

„Ártatlanság képe s bánaté”

Látvány és érzés Vörösmarty Mihály *Szép Ilonka* című költeményében¹

A képzelőerő romantikus kibontakozása az emberi kultúra olyan forradalma volt, amelyhez a lejegyző rendszerek szintjén az újkorban csak a könyvnyomtatás mérhető. A képzelettel együttműködő néma olvasás elterjedése tette tömegméretű képességgé a szöveg *hangjára* hallgatást és egyáltalán az irodalmi nyelv recepciójában a mediális tapasztalatok immateriális érzékelését. E fordulatot tudvalevőleg megelőzte magának a könyvkultúrának – a modern irodalmi kommunikáció nélkülözhetetlen feltételének – a létrejötte. Ennek kialakulását követően a művészi beszéd az újabb hordozóban – az immár sokszorosítással (nyomtatással) terjesztett írás közegében – ismerhetett magára.² A magyar kora romantikában ezért a beszélt és az írott nyelv kétségtelen – mondhatni, eredendő – távolsága egy leküzdendő állapotként jelent meg, amely ugyanakkor a kettő egyre alaposabb kötődését igényelte, az egymástól idegenségből a szövetséghez vezető út kiindulásaként. A szélesedő könyvkultúra korában a nyelvújítás például

az írásfejlődés egyik következménye: az írás nyelvének emancipációja a beszélt nyelvtől. Ez a differenciálódás a német irodalmi nyelv fejlődésében is bekövetkezett, azonban sehol másutt föl nem található különössége a magyar nyelvújításnak, hogy papíron keletkezve rövid idő alatt csodálatosan mélyen behatolt az élőszóba. [...] Az irodalmi klasszicizmus ebből a szempontból nem tekinthető esetleges stíluskorszaknak, hanem a fejlődés egy szakaszának, amelyen az irodalomnak szükségszerűen át kellett haladnia, mikor öncélú papiros-élete kezdődik.³

A neoklasszicizmus korszakos jelentőségébe, stiláris önállóságába vetett hit jogos elvetésével Thienemann Tivadar rámutat a papíralapú közlés további fejleményére: a születő romantika először folytatta „a klasszicizmus útját a betűk elvont világa felé. Az önmagából merítő irodalom fejlődésének második állomása ez, amely a klasszicizmusnál is

¹ A tanulmány a Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport által *Személyesség, (új)tárgyiasság és képiség* címmel, a Kabdebó Lóránt emlékezetére rendezett konferencián, a PPKE Bölcsészettudományi Karán 2022. december 9-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

² Horváth János a hordozót, a grafémikus közeget hangsúlyozta, amikor nevezetes tételében az irodalom lényegét az írók és az olvasók olyan szellemi viszonyaként határozta meg, amely írott művek közvetítésével jön létre. HORVÁTH JÁNOS, *Magyar irodalomismeret = Uő, Tanulmányok I.*, kiad. GÖNCZY MONIKA, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997 [1922], 20. Az „alapviszony” e felfogását árnyalja-módosítja médiumtörténeti szempontból Thienemann Tivadar, lásd a 3. és 4. jegyzetet.

³ THIENEMANN TIVADAR, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 173–174.

irodalmibb irodalomhoz vezet.” Ugyanakkor ez az irodalmiság egy olyan nyelvhasználatra képes immár támaszkodni, amelyben „a határvonal a való-világ és a költött-világ, az élet és az irodalom között [...] bizonytalanná válik, sőt, az igazi romantikus számára a könyvek elvont, szellemi jelenségei mindenképp jelenvalóbbakká lesznek, mint a legkézzelfoghatóbb valóság, amelybe minduntalan belebotlik”. Eltekintve a „szellem” és a „valóság” megkülönböztetésének nehézségeitől, kétségtelen, ezeknek az „elvont szellemi jelenségeknek” (immateriális tartalmaknak) a kultusza fordította meg a mondott tendencia irányát, ösztönözte az írásellenes törekvéseket, a „betű öl” felfogását, a „gonosz könyv” Kölcseynél is megtalálható kritikáját.⁴ Mindezek fényében sem véletlen – és most csak érintőlegesen említhető –, hogy az írásbeliséggel kapcsolatban a „csak jel vagyunk” állapotára Friedrich Hölderlin ódája éppúgy kitért, mint Hegel esztétikája.⁵

A beszédként értett művészi nyelv így kialakult alapvető képessége, a szöveg hangjának és az általa vizionálható képnek az anyagtalan összjátéka – a néma olvasásban mindig újraaktualizálódó jelenvalósága – teszi lehetővé a modern diszkurzusformát, amelyet szépirodalomnak nevezünk.⁶ A *Szép Ilonka* című költemény poétikájának interpretálásához mindenképpen szem előtt tartandó a vizualitás és a verbalitás együttműködésének a mondottak szerint kondicionálódó, szükségképp kimond(hat)atlan tapasztalata. Az „elvont szellemi jelenségek” irodalma, azaz a szöveg ösztönözte képzelőerő művészete kapcsán az (el)hallgatás, a dialogicitás, a retoricitás performatív gesztusainak szerteágazó elméletei egyaránt osztják a még pozitivisták környezetben formált logikai maximát: „[a]mi maga fejeződik ki a nyelvben, azt mi nem fejezhetjük ki a nyelv által.”⁷ Ugyanakkor jórészt e megkülönböztetésből fakad a nyelv iránti „bizalmatlanság” modern érzülete,⁸ folytatva annak romantikus történeti előzményeit. „Nem mondom, mint szeretlek, / Hol lennék arra szót?” – utal a megbízható közlés nehézségeire az „intimitás kódolását”⁹ illetően Vörösmarty Mihály verse (*Idához*): „Nem érez, a ki érez / Szavakkal mondhatót.”¹⁰

⁴ Uo., 171–189. Horváth János és Thienemann Tivadar „alapviszony”-koncepcióihoz lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál = Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs, SIMON Attila, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2006, 40–56. – SMID Róbert, „A technikai előfeltételek változásához kötöttem az irodalmi alapjelenségek változását”. Thienemann Tivadar avant la lettre mediális diskurzusanalízise = *A magyar művészetelmélet hagyományai*, szerk. BALOGH Csaba, FALUSI Márton, Bp., MMA, 2019, 67–78.

⁵ Vö. Friedrich HÖLDERLIN, *Mnemosyne* = Uő, *Sämtliche Werke*, I, Hrsg. Friedrich BEISSNER, Stuttgart, Kohlhammer, 1951, 195. – Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/Osiris, 2000, 93–95.

⁶ Vö. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard UP, 2015, 252.

⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Bp., Akadémiai, 1989, 34.

⁸ Vö. Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Ein Brief* = Uő, *Sämtliche Werke*, XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, Hrsg. Ellen RITTER, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1991, 45–55.

⁹ Niklas LUHMANN, *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Bp., Jászöveg Műhely Kiadó, 1997.

¹⁰ A Vörösmarty-idézetek forrása a kritikai kiadás: Vörösmarty Mihály, *Kisebb költemények I. (1827–1839)*, s. a. r. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1960 (Vörösmarty Mihály Összes Művei I.) [a továbbiakban:

Mindezzel együtt az esztétikai hatás eleve föltételezi az olvasás olyan „társalkotói” közreműködését, amely aktiválja a kép és a hang kapcsolatának artikulálhatatlan jelentéseit. Így közvetítődik valami, ami bennük külön nem közvetíthető. Vörösmarty költeménye a magyar romantika azon rendkívüli jelentőségű alkotása, amely tehát különösképp megkerülhetetlenné teszi azt az – egyébként általánosítható – kérdést: mi az, ami éppen e mediális összjáték révén maga „fejeződik ki” az alkotás nyelvén, amit tehát nem a beszélők fejeznek ki az alkotás nyelve által? Konkrétan: miképp ajánlja a receptív szemlélet számára – egy intenzív poétikai-esztétikai eljárással, a liliomhulláshoz, a hervadás mestertrópusához hasonlítással – e versbeszéd az ártatlanság és a bánat *képét*, hogyan teszi láthatóvá az adott érzést, a mű legendás, mátrixként is számontartott metaforájában?¹¹

A *Szép Ilonka* című költemény (1833) életképszerű részekből szerveződik, balladás jelenetkezéssel viszi színre történéseit.¹² Nyitása – első epizódja – tudvalevőleg egy vadászkalandot idéz, benne a várakozást, amely a serény nap reggelétől, a déli verőfényen át az alkonyatig tart időben, míg e folyamattal térben a fenn és a benn látványai fonódnak össze – elemi kronotoposzokat képezve. Az olvasás meglepetése, sőt revelatív rádöbbenése lehet, hogy ez a jelenet a metaforizáció azon genezisének viszi színre, amely évezredek poétikai eszmélkedéseinek a kulcsmozzanata, kiindulása volt. Az átvitel alakzatát Arisztotelész magyarázata kötötte össze először a napút pályájával. Dióhéjban utalandó ehhez Paul Ricoeur ismert kommentárja, amely a vonatkozó teorémákkal – a következő idézetben Jacques Derrida téziseivel – vitázva fejti ki megfigyelését:

VMÖM I.], illetve Vörösmarty Mihály, *Kisebb költemények III. (1840–1855)*, s. a. r. TÓTH Dezső, Bp., Akadémiai, 1962 (Vörösmarty Mihály Összes Művei III.).

¹¹ Mint ismeretes, Gyulai szerint e két sorból nőtt ki a költemény, lásd: VMÖM I. 447. Jelen dolgozat nem bonyolódik a Peterdi Ilonka és a király találkozásának intimitásait nyomozó vitába. Lásd ehhez: BARÓTI Dezső, *Szép Ilonka* = Uő, *Árnyékban és fény: Irodalmi tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1980, 265–299. – SZABÓ Magda, *A lepke logikája: Szép Ilonka* = Uő, *A lepke logikája. Színképelemzés: Vörösmarty-költemények*, Bp., Argumentum, 1996, 108–126. – BÉCSY Ágnes, *A hervadhatatlan Szép Ilonka*, *Árgus*, 11(2000), 5. sz., 44–49. – MARGÓCSY István, *A király mulat. Fejedelmi csábítás a magyar romantikában* = Uő, „...a férfikor nyarában...”: *Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról*, Pozsony, Kalligram, 2013, 214–240. – VADERNA Gábor, *Mátyás király szerelmes (Vörösmarty Mihály: Szép Ilonka)*, 2000, 31(2019), 3. sz., 61–79. Ez utóbbi munka meggyőzőn érvel amellett, hogy teljesen eltérő olvasatok is érvényesíthetők – ahogy az általában lenni szokott, tehető hozzá, akár a motívumok dekódolása tekintetében is. Az allegorizáló megfjtések sora folytatható, egyikük szerint Szép Ilonka hervadása a „querela Hungariae” toposz variációja, a lány voltaképpen az Erdéllyel egységben levő, Mátyás király által szimbolizált országra vágyakozik, és annak elvesztését siratja. Lásd: BORJÁN Elréd, *Vörösmarty Mihály Szép Ilonka* című költeményének allegorikus értelmezése, *Irodalomismeret*, 10(1999), 1–2. sz., 121–123. További ötleteket és átirásokat említ régebről: BAROS Gyula, *Szép Ilonka halhatatlansága*, *It*, 15(1926), 5. sz., 205–218.

¹² A műfajilag általában hol balladaként, hol elbeszélő költeményként tárgyalt alkotásban Tóth Dezső – egy korszak és egy világnézet joggal kritizált irodalomfelfogására jellemzően, de egyes részleteiben nem alaptalanul – a novella és vígjáték különmemű motívumainak átlírizált, elégikus idilljét vélte fölfedezni: TÓTH Dezső, *Vörösmarty Mihály*, Bp., Akadémiai, 1957, 221.

A nap már Arisztotelésznél igen szokatlan metaforát kínál (*Poétika*, 1457 b), mivel nincs olyan névszó, amely teremtő erejét kifejezhetné, azt a magvetés metaforája helyettesíti. [...] El kell ismernünk, hogy „a nap forgása mindig is a metafora pályája volt” [...]. S íme a rendkívüli extrapoláció: „Valahányszor metafora van benne [ti. a diskurzusban], kétségtelenül ott van benne valahol egy nap is; de valahányszor nap van, a metafora már elkezdődött.” [...] A metafora elkezdődött: a nap megjelenésével együtt ugyanis felbukkannak a fény, a látás, a szem metaforái is, az idealizáció *par excellence* képei a platóni *eidosztól* a hegeli *Eszméig*.¹³

Ez utóbbi megállapításból következne, hogy a szemantikai átvitel mozgása egy addig láthatatlan jelöltet világítana meg, és ez lenne a heliotropikus kör tartalma. Az élő metafora koncepciója természetesen tagadja az ilyen elvont idealitás megragadható célképzetét, nem fogadja el a napfényre hozott jelölt stabilizálásának a ráfogását, de rámutat arra a nyelvi energiára, amely éppen az eltérés révén ismeri föl a hasonlót, és fordítva, így nem nélkülözi a különböztetés és az azonosítás teremtő feszültségét.

Vörösmarty költeményének első strófájában a környezet úgy jelenik meg a valamire várakozás, a „méla les” látható tereként, hogy eközben az erdő mélye őrzi a hús forrás láthatatlan rejtekét. A művészetfilozófiai hagyomány az ilyen kettősséget az elrejtő föld és a rejtetlen világ fogalmainak segítségével is nagy hatásokkal, megkerülhetetlen érveléssel dolgozta ki.¹⁴ S az alkonyathoz – a naplementéhez – érkezve következik be a pillanat, mondhatni fordulat, amikor a költemény nyelve mégis a Nap megvilágító funkcióját kezdi imitálni, hogy a földi történetre bocsátott fénnel az átvitel *jelölő* ambícióját domborítsa ki.¹⁵ A második versszakban a kronotoposzok expressis verbis jelölő apparátussá szilárdulnak, már-már illusztrációként egy állandó jelentés megragadásának a kísérletéhez.

A' vadász még lesben ül sokáig,
Alkonyattól vár szerencsejelt:
Vár feszülten a' nap' áldoztáig,
S ím a' várt szerencse megjelent[.]

A szerencse *jelének*, majd *megjelenésének* az egymást követése kirívó, már-már drasztikus nyersséggel viszi színre a heliotropikus reprezentálás hasadását, az utalhatónak vélt tartalom érzéki-anyagi testet öltésének mechanikáját. Az adott jelre várakozás és

¹³ Paul RICOEUR, *Az élő metafora*, ford. és JENEY Éva fordítását (nyolcadik fejezet) átdolgozta FÖLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006, 425.

¹⁴ Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks: Mit der „Einführung“ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935)*, hrsg. Friedrich-Wilhelm von HERRMANN, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950.

¹⁵ E szemiotikai funkció különösen akkor feltűnő, ha ezt például a *János vitéz* első soraiban vagy a *Toldi* első énekében olvasható napsütéssel vetjük össze, ahol a megvilágítás nem a *szereplői nézőpont* (a figyelem, a „méla les”) velejárója, hanem a színre vitt alakot magát láttató *közeg* tulajdonsága.

nyomában a várt jelölt epifániája, mondani sem kell, a „meta-fora meta-fizikájának” tankönyvi példája lehet, távol az alakzat azon elevenségétől, amely nem ismeri az érzéki és az érzékfeletti osztottságának platónizmusát.

E nyelvezet kifejlése-eluralkodása nyomán Ilonka alakját kétféle, egymással szögesen ellentétes hasonló művelet jellemzi a mű első részében.

Az első a reprezentálás iménti epifánikus modelljeként, a jelölés színre vitelével – szinte dramatizálásával – nyer formát. „Ah de nem vad, könnyű kis pillangó / S szép sugár lány, röpteként csapongó.” Csakhogy e pillangóhasonlatot ez az eljárás maga teljes mértékben dekonstruálja, azaz fokozatosan megszünteti benne a metaforikus interferenciát,¹⁶ sőt kifejezetten szembeállítja egymással a költői képként fölvezetett jelenet alkotóelemeit. Vagyis a „szép arany pillangó” és a „szép sugár lány” nem egymásra utaló, hanem egyre inkább egymást taszító és tagadó pozícióba kerülnek. Már azzal, hogy Ilonka megszólítja a lepkét, önmaga addigi jelölőjét reflektálva képez távolságot, és idegeníti el magától a metaforikus kapcsolat másik elemét – éppen abban az aspektusban, amelyet teljesületlen óhaja kifejez („lepj meg”, „szállj rám”). A metaforikus alakzatot tehát a megszólítás retorikája diszfigurálja: jelölője nem a szereplőt láttató, hanem a szereplőtől látott – az ő saját nyelvén invokált – világ részévé válik:

„Tarka lepke, szép arany pillangó!
Lepj meg engem, szállj rám kis madár;
Vagy vezess el, merre vagy szállandó,
A’ hol a’ nap nyugodóba jár.”

A megszemélyesítések szintén úgy erősítik Ilonka szólamának antropomorfizáló karakterét, hogy ezzel is az óhaj (vágy) kudarcát domborítják ki, a pillangó szabadságának és a lány rabságának élesen szembesítő konstatívumában tetőződve („S rezzent kézből kis pillangó elszáll; / A’ leány rab szép szem’ sugaránál”). Nem kell túl szoros, pusztán elég figyelmes olvasás annak belátásához, hogy e metafora bármilyen cselekményes relevanciája csak a szétbontás aspektusából, az alkotóelemek ütköztetése nyomán jöhet létre. A szöveg így Ilonka alakját és sorsát nem a pillangóhasonlat ismert (és persze roppant szerteágazó) öröksége mentén, hanem kifejezetten annak ellenében alakítja. Nyilvánvalóan merít a szerelem és a halál találkozásának ősrégi hagyományából, de azt kifordítja, önnön ellentétébe vetíti, a vágyteljesülés totális (ekként halálos) hiányát retorizálva.¹⁷ Ezért a pillangó archetípusa tropológiaiailag játékba hozandó

¹⁶ Vö. Max BLACK, *A metafora*, ford. MELIS Ildikó, Helikon, 36(1990), 4. sz., 432–447.

¹⁷ SZILÁGYI Márton figyelt fel – Baróti Dezső felfogását megkérdőjelezve – Amor és Psyche mítoszának „szétírására”, az első rész pillangómetaforájának jelentésszerű dinamikájára, amely a motívum feltűnését követően az „esztétizált halálábrázolás allegóriájával zárul”. A költemény egészét eszerint sem a mitikus minta pusztán imitativ követése, hanem „határozott átrendezése”, szuverén újrafogalmazása jellemzi: SZILÁGYI Márton, *Szép Ilonka* = Uő, „Miért én éltem, az már dülva van”: *Vörösmarty-tanulmányok*, Bp., Kalligram, 2021, 171–172.

az értelmezésben, csak éppen az általa képviselt hipotextusokkal szakítás figurájaként, a tagadás eseteként, az öröklött jelentések radikális átformálásaként.¹⁸

A másik hasonlítás viszont egyenesen cselekményes távlatot nyer: „’s iramlik, ’s mint az őz’ futása, / Könnyű ’s játszi a’ lány’ illanása”. E kép motivikusan a „méla les” figyelme előtt is *láthatatlanul* maradás jellemzéséhez csatlakozik: „Vértess’ belsejében / Nyugszik a’ vad hús forrás’ tövében.” A hegység mélyén rejtőző vad (őz) metaforája – illanó föltárlása a *látás* számára – abból az elrejtő mélységből ragyogtatja fel Ilonka lényét, amelyet az őt elbeszélő nyelv alkot majd rejtetlenné, az ártatlanság és a bánat képében. A pillangó- és az őzmetafora ezen feltűnően ellentétező kompozíciós funkciója a költemény legalapvetőbb vonásaihoz tartozik. Az utóbbi az anyagtalan imagináció számára nyit lehetőségeket, az előbbi pedig a „forrás- és céltartomány” szó szerinti összekapcsolásává konkretizálódik,¹⁹ és egy taktilis láncolatát defigurálja magát („»Megvagy!« így szól a’ leány örömmel, / Elfogván a’ szállongó lepét; / »Megvagy!« így szól a’ vadász, gyönyörrel / A’ leányra nyújtva jobb kezét”).

A második és a harmadik rész, a vendéglátás Peterdi házában, majd a látogatás Budán az első epizódjától radikálisan eltérő fikciós modellt hoz játékba: a nemzeti történelem, a Hunyadi-kori politika témáját, amelyet a természet idilljével ütköztet. A költészet romantikus kódjai szerint két szembenálló világról van szó, akkor is, ha ugyanez a romantikus poétika éppen egyesítésük – olykor forradalmi indulatú – bővületében él. Két összeférhetetlen rendszer együttműködését már a korai romantika, Friedrich Schlegel is a műalkotás lényegének tartotta. Ennek poétikai eredménye kölcsönös reflexivitásuk játéka, azaz egy olyan jelölésmód, amelyben mindkettő a másik jelöltjeként funkcionálhat.²⁰ Ilonka változatlanul „sugár lányként” szerepel, míg a vadász esetében a hasonló fénymetafora az inkognitóját világítja át a történelmi emlékek földidézésével és egy politikai állásfoglalás hirdetésével: „»Húnyt vezérem’ ifjú szép sugára« / Szól az ősz most »éljen a’ király!«” A két világ között e pillanat roppant

¹⁸ Ezzel szemben a hagyomány afirmatívabb folytatására lehet példa Vörösmartynak a *Virág és pillangó* (1841) című, egy virág szólamát intonáló, teljes egészében aposztrofikus költeménye. A pillangómotívum történeti áttekintéséhez lásd: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. Arthur HENKEL, Albrecht SCHÖNE, Stuttgart, Metzler, 1967, 910–912. – *Dictionnaire des symboles*, III., ed. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, Párizs, Seghers, 1974, 355–357. Magyar romantikus irodalmi előfordulásokra kitér: ALEXA Károly, *A megbékélés költészete. Arany János: A lepke = Vázlatok Arany Jánosról*, szerk. MEZEI József, Bp., ELTE BTK, 1979, 110–146. A *Szép Ilonka* intertextuális rétegeit és hatását tárgyalja: SZILÁGYI, i. m., 171–179. Az újabb hatástörténeti kutatásokhoz lásd: ZENTAI Mária, *Hívott és hívatlan dalosok. Vörösmarty műveinek zenei adaptációi, különös tekintettel a Szép Ilonkára = Vendégek közt vendég: Poétikai örökség és szövegahagyomány (Vörösmarty az ezredforduló után)*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Tempevölgy könyvek, 2020, 17–44.

¹⁹ E fogalmak kidolgozását a kognitív metaforicitás elméletén belül lásd: George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, London, UP Chicago, 1980.

²⁰ Az egymást kizáró jelrendszerek együttlétéről, kölcsönhatásáról, a kora romantikában oszthatatlannak tartott műalkotás belső kettőségéről és a schlegeli „kettős centrum” fogalmáról lásd: Winfried MENNINGHAUS, *Unendliche Verdoppelung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1987, 155–171.

feszültséget szül, és csak az olvasó tudja, az ifjú szép sugár jelöltje ott ül az asztalnál. Ugyanakkor a megszólított vadász arra kényszerül, hogy Mátyásról, azaz titokban tartott, ám szóba hozott saját személyéről beszéljen: pohárköszöntőt kell mondania önnön rejtett valójára. A Vértes vadonában fölcsendül a jelen lévő vadász hangján a távol levő méltóság azon végzetes szólama, amelynek harcosan politikai jellege erőteljesen szembesül a családi otthonossággal. Az éljenzés, ami Peterdiék szempontjából derék hűségnyilatkozat, az álruhás király szájából áldó és egyúttal átokmondó esküvés életre-halálra:

„Éljen hát a' hős vezér' magzatja.
Addig éljen, míg a' honnak él!
De szakadjon élte' pillanatja,
Mellyben attól elpártolni kél; [...]"

Ilonka csak magában kérdez a másik világra:

„Vajh ki ő, és merre van hazája?”
Gondolá, de nem mondotta szája.

Csakhoggy éppen a hallgatása fogja kiszabadítani a heliotropikus jelölés korlátaiból a versbeszéd általa kimondatlan jelentéseit. Szerelme éppen a verbalitástól tartózkodásban, fájdalmas elfojtása révén engedi kibontakozni érzése és sorsa elbeszélését. Tragikus boldogtalansága megfosztja őt a saját nyelvétől, de szóhoz juttatja a róla beszélő nyelvet. Amit tehát ő nem fejezhet ki önmagáról a nyelvével, azt a nyelv fejezi majd ki őrá akkor, amikor némaságának általa artikulálhatatlan titkát látvánnyá formálja.²¹

Ilonka hangjának képivé áttűnő elhallgatásához a két világ addigi együttműködésének – a kölcsönös jelölés játékának – meg kell szakadnia. A lány szolamának vokalizását Budán, mondani se kell, a rámutató jelnyelv hangzó fölerősödése némítja el teljesen. A harmadik rész elején sorjáznak a látás, a szem, a tekintet érzéki tapasztalatai, a szereplők vizuális benyomásai. „Föl Peterdi 's bájos unokája / Látogatni mentenek Budát”. Eközben az agg csodálkozva látja a sok újdonságot, Ilonka pedig „Vágyva néz sok hű szem ellenébe”. Majd megpillantják egykori vendégüket, a vadászt: „A' király az: »Áldás életére!«” S innen kezdve minden hangot áthat a rávilágítás mámore, az idillt szétzúzó hősi-fenséges modor, a történelmi-politikai dicsfény: „'S felrobognak

²¹ Csak érintőlegesen utalhatók a romantikus irodalom már Thienemann Tivadartól idézett, később is sokat tárgyalt vizionárius ambíciójának médiumtechnológiai vonatkozásai: „a könyvek felvilágosodásnak nevezett előállítás maga is képtechnológiává vált. [...] Egyszerűen írva áll [Hoffmann regényében], hogy maga a német romantika sikeresen örökebe lépett a reneszánsz camera obscuráinak és a barokk laterna magicáinak. [...] Csak a csendes, néma olvasás működött úgy, mint a szövegben megnevezett optikai adatokra nyíló perspektíva” (Friedrich KITTler, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005, 112, 116, 117).

hadvész-ülte képpel / Újlaki 's a' megbékült Garák." Mátyás kilétét, sőt nevét a napszerű láttatás identifikálja, teszi diadalmassá és egyúttal elérhetetlenné: „Fény nevére, áldás életére!” S ez a rámutató hangorkán tölti be a környező teret, így szólal meg a sokaság, ezt kiáltozzák a honfiak, s mi több, ezt visszhangozza az egész természet:

„Fény nevére, áldás életére!”
Fenn kiáltja minden hű ajak;
Százszorozva vissza zeng nevére
A' hegy és völgy és a' zárt falak.

A Mátyást ünneplő tömeg fénnel áldó hangorkánjából tehát mindent átható visszhang támad, és a deiktáló kiáltás („a király az”) a visszazengés verbalitásában csendül ki.

S nem másból, mint a visszazengés terjedő akusztikájából születik – arra reagálva – az Ilonkát láttatni képes metafora. Az ováció hangzó anyaga, az ekhó effektusa vált a maga módján optikai szintre, ebből születik meg a mondhatatlan érzést láttató *képesség*. A visszhang a romantikus és a modern költészetben tudatosult – nálunk Csokonai óta – a panaszló, akár a halál előtti beszéd visszahajlásaként, a szubjektív eredetről leválás *anyagaként*. Ilonka hallgató bánatát az ekhóhatás szonoritása képpé transzformálja: alakja a reményfosztó zengés mintájára hajlik el önmagától. A sír felé hervadó virágléte a visszhangzó matéria mozgását formálja át – annak következményeként – halványuló látvánnyá, és transzponálja a haldoklás metaforájává. A heliotropikus identifikáció ünnepének visszazengése váltja ki alakjában az ekhó anyagságával analóg átváltozást, a halálba hajlás imaginációját. A *visszhangot* az elhajlás *képében* imitáló mediális transzgresszió közvetíti a szenvedést, amely az ő szavaiban nem fejeződhetett ki. Az érzést, amely tehát elnémitja a hangját, és megalkotja a képét: „Haloványan hófehér szobornál / Szép Ilonka némán és merőn áll.” S ez a kép ugyanakkor a környező külvilág számára immár tartalmatlan jelekké, a hanyatlás pusztá („gond-sujtotta”) nyomaivá esik szét.

Az elhaló visszhangból provokált optikai jelenséget – a képzelőerő mediális extázisának az eseményét – megint csak magára a látásra készítő megszólítás domborítja ki feltűnő, radikális retorikai fordulattal. Az aposztrofé mintha egyenesen az olvasóhoz fordulna – vagy egy másik jelenlévőt illetve – a szövegvilágba bevonó gesztussal.²²

És ha láttál [!] szépen nőtt virágot
Elhajolni belső baj miatt,
Úgy hajolt el, félvén a' világot,
Szép Ilonka titkos bú alatt.

A virágot – világot keresztrím ősi magyar leleménye viszi színre a láttató aposztrofé nyomán a rejtőző erdei virág halálba *hajlását*: a tűnő visszhang (vokális visszahajlás)

²² Az olvasásnak itt is „számolnia kell egy szövegen belüli másvalakinek a jelenlétével”, lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Boldogan és megtörötten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában* = Uő., *Költészet és korszakkiűszöb: Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Bp., Akadémiai, 2018, 54.

optikai lenyomatát. E szünesztétikus kapcsolat kultúratörténetéhez utalhatók a korabeli akusztikus technológia párhuzamai, melosz és opszisz illesztéseinek romantikus kísérletei Ernst Chladni képkalkoló „vibrafonjával”, a hangzással indukált látható alakzatokkal.²³

Az Ilona név nagy valószínűséggel a görög Helené magyar alakváltozata, a Héliosz szóból ered. Jelentése így lehet napsugár, onomasztikailag sem mellékesen. Schelling romantikus művészetfilozófiája szerint a fényben – a fényszerűen szimbolikus nyelvben – a létezés és megmutatkozása nem választható el egymástól: a fény nem pusztán megvilágít valamit, mivel az jelenik meg benne, ami megjelenít.²⁴ Szép Ilonka sorsának elbeszélésében éppenséggel a heliotropikus átvitel utalásaiból – tehát a megvilágítás intenciójától elszakadva – képződik a rejtőzésből világló látvány. A visszhangból a hervadó haldoklás képébe figuráló nyelvben ölt formát a személytől kimondhatatlan érzés.

A mű katartikus zárásában a költemény kiteljesíti a földi rejtek dologiságának és az onnan kiemelkedő jelentésnek az egyöntetűségét: „A’ király jön ’s áll a’ puszta házban: / Ők nyugosznak örökös hazában.” E sorokban az elhagyott ház materialitása egyáltalán nem szembesül az örökös haza idealitásával, ellenkezőleg a párrím szavai egymásban engedik fölismereni érzéki és szellemi közegeik viszonylagosságát. A pusztá hízó mére az örökös haza válaszol – a szavak fonetikai-etimológiai kapcsolatát sem nélkülözve. A „kis tanya” erdei mélyéből mint egy örök hazához megnyíló helyből tárul fel a csakis benne gyökerező, egyedül innen születő világ. A Vértess vadonába rejtekezés végül azt a tájat láttatja, amelybe a saját életére fölskülvő Hunyadi Mátyás, a „húnyt vezér” áldó és átkozó fia visszatér, összekapcsolván a helyszín és a sorsok intimitását és távlatos történelmi jelentőségét. (Ez a kapcsolat ezúttal a végzet eredője – egyébként a király nem hagyja magukra Peterdiéket.²⁵) A tér hasonló poetizálásának képességét a romantika irodalma a csodált görög kultúráról vélte örökölni. Érzéki és szellemi sokat emlegetett egységében, azaz matéria és jelentés kölcsönösségében ezúttal a nyelv szubjektum feletti működésének egy végzetes aspektusa nyilatkozik meg. Ha tehát Ilonka „Hervadása líliomhullás volt: / Ártatlanság’ képe ’s bánat”, akkor ő e képben a Hunyadi-legendával, a honnak élő magyar király törhetetlen méltóságával érintkezve lép a világ elé földi rejtekéből, és magához húen oda is tér vissza. A Vértess vadonában özként illanó napleányt így teremti a nemzeti történelem igazságának – fenséges nyelvezetének – a „kis tanya” idilljében föltárulása tragikus szépséggé, a sírba hajló liliomhoz hasonlítással búcsúzó alakká.

²³ Lásd: Dieter ULLMANN, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1996.

²⁴ Lásd: Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája*, ford. RÉVAI Gábor, kiad. ZOLTAI Dénes, Bp., Akadémiai, 1991, 206–210.

²⁵ „A sors kifizethetlenségének és kegyetlenségének felismerése éppoly megkövült passzivitásra készíteti Mátyást most [a zárójelenetben], mint Ilonkát a budai várban. A jóvátehetetlen veszteségek fájdalma ömlik el a versen” (IMRE László, *Szép Ilonka = 99 híres magyar vers*, szerk. SZÉKELY Éva, Bp., Móra, 1994, 133.)