

# A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2008. ÁPRILIS

128. SZÁM

N. HORVÁTH BÉLA

## A szerelem nyelve(i)

JÓZSEF ATTILA: ÓDA

Az Óda a végletek verse. Nemcsak a szövegben szemantizálódó tér, a föld-égbolt, a barlang mélysége és a magas hajnali ég végletei, s nemcsak a beszéd medializáltságának szélsőségei, hanem a Mária-himnuszok befeleforduló archaizáló vallomásától a szexuális aktus kimondásáig húzódó modalitások révén. S ugyanilyen polarizáltság mutatkozik a vers értelmezői között is. A „világirodalom legszebb szerelmes verse” és a teljes elutasítás jelöli ki az értelmezői diszkurzus két pontját, amelynek közegébe beletagolódik az az irodalomtörténeti álláspont is, amely mentegetőzésre készíti a szöveget, annak a testi valóságra, az anyagcserére utaló szemantizációja okán.<sup>1</sup>

A vers keletkezéstörténete ismert. Amint az is, hogy a valóságos szerelmi, szellemi – egyes feltételezések szerint: testi<sup>2</sup> – élmény megformálásában irodalmi művek is éreztették hatásukat. Thomas Mann *Varázshegy* című regényének hatását már a kortárs kritika<sup>3</sup> észlelte, s az utókor filozófiailag is feltárta. Nemcsak a híres röntgenkép mutat tematikus rokonságot, hanem Hans Castorp figuratív magatartása is, ahogy „...félrehajtott fejjel hallgatta a tarpatok zuhogását és elnézte a zárt tájképet maga előtt...”<sup>4</sup> Karinthy *Capillária* és *Utazás Faremidóban* című műveinek világa is megérinthette a költőt, hisz azokban a bennszülöttek beleláttnak egymás testébe, s kezük bőrén átderengenek az erek.<sup>5</sup> Az Óda „belső végtelensége” és Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetének néhány verse között ugyancsak észlelhető áthallás.<sup>6</sup>

Az Óda keletkezéstörténete része annak a legendának, amelyet részben maga a költő is alakított, s részben a kortársak formáltak. A szerelmi élmény már Lillafüredre tartva érlelődött, hisz útközben József Attila Arany Toldi



JÓZSEF ATTILA  
(1905–1937)

*Az Óda többrészes verskompozíció, a Külvárosi éj szabadvers-jellegű szerkezetét követve, amikor is a gondolatritmus a mnemotechnikai kötőanyag. Erre épül rá a szerelem univerzalizálása, amely egyrészt a szeretett nőre rávetíti a mindenséget, másrészt benne is meglátja a mindenséget.*

*szerelme*-t olvasta, s ahhoz fűzött magyarázatokat.<sup>7</sup> Az Írók Gazdasági Egyesülete rendezvényén pedig találkozott egy válófélben lévő szép asszonnyal, Szöllősiné Marton Mártával, s hozzáírta az *Ódát*. A történet következő részét a „megcsalt” élettárs, Szántó Judit mondja el: „Lilafüredről kaptam ugyan egy lapot, de amikor beállított, nyugtalanul, futtában megölelt, majd öltözködni kezdett. A levett kabátja zsebéből egy kéziratpapíros fehérlett. Kiemeltem és olvasni kezdtem. Ő felém fordult és azt mondta: »Hiába olvasod, nem hozzád írtam.« Ez volt a Szerelmi Óda. »Gyönyörű – mondtam megsemmisülve. – Értelek Attila. Ez azt jelenti, hogy nem szeretsz...«”<sup>8</sup> Szántó Judit bevett 40 kinint, hogy véget vessen az életének. József Attila azonban visszatért, s mentőt hívott. A történet befejező részét Kosztolányi mondja el *Barkochba* című novellájában.<sup>9</sup>

„Az *Óda* már nem annyira a klasszikus magyar költészet ódáinak folytatása, mint az antik újjáteremtése. Első rétegében szerelmi vallomás, erotikus aktus – voltaképpen egy elképzelt szerelmi egyesülés leképezése – úgy is fogalmazhatnám: egy vágyott koitusz verse.”<sup>10</sup> – ragadja meg Szabolcsi Miklós a szerelmi óda strukturális lényegét, centrumát. Való igaz, a szenvedély legitímálta érzékiség uralkodik a versen, egy kulturális kódrendszer szerint: „a szerelmi történet menetének modellszerű kialakítása a nemi érintkezés titkos analógiájára (kapcsolatfelvétel – fokozási játék – csúcspont – közömbösség vagy az egymástól való elválás szükségességére)”.<sup>11</sup> Ugyanakkor ez az érzékiség nem a konvencionális szerelmi metaforikus nyelvezetből épül fel, noha nem hiányzik a vallomás, a vágyakozás, az extázis és a lecsendesülés sem, mint a nyelvet artikuláló beszédhelyzet. Élmény és ismeret<sup>12</sup> teremti a vers szövegét olyan módon, hogy a találkozás keretét adó szövegrészek (1., 6.) a valóságot idézik annak élményszerző láttatásaival, látványaival, szituációival, míg a vallomást a pszichológia, mélylélektan, filozófia, fizika tárgyiasságai, fogalmai vonják hatáskörükbe. Azaz a szerelmi óda legszemélyesebb, legintimebb részében visszaszorul a romantika óta tradicionális szerelemszemantika<sup>13</sup>, amellyel az egyedi, a szubjektum, annak személyessége kiterjed a világra. Amikor a versben a személyesség transzponálódik a nem személyes tudatformákba, akkor természetesen nem a kommunikálhatatlanság, nem is valamiféle szublimációs szándék fogja vissza és helyezi mintegy más regiszterbe a szenvedélyt, hanem egyfajta nyelvi, poetikai kísérlet ez. A szenvedély objektívizálása történik meg a nem lírai megismerési formákon keresztül. A vers egészét ugyanis áthatja az a biologisztikus szemlélet, amely biologizmus az ekkori prózai írásokban is megfigyelhető, de ott a társadalmi egyén értelmezésére szolgál (*Egyéniség és valóság*). Az *Ódában* az én értelmezésére, a te viszonylatában.

Az *Óda* többrészes verskompozíció<sup>14</sup>, a *Külvárosi éj* szabadvers-jellegű szerkezetét<sup>15</sup> követve, amikor is a gondolatritmus a mnemotechnikai kötőanyag.<sup>16</sup> Erre épül rá a szerelem univerzalizálása, amely egyrészt a szeretett nőre rávetíti a mindenséget, másrészt benne is meglátja a mindenséget. Az előbbi a szerelmi vallomásban (2., 3.), utóbbi az élet anyagosságába leszálló képzeletben (4.) ölt formát. Már a leíró részben is ott a másik, a szeretett nő, amikor a táj idézi alakját, hangját. Mindezt az emlékezés fényében, annak múlt-szerűségében: „idesereglik, ami tovatűnt”. Mert ugyan a beszéd jelen idejű („itt ülök”, „nézem”, „látom”), de az asszociációs technika nem az egyidejűséget, hanem a látott, tapasztalt élményének és a jelenbeli szemlélődésnek a síkját köti össze: „homlokod fényét / vilantja minden levél.”. Az emlékezés itt is a jelentéssel felruházás, a szemiotizálás aktusa. A természet képei, a külső világ, a hangsúlyozott „az úton senki” jelenik meg, olyan erővel,

amely a felidéző szerepet előhívja. „Az *Óda* első részében ez, a látványból születő emlékkép, az észlelés és az emlékezés fúziója valósul meg, spontánul és észrevétlenül rugalmassággal alkalmazva a bergsoni emlékezés teória elveit.” – írja Tverdota György<sup>17</sup>. Valóban sajátos, hogy a megidézést a háromszor is említett „látom” ige hajtja végre, azaz a kép poétikailag is definitív, hisz a természet látványa (a „hegyek sörénye”, a „törékeny lombok”, a „Szinva-patak”) láttatja az embert, a női test valóságát. S a láttatásba belejátszik egy másik emlékező technika. A nőiség attribútuma is megjelenik, de sajátosan szexuális jelleggel: „látom.../ megrezzenni lágy emlőidet”. A férfi vágy szimbóluma, a női mell már *A hetedik*-ben is sajátos szemantikai szimbiózisban jelent meg, hisz a gyermek, a csecsemő tárgykapcsolatát („tejes mell”) és a férfi vágyát előhívó nemiséget („kemény mell”) egyaránt hordozta. Az *Ódában* oly módon aszexualizálódik a női mell, hogy egyértelműen az anyaságot szemantizálja. Különösen abban a konnotációban, amelyet leginkább a *Kései siratóval* alkotott áthallás teremt meg: „Tőlem elvetted, kukacoknak adtad / édes emlőd s magad.” Azaz az *Óda* „látomás alakja”<sup>18</sup> a ponton kettős: a közelmúlt látványába, a látott szép nőbe belevetíti a mitomotorika<sup>19</sup> a másik asszonyt, az anyát is. S megteremtődik az a kettősség, amely okkal hívja elő a 3. rész vallomásának élére a kibukó érzést: „Szeretlek, mint anyját a gyermek.” S amely vallomást az a diffúz szókapcsolat előlegzi meg, amely szétbontja az „édesanya” jelentésréteget, s kihagyja az anya-t és úgy teremt egy szemantikai teret, hogy csak a jelzőket kapcsolja össze egy nominatív egységbe: édes(anya) – mostoha(anya). Az „édes mostoha” oximoronja olyan jelentéshasadással jött létre, amelyet az egész 2. szakasz pszichológiailag is alátámaszt. Hisz itt is arról van szó, hogy „tőlem elvetted ... magad”. A szakasz elején a „fondor magány” szórabírása nem kevesebbet állít, mint terápiás sikert. A szórabírás, a megnevezés, a kimondás itt is a medializáció eszköze, hisz a „szív legmélyebb üregeiben cseleit szövő, fondor magány” feltárása történik meg, azaz a beszéd általi terápia. A segítség azonban félbemarad, mert a jelen a hiány állapota: „elválsz tőlem és halkan futsz tova”. Szinte hasonlatos a szituáció és a beszédhelyzet mint a Gyömrői-versekben: segíthetnél, de nem segítesz. S az egyén világ viszony szemantizációja is hasonló, az érzések véges távlatokra épülő oppozíciókban feszülnek („a távol közelében”, „verődve földön és égbolton”), s az én állapotát a „verődve” létállapot jelzi, a gyermekséget motivisztikusan és grammatikailag is felidéző szó.

A vallomás csúcspontja a vers közepe<sup>20</sup>, a harmadik egység. Nem az érzelmek extázisa, hanem a szerelem mélységének kimondása adja meg kitüntetett beszédbeli helyét. Ritmikája szabályosabb is<sup>21</sup> (a vers egészének ritmikus szabálytalanságaiban) mint az 5. rész. A háromszor ismétlődő „szeretlek” és az azt kifejtő hasonlatsor kétségkívül hasonló struktúrát képez, mint a *Flóra* 3. (!) részében.<sup>22</sup> Az anaforikus szerkezet egymás mellé rendeli a különböző, de szoros jelentéstapadásra épülő szemantikai egységeket. A kitörő vallomás „véletlenszerű” felsorolásaiban sajátos szemantikai teret teremt az első három rím asszonánc sora: gyermek-vermek-termek. A rimbokor poétikájáról, s a most is kihallható „gyermek-vernek” rímkényszerről, írja Szigeti Lajos Sándor: „... a lényeges éppen ez, hogy ennek az egyetlen fonémaeltérésnek fontos funkciója van: jelzi a költőnek azt az igényét, amelyet egész életműve hangoztat, hogy súlyos élményeit, a kiszolgáltatottságot szimbolizáló gyerekkori verés élményét a szerelem teljességében kívánja feloldani...”<sup>23</sup>

A 3. rész vallomása több regiszteren szólal meg, az érzés többféle szemantizációját mozgósítva. Az első hat soros egység testetlen, imaginárius („hallgatag vermek”, „fényt

a termék”) képeit követik az anyagi lét fizikai valóságai. Az első hasonlat gravitációra épülő képét ugyanaz a jelentés, a fizikai törvények adta szükségszerűség fogja össze, mint a másodikban a fémekbe maró sav kitorölhetetlen vegyi hatására alapuló képet. Igaz, a hasonlat összeköti a kémiát a pszichológiával, hisz az ösztönök marták bele az elmébe a nőalakot. S az „elme” és a „lényed”, „lényeg” most egy új egységet, újabb tudományos teret képez, a filozófiáét. S az imaginárius képesség, majd a tudományos „objektivitás” után következik a „valóság”. A nyolc sorból álló egységben az első négy két antitetikus szerkezetben állítja szembe a „te”, a szeretett nő változatlanóságát („te némán ülsz”, „te megálltal”) a világ, az idő változásával. S az idő is egy antitetikus egységet képező mozgássorozatban jelenik meg: a pillanatok és a világmindenség örökmozgása, változása („csillagok gyúlnak és lehullnak”) utal az egyetemes történessorozatra. S ebből kétségkívül kihallható az „elmúlás és a jelen drámai küzdelme.”<sup>24</sup> Azé a jelené, amit a szakasz záró négy sora a valós érzékekkel (hallás, ízlelés, látás-tapintás) testesít meg.

Az *Óda* egy monologizáló diszkurzus, amit a vallomás 2., 3., 4. részének kezdetét uraló én, a lírai én beszédpozíciója határoz meg. Az én érzése („Óh, mennyire szeretlek”, „Szeretlek”) és az én önértelmezése („Óh, hát miféle anyag vagyok én”) kontextusában jelenik meg a te. A diszkurzus olyan szerelmi kódja alakítja az én-te viszonyt, „amely nemcsak a saját érzelmek dicsőítésének ad formát, hanem a két partner közti kommunikációt is szabályozni hivatott.”<sup>25</sup> A „te” most még csak megidézett jelenlétével „szólal meg”, a 2. és 3. részben az „én”, a férfi pozíciójának, érzelmeinek tükrében. A 4. rész bevezető sorai ezt, a nő részéről hallgatag, diszkurzust oly módon értelmezik, hogy a férfi-nő szerelmi játszmaiban az utóbbira hárul át a kezdeményezés, mint aki felhatalmaz a szerelmi játékra, az alászállásra. „ Óh, hát miféle anyag vagyok én, / hogy pillantásod metsz és alakít?” Az én, amely önmagát anyagságának és spirituális voltának („fény”, „tünemény”) dialektikájában értelmezi, a te révén formálódik meg. A „pillantásod metsz és alakít” az én formálódásának sajátos, mediális aktusa<sup>26</sup>, amely kétségkívül eltér a kimondás tropikus alakzatától, noha a másokban való öntükröződés a szerelmi élet és a szerelmi líra tipikus toposza. S az is a szerelmi költészet toposza, hogy a lélek szólalmát, a szerelmi vallomást a test követi, az alászállás. Sajátos értelmezési kontextust sző ez a tipográfiaiilag is különálló két sor: „S mint megnyílt értelembe az ige / alászállhatok rejtelseibe!” Akkor is, ha a testbe való alászállás, a behatolás egyértelmű szerelmi kód. A megnyílás azonban nemcsak a férfi vágyak megnyíló, azt magába fogadó női testet sejteti, hisz a biológikus testiség átszövőődik a Bibliára utaló „ige” kultúrtörténeti kódja jelentésvizonyaival is. A szerelmi birtokbavétel a megismerést szolgálja – amint azt a leíró részek mutatják – mégpedig a belső megismerést. Ez azonban nem a lélek mélységére irányul, hisz a vers struktúrája szerint az már megtörtént („már szeretlek”), hanem a szerelmi élet gyakorlata szerint most már a test mélységére, annak érzéki, erotikus valóságára. A megismerő alászállás az alvilágba való lebecsátkozás, és pokoljárás kulturális kódját egyaránt felidézi, annak túlvilágiságát és büntetést egyaránt magába rejtő jelentéstartalmával.<sup>27</sup> S az értelembe behatoló „ige” kétségkívül biblikus konnotációjú, (annál is inkább, hisz a biblikus reminiscencia a vers későbbi részében szövetségében is megjelenik).<sup>28</sup> S a két mondatból nem lehet ki nem hallani azt a freudánus szemléletet sem, amely az alászálló „igében” a teremtés maszkulin jellegét látja.<sup>29</sup>

Az test belsejének leírását a mozgás, az áramlás uralja. A dialektikus, lüktető folyamat az élet lényege. A belső világé, amely rendkívül plasztikusan, de nem a röntgenkép tárgysze-

rűségével, hanem a lírai tropológia imagináriusságával mutatja meg az emberi szervezet működését. Kétségtávol egy „szupermetafora”<sup>30</sup> képzetére, egy fára struktúrálódnak rá a leírások. S ebbe a bilogizmusba belejátszik az archaikus hangzás, az „orcádon nyíljon ki a szerelem / s méhednek áldott gyümölcse legyen” biblikus allúziója. Olyan polifónikus hangzás jön így létre, amelybe a misztikus és a világi, a szakrális és a közönséges együtt alkotja meg az egészet. Hisz nyilvánvaló, hogy az értelmezőt esetleg megbotránkoztató „belek alagútjain” és a „gazdag életet nyer a salak” éppúgy hozzátartozik az anatómiához, mint más része a testnek. A vér, a testnedvek, a szekrétumok együtt alkotják meg az anyagi, testi mindenséget. S a szervi, testi panteisztikus anyagiságot kiegészíti a szövegegység másik része, amelynek paralell, értelmező funkciója, hogy a valóság más részével, s nem a biológia, hanem más tudományágak képviselte ismeretekkel, képekkel érzékeltesse a mozgást, a működést.

Az általában a vers csúcspontjaként számon tartott 5. rész nem a vallomások érzelmi csúcsot jelentheti, hanem az erotikum beteljesítődését. Az *Óda* szövegében nemcsak a jellegzetes, a dialektikus gondolati formákat leképező antitetikus szintaktikai szerkezetek tűnnek jelentéskonstituáló szerepűnek, hanem az a motívumrendszer is, amely ellentétekben, motívumpárokban, hálóban tűnik fel a vers különböző pontján.<sup>31</sup> A vér motívuma is ilyen strukturális és jelentésképző szerepével vezeti be az 5. részt. A 3. rész zárlatának képe, a kézen áttetsző finom érzet tér vissza a 4. rész első leírásában („véköreid”). Ezek lényegisége a mozgás, az élet, a szerelem táplálása („viszik az örök áramot”), az 5. rész vérképze az azonban megalvadt, darabos, azaz az életteleniséget jelentő vért vizionálja. De nemcsak a vér, (s a test, a testiség) válik az életteleniség szimbólumává, hanem a szó (s az érzés, a vallomás) is. A hasonlat tehát a darabosság képzetét vetíti rá a korábban az egész, az egységesség képzetét keltő, önmagában zárt rendszerszerű entitásokra – és az azokat magukba fogadó szövegekre is: „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullanak eléd / ezek a szavak.” A szó darabossága, dadogása azonban nemcsak a performált szövegre való önreflexió. Ugyanabban a tropikus konstrukcióban (vér-szavak, lét-beszéd) jelenik meg a lét és nyelv antitézise a tapasztalatiság és az elvonatkoztatás paralell síkján. Noha a paralellizmus második tagjában a „tisza beszéd” csak metaforikus szerepű, s a törvény tiszta szerkesztettségére, logikájára, árnyaltságára vetíti rá a „tisza beszéd” sokrétegű finom hangsúlyát, nyilvánvalóan a „lét dadog” olyan nyelvi intenciójú metafora, amely nem a lét kommunikációs válságát, hanem inkább működésének darabosságát érzékelteti.<sup>32</sup> Ez az axioma, a nyelv modulációjával, még a törvény, a világrend megszólaltathatóságát fogalmazza meg (összhangban *A város peremén* világképével, de még az *Eszméletben* fölfeslő törvény tudata nélkül), noha mind a műalkotás, mind az általános lét, mind az egyéni lét működése diszfunkcionális. Az egymásra vonatkoztatott létezés és nyelv kudarca megismétlődik az egyéni élet értelmezésében is, amikor a beszélő saját életének pusztulását a nyelvi frazeológiával adja vissza: „De szorgos szerveim... / ... fölkészülnek / hogy elnémuljanak.” S ebből a negatív összegzésű helyzetből teremődik újra az esély, ismét a nyelv, a kiáltás segítségével.

Az 5. szakasz második egysége szövege szerint a szerelmi extázis csúcsa, az orgazmus szublimációja. Ugyanakkor azonban az érzelmi csúcs előtti, a lét válságáról szóló szövegrész ennek ellentmondani látszik. Az „elnémulás” a halálon felülemelkedő vágy, a szexuális egyesülés, nemcsak a létezés két végpontját, a teremődés és pusztulás diszkurzív folya-

matát érzékelteti, hanem a Thanatos és Eros által betöltött freudi fogalmazású létet is. S ez a diszkurzív szemlélet vetül rá a befogadás (szeretkezés) pillanatára és folyamatára, a megszületésre és meghalásra is. A három egymás mellé rendelt metafora a női testre vonatkozik, ám a bölcső és a sír archetipusok aszeszuálisak, s csak ebben az erotizált nyelvi kontextusban lépnek ki a lét végességét szimbolizáló szerepükből. Az „eleven ágy” mint fekvőhely erotikus képe hozza egy szintre a születés-szerelem-halál teljességét. A versben különálló én – amely most a Föld népességének, a „két milliárdnak” (*Flóra*) tagjaként fogalmazza vágyát – és a te egyesülése, koitusza jelenti a vers három ponttal is jelzett végét.<sup>33</sup> A szövegegység zárójeles részében az érzékelés, a komtempláció, a hallás már a lecsendesülés állapota.

A vers háromszor záródik: a kipontozott rész, s a zárójeles szöveg után következik a *Mellékdal*. Ez a szövegrész a szabálytalan fő szöveggel szemben valóban dal, szabályos szerkezetű (4-5, 5-4), jambikus kilencesekből épülő szöveg. Kiegészítő szerepét mutatja a cím, a dal zárójelessége. Szerepe azonban nem az utóiraté, mégha szövegszerűségében és motívumában vissza is utal a fő szöveg fő szólamára: „talán kihül e lángoló arc.” A verskezdet folytatása ez, a lezárult emlékezést követő cselekvésé, a szerelem kiteljesítéséé. Konzolidált, bensőséges érzelmi viszony képzetei rajzolódnak ki az elemi szükségletek viszonylatában. S bár valóban visszatérnek a fő szöveg egyes motívumai (a verskezdet „kedves vacsora melege”, s az „eleven ágy”), a *Mellékdal* asszociációs tartama más, mivel az ábrázolt idill is másfajta lélektani igény szülte és ebből adódóan más esztétikai norma szerint formálódott ez a vágyott (háromszor ismétlődik a „talán”) létállapot.

Az *Óda* a 30-as évek elejének magányos verse. Nincs a közelségében olyan mű, amely ilyen mélységgel, a tudományok absztrakt fogalmiságának és a lírai személyiség lemezteletlenítő önfeltárlkozásának szintézisével fogalmazná meg az ember biológikumának és kiteljesedésének *conditio sine qua non*ját, a szerelmet. Ugyanakkor érzékelhető az a szál, ami már a Gyömrői versekhez köti. Nem elsősorban az önnön lét diagnózisa, a „Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem” neurotikus szimptomája, hanem a lét diszkurzív láttatása, amely a szerelmet, a *par excellence* koituszt és a halált direkt alternatívitásban értelmezi. S ez az alternatív viszony hiányzik a Flóra-versek hasonló tematizáltságú darabjaiból, ott a szerelem „a halálra ráadás csak”.

## JEGYZETEK

- 1 Az *Óda* „kényes részletéről”, a szekréció képeiről írja Beney Zsuzsa: „a kép nemhogy profán lenne, hanem egyenesen fenséges” B. Zs., *A gondolat metaforái*, Bp., Gondolat, 1999, 67.
- 2 Ez a feltevése arra épül, hogy az Írók Gazdasági Egyesülete (IGE) lillafüredi rendezvénye Pakots halála miatt megszakadt, a résztvevők hazautaztak. József Attila azonban nem, csak néhány nap múltán.
- 3 *Kortársak József Attiláról I.*, s. a. r. Tverdota György, Bp., Akadémiai, i.m., 398-399.
- 4 A Thomas Mann-regény párhuzamait Heller Ágnes mutatta be, annak érzékeltetésére, hogy az *Óda* mint „gondolati élmény” nem a valóság szülte. H. Á., *Az Óda és a Varázshegy* Kortárs, 1962/12, 1828–1831, (Ezzel ellentétben Tamás Attila, a vers élményének „valóságosságát” hangsúlyozza. (T. A., *Valóságélmény vagy olvasmányélmény?* Kortárs, 1963/2, 316–318.) Vitájuk nem nélkülözi a kor irodalompolitikai áthallásait sem. A Thomas Mann-hatásnak más elemeit is

- feltárja Tverdota György nagyon alapos elemzése: így a „csillámló” jelző többszöri előfordulását is. TVERDOTA György, *Határolt végtelenség*, Bp., Osiris, 2006, 88–142.)
- 5 A párhuzamra utal SZÓKE György, nem kizárva, hogy a Karinthy-műre is hatott Thomas Mann, SZÓKE György, *Irodalomismeret*, 2000/4., 29–31.
  - 6 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi” líra vége („Igazságosság” és intimitás kódolása a késő modern költészetben)*, *Alföld*, 2005/2, 46–65.
  - 7 NAGY Lajos, *József Attiláról*, *Ezredvég*, 2005/4, 38–42.
  - 8 SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, s. a. r. Murányi Gábor, Bp., PIM, 1986. 102.
  - 9 Elemzése: TVERDOTA György, *Barkochba = Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBÓ Lóránt Lóránt et al., Bp., Anonymus, 2001, 58–64.
  - 10 SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár*, Bp., Akadémiai, 1998, 297.
  - 11 LUHMANN, Nikolas, *Szerelem, mint szenvedély, Az intimitás kódolásáról*, Bp., Jászövegg könyvek, 1997, 134.
  - 12 Erre utal TVERDOTA György is, *József Attila*, Bp., Korona, 1999, 101.
  - 13 LUHMANN, Nikolas, i. m., 166.
  - 14 TAMÁS Attila, *A költői műalkotás fő sajátosságai*, Bp., Akadémiai, 1972, 261.
  - 15 A vers rapszódia jellege a struktúra változatosságában is megmutatkozik. Az 1. szakasz váltakozó szótagszámú sorai vagy a 4. mindenben eltérő kötetlensége is mutatja az érzelmek erejét, struktúraalakító szerepét.
  - 16 KABDEBÓ Tamás, *A szerelem nyelve az Ódában. A hagyományostól a legújabb megközelítésig*, *Árgus*, 1997/2, 60–67. 61.
  - 17 TVERDOTA György, *Határolt végtelenség*, i. m., 91.
  - 18 TÖRÖK Gábor, *József Attila-kommentárok*, Bp., Gondolat, 1976, 155.
  - 19 ASMANN, Jan, *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz, 1999, 79.
  - 20 A szerelem kimondását, kimondhatatlanságát a „szeretlek” variációsorozat érzékelteti. Hatszor fogalmazódik meg, hat hasonlóba belesűrítve, különböző szintaktikai szerkezetbe rendezve az érzés végtelensége.
  - 21 Szilágyi Péter expresszionista szabadvers kereteit érzi a szétfeszülő ritmusban, de a 4-10-11-6-os sorok ahhoz képest eléggé szabályos rendszert alkotnak. SZILÁGYI Péter, *József Attila időmértekes verselése*, Bp., Akadémiai, 1971, 69.
  - 22 BENEY Zsuzsa, „Mindkettőben a szerelem a világ összetartójaként, alapjaként jelentkezik: az emberi érzelem egy sokkalta mélyebb kozmikus principium analogonjaként.” (B. Zs., i. m., 60–61.) Amikor a költő Flórával találkozott (1937), bemutatkozásként az Ódát is elmondta neki, nyilván nemcsak költészetét interpretálva, hanem szerelmi érzéseinek kifejezhetőségét, nagyságát is bemutatva. Pár nappal később megszületett a *Flóra-ciklus*. (ILLYÉS Gyuláné, *József Attila utolsó hónapjairól*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 12.) Strukturális hasonlóság figyelhető meg Petőfi *Szeretlek kedvesem* című versével, annak ismétléseivel. (TVERDOTA György, i. m., 117.)
  - 23 SZIGETI Lajos Sándor, *„Majd eljön értem a halott”*, *Új Dunatáj* 1997/4., 39. A „gyermek-vernek” kiszolgáltatottságát rögzítő szinte mélylélektani rímkenyészerről: SZÓKE György, *„Űr a lelkem”*, Bp., Párbeszéd, 1992, 106–109.
  - 24 TAMÁS Attila, *A költői műalkotás fő sajátosságai*, i. m., 263.
  - 25 LUHMANN, Nicolas, i. m., 31.
  - 26 KULCSÁR SZABÓ Ernő a tekintet medializálásában az olvasói fantázia korlátozását látja, mint poetikatörténeti alakváltást: „... a szó látványos utánalkotása helyett a költői kép, a trópus olvasására ösztönző szövegek a befogadásnak sokkal inkább a klasszikus-modern alakzatát ássák alá, amely egy integránsnak elgondolható, arccal és hanggal felruházott lírai én valomásos önkimondásával azonosította a szöveg igényét.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi” líra vége*, i. m., 49.

- 27 BENEY Zsuzsa, i. m., 64.
- 28 *Az Üdvözlégy Mária* sorairól van szó: „Áldott vagy te az asszonyok között / És áldott a te méhednek szülötte Jézus”.
- 29 TVERDOTA György, i. m., 125-126.
- 30 TVERDOTA György, i. m., 129.
- 31 Itt csak barlang-képzetek szerkezetiségére utalunk: „szív legmélyebb üregei” (7.), „hallgatag vermek” (3.), „barlangban a csend” (3.), „belek alagútjain.”
- 32 BENEY Zsuzsa,: „A létnek jelentése van, ezért beszélhet, ezért lehet szó: de beszéde csak a szavak halmaza, csak darabos vérrögök hullása, s ezért dadog: a jelentés csak fragmentumokban jut el hozzánk; a teljes mondat, a tiszta jelentés másutt, a törvényben szólal meg.” B. Zs., i. m., 69.
- 33 A szeretkezést érzékeltető hangzásokról, ritmusról ír a Levendel–Horgas szerzőpáros: „... a hangok, a szavak, és mondatok hangteste, hangformája, mint a mű kísérőzenéje, egy szeretkezés modelljét építi fel.” (LEVENDEL Júlia–HORGAS Béla, *A szellem és a szerelem*, Bp., Gondolat, 1970, 70.) Más módon vélekedik erről Janzer Frigyes, aki mintha nem számolna a versben végig hangsúlyozódó múltidejűséggel, mint élménnyel: „...a vers nem jeleníthet meg egy szeretkezést: a nő hiányában ez csupán annak elképzelése lehet, azaz önkielégítés...” (JANZER Frigyes, *A „két vonulat”, A Flóra-versek és az Óda = A Dunánál*, i. m., 43.)