható versbeszéd választottsága és az esetleges kulturális-*laudatív* hangváltás választhatatlansága között. A közvetítő azonban nem csak egy láncszem az apródok és az idegen (dal)kultúra közötti kapcsolatteremtésben, hanem rajta keresztül ölt formát a versbeszéd rendkívül kidolgozott koncepciója. Egyszerre van kívül és belül az apródok világán, hiszen ő az, aki érti amit mondanak, ő az, aki a meggyőzés retorikájában közvetíti saját világának idegenségét, és ő az, aki idegen szemmel (mondhatjuk-e, hogy nem elfogult tekintettel?) rögzített látványtapasztalattal rendelkezik a harcokat és Szondi György hősiességét illetően, és e tapasztalatot, a tapasztalat *énhez-kötöttségét* hangsúlyozva, ki is mondja: „*Én* láttam e harcot!...”. Rendkívüli fontosságot kölcsönöz a mediátornak, hogy „a látás, a megpillantás embereként” beszél. Mintegy meglepő módon saját „*kilétéről*”, a közbenjárói megbízatásáról, az *énjének* önmagára, saját emlékezeti-tapasztalati aktivitására irányuló kijelentést tesz. Az *én*-formához konvencionálisan kapcsolódó személyesség és a hatalom által kiszabott pozíció ugyanis nem alkotnak úgymond természetes egységet. A kommunikatív emlékezetben a tanú pillantása mindig a bizonyosság, az igazolás, a megerősítés eszközeként nyer jelentést. Éppen ezért interpretációk sorában merül fel a kérdés a kettős artikuláció mozzanatát illetően: hibriditással vagy álhibriditással állunk-e szemben? Már Barta János korai jellemzésében is: „az egyideig gyöngédséget színlelő, aztán őszintén meghatódó, végül kíméletlenségében nyíltan fellobbanó”⁴ török szolga jelenik meg. A mediátori identitásnak egyrészt valós élménye Szondi hősiessége, ugyanakkor véleményének elfedésére kényszerül, alapvető dilemmája: mondja-e, s mely mértékben mondja („Azonban elég:”) azt a diszkurzív Másikat, amelyet hatalmi alárendeltsége révén egyáltalán nem volna szabad kimondania. Lehet, hogy egyszerűen alkalma nyílik, hogy saját másik *énjét* kimondja, de az is lehet, hogy beszédének eredeti értelmét álcázva használja a *mi*-azonosságra utaló kódokat. Keressük-e, és hol keressük az *Én*-ideget? Látszatra mindenképpen az élményközösségek értelmi horizontja kapcsolódik itt össze: Szondi György rendkívüli magatartásának tapasztalata teremti meg azt az egybehangzást, amely átmenetileg

mintha oldaná az idegen mondatok megszólító-különbségteli konfigurációjából származó feszültséget. Azzal, hogy az apródok soha nem mondják ki önmagukat közvetlenül, csak a dicsőítő történet énekes elmondásával beszélnek. Szubjektivitásból építkező minősége, a személyességgel összekapcsolható egyénítő színezete még a zárószakasznak sincs. S bár az énekbeszéd kettőjük sajátos unifikálódását, „egyhangúságát” prezentálja, az én távolléte, tökéletes hiánya az apródok páros tematikai jelenlétével magyarázható. Deszubjektivizált kollektivitásukat, közösségükben, együtteségükben rejlő erejüket a művészi-krónikási beszéd-hatás hasznosítja.

Amint a török szolga mediátori minőségében a hivatalos ideológia diskurzusának logikájával gondolkodik, a versértelem az emlékeztető, a narratív-anakron szerkezetek és nyelvi-retorikai-performatív jelenstruktúrák közötti nyílt konfliktussá változik, méginkább össze nem illést érzékeltetve a két beszéd viszonyában és az értelmezői figyelmet egyértelműen a hatalom-jelentésre irányítva. És ezáltal arra a *nem* elhanyagolható jelentőségű összefüggésre, hogy a feszítés–oldás–feszítés aranyi mechanizmusát beteljesítő beszéd esetleg mégsem csak a mediátori én, hanem a hatalom karakterizációja is. Nem biztosan arról van tehát szó, hogy egyre közvetlenebbül hat a fenyegetésben leplezetlenül felszínre kerülő „Én”. Lehetetlen dönteni a mediátori megnyilatkozás ténylegesként illetve színlelésként való azonosíthatósága mellett. Minthogy a mediátor énjét haragjával fenyegető („Ali majd haragunni fog érte”) hatalmi tényező nem arctalan, lehet, hogy a közvetítő saját feldarabolt én-jére döbben rá, éppenhogy artikulálni akarja az én-ben rejlő másikat, a hatalom által a beszéd pillanatában kevésbé uralható dimenziók afirmációját tervezi, amikor ráismer, rádöbben tette várható következményeire. Megteheti-e az értelmezés, hogy az egyaránt ellenőrizhetetlen referencialitású beszédcselekvések egyikét az önkéntelen őszinteség, másikat pedig a színlelés jelentéskörében vizsgálja? Felettből érdekes, hogy a „kíméletlen nyíltságú” megnyilatkozásnak szinte minden értelmező hitelt ad, holott deklaráltan is a *megfelelés* mondatai, „arccal jelelt”, megnevezett hatalmi feltételrendszer keretezi az értelmüket.

A beszédmód-váltást követő későbbi sorokban már a hatalmi retorika érvényesítését, a hatalmi gondolkodásrend visszaállását tapasztaljuk. Mi történt voltaképpen? Kizökönt egy pillanatra a török hang, átbeszélte, majd a lealacsonyító, fenyegető kijelentésekben visszaváltozott a félt hatalom képviselőjévé. Az „Én” textuális szituálása, az identitás önmagára vonatkozó megnyilatkozása kettős referenciarendszerben valósul meg a hatalmi diskurzus kötelező jellegű rendjében, másrészt az egy pillanatra ezekkel szembehelyezkedő nyelvi én ön-megmutató beszédében. Az értelmezők többsége szerint a kezdeti én-beszéd képmutatás, illetőleg egy közönséges megtévesztő gesztus, amely a bizalom megnyerésére irányul. Azt hiszem, az értékeket értékelő és nem az értékeket hazudó magatartása felelne meg a ballada alapkoncepciójának: valódi értéket még az ellenség sem tagadhatja meg, a mások (idegenek) által látottság erősít(het)i a mitikus tendenciát. Valójában az a kérdés, hogy a közvetített, előírt hang és a saját hang verbális terének mozzanatnyi, belső indíttatású elkülönüléséről van-e szó, vagy egy „Én”-né váló álarc jelenik meg, amely esetleg a rejtett én megjelenítése is lehetne, de nem az. A személyes azonosságtudatot megosztó tényezők: a látásélmény mentén való megbizonyosodás és a hatalmi tekintély tiszteletében eltagadott máskéntlátás. A közvetítő szerepében megkísérli a kulturális-érdekorientált különbségekből álló határokat kijelölni majd egy ponton

átléphetőnek minősíteni. Nem véletlen, hogy az átbeszélés érzékeltetésére Arany János a vers hagyománytudatát, a Tinódi-féle „térdön álva még vív vala” kifejezés variációját (az eredeti megfogalmazástól való áthatottságot) jeleníti meg a beszédben. A *Ruszt*emmel való (dőlt betűs írással) kiemelt azonosítás metaforikus túlzásával ledöntetni a válaszfalakat azért meddő vállalkozás, mert a befogadás számára éppen a túlzás hatásmechanizmusa révén válik elbizonytalanítóvá a kijelentés. A metafora a másság homogenizálásának biztos eszköze kívánna lenni, ez az azonosítás azonban gyanút keltően erős, olyannyira az, hogy ellenőrizhetetlen referencialitása ellenére is színlelésnek minősül. Az idegentől származó utolsó két szakasz olyan egymással ellentétes beszédjelentéseket fon egybe, amelyek képtelenek „tanúskodni önnön intencionalitásuk mellett”⁵, ezért többféle olvasatot is kiválthat az autentikus „Én” kijelölhetetlenségének poétikai hatásával.

Ha jól meggondoljuk, a *Szondi két apródja* azzal teremti meg a szilárd ellenállás, a hűség erkölcsi imperatívuszának vállalási képzetét, úgy lehet a „morális diadal tanúsítója”, „az eszmetelt önfeláldozás” verse a recepcióban, hogy az énekmondói beszédtevékenység mindvégig szuverén marad, „lojalitása nem kerül válságba”, érzelmi-hovatartozási bizonyosság, stabil önazonosság jellemzi, krízis és kétségek jelei nem érzékelhetők rajta. Az apródok beszédének a Másik felé való megnyílása nem jön létre a szigorú szerkezeti párhuzam felállításával feleletként ható, de választ nem hozó sorokban, mindvégig megközelíthetetlen és zárt egységet jelent. Hogy a *verbális térvizonyok* mégis dialogikus összefüggést sugallnak, az a „párvo-nalas” koncepció formai következménye.

Modalitásváltás jelzi, hogy a sajátosan „egyoldalú dialógus” az átokmondás aktusában teljesen kilép a referenciális értelmezés kereteiből, nem létesíti-alkotja a beszédet inkább kölcsönzi, nem konstruál csak beemel, a formulaszerűségben nincs közvetlen kapcsolat az apródok többesszámú alanyiséga és a beszéd modalitása között. Ugyanakkor egyáltalán nem szándéktalan retorikája szerint az átokformulában való beteljesedés nem kelti a kölcsönzöttség hatását és így az értelmezésben kérdésként merülhet fel, hogy van-e köze a személyességre visszavezethető ítélethez. Az *intertextuális menedékként* funkcionáló énekmondói megoldás, amely a bibliai időkből vett szó erejével kívánja mozgásba hozni az ártó erőket, látszatra mintha enyhítene a *dialogikus hiányon*, de a művészi beszédhang és az érintett figurális befogadó közvetlen kommunikációja nem jön létre. A dialogikus állapot állapotváltatást illető kétség és bizonytalanság nem merül fel. A műalkotás autonómiáját prezentáló beszéd nem lép ki önmagából, csupán megjeleníti a kilépést a biblikus szövegek közötti megoldással. Úgy tűnhet, a dalnoki szöveg nagyon is érzékenyen reagál az idegen beszédre, miközben mégsem lép vele dialogikus kapcsolatba. Voltaképpen a dialogikus illúzió hordozójaként sem más, mint az érintkezés előli kitérés hihetetlenül hatásos konstrukciós megoldása. A várakozással való poétikai játék zárlatában a *váratlanság* stíluseffektusával hat. Azzal is, hogy látszólag érzékenyen reagál az ellenbeszédre, mint művészi cselekvésforma nyilvánul meg az énekhang. És azzal is, hogy a zárlati jelentések az idegen beszédének általános jelenségeivel összhangban mozognak, mind a szemantikai logika mind az indulati hőfok tekintetében. Vitathatatlanul izgalmas művészi problémát vet fel az Arany János által létrehozott, a műalkotás öntörvényű érinthetetlenségét és a dialogikus értelem képzetét egyesítő megoldástípus. Mert bár nem alakul ki beszédközösség és az átok nem egy beszélgetésben létrehozott közös nyelviség

része, nem is egészen saját tulajdonú beszédcselekvés, így kialakulhat az elmozdulás képze, jóllehet az átok-szerkezet nem a kommunikáció csupán a saját történet kontextusérzékenynek tűnő lezárása. Nem az apródok állóképessége, hanem a műalkotás zárt rendje és látszatra reflektív, de nem párbeszédkész felépítése járul hozzá ahhoz, hogy a szilárd ellenállást illető interpretáció folyamatosan megvalósulhasson a recepció történetében, és a beszéd mögé komoly szellemi horizont rajzolódhasson. Valószínűleg egy ilyen gondolkodás vonalán lehetne kiemelten felidézni Riedl Frigyes Arany-monográfiájának a befogadástörténetet máig meghatározó mondatát: „A walesi bárdok és Szondi két apródja című balladáknak egy az alapjuk: a költészet erkölcsi győzelme zsarnoki erőszakon.”⁶

Annyi bizonyos, a mai gondolkodásnak nemcsak a balladaverset szervező beszédperspektívák, dialógikus várakozások és dialógikus illúziók számbavételére kell javaslatot tennie, hanem azt is meg kellene értenie, hogy miért van az, hogy amikor ez a kérdéskör képezi tárgyát az Arany-értelmezéseknek az allegorikus-morális olvasatok kimozdítása szinte lehetetlen. Meg kellene világítania, mire irányulhatnak a kései olvasó kérdései, ha értelmezői megnyilvánulásait nem abból bontja ki, hogy a *Szondi két apródja* „aktuálpolitikai” vers, hogy „a történelmi esemény csak keret, közeg, fedőszövege a politikai mondanivalónak.”⁷ Milyen lehetőségeink vannak, ha már annak közvetlen „kiolvasása” nemigen kérhető számon, hogy az Arany-balladák egy része, közöttük a *Szondi két apródja* is „az ötvenes évek viszonyaira céloz”⁸ illetve, hogy ez a balladavers „Bach-korszakban szükségszerűen kialakított passzív nemzeti ellenállás szellemében íródott”, a „Deákék által javallt közösségi magatartástípus ölt”⁹ testet benne. Egészítsük ki az „önkényuralom jelenében leli meg létindokait” formációjú mondatot a „mindenkori” betoldásával, olvassuk az apródok én-mentességét, vagy netán a hatalom emberének, (a szerep figurájának?) önmaga-keresését, nehezen hihető „Én”-né változását? Egy bizonyos, meg kell találni, az esztétikai határfunkciót, amely továbbmozdíthatja az értelmezést az egykori „aktuális” értelemgeneráló struktúrák kitörlődését követően, miközben a vers ilyen cselekvésformája inkább hiányként tételeződik, és miközben voltaképpen ugyanazon témaelemek (a beszéd hatalomeffektusai, a „hatalom mikrofizikája”, az ellenszegülés művészete, a művész(et) eszközléte, az identitás-problematika, a szubjektumot beszélő nyelv, a dialógikus illúzió) kerülnek az olvasás látókörébe, legfeljebb az újraértés, a másként-értés, a sajátta-formálás mai szintjein.

Jegyzetek

- ¹ RIEDL Frigyes: *Arany János*. Budapest, Szépirodalmi, 1982, 234.
- ² IMRE László: *Arany János balladái*. Szombathely, Savaria University Press, 2006, 190.
- ³ BARTA János: *Arany János*. Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1953, 119.
- ⁴ BARTA János: *I. m.*, 115.
- ⁵ KULCSÁR SZABÓ Zoltán: *Narratíva, hazugság, kérdezés*. = K. Sz. Z.: *Tetten ért szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*. Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 339.
- ⁶ RIEDL Frigyes: *I. m.*, 236.
- ⁷ NEMES NAGY Ágnes: *Arany János*: V. László. = N. N. Á. – LENGYEL Balázs: *A tiénékeny alma*. Pécs, Jelenkor, 1995, 66.
- ⁸ SÓTÉR István: *Werthertől Szilveszterig*. Budapest, Szépirodalmi, 1976, 144.
- ⁹ IMRE László: *I. m.* 178.