

IRODALOMTÖRTÉNET

Ács Tamás, Jankovits László, Jánosi Zoltán,
Katona Gergely, Z. Kovács Zoltán,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Pozsvai Györgyi,
Szili József írásai



1995/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1995. LXXVI. évf., 4. sz.

Új folyam XXVI. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: KABDEBŐ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc–Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta
A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1995/4. szám

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?	495
Z. KOVÁCS ZOLTÁN	
„De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ” <i>A/a szív örvényei</i>	542
SZILI JÓZSEF	
Hogy tempóz Tompa? (Irodalomtopológiai Tompalógia)	555
KATONA GERGELY	
Orbán Ottó költészete 1990 után	593
ÁCS TAMÁS	
Avantgárd-e „a magyar avantgardizmus első kötete”? – Kassák Lajos: <i>Éposz Wagner maszkjában</i> –	609
 <u>Szemle</u>	
JANKOVITS LÁSZLÓ	
Egy elemzés kudarcai – Vadász Géza Janus-könyve	624
POZSVAI GYÖRGYI	
Bori Imre: <i>Prózatörténeti tanulmányok</i>	637
JÁNOSI ZOLTÁN	
Vasy Géza: <i>Nagy László-tanulmányok</i>	640

Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?

„Teljes őszinteséggel kijelentem, nincs okom kételkedni abban, hogy én többet fosztogattam volna, mint bármelyik költő. Tudja meg az egész világ, hogy a legelső naptól fogva, mióta az irodalmat tanulmányozom, megtanultam horoggal olvasni, magam hasznára fordítva, ami jót találtam, beiktatva a jegyzőkönyvembe, s annak idején élve is vele, hiszen elvégre ez az a gyümölcs, amelyet a könyvek olvasásából nyerünk. Így tesz minden értelmes író ember, s aki nem így cselekszik, az, nézetem szerint sohasem jut el a kitűnő írás csúcsára, minthogy emlékezetünk gyenge és hiányos, s ily segítség nélkül ritkán teremti elő számunkra megbízhatóan a már látott dolgokat, ha a szükség követeli.”¹ Ez az idézet 1620-ból származik, Giambattista Marino Claudio Achillinihez írt leveléből, s már önmagában is megfeleltethető azokra az elképzelésekre, amelyek a különféle intertextuális kapcsolatokat csak az utóbbi idők (főként a posztmodern irodalom) jellegzetességének tartják. Bár az irodalmi műalkotások produkciójának rekonstrukciója mindig csak nagyrészt önkényes spekulációk eredménye lehet, ebből a szövegből mégis következtethetünk a más művekkel való – jelen esetben közvetlen idézés révén megvalósuló – kapcsolatok intencionális voltára. Így e szöveg nyomot jelenthet arra vonatkoztatva is, hogy az intertextuális technikák már nagyon régóta az esztétikai jelentésalkotás „tudatos” eszköztárába tartoznak. A következő idézet, amely több mint száz évvel későbbi, Christoph Martin Wielandtól származik: „A szerzőnek jogában áll feltételeznie olvasói jártaságát a mitológiában és a történelemben, regények, színművek és a képzelőerő és az értelem más alkotásainak ismeretét, és ezért szükségtelen volna minden olyan névhez megjegyzéseket fűzni, amelyek mindenki előtt ismertek, aki az olvasottságnak akár a legalacsonyabb fokán áll.”² Szintén egy utalás az intencióra, amely – legalábbis e szövegrészlet szerint – más jellegű intertextuális eljárásra vonatkozik, ám ennél fontosabb, hogy a befogadási folyamatot is figyelembe veszi. Így tehát ez a szöveg elárulja, hogy a szerzői intenció az esztétikai hatásfolyamat receptív oldaláról is feltételezi azt, hogy az olvasás aktusában (Wolfgang Iser) sem egy zárt horizont szembesül a mű lehetséges válaszstruktúrájával, tehát nem egy fenomenológiailag redukált érzékelést feltételez, hanem egy történetileg, a műveltség által kialakított

tapasztalati horizontot. Ha úgy tetszik, ezt a folyamatot „intertextuális olvasásnak” is tekinthetjük, noha ennek általánosítása recepcióesztétikai szempontból igen problematikus kérdés (erre később vissza is kell térnünk). Viszont egy olyan esetben, ahol a szövegek közötti kapcsolódás nyilvánvalóan jelölt (így például Wieland *Agathon*jában), ez azt is jelenti, hogy a szöveg felhívó struktúrájában (az Iser-féle Appellstruktur értelmében) megjelenhet a kifejezetten intertextuális olvasásra való „felszólítás”.³ Tehát a művek közötti textuális kapcsolatnak a befogadásban való lehetséges szerepe sem az utóbbi évtizedek „felfedezése”. Vegyünk szemügyre egy harmadik idézetet is: „Nyilvánvaló, hogy Adson szerelmi élményének jelenete az éjszakai könyhában csupa vallásos idézetből van összevágva, az *Énekek Énekétől* Clairvaux-i Bernátig, Jean de Fecampig és Hildegard von Bingenig [...]. Ha azonban ma megkérdeznének, hogy az egyes idézetek kiktől származnak, és hol végződik az egyik, hol kezdődik a másik, már nem tudnám megmondani. Előkészítettem ugyanis több tucat cédulát mindenféle szövegből való idézetekkel, több könyvet és egy halom fénymásolatot, sokkal többet, mint amennyit aztán valójában használtam. Amikor aztán hozzáfogtam az íráshoz, egy menetben leírtam a jelenetet [...]. És mialatt írtam, a szövegek tarkabarkán körülöttem, szemeim az egyiktől a másikig futottak, itt betettem egy idézetet, ott egy másikat, és mindegyiket rögtön összeforrasztottam a következővel [...]. Később rájöttem, hogy ujjaimmal megpróbáltam a szerelmi aktus ritmusát követni, ezért nem tudtam megállni, és kikeresni a megfelelő idézetet.”⁴ Umberto Eco vall így *A Rózsa neve* alkotásfolyamatáról. És végül ideidézzük még Esterházy Péter nyilatkozatát az idézéstechnikáról: „Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez [...] Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben. No most ez: a billegés vagy remegés, nagyon fontos. [...] Tehát valami feszültség támad. Az, aki soha semmit nem vesz észre, az ebből a remegésből sem vesz észre semmit – ami nekem fontos volna, vagy ami nekem egyedül fontos ebben az egészben. [...] Emlékszem, hogy Camus-nál van egy éjszaka – és nem érdekel engem akkor sem egzisztencializmus, se előre, se hátra, se barátság... nekem az a szélséperre, szélciszolta égbolt kell, és... akkor van is aztán ez az égbolt...”⁵

Megfigyelhető, hogy az Esterházy-idézetben található utalás a befogadásra hasonlóképpen számít az „intertextuális olvasásra”, mint a Wielandé. Mégis nyilvánvaló, hogy ezek a vallomások gyökeresen más képet nyújtanak az intertextuális eljárások intenciójáról, mint az első két példánk. Míg Marino szerint – ahogyan ez ebből a kis szövegrészletből is kiderül – az idézésnek

legfontosabb szerepe az esztétikai minőség emelésében lehet, és két szöveg kapcsolata integratív viszonyra utal, valamint Wieland nyilatkozata azt árulja el, hogy az intertextuális szövegalkotásban egy közös, egységes művelődési korpusz hagyományára támaszkodik, Esterházy a szövegek közti viszony kiemelésével, e viszonynak önmagában való érzékelésének hangsúlyozásával (lásd a Camus-példát) mintegy megkérdőjelezi az ilyesfajta integráció lehetőségét. Eco pedig szintén magára az idézésre, nem annak hagyományos funkciójára helyezi a hangsúlyt, hiszen nem elsősorban szemantikai, sőt ebben az esetben nem is értelemalkotó szerepet ad a vendégszövegeknek. Nyilvánvaló, hogy az ilyen vallomások „igazságértékét” nem lehet teljes biztonsággal megállapítani, ám – ami talán még fontosabb – azzal, hogy a szerzők a produktív oldalra, a szövegalkotás meghatározottságaira vonatkoztatják e gondolataikat, egyben az alkotói intenció értelmezését nyújtják. Már e példák láttán is világos, hogy nagyon leegyszerűsítőnénk az intertextualitás kérdését, ha mint újkeletű technikát fognánk fel, illetve azzal is, ha például Esterházy idézőmódját azzal utalnánk a funkcionálisan értelmezhetetlen eljárások közé, hogy a „szövegek párbeszédére” már Janus Pannonius óta bárhol találhatnánk példát, tehát ezt a megoldást szinte meg sem kell említeni egy Esterházy-regény kapcsán. Mindkét értékelés felbukkant – főként Esterházy recepciója során – a magyar irodalomtudományban, így nagy szükség volna arra, hogy magát a jelenséget összetettebb szempontrendszer felől közelítsék meg. Szintén nagy hasznát húzhatnák ennek az irodalomtörténeti megközelítésmódok is, hiszen az utóbbi három évtizedben – az intertextualitás-fogalom elterjedésével – született számos ilyen szempontú elemzés rávilágíthatott arra, hogy a jelenség – még szűkített értelmében is – az irodalomtörténeti fejlődésben végig jelen van. Könnyen elképzelhető tehát, hogy nem az intertextuális kapcsolatok megléte vagy mennyisége alkotja a lényeges kérdést, hanem funkciótörténeti alapon lehet eljutni a jelenség értelmezéséhez, alkalmazásához. Jó példát nyerhetnénk erre éppen az Esterházy-recepció áttekintéséből: a kezdeti lelkes „idézetvadászat”⁶⁶ lecsengésével mintha elbizonytalanodott volna a kritika, s nemcsak az intertextualitás kérdésköre szorult háttérbe, hanem egyáltalán jóval kevesebb interpretáció született az utóbbi években.

Az bizonyos, hogy nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy az intertextualitás 1966-os, Kristeva általi „felfedezése” előtt maga a jelenség – annak ellenére tehát, hogy az irodalom történetiségének egyik legalapvetőbb eleme – nem merült fel ilyen formában, sőt Kristeva sem egészen az irodalmi műalkotások között kapcsolatot létrehozó poétikai-retorikai eljárásokat helyezi előtérbe. Az ezek összességéként értett intertextualitás-fogalom ugyan

kétségkívül egyszerűsítette volna a jelenség funkcionális feldolgozását, történeti értelmezhetőségét, de emellett nagyon hamar megjelentek azok az elképzelések is, amelyek egy általános „szöveg univerzum” (Ch. Grivel) fogalmából kiindulva a szövegekként értett irodalom alapvető létmódjaként értelmezték a jelenséget (mint maga Kristeva is), külön szemiotikai szisztémaként felfogva az irodalmat. Ebből viszont az következik, hogy az intertextualitás vizsgálata, értelmezése javarészt az irodalomelmélet kérdésévé vált, bár – ha egy szövegben bármilyen jelként felfogható, más szövegekre utaló nyelvi elem felismerésével létrejövő befogadási szituációt az intertextualitás körébe utalunk (s ezt végül is megindokolhatjuk avval, hogy az értelmező számára egy ilyen – dekódolt – utalás valóban egy meghatározott szövegek közti viszony felé irányíthatja az „intertextuális olvasást”) – az irodalomtörténet mint egy értelmezői pozíció esztétikai tapasztalati horizontja és a hagyomány közötti párbeszéd⁷ szinte kizárólagos tárgyává is az intertextualitásnak kellett volna válnia. Az irodalomtörténeti megközelítések viszont nem foglalkoztak annyira e jelenséggel, amelyet egy újraértelmezett történetiségfelfogás nyilván sokkal inkább kihasználhat. Kísérletek ugyan történtek, ezek azonban (inkább részlettanulmányok lévén) nem tudatosíthatták a jelenség általános érvényűségét.

Így például Hermann Meyer már idézett 1961-es könyve az epikai idézőmód történeti fejlődését követi végig, ám egyes kiemelt művek elemzése mellett nem foglalkozik az intertextuális viszonyok az esztétikai kommunikációban betöltött szerepével, bár funkciótörténeti aspektusból közelíti meg tárgyát. A magyar irodalomtudomány is csak elszórt próbálkozásokkal szolgál, hiszen a filológiai szempontú forrás- és hatáskutatás során nem merültek fel a szövegek közti viszonyok teoretikus vagy befogadási problémái. Kivételt jelentenek az olyan tanulmányok, amelyek a különböző intertextuális eljárások poétikai funkciójának elemzésére is igényt tartanak, például Kovács Sándor Iván írása Gyöngyösi Zrínyi-imitációiról.⁸

Nem véletlen, hogy az intertextuális „fordulatot” Roland Barthes és Michael Riffaterre az irodalomtudomány ama nagy paradigmaváltásához kapcsolja, amely a szerző–szöveg viszonyról az olvasó–szöveg viszonyra helyezte át az érdeklődést.⁹ Az, hogy a befogadási folyamat egyértelműen kiszorította a produkcióesztétikai szempontokat, eleve kizárta az irodalomértelmezés lehetőségei közül az olyan (a szó tágabb értelmében vett) kontextuális vonatkoztatásokat, amelyek a szöveg létrejöttének körülményeit, az originalitást biztosító tényezőket (lelkiállapot, egyéniség, ihlet stb.) vették számba, s ezek helyére a szűkebb értelmű kontextus (vagy kotextus) lépett, amely mint szövegek környezet valójában a szövegek közötti kapcsolatkeresést,

viszonyítást (mint a befogadó alapvető magatartását) tette a vizsgálat egyedül érvényes módjává. Ez a hagyománytapasztalat befogadási alapelvén nyugvó, egyébként nem szövegközpontú recepcióesztétika oldaláról éppúgy érvényes, mint a strukturalista irodalomfelfogásra, legalábbis a strukturalizmus irodalomtörténet-konceptióira. Maga az intertextualitás problémája is Kristeva (poszt)strukturalista teóriájában jelent meg.

Noha nem állíthatjuk, hogy az irodalomtudomány fejlődését közvetlenül az irodalom alakítja, és ez fordítva sem igaz, az mégsem lehet véletlen, hogy századunk utolsó harmadában, körülbelül egy időben jelent meg az intertextualitás a tudományos diskurzusban, és vált az új – posztmodernnek nevezhető – irodalmi jelenségek egyik nyíltan is elismert alaptényezőjévé. A posztmodern intertextualitás eredetét magyarázhatjuk avval a (hagyomány-)tapasztalattal, amely a „kimerülésen”,¹⁰ a megelőzőtségen alapul. Ahogy, mint erre később még visszatérünk, végleg megdőlni látszik egy egységes kulturális tradíció, a maga térbeli és időbeli, azaz történeti rendjében, úgy jelenik meg evvel párhuzamosan eme hagyományhorizont „teleírottságának” a felismerése. Így különösen fontos szerepet kaptak a posztmodernben az új – immár a hagyományban való válogatásként érthető, a kauzális értelmezési logikának ellenálló (mint például a dolgozatunk elején idézett Eco-példa formális, vagy legalábbis a nyelvi jelentésalkotástól különböző szervezőlven alapuló idézéstechikája) – intertextuális eljárások. Ezt a tapasztalatot kitűnően dokumentálhatja – s evvel ismét részint a szövegalkotói pozíciót értelmező írásokra utalunk – a Raymond Federman által kiadott, viszonylag korai *Surfiction* című kötet (főként Federman, Barth, Ronald Sukenick, Jerome Klinkowitz, Jacques Ehrmann és Jonathan Culler írásai). Tehát egyrészt az irodalom, másrészt az irodalomtudomány részéről is olyan befogadási szituáció tárult fel, amelynek alapvetően más a viszonya az intertextuális jelenségekhez, mint a megelőző korszakoknak (már a szövegfelfogások területén is nagy az eltérés a hagyományhoz képest, s ez igaz a posztmodern irodalomra is, ahol egészen más státuszt tulajdonítanak egy szövegnek, mint például a klasszicizmusban, noha ott is kulcsszerepe volt az idézéstechikáknak). Az, hogy az intertextualitás jelentősége egyszerre nőtt meg az irodalomelméletben és az új irodalmi művek recepciójában, arra utalhat, hogy egy általános hermeneutikai korszituáció kérdésfeltevési horizontját (tehát nem a „korszellem”, hanem egy kor hagyománytapasztalatának egységes vonásai értelmében) jellemzi az, hogy a szövegek befogadásának egyik problémájává éppen e szövegek egymáshoz való viszonya vált. S ha ez az érdeklődés vagy tapasztalat egyik meghatározó elemévé vált a kortárs befogadási szituációnak, akkor éppen hogy a múlt irodalmi alkotásait

is célszerű ebből a szempontból megvizsgálni (hiszen ez biztosítja az élő dialógust) ahelyett, hogy a jelenséget korai formációira hivatkozva az örök érvényű, de időtlenül állandó irodalomtörténeti „tények” temetőjébe utaljuk.

Az intertextualitás jelenségének általánosságát persze mindig csak a fogalom meghatározásának, vagy elméleti körülhatárolásának függvényében értelmezhetjük. Ha csak az irodalmi műalkotások bizonyos poétikai-retorikai eljárásainak összességéként fogjuk fel (például idézés, allúzió, parafrázis, adaptáció, imitáció, költői versengés, paródia, montázs, kollázs, mottó stb.), nyilvánvalóan kevésbé hangsúlyozható a jelenség univerzalitása. Bár az utóbbi évek intertextuális elemzése alapján, illetve az ilyen eljárások „ki-mutatása” alapján így is szinte általános, minden korszakban gyakori és ismert irodalmi funkcióra következtethetünk. Ha a szövegidézésen, illetve a konkrét szöveg(rész)ekre való utaláson túl a szerkezeti (például az *Ulysses* esetében), tematikus (például az antik témák sokszoros újrafelidézése), műfaji-műnemmeghatározás révén kapcsolatot teremtő (például Ezra Pound *Canto*-címadása) intertextualitást is figyelembe vesszük, már bizonyosan az egész irodalmi fejlődés olyan legmeghatározóbb elvei közé emelkedhet, mint például a ritmus, az ismétlés stb. Hogy joggal nevezhetjük ezeket a kapcsolatokat – funkcionális szempontból is – intertextuálisnak, azt az magyarázza, hogy az adott szöveg valamilyen módon ezekben az esetekben is jelöli a kapcsolódást más műalkotásokhoz. Viszont az interpretációban további intertextuális hatások is szerepet játszhatnak: egyes poétikai eljárások is kerülhetnek intertextuális megvilágításba, ha azok legtöbbször funkcióváltáson alapuló újraértelmezése mutatható ki,¹¹ vagy a hagyományos filológiai megközelítésekben megjelenő témaanyag-, motívum- vagy jelképtörténet révén is kapcsolatba kerülhetnek műalkotások egymással. Az ilyen jellegű kutatások rámutathattak arra, hogy az irodalmi folyamatok értékelésében az említett szövegalkotó elemek jelenléte, dominanciája vagy értelmezése, például az irodalomtörténeti korszakok meghatározásában és egymáshoz való viszonyításában is nagy segítséget jelenthetett.¹² Tehát az irodalom befogadása és értelmezése a legtágabb értelemben teljesen intertextuálisan kondicionált (Julia Kristeva éppen a „forráskritikai” értelemben elterjedt használata miatt vált meg az „intertextualitás” fogalmától, helyette a jelrendszerek „transzpozíciójának” hangsúlyozását javasolva¹³). Ha a szövegek egymásra vonatkozathatóságának határait nem is kell Borges *Bábeli könyvtár*-univerzuma értelmében kitégítani (ezt az irodalom történetisége, befogadási szabályszerűségei, funkcionális struktúrái amúgy sem igazolnák), az intertextualitás mindenképpen az irodalmi hagyomány „létmódjának” alapvető jellemzője. És könnyen belátható, hogy még az egyes művek – hermeneutikailag értel-

mezhetetlen – „izolált olvasását” is intertextuálisnak foghatjuk fel. A – mindig egy nyelvközösség tagjaként létező – befogadó számára ugyanis ebben a képtelen esetben is ott van az az – első pillantásra talán kissé meghökkentő – viszonyrendszer, amely az irodalmi műalkotások szöveg(részlet)ei és ugyanazon szövegrészletek kommunikatív beszédhelyzetéből való ismerete (az olvasó kommunikatív kompetenciája és tapasztalata) között feszül. Erre hívja fel a figyelmet Riffaterre is egy másik írásában: „Az olvasó észlelésében az irodalmi szöveg jelölése az intertextus [...] funkciója. Az intertextus lehet más irodalmi mű, vagy a szociolektus szövegszerű eleme.”¹⁴ Kétségtelen, hogy ez az alapvető intertextuális viszony is fellép a befogadás során, hiszen az egyes szövegek, fordulatok, szókapcsolatok stb. mindennapi kommunikatív kontextusukból kiszakadva jelennek meg, és kerülnek egy másfajta (esztétikai) érzékelést magával vonó kommunikatív folyamatba. Ezt a jelenséget, felismerést közelítette meg Bahtyin akkor, amikor a szó dialogikus természetét vizsgálva arra következtetett, hogy „a szó egyfelől a már mondott szavak atmoszférájában hatol előre”.¹⁵ Azaz „bármely konkrét szó (megnyilatkozás) úgy találja meg tárgyát, amelyre irányul, hogy az már előbb is minden esetben korlátok közé volt fogva, viták és értékelések tárgya volt, más szavak ködösítő homálya vagy éppen fényköre lengte körül. A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok által fölkapart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölcsönkapcsolatok szövedékébe; lesznek, amelyekkel együtt fut tovább, lesznek, amelyeket elutasít, lesznek, amelyeknek keresztezi az útját; és mindez lényegesen alakíthatja a szót, nyomot hagyhat összes jelentésrétegén [...]”.¹⁶ Emellett Bahtyin a regény nyelvi megvalósulásában a kulturális-szociolingvisztikai aspektusból elkülönített nyelvek interakcióját emeli ki (ebből a szemléletből következik a „polifonikus regény” koncepciója is): „a regény nyelve – nyelvek rendszere.”¹⁷ Innen érthető meg, hogy Kristeva miért éppen Bahtyin elméletén keresztül jutott el az intertextualitás fogalmához, és az is, hogy miért vált olyan hamar e jelenség univerzális aspektusa a döntővé. Bár Bahtyin az intertextuális funkciókról nem beszél,¹⁸ és fenti elképzelését is csak a regénynyelv kialakulására tekinti érvényesnek (a költői szövegre már nem),¹⁹ dialogicitás-elméletének egyéb aspektusaival összekapcsolva világossá válik, hogy az így felfogott intertextualitás a befogadási folyamat alapvető jellemzőjeként értelmezhető. Kristeva ezen az úton továbbhaladva kimutatja, hogy a dialógusként értett befogadási folyamatnak a kommunikatív, információ-elméletileg is modellálható kapcsolat képezi a horizontális tengelyét, de emellett a vertikális tengely tartalmazza e „textuális tér”²⁰ harmadik dimen-

zióját, a múlt és a jelenkor szövegei által alkotott irodalmi korpuszt. Így minden szöveg idézetek mozaikjaként épül fel: „minden szöveg más szövegek adszorpciója és transzformációja.”²¹ Így a jelölő-jelölt viszony „0–1 logikája” helyett a költői nyelv a „0–2 logikáján” alapul.²² Az irodalom így egy külön szemiotikai szisztémának minősül, legalábbis abban az értelemben, ahogy Kristeva – Saussure nyomán (főként a csak 1964-ben publikált *Anagrammes*-t követve) – a szemiotikát meghatározza, kiemelve, hogy „a kommunikációnak a nyelvészet által leírt nyelve egyre inkább a szignifikációs rendszerek egyikének tűnik, amelyek *nyelvekként* vannak megalkotva és *nyelvekként* működnek – egy szó, amelyet mostantól többes számban kell írni”.²³ A költői-irodalmi nyelv elemeit így a „jelölők játéka”, egy kettős kód, kettős szignifikáció határozza meg,²⁴ ami – véleményünk szerint – összhangba hozható (sőt teljesen csak ezúton értelmezhető) a szövegek esztétikai befogadásának és a hagyomány ebben játszott szerepének recepcióesztétikai felfogásával. Ezt támasztja alá az irodalmi szövegek nyelvének „poétikai funkcióra” való redukálása helyett azt a nyelv funkcióteljességében való megnyilvánulásaként való felfogása, amelyet Eugenio Coseriu avval indokol, hogy a mindennapi, normalizált és automatizált nyelvnek a világ megértésére és megalkotására kell korlátozódnia a kommunikatív funkció szolgálatában, míg a költői nyelv épphogy a lehetséges világok, új jelentés(összefüggés)ek létrehozásának szférájában mozog.²⁵

Ezt a multifunkcionalitást, valamint azt, hogy egy (esztétikailag értékes) szöveg távol saját „létrejöttének” (ugyanis még univerzális intertextualitás esetében is beszélhetünk egy különálló, „létrehozott” szövegről: a körük „szövődött” diskurzus Foucault által leírt eljárásai lehetővé teszik a szövegek „individualizálását”²⁶) szellemi horizontjától is képes esztétikai kommunikációba lépni teljesen megváltozott elvárás horizontokkal, részint szintén az „intertextuális univerzum” folytonosan változó kapcsolódási lehetőségei, játéka teszi lehetővé. Az intertextualitás további felfogásaiban – amelyekről már több kitűnő tanulmány nyújtott összefoglalást,²⁷ ezért, dolgozatunk célját is szem előtt tartva, ezekre csak ott utalunk, ahol valamifajta „különbség” felmutatására van szükség – is igen nagy teret kap a „szöveguniverzum” koncepciója, tehát az intertextualitás jelenlétének a lehető legtágabb kibővítése. Persze ezt a posztstrukturalista szövegfelfogás radikálisan új elemei tették lehetővé, illetve ezek párhuzamosan alakultak: a szövegfogalom kiterjesztése (amely tulajdonképpen egész kulturális „struktúrákat” szemiotikai szisztémaként kezel, s így generálisan textualizál), a szubjektum „decentrálása”, felettes szövegalkotói pozíciójának megkérdőjelezése stb. (mint ismeretes, ezek szinte szó szerint alkalmazható ítéletek a posztmodern iro-

dalom szövegalkotására is), a denotatív, referenciális értékek és a „jelölt” „kirekesztése” a szemioziszból... Roland Barthes szerint, aki talán a legradikálisabb felfogást képviseli az intertextualitást illetően, az egyes szöveg (amely mindig már más szövegekkel leírt dolgokra vonatkozik) csupán „visszhangkamra”.²⁸ Viszont, ha figyelembe vesszük a dekonstrukció „dif-férence”-fogalmának lehetséges értelmezését témánk kapcsán, egyértelművé válik – bár Harold Bloom szintén csak szövegek közötti viszonyokat, s ebből következően csak „interolvasást” és „inter-verset” ismer el²⁹ –, hogy a specifikus intertextuális eljárások vizsgálatáról a „szöveg univerzum” mégoly kecsegtető és alá is támasztható teóriája fényében sem szabad lemondanunk – még ha újabb szemiotikai vizsgálatok kimutatták is, hogy más művészeti ágakat is hasonló „intertextuális” szövevény hálóz be.³⁰ Ugyanis ez a Derridától származó fogalom világíthatja meg leginkább azt a folyamatot, amely során az „univerzumba” lépő szöveg feloldódik az intertextuális hálóban, s így folytonosan elkülönül az eredettől, másrészt a szöveg univerzum viszonyrendszerei dinamikájának köszönhetően nyomokat hagy azon. Így teremti meg az értelmezésben azt az esztétikai „játékot”, amely egy mű saját „történetiségeit” is megalkotja. Bloom e folyamat értelmében minden irodalmi műalkotást más, múltbeli művekre való defenzív reakciónak tekint,³¹ s így a „szöveg univerzum” viszonyrendszerében is specifikus relációk értelmezhetősége mellett foglal állást. Így a specifikus intertextualitás vizsgálata éppen hogy nem érdektelen az irodalom recepciójában, sőt ez járulhat hozzá – mint erre nemsokára visszatérünk – egy szövegközpontú irodalomtörténet-felfogáshoz is. Alighanem igazat kell adnunk Renate Lachmann-nak, aki a *Dialogizitát* című kötet előszavában szövegontológiai, -leíró és funkcionális aspektusainak elkülönítésére tesz javaslatot.³² Az elsőnek befogadás-, illetve szövegelméleti, a másodiknak szövegelemzési, a harmadiknak pedig funkciótörténeti megközelítésben juthat – persze egymástól nem izoláltan – szerep. Dolgozatunkban továbbra is az első és harmadik aspektus viszonya mentén próbáljuk „feltérképezni” az intertextualitás problémakörét.

Annyi bizonyos, hogy nemcsak egy formálisan leírható befogadási folyamatban juthat kitüntetett pozíció a szövegközötti viszonyok értelmezésének, hanem az ettől természetesen elválaszthatatlan irodalomtörténet-felfogásokban is. Azt már tulajdonképpen az irodalomtörténet-írás kezdeteire vonatkozólag is kijelenthetjük, hogy a történeti nézőpontok szükségszerűen intertextuálisak, pontosabban az irodalom történeti megközelítése szükségszerűen „intertextuális olvasáson” alapul. Még produkcióesztétikai, sőt alkotáslélektani premisszák esetében is erről van szó, hiszen nyilvánvaló, hogy a szerző-szöveg reláció történeti értékelése is szövegek szembesítésén

nyugszik, ugyanis ez a viszony is döntően az esztétikai értékű szövegek interpretációjából válik „kiolvashatóvá”. A filológiai jellegű irodalomtörténeti kutatások nagyrészt pedig szintén szövegalkotó elemek történeti „vándorlásának” feltárására kényszerültek (más kérdés, hogy a hozzájuk kapcsolódó történetiségfelfogás csupán ezek regisztrálását tette lehetővé). A komparatív irodalomtörténeti aspektus részint eltávolítja ugyan az intertextualitás kérdését (hiszen a nyelvváltás miatt a funkcionális intertextualitásnak csak egyszerűbb, egyértelműen dekódolható formációit képes érzékelni, így az egyes irodalmak hagyománytörténetének intertextuális dimenzióit csak egy komparatív funkció-történet tudná feltárni), másrészt viszont az összehasonlítás elve révén maga is intertextuális „figyelemre” kényszerül (bár – természetesen – az intertextualitás itt csak bizonyos eljárásaiban válik érzékelhetővé). Ha az irodalom történetiségét a befogadási folyamat dialogicitásából kiindulva értelmezzük, akkor nyilvánvaló, hogy az intertextualitás a hagyománytapasztalat és a befogadó pozíció elvárásai horizontja közötti interakcióban még akkor is meghatározó, ha – a recepcióesztétikával összhangban – az önálló státuszú, objektív szöveg lehetőségét elutasítjuk. A hagyomány, amely csak szövegekként maradt ránk, illetve csak szövegekként értelmezhető, „rekonstruálható”,³³ kétségkívül „nyomot hagy” a vele szembesülő szövegeken. Ily módon a hagyományhoz való viszonyra egy korszak vagy szerző műveiben az ezekből „nyerhető” intertextuális utalások értelmezéséből lehet következtetni. És mivel egy szöveg interpretációs műveletekként felfogott intertextuális eljárásai mindig utalnak saját történetiségére,³⁴ a szövegekből olyan lényeges információkat nyerhetünk az adott irodalmi „diskurzusrendre” vonatkozóan is,³⁵ amelyek alapvető művelődéstörténeti összefüggések megvilágításával elősegíthetik a történeti horizontok minél részletesebb „rekonstruálását” is. A többszáz éves recepció távolságok ellenére is „megszólaltatható” klasszikusok „életre keltésének” egyik lehetséges eljárásaként egy intertextuális viszony értelmezését bemutatva Hans Robert Jauß *Iphigénia*-elemzése³⁶ is arra utal, hogy a szövegek egymás értelmezőiként biztosítják annak a dialogikus viszonynak létrejöttét, amely az irodalomtörténeti értékelés előfeltétele. Itt persze nem az intertextuális utalások korlátlan játékaról, egy dinamikus „szöveg univerzum” pillanatszerű aktualizálódásáról van szó, hiszen ezeknek az utalásoknak az észlelhetőségét, az intertextuális viszonynak az olvasóban való konkretizálódását mindig determinálja (és így redukálja) az adott kor hagyománytapasztalata és elvárásai horizontja. Így tehát az irodalomtörténet folyamatában egy „új” szöveg csak a befogadási kontextustól függően módosítja a hagyományban kialakult összefüggésviszonyt és „funkcionalitásrendet”.³⁷ Ezzel

az, hogy egy irodalmi műalkotás körüli „intertextuális tér” megváltozik, átalakul, a befogadási szituációk hermeneutikai változásának tudható be, de ez tehát nem véletlenszerű, szabad mozgásirányú folyamat, s részint az adott szövegektől független tényezők (világtapasztalat, társadalmi változások stb.) befolyásolják. Tehát az intertextuális kapcsolódásokból – persze nagy szövegtörzsen végzett vizsgálatok alapján – a szövegahagyományozódás módjainak és körülményeinek feltárásával egy-egy korszak ízlését, hagyományértelmezését, s így közvetve esztétikai és világszemléletének főbb vonásait illetően jelentős irodalomtörténeti következtetések vonhatók le.³⁸

A fentieknél „gyakorlatibb” hozadéka is lehet az irodalom történeti vizsgálatában az intertextualitásnak. A szövegek közötti kapcsolatok funkcionális aspektusa ugyanis ezek egyfajta poétikai értelmezhetőségét teszi lehetővé, s így – mint bizonyos szövegalkotási funkciók – beépíthetők az irodalmi műalkotás hatáskeresztjeinek történeti vizsgálatába. Az intertextualitás funkció-története poétikai-pragmatikai szempontból kiegészítheti tehát az irodalmi szövegalkotás eljárás-készletének történeti értelmezését (kapcsolódva az egyéb retorikai alakzatok, poétikai funkciók stb. által meghatározott „poétikai horizontok” elemzéséhez), ilyen szempontból is szerepe lehet az adott történeti koncepciók pontosításában. Az intertextualitás „története”³⁹ azonban még valószínűleg sokáig várat magára, hiszen a szövegek közötti viszonyok általában csak a legkirívóbb példánál, egy-egy alkotó, illetve mű esetében került az elemzések középpontjába. A magyar irodalom ilyen szempontú vizsgálatához még minden korszak esetében rengeteg előtanulmányra volna szükség. Ám, ha elfogadjuk az intertextualitás alapvető szerepét az irodalom történetiségében, illetve az esztétikai kommunikációban, akkor nem szabad lemondani az intertextuális eljárások funkció-történeti feldolgozásáról sem, hiszen – ahogy Rainer Warning fogalmaz – „sokkal inkább [...] történetileg kell a költői intertextualitás általános koncepcióját differenciálni, hogy megtarthassa operatív értékét.”⁴⁰ Erre hívja fel a figyelmet Manfred Pfister és Ulrich Broich is,⁴¹ és az általuk kiadott intertextualitás-kötet valóban meg is teszi az (egyik) első lépést ebben az irányban, anglistikai elemzések, tanulmányok révén. Mivel egy történeti interpretációnak is szem előtt kell tartani a jelenség befogadási sajátosságait, a legalkalmasabbnak e célból egy tágon, de funkcionálisan értelmezett intertextualitás-fogalom látszik. Tehát nem egy minél tágabb „szöveg-univerzum” felmutatása jelentheti a valódi eredményt egy szöveg intertextuális elemzése során, viszont az intertextualitás körébe lehetne sorolni a tematikus vagy nem elsősorban szövegszintű utalásokat is, ha ezek a funkció-történeti értékelést elősegítik. Ez az eljárás azért is igazolható, mert általában az ilyen jellegű utalások jelölése a legegyszerűsített

műbb, így a befogadásban is ezek esélye a legnagyobb a felismerésre és „dekódolásra”.

Az intertextualitás irodalomtörténeti aspektusú jelentőségénél lényegesen bonyolultabb kérdés a befogadási folyamatban betöltött szerepe. Valószínűleg örök megoldatlan probléma marad az, hogy egy szöveg hatásstruktúrájának leírása során nem lehet előre meghatározni egy intertextuális utalás „dekódolásának” valószínűségét, de – szintén az egyes olvasói tapasztalati és elvárási horizontok rekonstruálhatatlansága miatt (ez nyilván az adott befogadó számára sem mutatkozhat meg explicit módon) – a „szöveguni-verzum”-koncepció értelmében egy szöveg intertextuális játékerét sem lehet kimerítően feltárni (már csak azért sem, mert ezt a „játékeret” még a maga kiismerhetetlenségében sem tekinthetjük objektívnek, vagy történetileg állandónak). Viszont, mivel a szövegek felhívó struktúrája többféleképpen is serkentheti az intertextuális „figyelmet” (egy szöveg autoreflexivitása, „meta-intertextualitása” révén), és irányíthatja is az intertextuális olvasást (egy adott befogadási korszituáció ugyanis mindig megalkotja a saját „kánonját”, amely révén a szövegek igényt tarthatnak az általános dekódolásra, az említett kánonra való utalással), mégis értelmezhető, bár csak részlegesen feltárható poétikai eljárásformákra következtethetünk. Az esztétikai kommunikációban tehát kétségkívül nyomon követhető az intertextualitás szerepe. Ha ezt kívánjuk megközelíteni, ajánlatos a „jelprodukción” oldaláról kezdeni a vizsgálódást. Dolgozatunk ezen a téren sem tarthat igényt átfogó „rendszerezésre”, amelyet – akárcsak a funkciótörténetet – szintén csak megfelelő számú előtanulmány után célszerű megkísérelni. S még így sem biztos, hogy egy ilyenfajta „poétikai lexikon” elkészítése különösebb eredménnyel fog majd járni: alátámasztja ezt a kételyünket a Broich–Pfister-féle kötet néhány tanulmánya, amelyekben a kategorizálás mögül gyakran igencsak „tökéletlen” előfeltevések olvashatók ki, s ez például egyből nem teszi lehetővé az összes formáció számbavételét, hiszen az intertextuális eljárások egyébként sem írhatók le egy homogén képlet szerint. A nagyobb problémát ezen a téren azonban a funkcionális értékek aspektusának eltűnése jelentheti.

Az allúzió jelensége a „jelprodukción” szempontjából azért lehet kézenfekvő, mert – amellett, hogy talán a legtöbb poétikai-funkcionális elemzés tárgya – a többi intertextuális eljárás hatásstruktúrájának főbb vonásait is erre az intertextuális viszonyt létrehívó alakzatra „transzformálhatjuk”. Maga az alapjelenség ugyanis egyszerűen csak két szöveg kapcsolódására utal, amelynek jelölése különböző módokon valósul meg a szövegekben. Bár a történeti értékelések ezt általában elfedik, az esztétikai recepció során nemcsak a szö-

vegkapcsolatot kezdeményező, „későbbi” műben valósul meg a jelölés, hanem ez a „korábbi” szöveg befogadása során is működésbe lép – feltéve, ha a szövegek közötti kapcsolat valamilyen módon megjelenik az olvasó horizontján. Azt, hogy ez mégsem korlátlan számú, szabad interpretációs lehetőséget hív elő, az biztosítja, hogy a befogadás során nem lehet a két szöveg egész „kontextusát” azonosítani (Rolf Kloepfer a szó szoros értelmében alkalmazva ezt a kifejezést javasolja egy szöveg redukált, közvetlen intertextuális „holdudvarára”, sőt erre még a kontextus szó is megfelelő lehet⁴²), ezt nyilván a szövegekhez képest transzcendens helyzetű vonatkozások (világértelmezés, a műhöz való viszony stb.) is lehetetlenné teszik. Az allúzió tehát egy jelölési viszonyon alapul, amint ezt először Ziva Ben-Porat deskriptív poétikai szemléletű tanulmánya kimutatta.⁴³ Ebből kiindulva már a legkülönbözőbb funkcionális kategorizálások következhetnek, amelyek a szövegek szemiotikai struktúrájából mutatták ki az eljárás sokoldalúságát. Elsősorban persze az „idegen testhez” való viszonyulás szempontja válik így vizsgálhatóvá: Ben-Porat például alapvetően metonimikus és metaforikus dimenzióit különíti el ennek az alakzatnak, ami funkcionálisan a szöveg hagyományhoz vagy egyszerűen a szöveggörnyezethez való viszonyt értelmezi. Ezt az adott jel (a jelölést tágabb értelemben is felfoghatjuk: nemcsak az allúzió, hanem az idézés, a szerkezeti utalás stb. is hasonlóképpen funkcionál ebből a szempontból) szerinte alapvetően tehát egyfelől az evokált szöveghez, „pretextushoz” való metonimikus kapcsolódásban valósítja meg (szintaktikailag például a mondatszerkezeti alapstruktúrához, a vers ritmikai képletéhez való igazodással stb., azaz egy adott „keret” „üres helyeinek” kitöltésével, a szemantikai struktúra ez esetben integrálja az „idegen” szövegrészt, mintegy a jelentés „lineáris” kölcsönvételével, s a szöveg pragmatikai viszonyában is egységes). Példának kínálkozhat Balassi *Katonaénekének* idézőmódja, amely a történelmi énekek topikus elemeit integrálja:

*Az jó hírért, névért s az szép tisztességért ők mindent hátra hadnak,
Emberségről példát, vitézségről formát mindeneknek ők adnak,
midőn mint jó sólymok mezőn széllel járnak, vagdalkoznak, futtatnak.*

A versszak erény-felsorolásainak hagyományát Julow Viktor tanulmánya a XVI. századi vitézi epikához köti, például Tinódi-szövegek párhuzamait felmutatva.⁴⁴ Másfelől a metaforikus kapcsolódások kategóriáját határolja el Ben-Porat (szintaktikai oppozíció; a szöveg és a pretextus szemantikailag egymást megvilágító, értelmező kölcsönviszonyban van; összetett pragma-

tikai szerkezetek). Példaként idézhető Márai *Halotti Beszédének* parafrázis-szerkezete:

„Az nem lehet hogy annyi szív...” Maradj nyugodt. Lehet.
Nagyhatalmak cserélnek majd hosszú üzenetet.

Ez a deskriptív poétikai felfogás azért tűnik csak korlátozottan használhatónak, mert az intertextualitás történeti értelmezéséhez nem kínál lehetőséget a megfelelő differenciálásra, valamint a szövegalkotói eljárás átfogóbb értékelését sem teszi lehetővé. Tulajdonképpen ez a dichotomikus felosztás tér vissza Carmela Perri referenciális szemantikai megközelítésében,⁴⁵ valamint G. B. Conte szerencsésebb – ugyanis szélesebb értelmezési spektrumot kínáló – integratív-reflexív allúzió közötti különbségtételében,⁴⁶ és a sokkal kevésbé alkalmazható pozitív–negatív intertextuális reláció több helyütt előfordul ellentétpárjában is. Még egy problémát jelent az ilyen szempontú megközelítés az intertextualitás értelmezésében: nem tudja ugyanis kiválasztani (sőt igazából differenciálni sem) a befogadást kondicionáló tényezőket. Így a szövegmarkerek dekódolását is mintegy előfeltételként olvashatjuk ki az ilyen irányú vizsgálatokból, Ben-Porat a „marker” definíciójában például úgy fogalmaz, hogy ez „mindig identifikálható, mint egy másik szöveghez tartozó önálló elem vagy minta”.⁴⁷ Ezzel együtt, az allúzió kapcsán végzett strukturális, szemiotikai kutatások mindenképpen rávilágítottak arra, hogy egy szöveg szemiotikailag felfogott hatásstruktúrájában milyen fontos pozíciót képviselnek az intertextuális viszony jelként funkcionáló elemei. Hiszen ezek a szövegrészetek egyszerre jelölőként és jelöltként irányítják a szöveg befogadását: egyrészt – akár az ilyen szempontból „izoláltak” mutatkozó többi szövegelem – szemantikai, referenciális jelölőfunkciót töltenek be, ugyanakkor jelölőként utalnak egy másik szövegre, amely másrészt ugyan- evvel az elemmel jelöli az első szöveget. Tehát a befogadási folyamat horizontösszeolvadását (az ehhez szükséges szemiotikai kapcsolat megteremtése révén) éppen az ilyen elemek irányítják, egyszersmind strukturálva az aktualizált szöveguniverzumot.

Az intertextualitás ily módon történő univerzálissá válása azonban átalakítja a szövegek esztétikai „létmódjára” irányuló kérdezőhorizontot. Így igen hamar megjelent a diskurzusban az intra- vagy autotextualitás és az extratextualitás fogalma⁴⁸ is. Ez utóbbi persze nem határozható meg pontosan, hiszen a Kristeva-féle intertextualitás-fogalom kapcsán kibontakozó „szöveguniverzum”-konceptió szerint nemigen tekinthetjük egy szöveg elemét nem-szövegnek, így a „nyelven kívüli” utalások is csak ellentmondások árán

állhatnának szembe a szöveg-létmóddal. A szövegekben megjelenő más jelrendszerek esetében beszélhetünk extratextuális viszonyokról (illusztráció; esetleg még különböző írásrendszerek egy szövegben való kapcsolódását is idesorolhatjuk, ez például Pound *Cantó*iban jut domináns szerephez), vagy abban az esetben, amikor a szöveg nem az irodalmi szöveguniverzumra utal. Tehát egy szövegem az irodalmi „regiszteren” túlra utal, de így egyrészt idesorolhatnánk az intertextualitásnak azt a már említett, általános dimenzióját, amelyben a szövegek közötti viszony az irodalmi szöveg saját szemiotikai struktúrájába emelt része és ugyanazon szövegrész mindennapi kommunikatív (vagy más diskurzusban betöltött) funkciója között jön létre. Ebben az értelemben a fogalom mindenképpen elkülöníthetlenné válik az intertextualitástól. A jelölés egy feltételezett extratextuális viszonyban megvalósulhat homogén szövegformációban is (tehát a *Cantos* említett eljárásától eltérően): Musil a *Törlessen* utal matematikai jelrendszerrel folytatott „párbeszédre”, míg például az Esterházynál gyakran előforduló június 16-i dátum egyszerre intertextuális (allúzió Joyce *Ulysses*ére) és extratextuális kapcsolatot is létesít (a történelmi dátumra való utalás révén). Ha a történelmi és ehhez hasonló utalásokat nevezzük extratextuálisnak, szembekerülünk avval, hogy ezekről is csak szövegekből lehet értesülni (például a *Cantos* történelem-szövedéke esetében), ám itt már dominánsan nem az adott „pretextusra”, hanem az általa jelölt referenciára vonatkozik az utalás. Mivel tág értelemben vett (például sok esetben tematikus) intertextualitásnál is hasonló a befogadási szituáció, az extratextualitás ilyen meghatározásaiban az intertextuális viszonyrendszer „határterületének” is tekinthető.

Az intratextualitás kérdése különösen a befogadási folyamat receptív oldalán válik összetetté, így később még részletesebben kell rá visszatérnünk. A befogadási folyamatból következő sajátosság az, hogy több esetben is találkozhatunk egy szerző különböző művei intertextuális kapcsolatainak intratextualitásként való értelmezésével.⁴⁹ Az önidézés sajátos befogadási helyzetét a foucault-i diskurzuselmélet „szerző-elve” magyarázhatja, hiszen már maga a szerzői név is kapcsolatot létesít különböző szövegek között.⁵⁰ Viszont, ha ezzel szemben egy „cím-elvet” szembesítenénk, az rávilágítana az önidézés intertextuális jellegére, ugyanis egy életművön belül is elkülönített szövegek egymásra utalásáról van szó, hiszen a címadás tulajdonképpen egy egyértelmű szignifikációs aktus, amely jelöli egy szöveg „egy-ségét”, s így – általa – a szöveguniverzum aktualizálását. Ugyanakkor az intratextualitás másik aspektusa univerzális felfogáshoz vezet. Nyilvánvaló ugyanis, hogy egy szövegen belüli elemek is gyakran utalnak egymásra, sőt az ismétlődést, ritmust stb. közismerten a művészet egyik legalapvetőbb kon-

stituáló tényezőjének tekintik. Egy szövegen belüli utalások (ennek formái persze igen változatosak: ritmika, rím, szintaktikai parallelizmus, tematikai, narratív stb. ismétlődés) mint „self-echo”, a szöveg összetartó funkcióját alkotják, ami – ahogy Carmela Perri rámutat – alluzív jellegű, ily módon szintén az intertextualitás jelenségei közé sorolható.⁵¹ Így az intratextuális viszonyok (amelyek kategorizálását tulajdonképpen a különböző retorikai alakzattanok nyújtják) ugyanúgy alapjelenségét alkotják az irodalmi jelalkotásnak, mint az intertextualitás. A kettő összekapcsolódása, kölcsönhatása funkcionális szereppel bírhat, amire még később szeretnénk utalni.

Ilyesfajta szövegfelfogás kialakulását tükrözi az (inter)textuális jelközlés fő vonásainak Gérard Genette-féle kategorizálása,⁵² amely nem iskolásan osztja csoportokra az intertextuális eljárásokat, hanem – ahogy azt a jelenséget áttekintő-összefoglaló művek is megítélik – funkcionálisan is alkalmazható szempontokat kínál (Genette a jelölés és a szövegszerűség alapján a konkrét eljárásokat csoportosítja, ám ez a három kategória – idézet, plágium, allúzió – nem hoz lényegében új mozzanatot a már említett allúzió-értelmezések hasonló vonatkozásaihoz képest). Az alapjelenséget Genette transztextualitásnak nevezi, s öt fő funkcionális kategóriát különít el, amelyek az implicit recepció szabályokra is utalhatnak: az első kategória maga az intertextualitás, amely egy szövegnek egy másikban való jelenlétét jelenti, s a már említett irodalmi eljárások többsége idesorolható. A második nagy csoport a paratextualitás, amely voltaképpen az inter- és az intratextualitás közötti „határsávot” foglalja magában, idetartozik a szöveg és a cím, elő- és utószó, mottó stb. közötti viszony, amire már utaltunk. A „transztextualitás” e sajátos fajtája szintén – már csak elterjedtsége és egyértelmű jelöltsége, általános felismerhetősége révén is – közismert. Az intertextualitást és a paratextualitást olyan jelenségek kapcsol(hat)ják össze, mint például ugyanazon szövegrészek több cím alatt való előfordulása, vagy több szöveg kapcsolódása ugyanahhoz a címhez stb. Bizonyos értelemben ide lehetne sorolni a „szerző elvének” összetartó, kapcsolatteremtő funkcióját – legalábbis a befogadás szempontjából. A metatextualitás a kommentárt, a kritikai viszonyt létesítő szövegek transztextuális kapcsolódási módjait gyűjti egybe. Ez nemcsak az esztétikai hatásértékű szövegek, hanem egészen más diskurzusok alapvonása is, így például az irodalomtudományé, amely szintén egy meglehetősen intertextuális terheltségű „szöveg univerzum”. Az irodalmi művek esetében már bonyolultabb a helyzet, ugyanis az első csoportba sorolt eljárások is vezethetnek kritikai pozícióhoz, mint azt az allúzió kapcsán Ben-Porat, Perri és mások megállapították. Ide tehát a viszonylag egyértelmű, nyomatékos kommentárt lehet sorolni, tehát azt a viszonyt, ahol a

szöveg nemcsak a citátumot (allúziót stb.) tartalmazza, hanem az általa jelölt szöveg globális „ismertetőjegyeit” is, illetve ezeket interpretálja (meglehetősen gyakori eljárás ez is, Esterháznál is sokszor előfordul). A hipertextualitás azon (szerkezeti) utalásviszonyt jelenti, amelyben a pretextus egészt érinti az új szöveg egésze (tematikai, szerkezeti, szemiotikai egységként), s így tulajdonképpen tovább- vagy át-írja azt. Az ismert transztextuális eljárások közül idetartozhat az imitáció, adaptáció, paródia, folytatás stb. Elgondolkodtató az ötödik nagy csoport, az architextualitás, amely a műfaji, műnemi vonatkozások jelöltségére épül. Ez azért érdekes, mert a műfaj- vagy műnem-választás döntően strukturálja az elvárési horizontot (így például *A Legyek Ura* olvasása során nyilván a Defoe-, Stevenson-, Verne-művek stb. esztétikai tapasztalata szervezi a befogadás előfeltevéseit), az „intertextuális preszuppozíciókat”, s így irányítja a befogadási folyamatot. Ez az aspektus nem mindig egyszerűen, egyértelműen jelölt (ritmika, szerkezeti, rímképlet, narratív struktúra, nyelvi kódválasztás, tipográfiai megoldások, cím stb. révén), hanem egy metafunkcionális művelet révén „homályosító”, kontrasztív vagy félrevezető jelöléshez is vezethet. A verses próza, a prózavers, az egyes avantgarde műfajok éppen ezt az egyértelműséget szorítják háttérbe, míg például az olyan szövegek, mint József Attila *Ódája* vagy Marinetti *Óda a verseny-automobilhoz* című verse metaforikus, vagy pontosabban dialogikus interpretatív viszonyt létesítenek az „architextuális” kontextussal. Esterházy *Termelési-(kiss)regénye* például egyértelműen a félrevezetés architextuális feszültségét hívja elő. Az architextuális relációk a művek döntő többségében valamilyen formában mégis (szükségszerűen) jelöltek, bár elvértve akadhatunk ezt cáfolóként is értelmezhető példákra, mondjuk Parti Nagy Lajos néhány „szövegében”. Természetesen az ilyen intertextuális vonatkozások hatásértékük szerint vagy történetileg különfélék lehetnek, ezenkívül a legtöbb szövegben egybejárásnak, így például az *Ulysses* mindegyik kategóriára szolgáltatathatna példát. Tehát nem annyira a további rendszerezések járhatnának több eredménnyel, hanem annak felismerése, hogy az inter- (transz-), intra- vagy extratextuális relációk funkcionális aspektusból még nem értelmezhetők kielégítően csak a jelprodukción alapján. Ebből a szempontból ugyanis a jelölés lehetőségeinek széles skáláját tudnánk megalkotni, hiszen például azok a meta-eljárások, amelyek magára az intertextuális kapcsolatteremtésre utalnak, nyilván sokkal hangsúlyosabbá teszik a jelenséget, mint egy idézet, mert így nemcsak a másik szöveg jelölt, hanem maga a jelölés is. Az ilyen autoreflexív eljárás példája lehet a *Don Quijote*, ahol – mint Ulrich Broich felhívja rá a figyelmet⁵³ – a főhős lovagregényeket olvas, ezek hőseivel azonosul, és emiatt a regény más alakjai ki is gúnyolják.

De ideidézhető a *Termelési-regény* egyik ilyen eljárása is: „Megkérdeztem, úgymond, tőle, olvasta-e, mit mondott Joyce úr? Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak... És hát, ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek felderítése, s ez az egész hőbelevanc mint műfaj...” (ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény*, Bp., 1979, 167). A meta-eljárások közé tartoznak a különféle tipográfiai eljárások is (idézőjelek, különböző betűtípusok, jegyzetek stb.), ezek egyértelműen utalhatnak az intertextualitásra, és sok esetben – például Esterházy *Függőjében* – a konkrét szövegrészekre is. A legtöbb esetben azonban kevésbé egyértelmű a jelölés, sőt, ha Carmela Perrot követve az intertextuális eljárások szemiotikai struktúrájában a referencialitás szempontját is figyelembe vesszük, akkor az intertextuális univerzum mellé a jelölés „univerzumát” is odaállíthatjuk. Hiszen egy szöveg által jelölt referenciát sem lehet tabula rasaként felfogni, ugyanis eleve már csak megnevezett, jelölt dolgokról lehet beszélni. Így viszont a referencia óhatatlanul olyan csomópontot alkot, amely köré szintén egymást (a referenciális jelölés révén) jelölő szövegek csoportosulnak (például Szabó Lőrinc egy természetleíró verse szükségszerűen előhívja a befogadó elvárási horizontján a magyar líratörténet ilyen tárgyú gazdag hagyományának esztétikai tapasztalatát). Ez a jelölési viszony ellenben jóval kevésbé hatásos abból a szempontból, hogy az „intertextuális olvasást” konkrét szövegek felé irányítja.

Tehát a jelkövetítés önmagában nem elegendő az intertextualitás esztétikai hatásfolyamatainak vizsgálatához, hiszen a jelölési viszony nem jön létre abban az esetben, ha nem alakul ki, nem tárul fel az a konszenzus, amely révén a jel „jellé” válik.

Tehát az irodalmi kódok „megfejtésének” mindenképpen döntő szereppel kell bírnia az intertextualitás-diszkusszióban. Ez a „szokatlanul feltűnő, összetett és rejtélyes”⁵⁴ kód a recepcióban is előhívja eme tulajdonságait, ez különösen igaz az intertextuális funkciók recepciójában, amelynél már eleve feltűnik az a közhelyszerűvé vált probléma, amit a jelenség felismerhetősége okoz. Így most vizsgálódásunkban az esztétikai tapasztalat „poiészis”-funkciójáról a receptív oldalra, az „aiszthésiszre” helyezzük a hangsúlyt,⁵⁵ noha ezek nem választhatók teljesen külön, ez nyilván tükröződött már az eddigiek során is. Ahogy már az intertextualitás-„marker” Ben-Porat-féle definíciója kapcsán utaltunk rá, a jelelméleti megközelítések – mivel nem közelítik meg eléggé differenciáltan a befogadási struktúrákat – nem képesek megmagyarázni a jelek „dekódolásának” körülményeit, esélyeit, nem tudják feltárni azokat a „deiktikus” funkciókat,⁵⁶ amelyek az autoreflexivitáson kí-

vül felhívhatják a figyelmet az intertextuális utalás egyébként nem jelölt jelenlétére. Egy recepcióesztétikai megközelítés lehetőségeit pedig az nehezíti meg, hogy nemcsak egy befogadó műveltségét, hanem az „intertextuális olvasás” preszuppozícióit sem lehet kielégítően „rekonstruálni” vagy általánosítani.

Az intertextuális jelölés a recepció szempontjából tehát nem elsősorban egy szövegnek a másakra vonatkoz(tathat)ó „markerén” alapul, hiszen ez igazából a jelalkotásnak csak az egyik (a produktív) oldalát jellemezheti. Sokkalta fontosabb az a funkció, amely valamilyen úton vagy (többé-kevésbé) konkrétan utal egy másik szövegre, vagy magára az intertextuális viszony létrehozására. Természetesen ez a már említett explicit eljárásokon kívül többféleképpen is elérhető. Nyilvánvaló ugyanis – és ez az irodalmi szöveg „polifonikusságából” következik –, hogy a befogadó az olvasás során (legalábbis az első, érzékelő olvasás után, tehát a befogadás progresszív horizontjában⁵⁷) az elvárasi horizontja és a szöveg „felhívó struktúrája” közötti interakció révén folyamatosan szembesül a nyelvi kódváltással (persze ennek mértéke nyilván nagyobb egy Eliot- vagy Joyce-szöveg intertextuális hálózatában, mint például egy olyan szövegben, amelyet minden szintjén az ismétlés különböző eljárásai szerveznek⁵⁸). Ez óhatatlanul folyton alakítja az elvárasi horizontot, és azok a jelölt szövegelemek, amelyek dezautomatizálják a befogadási folyamatot, így kitüntetett helyzetbe hozhatják az intertextualitást. Nyilvánvaló, hogy ez egy „metonimikus” utalás esetében kevésbé teszi felismerhetővé a kapcsolódást, mint például az idézett Márai-versben, ahol az intertextuális utalásra a kialakuló versszerkezet „megtörése” is felhívja a figyelmet. Ezek a – befogadást megakasztó – eljárások természetesen szemantikai szinten is működnek, erre is számos példát lehetne hozni Esterházy műveiből. Ez a dezautomatizáció következik be a szó szoros értelmében vett kódváltásoknál is, így például egy nyelvi kompetenciával rendelkező mai magyar olvasó számára egyszerűen elkerülhetetlen az intertextuális viszony felismerése a *Tizenhét hattyú*kban vagy a *Psyché*ben. A kódváltást természetesen nemcsak „irodalmi” intertextuális viszony eredményezi, hanem a Riffaterre által kiemelt kapcsolódás a szociolektushoz. Ez gyakran hangsúlyos funkcionális szerepkört tölt be, például Esterházynál a regiszterváltások állandó alkalmazása (így például az irodalmi eljárások metanyelvére való rájátszás: „Sóhajokkal nem takarékoskodva, belevágott a közepébe (a médiász részébe).” – ESTERHÁZY, *Bevezetés a szépirodalomba*, Bp., 1986, 404). Nemcsak vizuális jelölések hívhatják fel a figyelmet tehát intertextuális utalásokra, hanem magának a szövegnek a nyelvi szerveződése is, a recepciósi folyamat befolyásolása révén. Így érthető, hogy miért fogalmaz-

hatott nemrégiben Farkas Zsolt egy Garaczi-szöveg kapcsán a következőképpen: „A *Nincs alvás!* [...] szövegrésze [...] természetesen idézet (fogalmam sincs, kitől).”⁵⁹

Az ungrammatikalitás, kódváltás, szemantikai-szintaktikai kontrasztivitás stb. mellett más „szövegfölötti” eljárások is konstituálhatnak olyan „deiktikus” funkciót, amelyek az utalásokra felhívják az olvasók figyelmét. Jóllehet, az ilyen „esztétikai minőségek” nyilván nem függetlenek a fent említett, befogadást irányító szövegeljárásoktól, ezek konkretizálódása már inkább a befogadási folyamat „retrospektív horizontjában”, a Jauß-féle második olvasás (az „értelmező megértés”) során várható.⁶⁰ Így például a groteszk, az irónia, a humor stb. (ahogyan erre Riffaterre már említett tanulmánya rámutat) is felhívhatják az olvasó figyelmét a szövegekben „megszólaló” más szövegekre, annál is inkább, mert jó néhány ilyen jellegű hatás csak az intertextuális olvasatban jöhet létre. A különféle deiktikus funkciók persze szintén csak történetileg értelmezhetők (hiszen például egy szöveg ironikus-sága mindig az adott esztétikai hagyományértés függvényében érzékelhető, s ez a hagyományértés nem állandó).

A szövegviszonyok szempontjából kitüntetett szereppel bíró szövegelemek funkciója éppen a jelfogadás oldalán válik fontossá. A szövegek címe például azáltal válik „kitüntetett” helyé, hogy nemcsak a befogadási folyamatot irányítják azzal, hogy pozíciójuk révén mintegy az egész szöveg jelölőjeként működnek, hanem egyúttal a szöveg által aktualizált „szöveg-univerzumba” való belépést is irányítják. Mint „első” információ, kétségkívül meghatározó a cím funkciója és jelentése a befogadás és értelmezés során. Jauß már idézett írásában a befogadási folyamat egyik legfőbb csomópontjaként a címre vonatkozó kérdés feltevését, folyamatos újrastrukturálását és megválaszolási kísérleteit értékeli.⁶¹ Eszerint a címet intertextuális vonatkozásai az e kapcsolódásrendszer utalásai által előhívott szöveg-univerzumba rendelik, s így a szöveginterpretációban is kitüntetett, irányító szerepet tölthetnek be. Ily módon egy olyan szöveg, amely esetleg csak a címe révén utal egy másikra, a cím által teremtett intertextuális relációban értelmeződik. A legtöbb esetben a címbeli egyezést természetesen más szintű szövegkapcsolatok is követik, így leggyakrabban a tematikus egyezések (gondoljunk például a mítosz-feldolgozásokra). A mindenkori recepciót meghatározó történetiséget itt abban érhetjük tetten, hogy az egy címre (tehát egyazon generatív jelölőre) vonatkozó szövegek értelmezései – amelyeket a cím nagymértékben befolyásol – mindig kölcsönhatásban állnak egymással, s az adott mű befogadásakor az elvárás horizont kialakításában is főszerepük lehet.

Hasonló helyzetű – mint már említettük – a mottó is, amely a befogadási folyamatban elsősorban a cím–szöveg jelölési viszonyba „lép be” (már tipográfiai elhelyezkedése is ezt sugallja), és olyan relációkat hoz létre, amelyek e viszonyon alakítanak, így az interpretációban két dialogikus kapcsolatot hív elő. Majdnem mindig metaforikus, értelemfeltáró, -megvilágító funkciót tölt be, a tényleges szövegolvasást megelőző kérdésfeltevésre készítve az olvasót. Mint a tudományos diskurzusokból ismeretes, szerepe sokféle lehet, a kérdésfelvetés, problémaállítás mellett előre utalhat egy tanulmány céljára, eredményeire vagy esetleg ellenkező álláspontokra (így a szöveg által feltárt vitakontextust is, mintegy intertextusként jelölheti) stb. A mottó funkciója ebből a szempontból alátámaszthatja azt, hogy a „paratextuális” viszonyok tanulmányozása még nem kevés eredménnyel kecsegtetheti a (funkcionális) intertextualitás elméletét, s ezen keresztül a szöveg befogadási és hatáselméletét.

A cím, mottó és egyéb „paratextuális” jelenségeknél már jóval ismertebb a „szerző elve”, amelyet szintén idesorolhatunk, legalábbis a műalkotás szövegszerűségének hangsúlyozása esetén. Az utóbbi évtizedekben főleg a filozófiában merült fel ez a probléma, mintegy az „ideológiakritikai” érzékenység növekedésével, de természetesen a szövegközpontúság előtérbe helyeződése, az „írás-fordulat” nélkül erre nem kerülhetett volna sor. Foucault diskurzuselméletére már utaltunk ebből a szempontból, de tulajdonképpen a „szerző elve” jelenik meg Derrida kritikájában is, amikor Heidegger Nietzsche-olvasatának egységéről értekeznek.⁶² Mivel többé-kevésbé explicit módon ezek a megközelítések a befogadási folyamatra vonatkoznak, kétségkívül létjogosultságot nyerhetnek az irodalmi kommunikáció intertextuális horizontját illetően is. Egyrészt az a – Genette-féle felosztás szerint leginkább paratextuálisnak nevezhető – viszony utalja az elemzés figyelmébe a szerző (és a szerzői név) problémáját, amely – a már idézett foucault-i elgondolás szerint – szoros intertextuális kapcsolatot jelent az érintett (tehát a szerzői névvel jelölt) szövegek között. Másrészt az intertextuális kapcsolódások gyakran megkülönböztetett elbírálásban részesülnek, ha – mint már utaltunk rá – a szerző elve homogén szöveggörnyezetet biztosít számukra, hiszen „a szerző biztosítja a fikció nyugtalanító nyelvének egységét”.⁶³ Különösen az utóbbi évtizedek irodalmában került előtérbe a szerzői név által megváltoztatott jelentésszerkezet mint poétikai lehetőség. Nemcsak egyes szövegek átvétele (ezek során a szerzői név által jelölt-szervezett új kontextus önmagában is befolyásolja az intertextus új jelentésirányait, bár ez csak az egyik tényezője e folyamatnak) került új megvilágításba a „szöveg univerzum” által keltett megelőzőtség tapasztalatában, hanem találunk példát arra is, hogy

„két” szöveg csak a szerzői névben tér el egymástól – ha csupán a grammatikai szinteket vesszük figyelembe. Esterházy „lopja” például így Danilo Kiš egyik novelláját (*Mily dicső a hazáért halni*). Ha figyelembe vesszük, hogy miként nyilatkozik erről a „műveletéről” a szerző, arra következtethetünk, hogy ennek a jelenségnek sem lehet „időtlen” magyarázatát adni. Ami ugyanis még a XIX. században plágiumnak minősült volna, az itt egy „szerző” (vagy „szövegválogató”) „saját” szöveg univerzumából való választásaként érthető: „...ezt a történetet, ezt nekem meg kellett volna írnom... Na most, ha egyszer már meg van írva, akkor rendben van, akkor ez egy kipipálható tétel [...]. Ez nem lopás. Szerintem ez a saját jogos tulajdonomnak a birtokbavétele. Hogy Danilo írta – bagatell tétel, áldja őtet az Ég.”⁶⁴ Ez a gesztus (és itt idézett szerzői „értelmezése”) éppen a szerző-elv dekonstrukciójára, tehát e jelenség befogadásának „megakasztására” utal. Csakhogy maga a befogadó emellett szintén bizonyos elvárásokkal közelít a szövegértelmezéshez, és – főként, hogy a „kölcsonzés” egyértelműen jelölt – a „szerző-elv” mégis éppen fokozottan lép működésbe, mivel az adott intertextuális eljárás kiemeli a szerepét. Így a diskurzus eme „ellenőrző eljárása” (Foucault) a recepció értelemalkotásának egyik fő konstituáló elemévé válik (ebben az esetben ezt továbberosítja az, hogy a novella főhősét is Esterházynak hívják). Arra, hogy a szerző elve különböző szerzőktől származó „azonos” szövegek esetén mennyire befolyásolja a befogadást, Borges *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című elbeszélése nyújt magyarázatot, egyszersmind kétségbe vonva az irodalom „szövegimmanens” megközelítésmódjának létjogosultságát is. Vagy ahogy Manfred Pfister fogalmaz, a megváltoztatott kontextus „még egy szöveg szó szerinti megismétlésénél is funkcionális divergenciákat hív elő”.⁶⁵ Tehát az intertextualitás értelmezése sem lehet kielégítő irodalomtörténeti, befogadáselméleti vagy más módon kontextuális jellegű aspektusok nélkül – erre mutathat rá a jelenség receptív kommunikációs oldalának megközelítése.

Míg a valamilyen módon egyértelműsített jelölésnek, vagy az intertextuális eljárásra való egyértelmű utalásnak sok esetben (főként a para-, meta- vagy architextuális kapcsolódásoknál, mert a jelölés itt szinte kikerülhetetlen) adott recepció minták, értelmezési sémák biztosítják a működését, addig a genetika-felfogás szerinti intertextualitásnál ezek gyakran hiányoznak. A jelölés recepció esélyei itt tehát sokkal inkább a befogadó jelölési „ingerküszöbétől” függenek, amit nyilván leginkább az adott korszak határoz meg. Ezért is lehet nagyobb esélye egy kortárs mű intertextuális „intenciói” felismerésének, mint egy régi szöveg intertextuális „hátere” feltárását célzó olvasási stratégiának. Így – hogy ismét Esterházyra utaljunk – a *Tizenhét*

hattyúk horizontjához közelebb álló kortárs befogadó Pázmány-olvasatában óhatatlanul „beugrik” az Esterházy-regény tapasztalata, hiszen az intertextuális viszony nem függ a történeti kronológiától, azaz nemcsak egy későbbi mű utalhat egy „pretextusára”, hanem a befogadás során ez fordítva is megtörténhet. A konkrét befogadási és olvasási folyamat során tehát a nem jelölt intertextuális viszonyok felismerésére végképp nem lehet egységes „szabályokat” meghatározni. Ha Rolf Kloeppfert követve a szöveg kontextusának tekintjük a kibontakozó intertextuális teret, akkor e kontextus a maga folytonos alakulásában a befogadási folyamat, az „intertextuális olvasás” fő irányító elemeként mutatkozik meg. Az olvasási folyamat lineáris időbelisége miatt (aminek persze a lebontására, s így tulajdonképpen a szövegek multiplikálására is számos irodalmi kísérlet ismeretes) az első (deiktikus funkció, metajelölés vagy egyéb úton) felismert utalások ugyanis előre megszabják az „intertextuális olvasás” figyelmének az irányát. Ez a kezdeti kontextus befolyásolja a további recepciót, és ez a folyamat – tulajdonképpen a kontextus folytonos alakulása – végig meghatározó lehet az olvasás során. A kontextus így már eleve kizárhatja (homo- vagy heterogenitásának mértékétől függően) az (aktualizált) „szöveguniverzum” egy – egyébként az adott szöveghez is kapcsolódó – „szeletét” a konzisztenciára törő értelmezésből.⁶⁶ A folyamat a szöveg elolvasásával még nyilván nem fejeződik be, hiszen a heideggeri hermeneutikai kör gadameri értelmezése alapján⁶⁷ ekkor lép működésbe a recepcióesztétikailag retrospektív horizontú „újraolvasás”, amely az adott kontextust az értelmezés műveletével újrastrukturálja, kiegészíti (egyes – például szerkezeti jellegű – utalások esetleg az olvasás „formai kitöltése” után válhatnak csak felismerhetővé, illetve elképzelhető, hogy a „műegész” retrospektív interpretációja más szövegkapcsolatokat is kialakít). Valószínűleg egy szöveg kapcsán még nem sokszor vizsgálták meg e kontextusok viszonyát irodalomszociológiailag, egy reprezentatív mintán, de feltehetőleg kimutathatóvá válna az a – néhány konkrét szövegből kiinduló – kontextus, amelyet egy adott befogadási szituációban az olvasók többsége felismer. Hasonló következtetésre jutott a szöveginterpretációk egyesíthetőségét illetően a „Poetik und Hermeneutik” kutatócsoport egy 1964-es közös verselemzésen,⁶⁸ ahol egy Apollinaire-vers kapcsán jogosan vonhatta le Jauß azt a következtetést, hogy „még ez a pluralisztikus szöveg is egységes esztétikai orientációt nyújt az érzékelő megértés, az első olvasás horizontjában”.⁶⁹ Mivel az esztétikai tapasztalat is szövegrecepción alapul, feltételezhetjük, hogy az „intertextuális olvasás” (szöveg)preszuppozíciói is létrehozhatnak egy ilyen, a befogadást irányító, alapvető kontextust. Ezt főként egy adott kor hagyománytapasztalata (kanonizáció, történetfelfogás stb.) bizto-

síthatja. Tehát az egyéb úton nem jelölt intertextuális kapcsolatok felismerhetőségét két irányból határozza meg az (inter-)kontextus: egyrészt a szöveg befogadása során intertextuális (itt a fogalmat tágan értelmezzük) úton előhívott, és folyamatosan alakuló kontextus, másrészt a befogadási korszituációban kiemelt (kanonizálódott, aktuálissá vált, közhelyesedett stb.) szövegek kontextusa (mint a „szelekciót” meghatározó korpusz), ehhez pedig az irodalmi kommunikáció történetileg változó normái csatlakoznak.

Az intertextualitásnak az esztétikai kommunikációban játszott szerepével kapcsolatban is szűkíthető tehát az a „kör”, amelyet a végtelen, dinamikus „szöveg univerzum” eredendően biztosít, így bizonyos funkcionális következtetésekre is juthatunk. Csakhogy a – talán – legfontosabb problémával még nem „nézett szembe” dolgozatunk az intertextualitás funkcionális értelmezhetősége kapcsán. Ma már teljesen egyértelmű, hogy – miként Riffaterre is fogalmaz – „a szöveg és olvasó közötti kontrollált interreláció alkotja az irodalmi jelenséget – nem önmagában a szöveg”.⁷⁰ S mivel a szövegek befogadási folyamata mindig egyfajta horizontösszeolvadással jár, amelyet természetesen döntően meghatároz egyrészt az adott kommunikatív szituáció, másrészt a befogadó (esztétikai) tapasztalati és elvárásai horizontja, még a kontextus és a történeti meghatározottság sem tudja a szövegek létmódját objektívvá redukálni, illetve az összes aktuális konkretizációt egységesíteni. Az ilyen felfogás tulajdonképpen egyenlőséget tenne a jelvehikulumok önidentitása és a szöveg mint szemiotikai entitás „állandósága” között, ami jelelméletileg sem igazolható. A szöveg tehát „materiális adottságában pusztán csak olyan virtualitás, ami kizárólag a szubjektumban találja meg aktualitását”.⁷¹ Éppen itt válik hermeneutikailag értelmezhetetlenné a posztstrukturalista szövegfelfogás „szöveg univerzumának” elvileg minden szöveg között kapcsolatot létesíteni képes generativitása. Az olvasóitól „elválasztott”, s így „üres helyeitől” is „megfosztott” „általános szöveg” éppen hogy nem válhat tárgyává semmifajta leírásnak, hanem mintegy a „jelek idealizálásaként” csak a jelhordozókat teheti meg a szövegek közötti kapcsolatok vizsgálati tárgyává, amiből viszont már nem szövegek vizsgálata következik... A befogadásban megértés és értelmezés nem a szövegben jön létre, ezt közvetlenül a szövegek egymással való érintkezése sem befolyásolhatja, hiszen – ahogy Gadamer írja – „hermeneutikai szempontból – és ez minden olvasó szempontja – a szöveg pusztán egy köztes-termék, a megértetés történetének egy szakasza”.⁷² Ugyanakkor „nem magunk mögött hagyunk egy szöveget, hanem belébozsátkozunk”, miközben „értelem-vonatkozásokat fedezünk fel”.⁷³ Azzal, hogy egy szöveg valamilyen úton egy másik szöveget jelöl, illetve arra utal, a befogadás során nem azt a szöveget hívja elő a maga

grammatikai megvalósulásában, hanem a befogadói horizontot strukturálja át azáltal, hogy előhívja az utalt szöveg esztétikai tapasztalatát. Gadamer értelmezésében tehát a szöveg a dialógus konvenciói alapján, a „megegyezésre” való törekvésben jön létre, így „mintegy magában a szövegben kell nyitottá tenni a magyarázat- és megértéshorizontot, amit az olvasónak kell kitölteni”.⁷⁴ Ily módon az értelemalkotásban mint szövegfunkciónak lesz szerepe a felismert intertextuális viszonyoknak, és így tulajdonképpen a szöveg iseri felhívó struktúrája elemeinek tekinthetők. S ha még azt is figyelembe vesszük, amit Gadamer ugyanebben a tanulmányában az értetlenségről ír (tehát hogy ez idézi elő a szöveghez való visszafordulást), akkor körvonalazódhat előttünk az intertextualitás helye egy lehetséges hermeneutikai-recepcióesztétikai szövegfelfogásban. A szövegolvasás során felmerülő befogadói kérdések az intertextuális „hívóelemeknél” úgy „fordulnak vissza” a szöveghez, hogy a kapcsolódó másik szöveg „válaszát” is beépítik az értelmezés műveletébe, valamint a két (vagy több) szöveget mint egymás értelmezőit (is) olvasva összetettebb horizontösszeolvadást hajtanak végre, ezáltal a válaszhorizontot is kiszélesítve. A „szabadon lebegő” intertextualitástól mint „a határtalan, önhatalmú értelemlehetőségek produkciójától”⁷⁵ idegenkedő Jauß-szal szemben pedig éppen a recepcióesztétika alapján hivatkozhatunk arra, hogy az aktualizált szöveguniverzum mint az értelmezést meghatározó kontextus⁷⁶ is csak akkor képezhet funkciót a hatásfolyamatban, ha az intertextuális kapcsolódás felismerhetővé válik. Ekkor viszont óhatatlanul szerephez jut a befogadó horizont aktualizálásában, ha pedig nem érzékelhető, akkor csak intra- és extratextuális vonatkozásban vehet részt az „értelemalkotásban”. Tehát az intertextualitás funkcionálisan is értelmezhető kontextus maradhat, bár értelemszerűen inkább a szöveguniverzum-koncepció „ontológiai” aspektusát hívja elő. Talán ezért is veti fel Linda Hutcheon az „interdiszkurzivitás” fogalmát⁷⁷ (Kristeva is beszél „diszkurzív univerzumból”⁷⁸), de ez a szó más diszciplínákban (például a szociolingvisztikában) már igen eltérő használati értékeket nyert.

Az irodalmi kommunikáció harmadik esztétikai határfunkciója a katharszisz, amelyet az intertextualitás kapcsán a funkcionális értelmezésben, az interpretációkban kereshetünk. Ennek feltárása ma szinte lehetetlen, megfelelő számú történeti előtanulmány híján. Már utaltunk arra, hogy az intertextualitás történetiségét még nem vizsgálták meg kellő mértékben, így még a nagy folyamatokra, irányokra is csak óvatos következtetéseket lehet tenni. Így például Pfister az intertextuális eljárások történetisége kapcsán megjegyzi, hogy a modernségtől kezdve egyre heterogénebb az a pre-kontextus, amire a szövegek utalnak,⁷⁹ míg Broich az intertextuális jelölés területén

következtet egy nyíltabb, egyértelműbb utalástechnikától az implicittebb, rejtettebb, kevésbé egyértelmű eljárások (modernség, posztmodern) felé haladó „fejlődésirányra”.⁸⁰ A következő oldalakon ez a dolgozat is csak hipotézisek, sőt inkább kérdések megfogalmazására tart igényt. Nem kívánjuk egy olyasfajta irodalomtörténeti kompetencia hamis látszatát kelteni, amely nélkül egy funkciótörténeti kérdésfeltevés nem lehet legitimálható, ehelyett néhány, főként már valamilyen idevonatkozó szempontból megvizsgált jelenségre szeretnénk rámutatni. Az intertextualitás formációinak paradigmatis értékelésére Pfister dolgozta ki a leginkább differenciált sémát,⁸¹ dolgozatunk ennek szempontjait kívánja szem előtt tartani. Pfister hat kritériumot állít fel: a referencialitás (a szövegek közötti utalás intenzivitása), a kommunikativitás (tudatosság, a jelölés felismerhetősége), az autoreflexivitás („meta-jelölés”) a strukturáltság (a pretextus szintagmatikus integrációja a szövegben), a szelektivitás (absztrakció szintje), dialogicitás (szemantikai-ideológiai feszültség) kritériumait, amelyeket ugyan mechanikusan nem alkalmazunk, szempontjaik azonban használhatónak tűnnek.

Mint W. H. Gass fogalmaz, „a történeteket mindig is ellopták, ahogy már Chaucer is ezt tette”,⁸² és nem is kell bizonyítani a szinkronikus intertextuális univerzum diakronikus transzformálásának lehetőségét sem. Ismeretes, hogy már az ókori görög irodalom is szívesen élt a különböző utalásokkal, annál is inkább, mert a műalkotások tematikáját teljesen meghatározta az az egységes mitológikus világgép, amelynek hagyományozódása jól nyomon követhető a különböző művekben. A hellenizmus művelődési helyzete pedig – mint azt Bahtyin kimutatta⁸³ – különösen kedvezett az – immár a mitológia-interpretációk hagyományából kitörő – alluzív és parodisztikus-travesztív műfajok elterjedésének, és a római irodalom fejlődését is nagymértékben befolyásolta az intertextualitás, hiszen a görög kultúra hagyománya mellett a hellenizmus kori „bonyolult soknyelvűség” is alkotótényezője volt.⁸⁴ Így alakult ki, „állt össze” az a szöveghagyomány, amellyel a keresztény Európa kultúrája szembesült. Az, hogy ekkortól a művelődés és művészet „diskurzusait” erőteljes „ellenőrző eljárások” védték, szintén elősegítette a szövegek közötti utalások irodalomtörténeti konstituáló szerepét, egyszerismind meghatározva ennek sajátos jellegét. Az írásbeliség elterjedésének mértéke, a latinnyelvűség túlsúlya és más művelődéstörténeti okok miatt az irodalmi „diskurzus” intézményesítése rendkívül egységessé tette a szöveghagyomány összetételét. A hozzáférhető skolasztikus tudományeszmény gondolkodásmódja, amelynek alapelve, mint ismeretes, egy pontosan meghatározott kulturális hagyományra való hivatkozás volt, tovább

erősítette az uralkodó kulturális diskurzus intézményesülését. A „tekintélyes” szerzőkre való utalást már a diskurzus legfőbb, saját folytonosságát biztosító eljárása, az oktatási intézmények működése meghatározta, s a művészi szövegalkotást is ily módon „tanították”, poétikai-retorikai szabályrendszerek és a példamutató elődök „mintáinak” terjesztésével. Kialakultak a különböző műfajok általános eljáráskezletei, és az egységes művelődésszerkezet központjának tekinthető Bibliára vonatkozó szimbólum- és motívumrendszerek. Ily módon tehát a Genette-féle architextuális és intertextuális eljárások szorosan összekapcsolódva előre biztosították a – tanulás útján „elsajátítható” – homogén szövegtörzshöz a fenntartását, amely hosszú évszázadokig olyan fontos tényezője volt az irodalmi szövegalkotás variációinak, hogy ismerete jóval későbbi poétikáknak is alapvető elvárás normáját alkotta. Az egységes utalásrend persze nemcsak az egyházi, hanem a világi műfajoknál is tetten érhető (például a trubadúrlírában). S az intertextualitás homogén jellege a Bahtyin által leírt parodikus, „fonák”-műfajoknál⁸⁵ is megmaradt, hiszen ezeket alapvetően determinálta a velük szemben álló „magas” művészet homogenitása. Az anyanyelvű írásbeliség elterjedése nyilván szintén nem mehetett végbe ettől függetlenül, így az intertextualitás meghatározó, döntő eleme volt ennek a folyamatnak is, elég csak a magyar nyelvű írásbeliség kialakulására (például az *Ómagyar Mária-siralom* eredettörténetére) utalni (persze a fordítások és egyáltalán a különböző nyelvek „találkozásával” megjelenő intertextuális viszony kérdése további problémákat vet föl, ám ezek elterelnék kérdésfeltevésünk funkcionális aspektusát).

A humanizmus új művelődésményének fordulata valamivel szabadabbá tette a „diskurzust”, hiszen jóval megnövelte az eredeti szövegek hozzáférhetőségét. A reneszánsz irodalom idézésformái, alluzív technikái is jóval változatosabb képet mutatnak. Thomas M. Greene megállapítása szerint a középkori irodalom intertextualitása dominánsan metonimikus, míg a reneszánszé inkább metaforikus,⁸⁶ legalábbis a két korszak közötti váltás kontextusában annak nevezhető. A humanista iskolarendszer változása is elősegítette a – főként antik – hagyományhoz való viszony újragondolását, és evvel kapcsolatban az imitáció, a költői utánzás kérdése hamar előtérbe került a poétikaelméleti vitákban. Úgy tűnik, ezekben a vitákban valóban az „utánzás” szempontja állt előtérben. Azonban nem az „imitatio vitae” és az „imitatio veterum”⁸⁷ közötti viszony kérdésében, hanem az előbbi – tehát az arisztotelészi utánzás – módja kapcsán, ezen belül merült fel az intertextuális eljárások szerepe. Emellé pedig az eredetiség mint az ellentétes pólus kapcsolódott be a jelenség tárgyalásába. Úgy tűnik, hogy az utánzás (már-

mint a példaképek utánzása) egy normatív érték-, illetve szépségeszmény felől határozódott meg, és elsősorban a tanulás, a költői technika fejlesztése szempontjából ítéltetett hasznosnak. A poétikai gondolkodás egyes megnyilatkozásai jól nyomon követhető az a szemléletmód, amely az imitáció eljárását megalapozta. Mivel gyakori az imitáció mértékének meghatározása és korlátozása, illetve szembesítése és összekapcsolása az eredetiség kritériumával, arra következtethetünk, hogy ez a fajta poétikai gondolkodás a XVIII. századig kölcsönösen integratív viszonyt feltételezett az (eredeti) szöveg és az intertextus, valamint a műalkotás és az (intézményesített) „szöveg univerzum” között. Meghagyta viszont az „originális” szöveg lehetőségét, sőt ezt szükségesnek is érezte a műalkotás létrehozásához. Opitz például a következőket írja híres poétikájának előszavában a pusztán normatív szabályok, előírások követésével létrehozható művészet értékéről:

„bin ich doch solher gedanken keines weges
das ich vermeine
man könne jemanden durch gewisse regeln
und gesetze zu einem Poeten machen.”⁸⁸

Tehát az originalitás szempontja itt is meghatározó elvként van jelen a művészetfelfogásban, akár csak a Giordano Bruno-féle *Hősi megszállottságok*ban,⁸⁹ vagy a klasszicista eszmény tetszés és szabályok közötti egyensúlyozásában (Rónay György).⁹⁰ Ez persze nyilván nem tűnik el teljesen még egy olyan, tudatosan autoreflexív intertextualitással jellemezhető korszakban sem, mint a posztmodern. Jó példa erre, hogy még P. O'Donnell és R. C. Davis is különbséget tesznek originális szöveg és intertextus között a kortárs amerikai epikát ilyen szempontból tárgyaló kötet előszavában.⁹¹ Nyilván itt is egy, a szerző elvéhez közel álló recepció ellenőrző eljárásról beszélhetünk.

A normatív poétikáknál tehát úgy tűnik, egy olyan „szövegelfogásról” (a kifejezést itt poétikai elvként használjuk) van szó, amelyben a múlt – kiemelt értékű – szövegei egy „továbbírható” korpuszt képviselnek, amelyhez szinte kötelező a csatlakozás. Így itt a szövegek originalitásán is alighanem mást kell értenünk, mint a mai esztétikai tapasztalatban, hiszen – mint Bahtyin írja a középkorról – „a saját és idegen szöveg közötti határok elmosódóak, kétértelműek, sok esetben tudatosan összezavarodtak, és a homályba vesztek”.⁹² Tehát az intézményesen kanonizálódott szöveghagyomány folytonosságát lehetővé tevő „szövegeszmény” volt uralkodó, és az originalitást éppen e szöveghagyomány közvetítésének módja jelenthette. Petrarca szerint például „használhatjuk más elképzeléseit és stílusának szí-

neit, de nem a szavait. [...] Az első folyamat költőt nevel, a második majmokat.”⁹³ Erasmus 1528-ban viszont azt írja, hogy „szavakat kölcsönözzünk a tárgyhoz, és ne tárgyat a szavakhoz”,⁹⁴ míg egy évvel korábban Marco Girolamo Vida *Poétikájában* a változtatás, a javítás és az újrafelhasználás elveit hangsúlyozza:

„ügyesen titkold a lopottat
Változtatván rendjén ama helynek,
Úgy hogy egész-vadon új légyen színe-képe előttünk.”⁹⁵

Kockázatos volna akár csak hipotéziseket felvázolnunk az intertextuális eljárások modernség előtti történeti fejlődésével kapcsolatban. A Thomas M. Greene-től idézett különbségtétel azonban valószínűleg jellemezhet egyfajta fejlődésirányt. Klaniczay Tibor a manierizmusról írva állapítja meg az imitáció funkcióváltását. A klasszikus imitáció-felfogás szerinte a quattrocento retorikájában a normatív szépségeszménynek megfelelően főként formai eredetű volt (talán ezért is ítéli el Vida a divatos centót, amely a lehető legszorosabb értelemben is teljesen intertextuális műfaj), míg a firenzei újplatonikusoknál az imitáció az idea és a természet közötti közvetítést (az „ideális imitációt”) segíti elő, s így filozofikusabbá, a retorikai normáktól függetlenebbé válik.⁹⁶ Bár a késő reneszánsz és barokk irodalomelmélet az arisztotelészi utánzás „félreértésén” alapul,⁹⁷ tény, hogy a poétikák továbbra is a nagy elődök utánzását írták elő költőknek, s a barokkban így az a „Bildungsdichtung” vált jellemző műfajjává, amely már egy évezredes műveltségi anyag körein belül variál.⁹⁸ Eljárástechnikailag ez a fajta történeti alakulás nem hozott lényeges változásokat, így az intertextualitás első nagy „paradigmájának” három fő vonását tudjuk meghatározni. Idesorolható egy adott, intézményesen „továbbörökített” kulturális korpuszhoz való csatlakozás „szövegkölcsönző” aktusa, amely révén a szöveg mintegy önmagát is e művelt-irodalom-regiszterbe emeli, illetve más úton a hagyományból aktualizált, a szövegek ritmikai, szintaktikai, szemantikai struktúrájához általában illeszkedő (metonimikus) idézetek, allúziók (például a már említett Balassipélda vagy Janus Pannonius versei), valamint még a különböző fordítások, adaptációk stb., amelyek például a magyar nyelvű irodalomtörténet korai „nyomait” is alapvetően meghatározzák, a legkülönbözőbb műfajokban, a vallásos lírától a reneszánsz szórakoztató műfajain át a barokk udvari művészetig, de meghatározó a jelenlétük Shakespeare műveiben is. A költői versengés vagy a cento már egy másfajta aspektusát tárja fel az intertextualitás megvalósulásának. Itt a szövegalkotói attitűd játékelvűsége emelhető

ki, a normatív esztétikai minőségre való törekvésnek a „poiészis” oldalán megmutatkozó funkciójában játszik főszerepet az – egyébként így is általában metonimikus – intertextualitás. Ez a „költői versengés” esetében gyakran közvetetté válik, a referencialitás felől mutatkozik meg (éppen az adott „szövegkeret” olyan betöltendő „üres helyei” nyitnak teret a versengéshez, melyek konkretizációi között tematikai, műfaji stb. szabályok teremtenek szövegi kapcsolatot). Jól megfigyelhető ez a jelenség például Janus Pannonius verseiben.⁹⁹ Ennek a fajta intertextuális funkciónak mintegy átvezető helye van az integratív és az interpretatívnek nevezhető intertextuális technikák között. Nyilván nemcsak az utóbbi száz év irodalmának fejleménye az intertextuális kapcsolatok közvetlen szövegértelmezési többlete, tehát az a jelenség, amely során az adott műszövegben megszólaló nyelvek csak egymás révén válnak olyan közzé, amelyben a mű esztétikai hatáskörét mint „parole”-aktust értelmezni lehet. Itt a legelső formációkat nyilvánvalóan a bahtyini parodikus-travesztív műfaji hagyományban kell keresni, és az sem lehet véletlen, hogy Bahtyin – részben más szempontból – ehhez a hagyományhoz kapcsolja az újkori regény kialakulását is. Nem is kizárólag a „népi nevetéskultúra” által jelzett soknyelvűség okozza az interpretatív intertextuális funkciók korai megvalósulásait, hanem kifejezetten „szövegvilágok”, szöveghagyományok találkozási pontjai, ami természetesen világnézetek szembeállítását is jelenti. A korai európai nagyregényeknek több szempontból is alapvető funkciója az intertextuális szerveződés. Így például Rabelais-nál, Cervantesnél és Sterne-nél is ily módon mutatkozik meg a skolasztikus szellemi „szabályrendszerrel” szembeni kétely, annak a szerzői tekintélyvel alapuló idézési eljárásainak parodizálásával (nem létező forrásokra való hivatkozások, logikai következetlenségen nyugvó utalások, vagy nagy tekintélyű antik művekre, illetve filozófiai érvekre való hivatkozások tudatos elhagyása [erre reagál például a *Don Quijote* bevezetője]).¹⁰⁰ Nemcsak az eljárások kritikája, hanem a hagyományos műfajok parodizálása (tehát az intertextuális utalások architextuális viszonyt jelölnek, így ez akkor is domináns volna, ha nem lenne kiemelve a szövegben autoreflexív úton vagy metajelölés révén) is megerősíti értelmezésünk vezérfonalát, tehát az intertextuális funkciók itt irányítják az interpretáció műveletét. Az ilyen művek elemzése azért is válhat különösen termékeny, mert az adott korszakokban az idézés, utalás, hivatkozás stb. kérdése szoros kapcsolatba kerül a metafikciós önértelmezéssel, nyilván az imitáció problémaköre révén. Főként a XVIII. századi epikában válik dominánssá metafikció–intertextualitás–önreflexió egymásbakapcsolódása például a *Tristram Shandy*-ben vagy Wieland *Agathon*-jában. Talán ezért is alakult úgy az intertextualitás történeti recep-

ciója, hogy a régebbi hagyomány provokatív elemeiként is általában e parodisztikus eljárások, és főként Rabelais, Cervantes, Fielding és Sterne művei kerültek a középpontba. Ezekről a szövegekről már viszonylag sok használható elemzés is készült, ellentétben a hagyományos intertextualitás más konkretizálódásaival. Főként egy mai kérdezőhorizont felől ezek az intertextuális funkciók jóval előbbre mutatnak, mint például a lírára jellemző intertextualitás formái, ám végül is nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy az intertextuális háló még ezen szövegek szerveződése esetében is egy középpont felől irányított, az utalt szövegek „saját” tulajdonságai teljes mértékben meghatározzák az intertextuálisan képezhető értelemlehetőségeket, és a metaforikus kapcsolat szöveg és pretextus között még döntően egyértelmű értelmezést tesz lehetővé. A Bahtyin által vizsgált „fonák”-műfajoknak szintén ez a fő jellemzője, hiszen egy – jól elkülöníthető – másik nyelvi világra való utalás (és a tőle való elkülönböződés) szövegaktusa egy adott szöveg egységes intertextuális „intenciójaként” egyértelműen értelmezhető. A hagyományos intertextualitásra így a monologikus jelzőt kockáztathatnánk meg, utalva a – pretextust integráló, „legyőző” vagy meghatározva értelmező, tehát vele szemben domináns – szövegalkotói attitűd szerepére az esztétikai kommunikációban.

Ez a monologikus meghatározottságú funkcionalitás még a klasszicizmusban is meghatározónak tűnik, hiszen ebben a korszakban a tekintélyes „pretextusokhoz” való visszatérés alkotta az egyik legfőbb esztétikai eszményt. Ahogy Mezei Márta írja a felvilágosodás kori magyar líra poétikai szituációja kapcsán: „A század elméleti nézetei szerint a költészet még tudomány, erudíció, pontosan kimért szabályok, normák írják elő a művészi alkotások mondanivalóját, kijelölik célját, mintáit és formai kereteit.”¹⁰¹ Tulajdonképpen tehát az egységes latin nyelvű kultúra „uralkodása” idején kialakult szövegkorpusz és az általa előhívott kulturális struktúrák határozták meg a XVIII. századi hagyománytapasztalatot (noha ezt nyilvánvalóan jelentős változások is érték – a nemzeti nyelvű írásbeliség elterjedése, új szellemi, vallási áramlatok stb.). E hagyomány továbbvitelét továbbra is intézményes diskurzuseljárások biztosították, főként az oktatás révén. Így például – mint Szauder József kimutatta – Csokonai lírájának kialakulását is nagymértékben befolyásolta két iskolai műfaj szerkezeti és tematikus szabályrendszere.¹⁰²

A klasszicizmus korszakának egyébként is szinte alapjelensége a téma-választás, a cím-idézés révén teremtett intertextuális kapcsolat. Ha például a drámairodalom klasszicista paradigmájának nagy műveire gondolunk, egyértelmű, hogy a szövegalkotást már teljesen „kész” és kiterjedt recepció-történettel rendelkező műalkotások határozták meg. Racine egyes műveéhez

írt előszavai például azt az intenciót fogalmazzák meg, hogy az adott mintakép (és a poétikai értelmezésben ezekhez szorosan kapcsolódó arisztotelészi „előírások”) minél pontosabb követését kellene összhangba hozni az adott korszak esztétikai elvárási horizontjával (illetve a várható olvasói-nézői recepcióval). Ezért kell bizonyos változtatásokat végrehajtani a cselekményen vagy a jellemeken, és éppen ezekből az eltérésekből lehet az esztétikai kommunikáció másik oldaláról, a recepció felől is következtetni arra a befogadási szituációra, amelynek a szövegalkotó pozíció felőli elvárására az említett előszavak utalhatnak. Így például *Iphigénia* előszavában Racine a várható recepció eltéréseivel magyaráz meg egy változtatást: „És mennyiben lett volna valószerű, ha tragédiámat egy istennő közbelépésével oldom meg, s egy átváltozással, amit elhíthettek Euripidész idejében, de ami fölöttébb képtelen és hihetetlen volna napjainkban?” (RACINE, *Iphigénia* = *Uó, Tragédiák*, Bp., 1963, 536.) Az az elvárási horizont, amivel Goethe *Iphigénia*, a német klasszika közelített az ókori mítoszértelmezés esztétikai tapasztalatához, eltér a francia szerzőétől, és a két – azonos pretextusra vonatkozó, így egymás között funkcionális intertextuális viszonyt létesítő – mű között ez az eltérés leginkább éppen eme intertextuális viszony értelmezéséből mutatható ki, ezért is helyezi implicit módon ezt középpontba Hans Robert Jaußnak a klasszikus szöveg recepció „életrekeltésére” kísérletet tevő, már említett elemzése. Az értelmezés az „intertextust” Roland Barthes Racine-interpretációját segítségül hívva elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy Goethe drámája már a Racine-pretextus által „hátrahagyott” kérdések által strukturált kérdéshorizonttal kerül szembe¹⁰³ (itt természetesen – ezt erősíti a mítoszfeldolgozás, tehát a drámai konkretizációban megnyilvánuló világmagyarázat ténye is – alapvetően világértelmező elvekről van szó, amelyek nyilván több komponensből épülnek fel, mint önmagában a Racine-szöveg problematikája, ám az adott pretextus kétféle interpretációja a drámapoétikai közegben jelöli ezek viszonyát). Az összehasonlítást tehát éppen az intertextus, illetve ennek az aktualizált műalkotás-egészekhez való kapcsolódásának vizsgálata teszi lehetővé, s ebből juthat el az elemző (kimutatva a Racine-dráma Giraudaux által jellemzett „statikus család-egységének” felbomlását Goethe művében, amely az ember–Isten viszonyt transzformálva egy új, „humanisztikus” mítosz-eszményt alkot meg¹⁰⁴) a Goethe-féle interpretáció kérdéshorizontjának részleges rekonstrukciójához. A közös kulturális hagyományra való utalás (mint dialógus) tehát egymáshoz – stílusparadigma szerint is – szorosan kapcsolódó szövegek indirekt intertextuális kapcsolatát hívja elő, és éppen ez az intertextus segíti elő az adott műalkotások értelmezhetőségét egy jóval későbbi befogadási szituációban. Ugyan-

akkor az intertextus és a közös pretextus viszonya jelzi a kor (mindkét műre nézve) meghatározó hagyományviszonyának jellegzetességét, azt a monologikus szövegalkotói pozíciót, amely az intézményesen kiemelt szöveghagyomány eszményét, „használhatóságát” tulajdonképpen még nem vonja kétségbe.

Az igazán nagy fordulópontot tulajdonképpen a XIX. század jelentheti az intertextualitás funkciótörténeti megközelítésében. Az ekkortájt beálló nagy eszmetörténeti paradigmaváltás alapvetően befolyásolta a poétikai gondolkodás diskurzusát éppúgy, mint a korszak történelemszemléletének átalakulását. Ha a romantika hagyományfelfogását ebből kiindulva jellemeznénk, hangsúlyossá válna a szakítás az eddig tárgyalt intertextuális funkciókat meghatározó hagyományértelmezési háttérrel. Felbomlott az a – már nyomasztó teherként a művészi originalitást gátló – egységes kulturális tradíció, amely az imitáció-elvű esztétikai és poétikai diskurzus alappillérét képezte. A régiség, a hagyomány természetesen továbbra is meghatározó elemét jelentette az irodalom szövegutalásainak, ám az ezekhez való viszony immár – ezt elősegítette az intézményrendszer meglazulása, az olvasóközönség átalakulása – differenciáltabbá vált (nagyobb tér jut az interpretatív utalásoknak, a „saját” és az „idegen” szöveg viszonya kerül előtérbe,¹⁰⁵ az elődök tekintélye is kevésbé előfeltételezettebbé válik). Ezekre a jelenségekre jó példát nyújthat Hoffmann *Murr kandúr életszemlélete* című regénye, amelynek elbeszéléstechnikailag, metafiktív, autoreflexív úton is jelölt, tipikusan romantikus kettőssége az idézésben is felismerhető, ugyanis az adott pretextusokból „kialakítható” szövegháttér teljesen eltérő „kánont” alkot a két narratív egységhez kapcsolódva. A „nyárspolgár” macska jóval több idézettel él, ám ezek gyakran ironikusan öncélúnak mutatkoznak. Mint Hermann Meyer rámutat, ez a szövegháttér jól jelzi azt az irodalomszociológiai változást (kiterjedtebb olvasóközönség, más szövegek válnak „közkinccsé”), amelyre Hoffmann regénye reagál, Murr szövegeiben dalokra, operettekre, a korban közismert drámákra találhatunk sok utalást.¹⁰⁶ Ez a szövegháttér már szakít a korábban említett, XVIII. századi regény által „célba vett” szövegkorpusszal.

Az originalitás igénye mint romantikus alapjelenség szintén szorosan kapcsolódik a romantikus intertextualitás vonásaihoz. Jóval kevesebb a jelölt, nyílt idézés, utalás, és a lírában a szövegek szubjektivizálódásával a nyelvi individualitás tendenciája váltotta fel a poétikai szabályok által előírt hagyományos költészeti normát. Ugyanakkor ezzel szemben hatott a hagyomány „betelt” szöveg univerzumának tapasztalata, amely az originális szövegalkotást gátló intertextuális rácsként került szembe a szubjektivitás igényével.

Laurence Lerner az angol romantikus lírában mutatja be ezt a folyamatot mint az intertextualitás tagadását, elutasítását.¹⁰⁷ Az angol lírában ekkor a miltoni szöveg-hagyomány jelentette a fő akadályt, erre Lerner kétfajta választ mutat be: Wordsworth jelölt, döntően interpretatív, differenciáló allúziótechnikával viszonyul Miltonhoz, míg például Keats a *Hyperion* félbehagyását éppen a Milton-hatástól való szabadulás lehetetlenségével indokolja. És – Paul de Man nevezetes példájának egyik lehetséges nem-referenciális olvasata szerint¹⁰⁸ – erre a későbbi *The Fall of Hyperion* metatextuális kapcsolatteremtésével reagál. Az implicitebbé váló, jelöletlen intertextualitás tehát párhuzamosan a romantika új hagyománytapasztalatával éppen a múlt „szöveg-univerzumától” való függetlenedés kísérletére utal, aminek az élményelvű alkotásértelmezés, a szubjektívizálódás és az intertextualitás megtagadása az egyes konkrét szöveg-aspektusai. Ezek önreflexív összekapcsolására Lerner Shelley-nél talál remek példát, a *To a Skylark* című versben („Szebb ez, miként a lázadt, / hullámzatos zene, / és mint a könyv, a lázak / tudásával tele, / te földet megvető, poeták mestere!”). Egy másik Shelley-vers (*To Jane. The Invitation*) pedig – egyértelműen romantikus művészet-eszményt képviselve – úgy tematizálja (metaforikusan) a saját olvasását irányítónak szánt „partitúrát”, hogy az úgy őrizheti meg autentikusságát, ha nem kerülhet kapcsolatba más szövegekkel, illetve nem ismétlődhet meg: „vár a néma sűrűség, / hol lélekeknek a zenét / nem kell elfojtania, mert / visszhangot másban sose kelt”. Persze, a visszautasított – s Shelley szövegeiben egyébként visszatérő, fontos motivikus szereppel bíró – „echo” nem hagyja érintetlenül ezeket a szövegeket sem (elég itt csak Shelley Milton-utalásaira gondolni, például a Maria Gisborne-hoz írott episztoła *Lycidas*-, vagy a Mary Wollstonecraft Godwinhoz intézett vers *Paradise Lost*-utalásaira).

Más nyelvterületeken a romantikus esztétika érdeklődése a népköltészet nyelvi világa iránt szintén interpretálható a klasszikus korpusz „betelt szöveg-univerzumként” való tapasztalatára vonatkozó reakcióként, hiszen itt olyan szövegvilágok tárulhattak fel, amelyek nemcsak a nyelvi originalitást képviselték, hanem nyilván kevésbé voltak intertextuálisan terheltek, mint az antik-keresztény kulturális sémák – persze ezt a folyamatot nem lehet más befolyásoló tényezőktől (például világszemléleti vagy társadalmi változások) elválasztva magyarázni, de az érvelés e téren több szinten is egy irányba mutathat (megjegyzendő itt az is, hogy az intertextuális funkciók történeti értelmezését természetesen csak más poétikai, illetve kontextuális tényezőkkel együtt lehet, vagyis érdemes vizsgálni). A népköltészeti regiszter a maga – gyakran egyszerűbb – ismétlésformáival, azaz intratextuális

sémáival szintén a klasszikus hagyománytól való elszakadás poétikai szerepét erősítette a romantikus versnyelv kialakulásában. Jellemző erre az új esztétikai „világképre”, hogy az irodalmi idézésformák bonyolult, többretegű hagyománya is teljesen átértelmeződik, a szövegalkotás – intézményes szempontból is – új „szerepkörbe” kerül: a szerzői név és a szöveg közötti viszony egyértelmű és kizárólagos megfeleltetésen kell hogy nyugodjék, ez az originalitás-elv eredményezi a „szerzői jogok” intézményesedésének kialakulását, a plágium-vitákat stb., amelyek az új irodalomértés alapvető előfeltevései közé kerültek (lásd a romantika számtalan eredetiség-vitáját). Bizonyos értelemben – és ezt a XIX. században kialakuló új történelem-szemlélet módoszatai is megerősítik – megváltozik a múlt szövegeihez való viszony is: a romantikus szöveg (alkotójának intenciója szerint) elkülönbődik, más, mint az elődei, a szövegek közötti viszony alapjává így a különbségtétel lehetősége válik (s nyilván az olvasási stratégiák ilyenétől való alakulása miatt ezen újkeletű originalitás-elv felől értelmeződik át a hagyomány is, melynek intertextuális viszonylataiban nem a differencia jelentette a fő funkciót). A romantikus idézettechnikákban tán ezért is játszik döntő szerepet az ironia, amely egyébként is a korszak esztétikai nézeteinek egyik alapvető fogalma volt.

Az originalitás esztétikai elvárás normája döntően meghatározta a következő időszak irodalomértési műveleteit, diskurzusainak szabályait. Így az intertextualitás funkcióival szemben is olyan elvárások álltak, amelyek döntően a szerző-cím-szöveg viszonylat egyértékű megfeleltethetőségének premisszájából indultak ki (itt kell megemlíteni azt is, hogy az intertextualitás funkciótörténeti vizsgálatához nélkülözhetetlennek tűnik a jelenség recepciótörténeti feltárása is – nem az elméleti megközelítések, hanem a poétikai konkretizációk recepcióját illetően –, amire eddig még szinte kísérlet sem történt). Az eredetiség-elvű elvárás horizontot így a XIX. század második felétől megjelenő klasszikus modern poétikai paradigma intertextuális eljárásait is gyakorlatilag romantikus elvárás stratégiákkal szembesítette (s ennek a normának a nyomai máig jelen vannak az irodalomértelmezésben). Így írhatta például Théophile Gautier Baudelaire-ről nevezetes előszavában a következőket: „Baudelaire, noha megvolt benne mindaz a bámulat a múlt nagymesterei iránt [...] nem vallotta azt a véleményt, hogy őket kellene mintaképpel tekintenünk: nekik kijutott az a szerencse, hogy a világ zsengebb korában éltek [...] amikor még semmi sem volt kifejezve [...]. De az újra meg újra ismétlés elkoptatta ezeket az általános költői sémákat. [...] kissé összetettebb idiómára van szükségünk, mint az úgynevezett klasszikus nyelv.”¹⁰⁹ Hatvany Lajos az 1920-as évek elején azért marasztalja el Babits

líróját, mert hiányzik belőle az a „megélt” tapasztalat és „nyersanyag”, ami az eredeti és így értékes művek sajátja, mintákból építkeznek, és stílusimitációi „csak” művészi-technikai teljesítményként értékelhetők (így például a *Lao-dameia*), „műalkotásként” viszont már kevésbé.¹¹⁰

Talán ezek az elvárás normák készítetik Eliotot a *The Waste Land* második megjelenésekor az idézett szövegrészek megadására, és jellemző, hogy a pretextusokat önállóságuktól megfosztó, azokat értéküket veszített szövegek-ként, „tisztelenül” felhasználó Pound líráját ezen idézéstechnika miatt kíséri sokáig felháborodás.¹¹¹ Ez a néhány példa – bár más-más modalításban – arra utal, hogy az originalitás-elv paradigmája a „jelölő” és „jelölt” szövegek közötti egyértelmű különbségtételen nyugszik, szükségszerűnek tartva a „markerek” identifikálását. A klasszikus modern szövegek kiterjesztették az intertextualitásnak azt a módozatát, amely az idézett szövegeknek hangsúlyozott, értelmező, értelemadó vagy -módosító szerepet juttat, ezzel mintegy egyensúlyt teremtve a jelölési viszony résztvevői között. Ily módon az idézés révén már nemcsak az idéző szövegnek egy (vagy több) másikon elvégzett teljesítménye értékelhető, hanem nyíltabb tér jut a szövegek „párbeszédének”. Ezt a szövegkezelési paradigmát dialogikusnak nevezhetjük (összevetve az előbb monologikusnak keresztelt eljárás módokkal). Az irodalmi modernség, bár – részben – hagyományellenes attitűdöt képvisel, nem az intertextualitás tagadásával alkotja meg a szövegek „individualitását”, hanem a szövegkapcsolatokkal létrehozható „egyediség” révén. Ahogy Baudelaire *A mesterséges mennyországok* egyik passzusában (maga is intertextus, a de Quincey-féle pretextus révén) kifejti, az emberi agy is palimpszesztusként működik.¹¹² A modern intertextualitás azonban már nem a klasszikus korpusz meghatározott szabályok szerinti variálásában, történetetlen „szövegtérben” funkcionál, hanem a múlt szövegeit illetően a szelekció módozataival írható le. A történeti lét immár tudatosult tapasztalata az „originális” szövegeket úgy hozza létre, hogy azok válogatnak s így értékelnek a hagyományban, ezáltal saját múltjukat is konstituálják. A modernség intertextualitása tulajdonképpen a „mássággal” folytatott dialógusként írható le, a „más általi önmegértés” Jauß-féle sémája alapján. Ezzel együtt az intertextualitás alakzatai implicittebbé, rejtettebbé és polifunkcionálissá válnak, ami – mint poétikai változás – beleillik az irodalmi modernség alaki paradigmájának rendszerébe, amelynek egyik központi eleme a referencializált szövegalkotás. Móricz regénye, *Az Isten háta mögött* például oly módon alkotja meg a *Bovarynéra* utaló metatextuális szövegjelzéseket, hogy az a fikció világán belül is értelmezhető, viszont a szereplők egy része nem ismeri magát a művet. Ezáltal, bár a regény zárata („Bizisten a nevét se

tudom. Ő se tudta az enyémet. Mindig valami Bovari úrnak szólított, pedig többször mondtam neki, hogy Veres Pál vagyok. Ami mégis nagy különbség!...” – MÓRICZ Zsigmond, *Az Isten háta mögött = Uő, Regények*, Bp., 1975, I. köt., 533) végleg feloldja a metatextuális értelmezhetőség addig mintegy „hermeneutikai kódként” (Roland Barthes) lebegtetett lehetőségét, maga a kapcsolat azonban továbbra is többértelmű marad. Az intertextuális szerkezetek rétegzettsége több esetben, például Thomas Mann vagy Joyce regényeiben,¹¹³ olyan interpretációk kialakítására kényszerít, amelyben nem lehet véglegesen funkcióhoz kötni az utalásrendszer működését. A klasszikus modern líra pedig intertextuális vonatkozásban a szelekció eljárásaira nyújthat számtalan példát. Közismert például Ady lírájának allúziós technikája, amely az olykor „extratextuális” vonatkozások révén teremt értelmezhető kapcsolatot irodalmi múltunk egyes poétikai elemeivel, gyakorlatilag a különböző „versvilágok” összekapcsolásával. Juhász Gyula egy verstípusa – ahogy Fried István kimutatja – szinte saját irodalomtörténeti kontextusokat épít fel, központi szerkezetű allúziórendszer segítségével.¹¹⁴ Babits első kötetének versei pedig a stílusimitációs eljárással olyan stíluspluralizmust alkotnak meg, amelynek szerkezetei a szöveg más szemiotikai markereit meghatározva döntő szerepet játszanak a vers interpretációjában (például a *Golgotai csárda*).¹¹⁵

Az avantgarde irodalmi poétikáinak közismerten fontos, korszakmeghatározó szerepe van az irodalmi modernség történeti alakulásában. A szövegszerűség újszerű megvalósulásai eltüntetik a műalkotásban megnyilatkozó, mögöttes vagy felettes „szubjektumot”, kibővítik az irodalom-regisztert, szemiotikailag polifunkcionális „szövegkomplexumok” létrehozásával valójában „kiterítik” az inter(extra)textuális háttérrel. Ezek az eljárások persze inkább a szinkronikus jellegű intertextualitást erősítik, a hagyományra való utalások, illetve ráutaltság szerepét az ilyen szempontból elutasító avantgarde attitűd háttérbe szorítja. Persze a hagyományelutasítás ellenére még a szemiotikailag újrendezett versnyelv is őrzi a múlt „nyomait”, például Kassák egyes szövegei Ady hatását (a *Hirdetőszloppal* „élet”-motivikája körül kialakuló metaforacsoportban találhatunk erre példákat). Az avantgarde utáni modernség – elsősorban történetiségtudata és hagyománytapasztalata megújulása révén – kiteljesíti a dialogikus utalástechnika paradigmáját. Benn, József Attila vagy Szabó Lőrinc lebontják a versnyelv homogenitását, gyakorlatilag a szövegek minden szintjén a dialogicitás különböző sémáival, formációival találkozhatunk. Ezt a lírát rejtett, többértelmű – a kapcsolat közvetítettségét is jelölő – intertextualitás jellemzi, ahol a szövegkapcsolatok „formai” újítás helyett inkább a pretextusokhoz való „kölcsonviszony” ki-

teljesítésével, a szövegszervező centrum dinamizálásával, megosztásával jellemezhető. Gyakori a műfajátértelmezés, ami azért is áll közel e líra „történetiségtudatához”, mert hangsúlyozza a hagyomány általi meghatározottságot, nemcsak a „visszanyúlás”, szelektálás, értelmezés mozzanatait az intertextuális struktúrákban. A hagyomány általi meghatározottság tudatosodására jellemző, hogy Szabó Lőrinc például első kötetének *Vers és valóság*-beli magyarázatában hierarchizált irodalomtörténeti kontextust épít fel a szövegek „beszédpartnereiből”.¹¹⁶ Önértelmezései is megvilágítják azt az eljárásmodot, hogy a vendégszövegek beépítése során azokat már nem „eredeti” formájukban, hanem a születő szöveg értelmezési horizontjának kérdéseihez „illesztve” kezeli. Például a *Vang-An-Si* című vershez fűzött kommentárjában a kínai történetanyag felhasználásáról így ír: „Nekem csak az a kis füzetem van meg filológiai alapnak, amelyet most is a kezemben tartok. [...] Ezt azért mondom, mert a Vang-An-Si-féle történeteket nem én találtam ki és büszke vagyok rá, hogy egy ilyen közgazdasági és történeti anyagot így sikerült feldolgoznom. Nem mondom, hogy a költemény lírában excellál, majdnem drámaiságban excellál. Hogy egyáltalán elviselhető legyen a túl rideg anyag, az egésznek mesekeretet adtam (varázstorony, stb.)”.¹¹⁷ A Szabó Lőrinc-költészetben a kontextus aktuális szerkezetének is fontos szerepe van, hiszen változó viszonya az irodalmi modernség különböző alakzataihoz, illetve a „dialóguspartnerek”, felidézett kultúrkörök és az utalások „közvetítői” eltérő funkciókat látnak el, így leszűkül azoknak a szerzőknek a száma, akik sokszor említhetők a konkrét idézetek, utalások vagy stílusimitációk „tárgyaként” (ilyen például Baudelaire).

Az „utómodernség” jelentős attitűdjei az intertextualitást illetően legalább két, egymástól jól elkülöníthető viszonyulási formát képviselnek, egyrészt a szöveg „elvonását” a – bármilyen jellegű – referencializálhatóságtól (hermetizmus, öntükröző elbeszélés), másrészt az identifikálhatóság kérdéseit felvető utalási sémákat (itt fontossá válik a hagyomány „nagy” szövegeivel való pozitív kapcsolatteremtés problémája, például Pilinszky verseiben, vagy – más módon – az ötvenes-hatvanas években oly gyakori parabolikus szerkezetekben, de idesorolható az új „népiességnek” a népi regiszter és a modern poétikai-esztétikai tapasztalat közötti közvetítésre vonatkozó kísérlete is). E két ellentétes attitűd együttesen is megjelenhet egy szöveg recepciójában, így például Robbe-Grillet-nél, akinek elbeszéléstechnikai eljárásai olvashatók (öntükrözés, nézőpontvándorlás, narráció és fikció „egymásbaolvadása” és ismétlésstruktúrái révén stb.) a szöveg önmagába „zárkózásaként”, de – az utalások, önidézetek, anagrammatikus funkciók, más jelrendszerek (például játékszabályok) öninterpretációs utasításai miatt – in-

tertextusként is. A hatvanas évek felé azonban az érintett szövegek bizonyos önállóságát, valamint a kapcsolatrendszer egységes értelmezhetőségét megtartó intertextuális eljárások lassan dezautomatizálódtak, nem kerültek alapvetően új funkcióba, így – az irodalomtörténeti fejlődés más elemeihez hasonlóan – a „posztmodern” paradigmaváltás változtatta meg teljesen a szövegköziség értelmezési terét.

Már tulajdonképpen Pound lírája képviseli azt az intertextuális eljárás-készletet, ami a posztmodern szövegkezelés alapja. A különböző szövegekből, utalásokból összeálló, polifonikus *Cantók* „mögül” eltűnik a központi helyzetű beszélő, akinek a helyét az identitásukat elvesztő fragmentumok grammatikai egyes szám első személyei foglalják el, konzisztens szubjektum helyett szükségszerű nyelvi funkcióként. A posztmodern szöveg „kohézióját” a nyelv kontingens szerveződési lehetőségei, a dinamikus szöveguniverzum sokirányú értelemösszefüggései jelentik. A „kész”, egységes (azaz egy cím és egy szerzői név által jelölt) mű más szövegekről szól, mintegy a „bábéli könyvtár”-metafora értelmében, amelyek eredeti funkcionalitásuktól elszakadva, egymás kontextusában nem emlékeztetnek „eredetükre”. E szövegfelfogás nyilvánvalóan arra a – már említett, és meglepő módon formálisan a romantikánál kimutatotthoz hasonló – hagyománytapasztalatra vezethető vissza, hogy a modernség originalitás-elvű szövegeszményét alkalmazva már nem lehet újat alkotni, már minden alakzatot elhasználtak, mindent elmondtak (lásd a Barth-féle „kimerülés”-magyarázatot). A posztmodern szöveg ezért szakít a modernitás szövegegységével, az eredeti szöveg elveszti „múltját”, intertextusként olyan „performatív” olvasási kóddal szembesül, amelyet az aleatorikus, a szubjektumra mint szervezőelvre vissza nem vezethető szövegösszefüggés már nem tud valamifajta imitációs logika alapján értelmezni. A posztmodern paradigma új reprezentációs szabályaként hangsúlyozott szimulakrum-elv¹¹⁸ alapján az intertextusok csak mint ilyenek értelmezhetők, a „pastiche-kultúrában” (Fredric Jameson) érvényét veszti az eredet(iség) fogalma, így az önálló szöveg és intertextuális jelölése közötti viszony meghatározhatósága is. A posztmodern szövegek így leépítik a határokat a nyelvi-esztétikai és más funkciójú jelölési szabályok között, a művekben így „művészi” és „nem művészi”, műalkotás és valóság, műalkotás és a mindennapok határai is elmosódnak¹¹⁹ (erre játszik rá Esterházy regénytechnikailag frázisokat és köznyelvi „paneleket” a „szépirodalmi” hagyomány fragmentumainak kontextusába építő, rendkívül gyakori eljárásával is). A szövegek általános „létmódjává” emelt performativitás, önreflexió, a szubjektum feloldódása (mint a „kor szellemi helyzetének”, s így a befogadás elvárásai horizontjainak döntő, strukturáló tényezői) a szövegalkotás-

ban a lehetséges világok funkcióit, a tér- és időviszonyok dekódolhatatlanságát, a fikció különböző szintjei (és a valóság) közötti határok érzékelhetetlenségét helyezi az olvasás preszuppozícióit alakító esztétikai tapasztalat középpontjába.¹²⁰ A pluralitás elve – amely mindenfajta posztmodern-értelmezés egyik alapkategóriája – az intertextualitás funkcióira is vonatkozik, általában ezeket sem lehet egyértelműen meghatározni az interpretációban. Hiszen, ha az egész mű intertextus (erre utal ironikusan Esterháznak az az eljárása a *Kis Magyar Pornográfia*ban, amelyben egy teljesen hétköznapi használatában is közismert, tehát elvileg bármilyen szövegben előfordulható frazémát a margón „idézetként” jelöl [Bevezetés a szépirodalomba, 410]), akkor nem beszélhetünk arról a főszövegről, amelyhez az idézés aktusát hozzá lehetne rendelni. A radikális meghatározatlanság elvén nyugvó szövegszerkesztés („a posztmodern író hatalmában egyedül az írások összekeverése áll”, írja Barthes¹²¹) nem adja meg az egyes idézetek önidentitását, ám – s ebben rejlik a posztmodern esztétika legfőbb „pozitivitása” – mégis „életre kelti” azokat (az „eredeti” műveket) azáltal, hogy „olvassa” és így értelmezi őket – decentráltságából következően mindenképpen új, más értelemösszefüggésekkel felruházva, s így az esztétikai kommunikációba „visszavezetve” „az eltüntetett” múltat. Ahogy Linda Hutcheon fogalmaz a posztmodern paródia funkcióit elemezve: „A parodizálás nem a múlt lerombolását, hanem megőrzését és megkérdőjelezését jelenti. És ez a posztmodern paradoxon.”¹²² Azzal, hogy a posztmodern intertextualitás decentrált szerkezetű, és a „pretextusok” létét egyszerre állítja (olvashatóvá teszi őket) és tagadja (megfosztja identitásától), olyan konstrukció-elvű eljárásformákat hoz létre, amelyek nem értelmezhetők egy megfejtési kulcs, egy funkcionális kód szerint (ezt mutatja be Farkas Zsolt is Garaczi szövegeiben¹²³). A kontingencia általános szervezőelvei (így például a formális univerzumok alapján felépülő, következtelenségek által „irányított” olvasási kódok) értelmetlen, illetve önmagukat folytonosan újrastrukturáló allúziórendeket működtetnek, melyekben az intertextuális játék a „polilógus” jellegét ölti – mindezt nem utolsósorban annak a szubjektum-vesztésnek betudhatóan, amely például Pynchon recepciójában egyenesen abban nyilvánul meg, hogy a „valós”, életvilágbeli szerző-személy létét (illetve azt, hogy egyvalaki volna az) is megkérdőjelezték.

Mivel a posztmodern intertextualitás elmélete a leginkább kidolgozott ebben a történeti diskurzusban, valamint magának a jelenségnek a tárgyalása is sok szállal kapcsolódik a posztmodernhez, dolgozatunk megalégszik a fenti értelmezés listaszerűségével (ami maga is egy posztmodern gesztus). Még két olyan művet szeretnénk megemlíteni, amelyek a posztmodern intertextualitás szempontjából talán érdekes következtetések levonására kész-

tethetnek. Az egyik, Christoph Ransmayr regénye (*Die letzte Welt*), amely az utóbbi évek egyik legnagyobb könyvsikerét hozta. A mű azért is érdekes, mert bemutatja, hogy a posztmodern „decentráltság” a metatextualitás által szervezett szövegekben is meghatározó lehet. Az, hogy a regény Ovidius *Metamorphoses*ének sorsát „írja tovább”, azt sejteti, hogy – mivel dominánsan egy bizonyos szövegre vonatkoztatja magát (bár Ransmayr más utalásokat is beépít a „szövedékbe”) – itt létezik egyfajta egyértelműen leírható korreláció, amely felől az intertextuális funkciók elrendezhetők, irányíthatók. A regény azonban – fikciós szerkezete révén – olyan kapcsolatot alkot az Ovidius-mű és a Tomiban a mester után kutató főhős története között, amelyben a két, metaszinten egyébként világosan elkülönített (például a szereplők mindkét szövegbeli karaktereit, funkcióit megadó összesítés révén a szembeállítás a mű paratextuális övezetében is jelölt) „művilág” kibogozhatatlanul egymásba fonódik. A történet elején még célját világosan látó Cotta a *Metamorphoses* szövege és szerzője után nyomoz, ám a – posztmodern módon – folyamatosan tévutakon vezető, csak egymásra vonatkozó „útbaigazítások” és a véletlen irányította kutatás során egyre inkább belebonyolódik az Ovidius-szövegek fiktív (lassan valósággá váló) világába, amely egyazon fikciós szintre kerül az eredeti cselekmény szcénáival. A szöveg néhány ponton az Ovidius-mű ismerete, olvasása nélkül nemhogy esztétikai olvasatban, de semmiféle olvasatban nem érthető, és a két „világ” (sorozatos „átváltozások” révén létrejövő) teljes összekapcsolódásával a metatextuális viszony maga is „átalakul”: hiszen a regény fikciós teréből már nem különül el egyértelműen a pretextus, így a *Die letzte Welt* már nem tudja „kommentálni” – metatextusból intertextus lesz, amelyben viszont már nem különíthető el az evokatív, illetve a pretextus-funkció.

A másik mű, Esterházy legutóbbi regénye (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*) olyan hagyományos regényformát értelmez újra, mint az utazási regény (azaz kísérletet tesz egyfajta epikai „linearitás” újraalkotására). A könyv végén az utalások jegyzetszerűen vannak felsorolva (ennek hagyományos formái a barokk regény „komoly, tanult” intertextualitásában fedezhetők fel¹²⁴), tehát elvileg vissza lehet következtetni az intertextuális kontextus „történetére” és „elbeszélésére” is. Maga a korpusz viszont oly mértékben heterogén, hogy az egységes értelmezői kód csak egyes részhalmozait tudná „olvashatóvá” tenni. A Dunáról szóló, teljesen különböző műfajú szövegek mellett más utalások tágabb vonatkozásban (például a térségi lét- és önértelmezés esztétikai viszonyait tekintve) jutnának funkcióhoz. Megint más intertextusok pedig az esztétikai szövegalkotásra vonatkozó önreflexiót vizsgálítanak meg, és így tovább. Mivel a regény komplexebb elemzésében is

különböző kódok léphetnek fel és „játszhatják ki” egymást (például az elbeszélő pozíció öntükörző értelmezése; a műfaji probléma megválaszolási kísérletei; a regionális önértelmezés vonatkozásai; a másság és hasonlóság megértésének módozatai, tapasztalatai és története stb.), ezekben az „intertextuális olvasás” kódjai is csak további „törésvonalak” kialakulásával épül-
nének be. Ezt erősíti az is, hogy az elbeszélés hangsúlyosan kis irodalmi formákra, rövid narratív egységekre tagoltan épül fel, amelyek egymásnak is mindig kontextust képeznek, valamint az elbeszélői én is különböző tudatok nézőpontjaiból nyilatkozik meg. Az egységes kódolás lehetetlen, hiszen az intertextuális utalások oly sokféle nyelvi regisztert érintenek, hogy – bár így nagyon széles olvasóközönség számára nyújtanak „betölthető” „üres helyeket” – egy individuális elvárási horizont nem képes mindegyikkel kommunikációba lépni (még az utalás „felfedezésével” sem). Erre reflektál az elbeszélő sokszor visszatérő „már akinek ez mond valamit”-fordulata is, ami – bizonyos regiszterekben – maga is közhasználatú frazéma. S bár Esterházy epikája evvel a művel tér vissza a jelölt intertextualitáshoz, a vendégszövegek „önidentitását” illetően ez nem jelent változást a rejtett idézőtechnikához képest.

Dolgozatunk evvel bejárta azt az interpretációs utat, amely során az intertextualitásnak az esztétikai kommunikációban betöltött szerepét kísérte meg elemezni. A jelenségkör alaki és történeti „kiterjesztése”, majd funkcionális és befogadélméleti „behatárolása” után – szinte „dialektikusan”(!) – az irodalomtörténeti problematika tárgyalásához, kezelhetőségéhez jutott el. Mindebből ezentúl – implicit módon – olyan modellre lehet következtetni, amely a szövegfelfogás (mint a poétikai szerkezetet meghatározó előfeltétel) három nagy (történeti) paradigmáját különíti el. A modernség előtti intertextualitás interpretációiból arra lehet következtetni, hogy ennek a – monologikus – eljárásémának a szövegfelfogása a szerzői név–cím–szöveg–más szövegek viszonylatban integratív jellegű (azaz a szövegek elkülönítésének nincsenek pontos recepciós szabályai, a „mű” „határai” függetlenek az „eredet” jelölésétől). A romantika és a modernség (dialogikus) szövegfelfogása ebből a szempontból identitás-elvűnek nevezhető (egyértelmű megfeleltetések, kijelölt határok, szerző és szöveg „egyszeri”, „örök érvényű” kapcsolata), míg a – polilogikus – posztmodern szövegfelfogás decentrált jellegű (szerzői név és szöveg viszonya nem egyértelmű, nincs megkülönböztetés a címhez tartozó „elsődleges” szövegrész és az idézetek, utalások között). Hozzá kell mindehhez tenni azt, hogy egy korszak, stílus szövegei között óhatatlanul létrejön (mindenkor) intertextuális kapcsolat, az adott irodalmi

„köznyelv” révén, és ez nyilván integratív jellegű. Ha a három paradigma jellemző intertextuális viszonyfunkcióit szemiotikai szerkezetként vesszük szemügyre, úgy az elsőt dominánsan szintaktikai (a jelölt elemek mint ilyenek vonatkoznak egymásra, „hovatartozásuk” sok esetben felcserélhető), a másodikat dominánsan szemantikai (a jelölt elemek kapcsolata új jelentésalkotást eredményez a „jelölő” szövegben), a harmadikat pedig dominánsan pragmatikai jellegűnek nevezhetjük (a jelölt elemek közti viszonyt a szövegkezelés „használati” utasításai szervezik, nem feltétlenül integráló vagy értelemalkotó szerkezeté, hanem egyáltalán a szöveg „létrejövésének” feltételeként, a kapcsolatokat a megnyilvánulások modalitása is jelöli). A modellben így a szövegegységre vonatkozólag is leírható e három paradigma: formális (integratív kódolás, szintaktikai szerkesztés), autonóm (identitás-elvű kódolás, szemantikai szerkesztés) és dinamikus (decentrált kódolás, pragmatikus szerkesztés) szövegegység-típusként. Mindebből pedig az is következik, hogy az intertextualitásnak a viszonyjelölő szövegre és pretextusra való felbontásán alapuló felfogása csak a romantikus-modern paradigmára érvényesíthető, ahol a szöveg egysége megkérdőjelezhetetlen. Ezt alátámaszthatja az is, hogy a XIX. század előtt – Reinhart Koselleck szerint – mai értelemben vett történelmi tudatról tulajdonképpen nem beszélhetünk,¹²⁵ míg a posztmodernség történetiségfelfogása, a „posthistoire” szintén érvényteleníti a történelem „lineáris”, „eredettörténet”-fikcióját. Ebből még egy tanulság leszűrhető: mivel a legtöbb elméleti és elemző interpretáció a pretextus-új szöveg viszonylatot előfeltételezi, az intertextualitás recepciójában ma is nagy szerep jut a modernitás „tervezetének”.

Dolgozatunk következtetései semmiképpen nem törekednek legitimációra, mindössze problémafelvetést jeleznének. Az intertextualitás vizsgálatához még számos olyan tényezőt figyelembe kell venni, amelyekre itt nem jutott lehetőség. Például ilyen a „populáris regiszter” (P. Zumthor)¹²⁶ szerepe (egyrészt a nép-, illetve a szóbeli irodalom – valószínűleg formális jellegű – intertextualitása, másrészt a „popularizálódott” intertextusok [mint például „lenni vagy nem lenni”] recepció funkciója), vagy a nem irodalmi megnyilatkozások intertextuális jellemzői, hiszen például a mindennapi társalgást is átszövik az allúziók, idézetek stb.¹²⁷ Hogy az egész jelenség az irodalomtudomány számára még sokáig kérdés marad, azt legújabbban a hirtelen fellendült németországi emlékezet-kutatások és -teóriák máris jelzik (valószínűleg egyre nagyobb lesz a szerepe az interdiszciplináris vizsgálatoknak): az intertextualitás továbbra is jelen lesz olvasási stratégiáinkban (a szövegekben pedig – jellegénél fogva – mindig is benne volt és lesz). Ahogy Kristeva fogalmaz egy interjúban (mintegy a jelenség pszichológiai vonat-

kozásaira is rámutatva): „Az intertextualitás olvasói vagyunk, képesnek kell lennünk identitásunk folyamatba helyezésére, a szövegekkel, hangokkal való identifikációra.”¹²⁸

- 1 Giambattista Marino levele Claudio Achillininek = *A barokk*, szerk. BÁN Imre, Bp., 1968³, 65.
- 2 Idézi MEYER, Hermann, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart, 1961, 91.
- 3 Így jelenhet meg az intertextualitás előfeltevésként a befogadásban, vö. CULLER, Jonathan, *Pre-supposition and Intertextuality*, MNL, 1979, 6. sz., 1392.
- 4 ECO, Umberto, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München, 1986, 51–52.
- 5 BIRNBAUM, Marianna D., *Esterházy-kalauz*, Bp., 1991, 6–8.
- 6 Esterházy maga így értékeli ezt a recepciós jelenséget: „...itt kialakult ebben a pesti országban ez úgyben egy quiz-játék, ami rettenetes. Kritikus, olvasó – hogy ki mit ismer föl.” (BIRNBAUM, *i. m.*, 6.)
- 7 Ez Jauß irodalomtörténet-konceptiójának egyik pillére, alapelve, vö. JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Hel, 1980, 1–2. sz., különösen 16–18.
- 8 KOVÁCS Sándor Iván, *Gyöngyösi István Kemény-eposzának Zrinyi-imitációi* = *Uő, Koboz és virginal, Békéscsaba*, 1990.
- 9 BARTHES, Roland, *Image, Music, Text*, New York, 1975, 160. és RIFFATERRE, Michael, *Intertextual Representation*, *Critical Inquiry*, 1984, 1. sz., 142–143.
- 10 Vö. BARTH, John, *The literature of exhaustion* = *Surfiction*, szerk. FEDERMAN, Chicago, 1975.
- 11 Jauß például Baudelaire allegóriáinak funkcióváltását elemezve jut el a klasszikus modern líra hagyományhoz való viszonyának néhány fontos jellemzőjéhez. Vö. pl. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984⁴, 852–857.
- 12 Vö. FRENZEL, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1970³, 48–49.
- 13 Vö. KRISTEVA, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt, 1978, 69.
- 14 RIFFATERRE, *The interpretant in literary semiotics*, *AJS*, 1985, 3–4. sz., 41.
- 15 BAHTYIN, Mihail, *A szó a költészetben és a prózában* = *Uő, A szó esztétikája*, Bp., 1976, 193.
- 16 *Uo.*, 189–190.
- 17 *Uo.*, 175.
- 18 Joggal írja Pfister Bahtyin elméletéről, hogy az sokkal inkább intra-, mint intertextuális. PFISTER, Manfred, *Konzepte der Intertextualität* = *Intertextualität*, szerk. BROICH–PFISTER, Tübingen, 1985, 4–5.
- 19 Majd Lotman terjeszti ki a polifonikus szövegfelfogást a lírára is, sőt mindenfajta művészi szövegre. Lásd pl. LOTMAN, Jurij, *Analiz poeticeszkogo tyeksztja*, Leningrád, 1972, 110.
- 20 KRISTEVA, *Word, dialogue and novel* = *Uő, Desire in language*, New York, 1980, 65.
- 21 *Uo.*, 66.
- 22 *Vö. uo.*, 69–72.
- 23 KRISTEVA, *Language, the unknown*, New York, 1989, 296.
- 24 *Vö. uo.*, 293.
- 25 Vö. COSERIU, Eugenio, *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“* = *Beiträge zur Textlinguistik*, szerk. STEMPEL, München, 1970; ezt foglalja össze a nyelv esztétikai szerepének hermeneutikai megközelítésében Jauß: JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 788.
- 26 FOUCAULT, Michel, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991, 7. sz.
- 27 Pl. Pfister említett tanulmánya vagy MORGAN, Thais, *The space of intertextuality* = *Intertextuality*, szerk. O'DONNELL–DAVIS, Baltimore/London, 1989.
- 28 *Vö. PFISTER, i. m.*, 12.
- 29 Idézi CULLER, *i. m.*, 1385.

- 30 A zenével kapcsolatban vö. pl. HATTEN, R. S., *The place of intertextuality in music studies*, AJS, 1985, 4. sz.
- 31 Vö. PERRI, Carmela, *On alluding*, Poetics, 1978, 3. sz., 303.
- 32 LACHMANN, Renate, *Vorwort = Dialogizität*, szerk. LACHMANN, München, 1982, 6.
- 33 Vö. HUTCHEON, Linda, *Historiographic metafiction = Intertextuality*, 4.
- 34 Vö. GREENE, Thomas M., *The Light in Troy*, New Haven/London, 1982, 86.
- 35 A diskurzus fő alkotóelemeiről, eljárásairól vö. FOUCAULT, *i. m.*
- 36 Vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 704–734.
- 37 Vö. erről a folyamatról például ELIOT, T. S., *Hagyomány és egyéniség = Uő, Káosz a rendben*, Bp., 1981, 63–64. vagy TINYANOV, Jurij, *Az irodalmi fejlődésről = Uő, Az irodalmi tény*, Bp., 1981.
- 38 Vö. MEYER, *i. m.*, 10.
- 39 Itt legalább két aspektust ki kell emelni: az alakzat történetét, illetve a különböző korszakok „utalásrendjeinek” szerkezeti alakulását.
- 40 WARNING, Rainer, *Imitatio und Intertextualität = Interpretationen*, szerk. HEMPFER–REGN, Wiesbaden, 1983, 300.
- 41 PFISTER, *i. m.*, 30. és BROICH, Ulrich, *Formen der Markierung von Intertextualität = Intertextualität*, 47.
- 42 KLOEPFER, Rolf, *Grundlagen des „dialogischen Prinzips” in der Literatur = Dialogizität*, 92–93.
- 43 BEN-PORAT, Ziva, *The poetics of literary allusion*, PTL, 1976, 1. sz.
- 44 JULOW Viktor, *Balassi Katonaéneke = Uő, Arkádia körül*, Bp., 1975, 92.
- 45 Vö., PERRI, *i. m.*, 290–299.
- 46 JOHNSON, A. L., *Allusion in poetry*, PTL, 1976, 3. sz., 581–582.
- 47 BEN-PORAT, *i. m.*, 108.
- 48 Ezt a trichotómiát Zsilka Tibor az allúzió tárgyalásánál is figyelembe veszi, lásd ZSILKA Tibor, *Allusion in literary communication = Elements and Forms of Text*, szerk. KOCSÁNY–VÍGH, Szeged, 1985.
- 49 Pl. MATTHEWS, J. T., *Intertextual frameworks = Intertextuality*, 35.
- 50 FOUCAULT, *Mi a szerző?*, Világosság, 1981, 7. sz., 29.
- 51 PERRI, *i. m.*, 305.
- 52 Vö. erről PFISTER, *i. m.*, 16–18. és MORGAN, *i. m.*, 263–264.
- 53 BROICH, *i. m.*, 39.
- 54 de MAN, Paul, *Szemiotika és retorika = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., (é. n.) 115.
- 55 E funkció recepcióesztétikai értelmezéséről vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, különösen 71–90.
- 56 Vö. RIFFATERRE, *The poetic function of intertextual humor*, Romanic Review, 1974, 4. sz., 292–293.
- 57 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 819–820, alkalmazásáról: 825–836.
- 58 Vö. erről a jelenségről LOTMAN, *i. m.*, 110–113.
- 59 FARKAS Zsolt, *Garaczi-kommentárok*, Alf, 1993, 7. sz., 60.
- 60 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 820–821, 836–846.
- 61 Uo., 825–865.
- 62 Vö. DERRIDA, Jacques, *Két kérdés aláírásokat értelmezve*, Lit, 1991, 322–333.
- 63 FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, 874.
- 64 BIRNBAUM, *i. m.*, 18.
- 65 Vö. PFISTER, *i. m.*, 20.
- 66 Az olvasás, a befogadási folyamat általános hatásesztétikai leírása is hasonló elképzeléseken alapul, bár itt nyilvánvalóan több szempontot kell figyelembe venni, mint akkor, ha csak az intertextuális kapcsolódásokra koncentrálunk. Vö. pl. ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, 181–193.

- 67 Vö. HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., 1989, 290–295 és GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 209.
- 68 *Gemeinsame Interpretation von Apollinaires Arbre = Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion*, szerk. ISER, München, 1983².
- 69 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 823.
- 70 RIFFATERRE, *The poetic function of intertextual humor*, 278–279.
- 71 ISER, *Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje*, Hel, 1980, 1–2. sz., 45.
- 72 GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, 25.
- 73 Uo., 37.
- 74 Uo., 27.
- 75 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, uo. és *Zum Problem des dialogischen Verstehens = Dialogizität*, 27.
- 76 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 68.
- 77 HUTCHEON, *i. m.*, 12.
- 78 KRISTEVA, *Desire in language*, 66.
- 79 PFISTER, *i. m.*, 30.
- 80 BROICH, *i. m.*, 47.
- 81 PFISTER, *i. m.*, 26–30.
- 82 Idézi HUTCHEON, *i. m.*, 4.
- 83 Vö. BAHTYIN, *A regénynyelv eltörténetéhez = Uő, i. m.*, 230–243.
- 84 Uo., 238.
- 85 Vö. BAHTYIN, *A népi nevetéskultúra és a groteszk = Uő, i. m.*, 310–315.
- 86 Vö. GREENE, *i. m.*, 86.
- 87 Vö. PFISTER, *i. m.*, 1.
- 88 OPITZ, Martin, *Buch von der Deutschen Poeterey = Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1978, II/1. köt., 343.
- 89 Vö. BRUNO, Giordano, *Hösi megszállottságok = A manierizmus*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1975, 82.
- 90 Vö. RÓNAY György, *Bevezetés = A klasszicizmus*, szerk. RÓNAY, Bp., 1963, 66.
- 91 Vö. O'DONNELL-DAVIS, *Introduction = Intertextuality*, IX.
- 92 BAHTYIN, *A regénynyelv eltörténetéhez*, 244.
- 93 Idézi GREENE, *i. m.*, 96.
- 94 Idézi GREENE, *i. m.*, 83.
- 95 Marco Girolamo Vida *Poétikája*, Bp., 1900, 77.
- 96 KLANICZAY, *A manierizmus esztétikája = A manierizmus*, 13–18.
- 97 Vö. *A barokk*, 29–32; ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1992², 5–15.
- 98 Vö. *A barokk*, 31.
- 99 Vö. pl. JANKOVITS László, *Életrajz, műfaji kompozíció, költői utánzás és versengés Janus Pannonius Várad-versében*, Lit, 1993, 46–57.
- 100 Vö. pl. MEYER, *i. m.*, 31.
- 101 MEZEI Márta, *Korszerű költészet a felvilágosodás korában = Mesterség és alkotás*, szerk. MEZEI-WÉBER, Bp., 1972, 33.
- 102 Vö. SZAUDER József, *Sententia és pictura = Uő, Az estve és Az Álom*, Bp., 1970.
- 103 Vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 715–716.
- 104 Vö. uo., 716–728.
- 105 Vö. FISCHER-LICHTE, Erika, *Probleme der Rezeption klassischer Werke = Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, szerk. CONRADY, Stuttgart, 126.
- 106 MEYER, *i. m.*, 117.
- 107 Vö. LERNER, Laurence, *Romantik, Realismus und negierte Intertextualität = Intertextualität*, 282–283.
- 108 de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, 108–109.

- 109 GAUTIER, Théophile, *Baudelaire*, Bp., (é. n.) 126.
- 110 HATVANY Lajos, *Vázlatok Babits Mihályról* = *Uő, Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1960, 1. köt.
- 111 Vö. MAKIN, Peter, *Pound's Cantos*, London, 1985, 310–317.
- 112 BAUDELAIRE, Charles, *A mesterséges mennyországok*, Bp., 1990, 142–144.
- 113 Vö. MEYER, *i. m.*, 207–245, ill. ISER, *Der implizite Leser*, München, 1979², 276–358.
- 114 Vö. FRIED István, *Irodalomtörténet, irodalmi értékelés – versben*, Irodalomtörténeti dolgozatok, 191. sz., Szeged, 1992.
- 115 Vö. TOLCSVAI NAGY Gábor, *Stilizáltság, stíluspluralizmus Babits korai művében = Fábán-émlékkönyv*, szerk. KOZOCSA Sándor, Bp., 1993.
- 116 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, Bp., 1990, 1. köt., 7–8.
- 117 Uo., 538–539.
- 118 Vö. BAUDRILLARD, Jean, *Szimulakrumok precessziója = A posztmodern*, szerk. PETHŐ Bertalan, Bp., 1992, ill. JAMESON, Fredric, *Postmoderne = Postmoderne*, szerk. HUYSEN-SCHERPE, Hamburg, 1986, 61–66.
- 119 BÜRGER, Christa, *Das Verschwinden der Kunst = Postmoderne*, szerk. BÜRGER-BÜRGER, Frankfurt, 1987, 41–49.
- 120 Vö. FISCHER-LICHTE, *Postmoderne*, Neohelicon, 1989, 1. sz.
- 121 BARTHES, *i. m.*, 146.
- 122 HUTCHEON, *i. m.*, 6.
- 123 FARKAS, *i. m.*, 54–58.
- 124 MEYER, *i. m.*, 17.
- 125 KOSELLECK, Reinhart, *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen és Über die Verfügbarkeit der Geschichte* = *Uő, Vergangene Zukunft*, Frankfurt, 1989², 140–144; 264–271.
- 126 Vö. erről HORVÁTH Iván, *A vers*, Bp., 1991, 22.
- 127 Vö. ZSILKA, *i. m.*
- 128 WALLER, Maria, *An interview with Julia Kristeva = Intertextuality*, 281.

„De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ”
A/a szív örvényei

„Csonka élete a költészetben lett egészé...”
(Péterfy Jenő)

Egy múlt század derekán íródott és a magyar irodalomtörténet szempontjából meglehetősen fontosnak ítélt szerzőtől származó regény interpretálásakor – főként ha ez a szöveg a szerző többi regényéhez képest kevésbé jelentősként számon tartott – óhatatlanul felvetődik a történetiség kérdése. Közhelynek hat, hogy az irodalomtörténet feladata nem az egykori olvasó elvárási horizontjának s az ennek segítségével létrehozott olvasatnak a rekonstruálása, ahogy el kell kerülnie „a múlt elszett hozzáidomítását saját értelemelvárásainkhoz. [...] A megértés inkább mindig az ilyen állítólag magukban véve létező horizontok összeolvadása. [...] A megértés végrehajtásában igazi horizontösszeolvadás történik, mely *felvázolja a történeti horizontot, s ugyanakkor meg is szünteti.*”¹ Az ebben az értelemben felfogott történeti interpretáció éppen akkor nyeri el jogait, „ha vannak olvasók, akik a régi művet újként olvassák”.² Csak a létrejött olvasat legitimálhat egy interpretációs stratégiát, amely – megfordítva – akkor történeti, ha kanonizált („klasszikus”) vagy a kánonból kiszorult („irodalomtörténeti jelentőséggel bíró”) művekből az olvasó aktivitását fokozottan igénylő *szövegeket* képes létrehozni.

A *mű-szöveg* fogalompáros jól tükrözi a szövegekkel szemben támasztott kétféle igény különbözőségét. Az itt értelmezett regény esetében például a mű-olvasás megelégszik *A szív örvényeinek* különböző szempontú elhelyezésével az életmű ívén, majd az életmű helyének meghatározásával a korszak, illetve az egész magyar (próza)irodalom kontextusában. Az így felfogott történetiség a könyvnek arra a *piknikjére*, melyre a szerző szállítja a szavakat, az olvasó pedig a jelentést,³ nem sok ehetőt talál, legfeljebb tényekkel tud szolgálni, ám az evőeszközöket otthon felejtette: természetesen az ilyen értelmezés is interpretáció, csak éppen erőteljesen egyetlen jelentésre összpontosít, és nagyon is lomhán kínálja fel magát újabb interpretációkra, mintha a szövegben rejlő végtelen jelentéshalmaz egy-egy elemének kiemelésével és interpretációjával kimer(ít)hetné a potenciális jelentések végtelen

óceánját. A szöveggént értelmezett irodalmi alkotás ezzel szemben nem írójához kötődik a legszorosabban, de más szövegekről szól, ideértve az úgynevezett szekunder irodalmat is: olyan organizmusként interpretálható, melyek metaforája a rögzített jelentések véges lánc helyett a befejez(het)etlen *szövet* vagy *háló*. A mű és szöveg fogalmak tehát nem az irodalmi alkotások tulajdonságai, de értelmezések eredményei, interpretációs stratégiák következményei.⁴

Kemény címbéli regényének szöveggént való interpretálása összefügg a múlt századi próza, tágabban pedig a teljes „régí”-nek számító irodalom itt/mostból való olvashatóságával. Egy ilyen értelmezés nem a már meglévő jelentések eltörlését vagy átértelmezését jelenti, sokkal inkább olvasatok, szavak *szaporítását*, *játékba/olvasásba hozását*. Az interpretáció ekkor nem is egyes háttérbe szorított művek rehabilitációját szolgálja, sokkal inkább az olvasás öröme kerül előtérbe, mely az értelmezések sokaságán keresztül gyakorlatilag a végtelenbe tolja a kánon(ok) határait. Az ilyesfajta interpretációknak ha nem is helyettesíteniük, de legalább megelőzniük kéne a kronológiát, fejlődéstörténetet, biográfiát és stílustörténetet ötvöző monográfiákat, vagy az ezek által befolyásolt értelmezéseket,⁵ hiszen így válik lehetővé az egymásba kapcsolódó olvasatok mozgása, így nyílnak fel a művek, biztosítva a szövegek egyenrangúként való kezelését.

Az irodalomtörténet-írás azonban szortírozni kénytelen a foglalkozási körét jelentő szövegeket: egyrészt az olvasandó textus tulajdonképpen végtelen nagysága, másrészt az irodalomtörténetet művelők véges pályája miatt. A válogatást mindig bizonyos előzetes elképzelések irányítják. A kánon(ok)on kívülrekedt szövegek – elveszítve szöveg-voltukat – filológiai-történeti anyaggá válnak: erre a sorsra jutott a XIX. század magyar irodalmából többek között Vörösmarty novellisztikája vagy Vajda János (verses és próza) kisépikája – és így került a korpusz margójára Kemény Zsigmondnak az *Özveggy és leánya* előtt keletkezett szépprózája.⁶

Általánosnak tekinthető vélemény a Kemény-szakirodalomban, hogy az 1850-es évek első felében keletkezett regények és novellák átmenetiek az író „pályáivén” vagy jellegzetes („történelmi”) regényei mellett. Akár a realista regények felé vezető út állomásaiként, akár az (ugyanezen) történelmi regények előtt keletkezett „társasági” / „társadalmi” tematikájú művekként, e regények (A szív örvényei, Férj és nő, Ködképek a kedély láthatárán) és „beszélyek” egyaránt a Gyulai Pál és főleg a „három nagy” regény (*Özveggy és leánya*, *A rajongók*, *Zord idő*) felől kerülnek értelmezésre.

Különösen mostoha sors jutott a szabadságharcot követő első Kemény-regénynek.⁷

Amíg a *Férj és nő* értelmezői segítségül hívták „nemes és polgár” szembeállítását⁸ és a szöveg „szalonregénytől a sorsregényig” felfedhető szintjeit,⁹ a *Ködképek* esetében pedig „részleteiben már megnyilatkozik az igazi Kemény”,¹⁰ addig ez a regény alig kapott figyelmet. A fejlődéstörténeti megközelítésmód feltűnően kevés konkrét észrevétellel terhelte meg ezeket a műveket, tág teret engedve a mindenkori értelmezőnek; másrészt bizonyos szövegektől (vagyis az említett három *kisregény*től és a novelláktól) eltekintve más szövegek érdekében, akarva-akaratlanul egyfajta regénytípust privilegiált, *egyetlen* olvasási módot tett kizárólagossá: Kemény művei ennek alapján a magyar realista és lélektani regény létrejöttének dokumentumaiként interpretálódnak, kiegészítve mindezt a történelmi tematika hangsúlyozásával. Ez a hagyomány igen nagy hatású, hiszen szerencsésen egyesül benne a fejlődéstörténeti felfogás (romantikától realizmusig) a tematika módosulásával („társasági”, kortárs témáktól a történelmiekiig), ötvözve mindent az író életrajzával (a bukott szabadságharcot romantikus művek követik, majd az író szépprózai működésének csúcsein elhallgat, sugallva a szépírói pálya lekerítettségét).¹¹ Így három szakaszra szokás osztani a Kemény-életművet: az 1848 előtti regények a kísérletezés dokumentumai, majd egy középső (értelme szerűen: átmeneti) korszak után az „érett” (történelmi és realista) művek zárják a Kemény-epikát.¹²

Annyi bizonyos, hogy a novellák mellett *A szív örvényeire* irányult a legkevesebb figyelem Kemény szépprózai művei közül (elég egy pillantást vetnünk Szegedy-Maszák Mihály monográfiájának tartalomjegyzékére), s talán ezért is kerültek a legutóbbi életműkiadásban egy kötetbe (melynek utószava *novellának* nevezi *A szív örvényeit*, ellentétben például a *Férj és nő*vel, egyértelműen értékmérőként használva a műfaji kategóriákat).¹³ Miért jutott ez a Kemény-szöveg ilyen marginális helyzetbe?

A regény értelmezése során Gyulai és Szegedy-Maszák egyaránt kötelességüknek érzik a történet felmondását,¹⁴ ráadásul az utóbbi szövegnek a címe is a történetre utal (*Az időrend romantikus bonyolítása*). Szegedy-Maszák ezzel összefüggésben felveti az elbeszélő pozíciójának kérdését (például annak Anselmhez fűződő viszonya kapcsán), és végigköveti a nézőpont változásait. A szöveghez az *elbeszélő(k)* és a *történet(ek)/szereplők* viszonya alapján közelít, s ezt próbálom tenni (valamivel részletesebben) magam is.¹⁵

A szív örvényei legelső oldalán tűnik fel Szeredy Anselm és Pongrác, hogy a 7–9. fejezetek kivételével a történet folyamán végig jelen maradjanak. Jellemzésüket a 2. fejezetben olvashatjuk, és az itt ismertetett viszony kettejük között a regény során nem változik. A huszonnégy éves arisztokratát az al-

batroszhoz hasonlítja az elbeszélő, mely Indiában „a karcsú pálmafák s a magas templomok kúpjába ütközve, a földre hull, hogy midőn a komoly valóság ellenhatását egy percig érezte, megint szárnyra keljen, és folytassa légi álméletét” (36).¹⁶ Pongrácról megtudjuk, hogy nyolc évvel idősebb Anselmnél, német származású, apja a gróf ispánjaként halt meg, s kiterjedt tudományos tevékenységet folytat („írói híre megalapult, sőt az ország határain is túlterjedez [...] a művészetre vonatkozó bírálatai és esztétikai fejtegetései a magyar napisajtó legszerencsésebb termékei közé tartoznak” [38]), valamint „áldozó jelleme örömet feledé jóttevőjének fiánál a gyöngeségeket” (39). Az első fejezet *képtár-jelentésében* találkozunk Agathával és Wehrnerrel, hogy Anselm csak három fejezettel később lássa újra az (időközben több műalkotással helyettesített) ismeretlen nőt, akit aztán hamarosan megint elveszít. Szegedy-Maszák rendkívül inspiratívan jegyzi meg: „A szív örvényei egészében erről a keresésről szól és a kereső távlatából látta az eseményeket, ám a történet elmondója mégis érezteti, hogy ő rendezi el a történet különböző részeit.”¹⁷ Már csak az a kérdés, ki is a kereső, a történet elmondója és elrendezője, kire ruházhatjuk e pozíciókat. Erre nézve a szöveg számos nyomot tartalmaz.

Ha megvizsgáljuk a további főszereplőket, meglepő összefüggésekre figyelhetünk fel. A 7–9. fejezetek tartalmazta szövegben Agatha mellett Wranich Izidor játszik fontos szerepet, akinek nem-nemesi, zsidó származására Anselm hívja fel figyelmünket, s aki maga mondja, meglehetősen ironikusan (mielőtt erőszakot tenne Agathán): „Egyszerűen, polgáriasan: ez a jelszavam. Nagybátyám szatócs volt. Vérünkben a számítás” (104). Wranich mégsem csak sátáni, ahogy Agatha állítja, de „szenvedélyes, mélyen érző lélek”,¹⁸ sőt Agatha gyermekkorától fogva (mit megnyújtani próbált) egyenesen a *gondviselés* szerepébe képzei magát. Hozzá hasonlítva Devény meglehetősen szürke figura, jóformán csak grófi származásáról és ifjúi voltáról értesülünk. És még valamiről: tiszteletéről és szeretetéről Izidor iránt, „mert az elmés, ingatag és képzelődésüknek élő ifjak rendszerint ragaszkodni szoktak a komoly, szótlan, de határozott jellemű férfiakhoz” (94), mint amilyen Pongrác mellett Izidor is. Albanoni gróf csak olyan mellékes szerepet tölthet be Agatha mellett, mint Dudley lord Velencében és a szicíliai kaland során.

Felrajzolódik hát két, meglehetősen hasonlóan tűnő háromszög, melyek közös csúcsa Agatha. Anselm és Devény, a két fiatal gróf alakjának egyezéseit talán nem kell tovább sorolni; annál kevésbé nyilvánvalók Pongrác és Izidor közös vonásai.

Szó esett már idegen és polgári származásukról,¹⁹ valamint a gróffiakhoz fűződő viszonyukról. Izidor azonban szenvedélyesen szerelmes Agathába,

Devényhez is csak e szerelem miatt közeledik, érdekből, míg Pongrác közbönsnek tűnik neveltjének kedvese iránt. Mi az összefüggés hát kettejük alakja közt?

E kapcsolat titkának nyitját az első négy fejezet furcsaságaiban kereshetjük. Anselm ezekben csak Pongrác közvetítette történetekben találkozunk Agathával (a Manfrini-palota képtárát kivéve): Pongrác mondja el neki a 2. fejezet „rossz haramianovelláját” (22) és a 3. fejezet buziási „rövid anekdotáját” (45 és 68), a 4. fejezet tengeri „kalandját” (61). Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a 10. fejezetben Izidor haláláról (és Agatha általi feloldozásáról) egy „rövid, de ragyogó történetet” (119) szintén Pongrác elmondásában ismerünk meg, igazán nem túlzás azt állítani, hogy Anselm Agathát tulajdonképpen Pongrácon keresztül ismeri. Egyedül a 6. fejezet kivétel ez alól (az 5. fejezet Anselmnek Pongráchoz küldött *leveleiből* és egy – levél által közvetített – *naplórészletéből* áll). Ebben a szövegrészben Pongrác távol van Velencétől – s itt szólal meg először Agatha (eddig mások – Wehrner, Pongrác – foglalták össze szavait).

Seregnyi nyom utal még Pongrácnak a történethez fűződő (egy egyszerű szereplőhöz képest túlságosan) szoros kapcsolatára. A Wehrnertől átvett „novellák”, „anekdoták” valószínűleg nem az egyszerű német orvos nyelven hangzanak el, míg a „tengeri kaland” elmondása során Pongrác szemtanúként olyan eseményről is beszámol, amit nem láthatott (a gyülekező leírása). Ugyanekkor mosolyogja meg Anselmnek azt a megjegyzését, miszerint a „sors” akadályozta volna meg az Agathával való találkozást (62). Ennek a kalandnak az elmondása azért is fontos nyom Pongrác regénybeli helyzetének vizsgálatakor, mert mielőtt belekezdene a tulajdonképpeni történetbe, rövid „kitérőt” tesz, s e „történelem” (61) elbeszélőjének pozíciója, hangneme semmiben nem különbözik azétól, aki például a farsangot megelőző olasz politikai helyzetet vázolja fel. De megemlíthetnénk, hogy magának Anselmnek a leveleit is az ő közlésében olvashatjuk („Ezen idő alatt Anselmtől néhány érdekes levelet vett...”), s így az „Íme a levelek.” bevezetés mögött is őt sejtethetjük (70). Nem véletlen az sem, hogy rajta kívül az összes főszereplőnek ismerjük a vezetéknevét, utalva ezzel történetbe ágyazottságukra, míg Pongrácnak egyetlen egyszer sem fordul elő a családneve.

Pongrác elbeszélőkedve mögött a történethez fűződő különös érdeke állhat. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy az Agatha történetét tartalmazó szekrényke végül az ő kezén keresztül jut el Anselmhez – hasonlóan ahhoz, ahogy az *Emlékiratok könyvében* Krisztián közli, „kisebb javításokkal” a főhős emlékiratait. S nem egy regényíró vonásait olvashatjuk-e az alábbiakban: „Fesztelen társalgási modorával összhangzásban áll folyékony, gyors,

de helyes hangnyomatú előadása, mely kellemdús és tiszta lejtéseivel az érzések minden árnyalatait, a gondolat egész súlyát vissza bírja adni; úgyszintén meleg és festői képzelődése, mely meglepő részletek kiemelése nélkül s a dagályos szavak száműzésével tud közszerű tárgyakra is érdeket ruházni” (39).

Pongrác egyre inkább a regény története(i)n kívüli helyzetbe kerül, narrátori, szövegközlői pozícióba. Ezzel párhuzamosan zajlik Anselm alakjának az albatrosz-hasonlattal egybecsengő „fikcionalizálása”. Éppen a kivételként említett 6. részben – ahol egy *álarcosbál* keretében látható együtt Anselm és Agatha, valamint Izidor –, Agatha elérésének küszöbén, Rinaldónak nevezi a narrátor (79), utalva a „rossz haramianovellára”; de ilyen szempontból lehet jelentősége Devényhez való hasonlóságának is, mely arra utal, hogy Anselm Agatha előző szerelmének csupán megisméltése, ki csak a 7–9. fejezetek szövege által kap szerepet, vagyis léte egy (megelőző, másik) szövegtől függ:²⁰ „a kulcs Agathánál maradt” – mondja neki ironikusan Pongrác (122). Ez az egyik lehetséges magyarázat arra, Anselm miért nem nyitja ki az Agatha múltját rejtő szekrénykét a regény végén. E gesztusa egyben a gondviselészerű Pongrác elleni (reménytelen) lázadásként is értelmezhető, akinek így legalább egyik történetét olvasatlanul hagyhatta – ha azt az olvasó meg is felelteti a 7–9. fejezeteknek.

Amiképpen Anselm számára is Pongrác közvetíti az eseményeket, megszabva így a gróf „sorsát”, úgy Izidor cselekedeteit is ő beszéli el: Wranich Izidor azt teszi, amit Pongrác mint a regény *odaértett szerzője* nem tehet meg. A szövegek narratív struktúráját tárgyalva különbség tehető *szerző* és *odaértett szerző* között. Az *odaértett szerző* (implied author) azonban a befogadélmélet kontextusában megegyezik az *odaértett olvasó* (implied reader) fogalmával: a szöveg struktúrájában gyökerező *odaértett szerző/olvasó előreolvas* egy interpretációt; megír, sugall egy lehetséges értelmezést, amelyet így könnyebb az olvasónak magáévá tennie.²¹ A *szív örvényei* esetében ilyen olvasatnak tekinthető a regényt egyoldalúan a romantika túlhajtásaként *értékelő* interpretáció, mely Agatha szeszélyeire, Wranich Izidor gonoszságára, Anselm (és Devény) jellemének egyoldalúságára koncentrál.

Ha a regény struktúrájának értelmezése az *odaértett szerző* pozícióját feltételezve zajlik, akkor gyanú ébredhet az olvasóban: az ajánlott jelentés valamely más jelentés(ek) elleplezésére szolgál. A regény szereplőit ugyan Agatha alakja köti össze, de a „történet elrendezőjének” tevékenysége az, ami a szereplőkből álló képletet meghatározza: Agatha felé irányuló vágya teszi Izidort sátánivá,²² Anselmt és Devényt pedig nem különösebben jelentékeny arisztokratákká. Pongrác ilyen pozíciójával értelmezhető a szakiro-

dalom által a Kemény-szövegek kapcsán oly gyakran emlegetett *monologikus*:²³ „A monologizáló tárgyiasított s elidegenített énjét (énjeit) kivetíti, s közben a pszichiátriából jól ismert extrospectióval (kívülről nézéssel) *mint idegent szemléli magát*.”²⁴

A regény zárlata tulajdonképpen a fentiek összegzéseként olvasható, értelmezése pedig átvezet egy másik kérdéshez, nevezetesen a szöveg *műfajának* problémájához. Az utolsó fejezetben a regényt nyitó szituáció ismétlődik meg, együtt látjuk Pongrácot Anselmmel. A körülmények – a helyszín Velence helyett a Szeredyek kastélya, az időpont pedig 1848 farsangjának kezdete helyett az 1850-es év szilveszterét megelőző napok valamelyike (a történelem háttérében a két idősíkot elválasztja az 1848–49-es szabadságharc is) – látszólag eltérnek a kezdetben megismertektől. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy Izidor halott (Pongrác beszéli el halálát: a 7–9. fejezetekben létrehozott/mondott alteregó elenyészik), Devény elvette tükörképe, Anselm hűgát, az Izidor halálával felszabadult Auréliát, Agatha pedig birtokait visszanyerve megint Velencében található, kiderül, hogy egyedül Anselm sorsa bizonytalan még a történetben – hozzá állít be a szekrényel Pongrác.

Anselm döntése, hogy nem nyitja fel a szekrényt (miután egy álmatlan éjszakát töltött vele), többféle értelmezést enged meg. Az említett lehetőség mellett érthetjük ezt Anselm megingathatatlan szerelmének tanúbizonyságaként,²⁵ de tarthatjuk ironikusnak is Anselm zárószavait (Szegedy-Maszák e két lehetőség egyidejű fennállása okán megválaszolhatatlannak tartja a kérdést²⁶). Metaforája lehet ez annak a ténynek is, hogy Pongrácon, az odaértett szerzőn kívül *A szív örvényeiben* senki nem olvas, de ugyanígy feltételezhetjük azt is, hogy a 7–9. fejezetek tartalma Anselm fikciója csupán, mely egy másik, Agathával kevésbé elnéző történetet helyettesít. Az is meglehet, s a kezdősituáció újbóli megjelenése is ezt támasztja alá, hogy a regény Vörösmarty *Romjához* hasonlóan ér véget: Anselm nem rohan a bontatlan ládikával Agathához, éppen ellenkezőleg, *beszél* róla, és így minden folytatódhat tovább a képtár-jelenettől, az interpretáció újból kezdődik, vagy inkább folytatódik, végtelen hermeneutikai körben. A történet (elmondása), ahogy láttuk, Pongrác privilégiuma, így e három fejezet során is végig jelen van a szövegben, ha szereplőként nincs is megemlítve. Ha ezt az értelmezést fogadjuk el, az odaértett szerző munkáját tökéletesnek tarthatjuk. Hiszen ekkor fikciója, a *szív örvényeinek* hatása alól senki nem vonhatja ki magát – Anselm akár az általa a 7–9. fejezetekben történetekkel megtöltött szekrény felnyitását választja, akár ennek megkerülésével vagy elkerüléséről kezd el beszélni, mindenképpen (Pongrác) szövegének uralma alatt áll.

Az explicit utalások mellett az egész szöveg felépítése, lezáratlansága (és Pongrác általi lezártasága: *A szív örvényei*), a benne fellelhető történettípusok sokasága, az elbeszélés különféle módjai, az alakok megkettőzése s így önálló létük kérdésessé tétele mind-mind a narráció (és az interpretáció) *hogyan*-járá irányítják az olvasó figyelmét. Az önreflexiós jelleg további erősítését szolgálják a regény során végig jelen lévő képzőművészeti, zenei műalkotások; ezzel magyarázható Goethe *Novella* című írásának említése is, melynek szerepeltetése egy lépten-nyomon önmagáról beszélő műben az örvény mélyét hivatott szemléltetni. Az ily módon olvasott szöveg a műfaját tekintve már nem (csak) regény, de (egyben) annak metaszövege (is).

A ládikát most az önmagáról beszélő regény (*A/a szív örvényei*) metaforájaként is interpretálhatjuk, sőt úgy is, mint az olvasás metaforáját: a regény bonyolult szövete folytonos (újra)olvasásra, *keresésre* készíti olvasóját, s így állandóan átértelmezzük a benne talált történetet, vagy méginkább meg- és átírjuk azt: a *kulcs* – amely most éppen Agathánál maradt –, az „érvényes” és „helyes” olvasat mindig távol van, mindig írandó és olvasandó.²⁷ Az így olvasott regényt – Friedrich Schlegel nyomán – *arabeszkként* is felfoghatjuk: „Ha ilyen példák bukkanak elő, bizony kedvet kapnék akár egy *Regényelmélet*hez is, mely a szó igaz értelméhez híven *elméleti* mű lenne [...]. Ez a *regényelmélet maga is regény lenne*, mely fantasztikusan adná vissza a fantázia minden tónusát [...]. Azok lennének csak az igazi arabeszkek!”²⁸

Regény mint regényelmélet: ez a nézőpont újabb értelmezésekre adhat alkalmat és talán azt az állítást is megkérdőjelezi, mely szerint „szó sincs arról, hogy Kemény valamikor is »hozzáfogott« volna a modern regény elméletének kidolgozásához”:²⁹ éppen ellenkezőleg, Kemény „soha nem merült el annyira az irodalom elméletében, mint 1852-től 1854-ig”,³⁰ vagyis *A szív örvényeit* követő években.

Sok szó esett már arról, Pongrác mennyire kézben tartja a szöveget. Ha *A szív örvényeit* mint Agatha iránti vágyának megvalósulását olvassuk, melyet a lezárt történet(ek) tökéletesen megvalósít(anak) (a „tett” helyett, ha a regény kontextusában létezik egyáltalán ilyen – gondoljunk Anselm „sors”-ára vagy Agatha egyik utolsó, természetesen Pongrác által idézett mondatára: „De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ” [122]), úgy ez az interpretáció más fénybe állíthat más szövegeket, például Péterfy egész Kemény-tanulmányát. Péterfy ebben *Keményről* ír, kinek „Lelkében a suttozás százszoros visszhanggal erősbül, s mint súlyos léptek kongása hangzik magas boltívek alatt”, ki „érzékenységét elnyomta, magába fojtotta” és „az önismeret fátylóját... *átviszi* a történet homályába”.³¹ Ha *A szív örvényeit* Pongrác vágyának szublimációjaként /metaforájaként /szövegeként értelmezz-

zük, másrészt pedig úgy tekintünk a regényre, mint az erre folyton tekintettel lévő, önmagáról beszélő szövegre, (implicit) regényelméletre, akkor hajlamos vagyok azonosítani Pongráccal (vagyis Pongrác szövegével) és az általa felvetett kérdésekkel a Péterfy-tanulmányban elemzett Keményt („Vannak írók”, kiknek könyveiből „teljes tájékozódást szerezhethünk egyéniségek felől”³²), feltételezve, hogy „szerzők vagy doktrinák [...] nem jelölnek sem identitást, sem okozót... A jelölő érték, amit tulajdonítunk nekik, elsősorban egy probléma neve.”³³ A Keményt jellemző bekezdések ezért egyezhetnek meg Pongrác regénybeli jellemzésével, ezért fordíthatjuk egymásnak tükrökként Péterfy szövegét Pongrác szövegével.³⁴ A regény címe nem véletlenül rímel *A szív segédigéire*. A *szív* szó mindkét szövegben az „örvényléssel” és a „segédigékkel” helyettesített elmondhatatlanra utal: Péterfy szerint „Az elfojtott érzelem szívünket »örvényessé« teszi”,³⁵ Esterházy regényének elbeszélője pedig kijelenti: „Segédigékkel tagadunk.”³⁶ A vágy szublimációja (Wranich Izidor, Szeredy Anselm és a többi szereplő tetteivé) beszélteti *A szív segédigéinek* narrátorát is („A férfiember búját nem tárja a világnak.” [SzS, 655]), aki anyja halálának leírásán keresztül saját halálfélelmét akarta elbeszélni („EGYESSZÁM HARMADIK SZEMÉLYBEN ÍROK, ETTŐL BIZTONSÁGBAN ÉRZEM MAGAM, AZT REMÉLEM, HOGY NEM HALOK MEG OLYAN HAMAR” [SzS, 689]³⁷). A regényírás, az elbeszélés paradox módon olvashatóvá teszi, aminek elbeszélésére eredetileg irányult.

Amilyen mértékben a regénybeli történ(e)tek Pongrác vágyainak megvalósulásáról (*A szív örvényei*) és elfojtásáról (a *szív örvényei*) szólnak, ahogy a regény (ezekről) a történetekről (is) szól – kétségbe vonva mindegyik hitelességét és felkínálva az olvasó számára, hogy ő döntse el, ki (és mi mellett) beszél éppen *el* –, úgy nyílnak fel a szöveg egymásba helyezett ládikái (vagy „cellá”-i, ahogy Péterfynél olvasható³⁸), hogy egyre újabbakat találjunk, amikor már azt hinnénk, az utolsónál tartunk a keresésben. Így szippantódnak be a *szív örvényeibe* más, szekundernek látszó szövegek: a Kemény-regényeket vizsgáló tanulmányok és a Keményről beszélő életrajzok éppúgy áldozatává válnak az intertextualitás vég nélküli spiráljának, mint a különböző irodalomfelfogások, szövegelméletek.

A/a szív örvényei számomra mindezeket a problémákat magába(n)/magukba(n) rejti/k – a szöveg kiapadhatatlan forrása a különböző szempontú vizsgálatoknak. Talán ez magyarázza befogadásának történetét: túlságosan is sok nyom utal magára a szövegre és annak *történetére*, valamint valóság és fikció viszonyára, a lehetséges világok számának végtelenségére, túlságosan is „nyitott mű” a regény³⁹, nagyon is erős az interpretációt „enfarkába” haraptató *örvénylés*.⁴⁰ Feltűnő a hasonlóság ebben a tekintetben *A szív örvé-*

nyei és a *Ködképek* a *kedély láthatárán*, illetve Pongrác és a másik regény főszereplője, Várhelyi pozíciói közt. Amit a *Ködképekről* és *Várhelyiről* ír Szegedy-Maszák, az szinte mind áll Pongrácra is („a történetmondónak elsődleges szerep jut a cselekvő énhez képest”, „a hiány szerepét játssza a történetben”, „Várhelyire nagyrészt a tétlenség a jellemző”, „tőle idegen a döntés. Ezért vitatható elbeszélésének hitele”⁴¹). Mindkét regény azt látszik példázni, hogy a szövegek olvashatók úgy is, mint önmaguk elméletei, különbség mindig csak a játék rejtettségének fokában és az értelmező beállítódásában van: a *Ködképek*ben nyilvánvalóbb ez a tematika, míg *A szív örvénye*iben a téma látszólag „igénytelen”,⁴² s a szerkezet sem „mozarti”.⁴³ A harmadik átmenetinek tartott regény főszereplőjének, a *Férj és nő* Kolostory Albertjének öngyilkosságba torkolló sorsa a (másik két szövegben az *elbeszéléssel* helyettesített) cselekvés lehetetlen voltát példázza.

*A szív örvénye*inek ebben az olvasatában „a fő érdek” magára a történetmondásra (és a történetet elbeszélő szerepére) helyeződik, kétségbe vonva a valóban megtörtént események megismerhetőségét/elmondhatóságát. „Cselekményét tehát legjobban azon a módon lehet megérteni, ahogy olvasásuk. Struktúrája folytonos reagálás struktúrájára. Inkább az olvasó figyelmében létezik, mint az írott mondatokban. Ez azt jelenti, hogy hatása inkább ismeretelméleti, mint erkölcsi. Azt mutatja meg nekünk, hogyan szerezzük az emberi tapasztalatról ismereteinket: a megértés folyamatának tisztázása ez.”⁴⁴ *A szív örvénye*inek ismeretelméleti szépségét tükrözi a történ(e)teket „a háttérben elrendező” Pongrác regénybeli helyzete. A címbéli *szív* által sejtetett szöveg-léte kívüli leírhatatlan, melynek megfelel az odaértett szerző/olvasó egyszerre történeten belüli és kívüli pozíciója, az egymást átértelmező történetek és a narrátornak a történethez fűződő különös érdeke nem teszik lehetővé egyetlen történet rekonstruálását, csak (folytonos) megkonstruálása(i)t: a keresés, az olvasás bevégezhetetlen.

1 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 216–217. (Kiem. tőlem.)

2 JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Hel, 1980, 1–2. sz., 18.

3 Böhme határozta meg ilyen piknikként könyveit (I. ISER, Wolfgang, *The Act of Reading*, London, 1978, 27).

4 A *mű* és *szöveg* terminusokat Roland BARTHES tanulmánya (*A műtől a szöveg felé*) alapján használom (Pompeji, 1992, 2).

5 WÉBER Antal írja: „Bizonyos tartalmi elemek, amelyek jórészt művön kívüliek, talán egyetlen írónk esetében sem befolyásolták annyira a történeti-esztétikai megítélést, mint Keménynél.” (*A romantika vége. Kemény Zsigmond regényeiről = Irodalmi irányok, távlatból*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 344.)

- 6 Kivétel ez alól az egyes értelmezők által az utolsó három regény mellé állított (1847-ben megjelent) *Gyulai Pál* (SZERB Antal egyenesen Kemény „első és talán legjobb regényének” tartja; *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1978, 359). A szabadságharc előtt íródott másik két regény (*Izabella királyné és a remete*, *Élet és ábránd*) kéziratban (és hiányosan) maradt fenn.
- 7 A regény 1851 nyarán íródott s ugyanazon év októberében jelent meg a Nagyenyedi Albumban (I. PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, Bp., MTA, 1828, II, 69–70).
- 8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989.
- 9 BARTA János, *A pálya ívei*, Bp., Akadémiai, 1985.
- 10 BARTA János, *Ködképek a kedély láthatárán – egy különös Kemény-regényről* = *Uő, A pálya végén*, Bp., Akadémiai, 1987, 182.
- 11 PAPP Ferenc írja, hogy az utolsó regény, a *Zord idő* keletkezésekor „még kevésbé nélkülözhetett a magyar nemzet oly kiváló egyéniséget, mint Kemény Zsigmond, kinek oly nagy része volt a magyar parlamenti kormányforma megteremtésében. Kemény megértette az idők hívó szavát; mintha azért igyekezett volna félbemaradt regényét minél előbb befejezni, hogy a való életben ép oly nagy alkotásokhoz fűzze nevét, mint a képzelet birodalmában” (*i. m.*, II, 341).
- 12 NÉMETH László három csoportba osztja Kemény szépprózáját: „a forradalom előtti regényei”, „az ötvenes években írt társadalmi regényei” és „a három nagy történelmi regény”; a középső csoport szövegei „nagy történelmi regényeit esztétikai értékre nem közelítik meg” (*Kemény Zsigmond* = *Az én katedrám*, Bp., Magvető-Szépirodalmi, 1969, 619–620). BARTA János szerint *A szív örvényei*, a *Ködképek* vagy a *Két boldog* „nincsenek a művészet szubsztanciájával átitatva”, ellentétben „a négy nagy regénnyel”, vagyis a *Gyulai Pállal*, az *Özvegy és leányával*, *A rajongókkal* és a *Zord idővel* (*Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma* = *A pálya végén*, 219, ill. 221). NAGY Miklós szintén a történelmi regényekhez képest írja, hogy „ez az [A szív örvényeitől az *Özvegy és leányáig* tartó] időszak átmeneti periódus” (*Kemény Zsigmond*, Bp., Gondolat, 1972, 90). SZEGEDY-MASZÁK műfaji alapú felosztásnál (társadalmi és történelmi regények) szerencsésebbnek érzi „a fejlődéstörténelmi szakaszolást, amelyet már Péterfy is követett, amikor az 1850-es évek közepét jelölte meg a pályafordulat évének” (*i. m.*, 51), feledve a kétféle korszakolás összefüggéseit. De Péterfyvel ellentétben – aki a „forrongó egyéniség”-től a „művészi tisztultság”-ig tartó fejlődést tematikai váltással is összefüggésbe hozta, s így nála is megfigyelhető a hármas felosztás, melynek azonban még nem tulajdonított értékbeli gyarapodást (a *Gyulai Pál*, a „nő”-vel foglalkozó művek és az utolsó három vagy négy regény; PÉTERFY Jenő: *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 162–163) – a regényeket stílustörténelmi korszakokkal hozza összefüggésbe („Kemény fejlődését a romantikától a realizmushoz vezető folyamatként lehet jellemezni”, *i. m.*, 7), bár az eredmény ugyanaz: a *Gyulai Pál* mint a romantikát és realizmust kibékíteni igyekvő kísérlet után a három romantikus regény következik, végül „az írói munkásságát beteljesítő utolsó három regény” (*i. m.*, 355). NEUMER Katalin is egyenes vonalú fejlődést lát *A szív örvényeitől A rajongókig* (*Kemény Zsigmond három regényének értelmezése*, It 1970, 4, 161). Kivételt jelent PAPP Ferenc értéktételeket mellőző monográfiája, és különösen MARTINKÓ András véleménye: „Én például a kisregények és elbeszélések modernségét érzem a legnyilvánvalóbbnak...” (*Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 383).
- 13 GYULAI Pál, *Kemény Zsigmond regényei és beszélei* = *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 93–99; TÓTH Gyula: *Utószó* = KEMÉNY Zsigmond: *A szív örvényei*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 467–483. A „beszélyek” gyűjteményes kiadásában egyébként külön jelent meg a *Férj és nő* és a *Szerelem és hiúság*, míg *A szív örvényei* az *Erény és illemmel* (a *Poharzás alatt* „beszélyfűzésének” második történetével) alkotott egy kötetet; l: PAPP, *i. m.*, 167–168.
- 14 De így járnak el említett műveikben PAPP Ferenc vagy TÓTH Gyula is.
- 15 Wolfgang ISER szerint a szöveg struktúrája négy fő perspektívából áll: a narrátor, a szereplők, a cselekmény és a fiktív olvasó (*The Act of Reading*, 35).
- 16 A felhasznált kiadás: KEMÉNY Zsigmond, *A szív örvényei*, Bp., Szépirodalmi, 1969.

- 17 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 134.
- 18 Uo., 139.
- 19 SZEGEDY-MASZÁK – könyve koncepciójának megfelelően – úgy tartja: „A nemzetközi összefüggésrendszer háttér a nemes és a polgár szembeállításához, s ennyiben *A szív örvényei a Férj és nő* előtanulmányaként is felfogható” (*i. m.*, 136).
- 20 „Mielőtt azonban túlzottan komolyan vennők Szeredy Anselm jellemét, észre kell vennünk, hogy az elbeszélő nem azonosítja magát a főhőssel.” (Uo., 136.)
- 21 W. C. BOOTH terminusát M. H. ABRAMS a következőképpen magyarázza: „Az odaértett szerző [implied author] nem kevesebb, mint az a specifikusan narratív személy, akit a szerző az alkotás során a teljes fikció részeként fokozatosan hoz létre, s aki a műnek az olvasóra gyakorolt hatásában kulcsszerepet játszik” (*A Glossary of Literary Terms*, 1981, 4. kiad., 132). Például ZSÉLYI Ferenc a *Zabhegyező* szövegében D. B.-t tartja a szöveg odaértett alkotójának, aki a regény bestseller-olvasatát sugallhatja az olvasó felé (*A másik szöveg*, Szeged, 1989, 36–38); ugyanő fordítja az *implied reader* terminust „odaértett szerzőnek” (*i. m.*, 37). ISER *The Act of Reading* című művének vonatkozó fejezetét (*Readers and the Concept of the Implied Reader*) foglalja össze SZILASI László (*Hát az olvasó hová lett? = Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Bp., Nappali ház, 1994, 230–232).
- 22 „Az elfojtott érzékiség [...] Wranich Izidorban alakká lesz” (PÉTERFY, *i. m.*, 581).
- 23 „Műveinek csúcspontjai a monologue interieurök [...] ilyenkor kimondja önmagát, az ábrándot” (SZERB, *i. m.*, 357). „Épp ezért néha párbeszédei nem egyebek, mint álcázott monológok” (PÉTERFY, *i. m.*, 567).
- 24 MARTINKÓ, *i. m.*, 344. (Kiem. tőlem.)
- 25 Ez az értelmezés általánosan elfogadottnak mondható a szakirodalomban, a szöveg részének tartva Anselm elutazását Agathához. L. Gyulainál: „Végre férje halála után *egy harmadik ifjú neje* lesz, ki bontatlanul adja vissza neki a szekrényt...” (GYULAI, *i. m.*, 96), vagy Szegedy-Maszáknál: „Anselm [...] azt kérdezi barátjától, hol tartózkodik jelenleg Agatha. Mikor megtudja, hogy Velencében, *azonnal útnak indul.*” (SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 142. – kiemelések tőlem), jóllehet a regény utolsó bekezdésében Anselm csak a következőket mondja Pongrácnak: „Hozzásietek, hogy bontatlanul adjam át a szekrényt” (123).
- 26 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 142–143.
- 27 Maga KEMÉNY a következőket írja a regényről: „Mert a regényíró választott tárgya szerint gyakran csak egyes *bogok* által köti a meséjének különböző történeteit össze, s legfeljebb a kifejlődésnél hozza egymással szorosabb kapcsolatba. Néha kénytelen azzal megelégedni, ha egy uralkodó egyéniség vagy esemény körül gyűjtheti mint kevésbé összefüggő tömbeket a mellék-cselekményeket és mellékszemélyzetet. Sőt olykor a mű alá vett anyagért azt is kénytelen elfogadni, hogy a főtörténet mellett egy második párhuzamban folyjon tovább [...] s kétfelé vagy több darabokra hasítsa a művet, melyet aztán jobbára csak az alapeszme egysége tart együtt” (*Eszmék a regény és a dráma körül = Élet és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 200).
- 28 SCHLEGEL, Friedrich, *Lével a regényről* = SCHLEGEL, A. W. és SCHLEGEL, F. *Válogatott írások*, Bp., Gondolat, 1980, 380.
- 29 NAGY Endre, *A magyar esztétika történetéből*, Bp., Gondolat, 1987, 34.
- 30 PAPP, *i. m.*, 188.
- 31 PÉTERFY, *i. m.*, 553, 554, 556.
- 32 Uo., 550.
- 33 DERRIDA, Jacques, *Grammatológia* (transzformálta: Molnár Miklós), Párizs–Bécs–Bp., magyar műhely-Életünk, 1991, 14.
- 34 Egy ilyen szempontú megközelítés új fénybe állíthatja PAPP Ferenc kétkötetes Kemény-könyvét is, azt olyan szöveggé olvassa, amelyről *A szív örvényei* szól.
- 35 PÉTERFY, *i. m.*, 554.
- 36 ESTERHÁZY Péter, *A szív segédigéi (SzS) = Bevezetés a szépirodalomba*, Bp., Magvető, 1986, 685.

- 37 A mondat az *Ágnes* című szövegben is olvasható = *Bevezetés...*, 324), sejtetve, hogy akár a teljes *Bevezetést* értelmezhetjük ezen a módon, sőt, a szépirodalomba való bármilyen bevezetést olvashatunk úgy, mint elbeszélését és *elbeszélését* valaminek.
- 38 „...Kemény regényfejezetei néha hasonlítanak cellákhoz, hol az egyesek megvonják magokat, hogy minden kényszertől menekülve, képzelmök játékának szabad folyást engedjenek” (*i. m.*, 565–566).
- 39 Amit JAUSS ír Calvino egyik regényéről, az Kemény szövegére is érvényes: csupa „*incipitként*” „kinyitja az írott világ zárt horizontját a nem írott világra – a lehetséges világok távoli horizontjára” (*Egy posztmodern esztétika védelmében*, Holmi, 1993, 9. sz., 1245). NEUMER Katalin szerint a fejezetek mintájára a regény egésze is „nyitott” (*i. m.*, 148).
- 40 E. A. Poe novellájában (*A Maelström poklában*) is fikció és valóság kapcsolatának metaforája az örvény: az olvasó nem képes eldönteni, mennyi igazság van a halász által elmondott történetben, milyen arányban keveredik történetében „valóság” és „fikció”.
- 41 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 178, 184, 185, 186.
- 42 VERESS Dániel, *Szerettem a sötétet és szélzúgást*, Kolozsvár, Dacia, 1978, 121; NAGY Miklós, *i. m.*, 91.
- 43 NÉMETH László, *i. m.*, 618.
- 44 ISER, Wolfgang, *Az olvasó szerepe Fielding „Joseph Andrews” és „Tom Jones” című regényében*, Hel, 1980, 1–2. sz., 148.

Hogy tempóz Tompa? (Irodalomtopológiai Tompalógia)

Tompát már Szerb Antal is „leírta”: „Kitűnő példája az irodalmi szervezkedés fontosságának, hogy Tompa Mihály sokáig mint Petőfi és Arany egyenrangú társa élt az irodalmi tudatban, csak azért, mert Petőfi egy ideig magával egyenrangúnak tekintette, és hirdette, hogy ő, Arany és Tompa képviselik az igazi népköltészetet. A barátság egyébként nem tartott soká, Petőfi sokkal hevesebb és Tompa sokkal gyanakvóbb természet volt, sem hogy szövetségük tartós lehetett volna, hiába békítgetett a bölcs, higgadt Arany János. És azóta az irodalmi tudatban is leszállt Tompa triumviri méltóságáról – ez a triumvirátusok törvénye, hogy az egyik a három közül jelentéktelen.”¹

Komlós Aladárnak is ez a véleménye. Beöthy Zsoltot említi azok között, akik „kitartottak túlbecsülése mellett”, s ironikusan jegyzi meg: nem veszik észre, hogy Schöpflin egyszerűen kihagyta a magyar irodalom történetéből.² Az 1961-ben megjelent *Válogatott műveket* bevezető Bisztray Gyula nem vitkozott ezzel az értékeléssel.³

Nemeskürty István Tompát „impreszionizmusa” mentén rehabilitálja: „Ma már jószerint elfelejtett költő, pedig ő első impreszionistánk, a táj és a világ nála és számára előbb volt hangulat, mint Reviczky Gyula számára.” Az *Őszi tájnak...* három versszakát idézi, s így folytatja: „Ez a könnyedségében súlyos, modern költemény vonzó dekadenciájával Reviczky és Ady felé mutat. A »meghitt fájdalom« verse, ahogyan azt Jankovich Ferenc írja róla (*Iránytű a magyar irodalomban*, 1942). Csaknem ugyanakkor írta Baudelaire azt, hogy »Tegnap nyár volt, ma ősz van... Hadd élvezem fehér s forró nyarunk siratva az ősztűt szelíd és sárga sugarát« (*Őszi ének*. Szabó L. ford.).”⁴

Nemeskürty szerint Tompa a petőfies *Alföldi képektől* fejlődik ide: „A természetélmény, »mely költészete tárgyias alapját teszi«, amint azt Toldy Ferenc írja róla, saját szubjektumává lényegül át: »hervadásból, fényből támad, / *Lelkemen e kedves bánat*« – ez már összetéveszthetetlenül Tompa, ez már egy újfajta hang, az impreszionizmus előjele. A *kedves* és a *bánat* szavak egymás mellé békítése, olyannyira, hogy nem ellentéteivé, hanem kiegészítőivé válnak egymásnak; ugyanígy: *fény* és *hervadás* összekapcsolása, egy belülről

kivetített táj tükröződése a világban és fordítva: a látott táj a lélekben vibrál tovább – mindez Schopenhauer kortársához méltó remeklés. Érdeemes lenne kötetbe gyűjteni életművének kallódó értékeit.”⁵

Tompa mellett szól az is, ahogyan egy helyen Nemeskürty Vajdát jellemzi. „Hazafias borongásánál jelentősebb szinte már elképesztően modern szerelmi és hangulati lírája. Ebben Tompával rokon”⁶ – írja, és a *Sírámok I* (1854) sorait idézi:

Valami nagy, rejtett bánat
Fogja el az egész tájat;
Az a bánat, mit az ember
Érez és nevezni nem mer...

Sőtér nem „rehabilitálta” Tompát, de irodalomtörténeti folyamatokat (a „népies” átmenetét a „nem népies”-be különböző műfaji formák – dal, óda stb. – mentén) vizsgálva természetesként fogadja el a maga súlyával betöltött irodalomtörténeti helyét, s vele nagyságának és jelentéktelenségének egymásba fonódott vonásait. A folyamat rajza áll az előtérben, s így talán nem is vált világossá, hogy Sőtér értékelése szemben áll a Tompáról lemondókéval. Igaz, mindig pontosan számot ad a teljesítményt lerontó tényezőkről, de ugyanilyen tüzetesen vizsgálja a pozitív lehetőségeket: „Tompa líraisága így alakul ki: a meghasonlás őszinte, kíméletlen feltárásai, a reménytelenség, a hitetlenség, a pesszimizmus megvallásai, s a megbékélés, a feloldódás keresései közben. Ez a líraiság megmarad az allegóriákban s a hatvanas évek ódáiban is, de visszafojtott, tárgyiasított módon; ez a fojtottság, ez a tárgyiasságnak feszülő személyesség avatja Tompa életművét valóban költőivé. Mert csaknem mindvégig ott leselkedik költészetében a bőbeszédű szónokiasság, az oktató-elmélkedő kenetesség veszélye. Ezt a veszélyt csak a személyes érzélem, a kín vagy bizakodás lírája tarthatja tőle távol.”⁷ Sőtér értékelésében Tompa utolsó korszakára esik a hangsúly és olyan költeményekre, amelyeket nem preimpresszionista vonások jellemeznek. Többek között a *Szeretlek* címűre (1863). „Tompa nagy ódai korszakában, a hatvanas évek elején, az összhangnak, a megértésnek egy érzelmi változata a lírában is megszólal; a *Szeretlek* (1863) bizonyos tételszerűséggel, s mégis, megkapón fejezi ki a bonyolultságokat felismerő, megértő-elfogadó szemléletet, melyben a megnyugvás öröme, békéje oly késein dereng föl. A vers elemző gondolatmenete szerelem és kín kapcsolatából indul ki: »S szíved nem érti, mint fér össze, hogy Szeretlek – s kínzalak!«, – s meghökkentő egyszerűséggel mondja ki azt az annyira »modern« gondolatot, melyet majd

Vajda János költészete is oly gyakran hangoztat: »Mert mi a szerelem? Gyötrelmet és kéjt virító bokor Egy s azon gyökéren.« Öröm és kín vegyületéből így bontakozik ki az egész élet képe, értelme, – értelem, mely előtt fejet hajt, s a végső, a fájdalmas összhang feltételeként fogad el a költő:

S nem kérsz-e váltva: zajt, csendet: napot
 S éjet, bár fekete?
 E habzásban az élet üdve van
 S az üdvnek élete.

Ez az összhang, ez a megértés, – de az út is, mely hozzá vezetett: a válságból megmentő eszmeiség sugallatára jött létre, s ezt az eszmeiséget, a nemzeti ügy szolgálatának eszméjét hirdetik Tompa allegóriái és ódái. Az előbbieket az 50-es években, az utóbbiak a 60-asokban keletkeznek, de, mint említettük, már az allegóriák is az ódaiság jegyeit viselik magukon.”⁸

Sőtér elsősorban az eszmeiség és a műfaj kapcsolatát fejti fel Tompa „patrióta ódaisága” körében, s így állapítja meg, hogy „Az eszme, a szolgálat és a műfaj szerencsés, szerves összhangja jön létre Tompánál a hatvanas években. Költészete új konkrétságot nyer, korábbi szónokiasságát csaknem teljesen levetkezi; tömörsége, lényegessége egy új költői hangnem jelentkezéseként hat.”⁹ *Ikarus-ódájáról* (1863): „Tompá költőileg is tetőpontra érkezett most: kimunkált, tömör sorai mentesek mindenfajta terjengősségtől, ereje a drámai egyszerűségben mutatkozik meg leginkább, s az allegorikus-jelképes óda, a biblia helyett ezúttal az antik mitológiában találja meg jelbeszédének elemeit. Formailag ez az ódaiság keveset köszönhet a népiességnek, – és mégis, a dac és a büszkeség, melynek elvét hirdeti, közös a népiesség útján elindult plebejus nemzedék erkölcsével...”¹⁰

„Tömörsége, lényegessége...”

Az én rehabilitáló gesztusaim szintén részlegesek: nem lehet Tompából nagy, „hibátlan” költőt faragni. Sőtér egy helyen úgy jellemzi a másodvonalat, mint aminek az az értelme, hogy megmutassa a legnagyobbak hatását az irodalmi életben.¹¹ Én úgy látom, a másodvonalnál megtalálhatunk olyan ki nem játszott adukat, amelyekből az élvonal kimaradt az „osztásnál”.

A *Szeretlek* már Váczi János Tompa-könyvében is tisztességes helyet kapott. A hitvesi szerelem Tompa verseiből kitetsző felfogását bensőségesen tolmácsolja: „Petőfi mintegy előttünk éli legboldogabb napjait, midőn a szív nem

bír önmagán uralkodni; Tompánál az egyszerű, kedves együttérzés, a szívek összhangos dobbanása s a szeretetnek az a vonzó ereje jut kifejezésre, amely a hitvestársakat egymás keblére édesgeti. Nincs egyetlen ódai hangja sem e tárgyú költeményeiben; de van valami kimondhatatlanul kedves, behízsgáló, bájosan merengő hangja azon műveiben, a melyekben szerelme és apai szeretete egymásba olvad.”¹² Nos, ez a „merengő hang” (a többi jelző talán itt kevésbé érvényes) a legtisztábban, mondhatni „magánvaló” módján a *Szeretlek*ben csendül fel. Erről a versről azonban Váczi csak afféle tartalom-elemző-felmondó ismertetést nyújt: „A *Szeretlek* már a fel-fellázadó szív panaszait igyekszik elhallgattatni, a bánat és az öröm összeolvadt könnyét felszárítani azzal a gondolattal, hogy a bú és az öröm édes testvérek, egyik a másikat szükségképpen felváltja az életben, s éppen ebben van a boldogság.”¹³ Odébb azonban méltatja Tompa hajlamát „az elmélkedésre, okoskodásra”,¹⁴ s kifejti, hogy a magyar líra történetében, ha a reformáció óta jelen volt is a bölcseletiség, „a nemzeti költészet uralomra jutásával senkinél sem találjuk annyiszor, mint éppen Tompánál. A költői eszme nemcsak nyilvánulásaiban gazdakszik nála ez új elemmel, hanem néha érzelmeit is pótolni látszik.”¹⁵ Vannak viszont olyan költeményei, amelyekben „reflexióit annyira áthatja heve, hogy a művészi véghatás elmaradhatatlan”,¹⁶ és „ilyen a *Szeretlek* is, amelyben az emberi szív örvényeiről szőtt reflexiói alakulnak műegésszé”.¹⁷

Valóban műegész, olyan alkotmány, melynek esztétikai önléte van, s vannak olyan vonásai, amelyek nemcsak Tompa, hanem egész XIX. századi líránk hangvételében páratlanok:

Szeretlek mint a lelkemet! te vagy
Világom, életem!
S annyi édes jel, hogy viszontszeretsz
Nem hagyja kétlenem!

A légben, multunk szép viráginak
Kisér még balzama;
S az érzelem, minő felgyultakor
Olly hév, olly tiszta ma!

Mosolygasz...! tudom, mit tesz e mosoly:
Milly szép, gyöngéd *szavak!*
S szived nem érti: mint fér össze, hogy
Szeretlek – s kínszalak!

Hogy egymástól, forró érzelmivel,
Szivünk nem távolog:
Mégis borongunk, mégis nem vagyunk
Egészen boldogok!

Ne mondd kedves! – mi boldogok vagyunk!
Mert mi a szerelem?
Gyötrelmet és kéjt virító bokor
Egy s azon gyökeren.

A szív, a szív játszik szeszélyesen
Magával és velünk;
Meg-meghasonlik, – ködlik, mint a hegy, –
Búján kéjlegve csüng.

S nem kérsz-e váltva: zajt, csendet; napot
S éjet bár fekete?
E habzásban az élet üdve van
S az üdvnek élete!

Testvér öröm s bú, – midőn ajakad
Édesden fölnevet:
Szemedbe érzed rögtön szökni, az
Óvó könyecseppeket.

A fény vakít s lezárni ösztönöz
Setét pilláidat...
Nem vagyunk gyakran boldogok, maga
A boldogság miatt!

A szív rejtély! – a tó mélységeit
Mért föl-buvárlanunk?
Elég: ha ringató hullámain
Vígan jár csolnakunk!

Töröld le hát könyűd, és arcodat
Emeld fel nyájasan!
S ne hidd: hogy faggató kinjával is
A sziv boldogtalan!

Az illatos rózsának életét
Szépnek nem tartanád?
– S a rózsza is saját tüskéiben
Szagattja meg magát!¹⁸

Azt hiszem, e költemény „modernségének” nyitja nem egyszerűen a kép és kín egysége a szerelemben, illetve „ez az összhang, ez a megértés”, valamint „az út is, mely hozzá vezetett”, hanem sajátosan egyoldalú, az Énen belül lejátszódó dialogicitása. Ez a reflexív (a párbeszédet az Énre visszavonó) forma a bölcsekedő reflexiónak olyan formális keretet szab, amely ízigvérig bensőséges: *a dialógust a szó szoros értelmében belsővé teszi, nem is engedi kimozdulni a bensőségből*. A dramatizáltság nemcsak a dialógus pusztá formájában nyilvánul meg. Amikor elhangzik: „Mosolygasz...! tudom, mit tesz e mosoly: / Milly szép, gyöngéd *szavak!*” – már világos, hogy ezt a belső beszédet a másik fél másképp érti (lám, kiderül: a végén *könyűit* is le kell törölnie!) s ettől kezdve a szó a *meggyőzés* retorikájáé, s először is a tagadásé: „Ne mondd kedves!” Ezt követi az érvek sora, csupa antitetikus tétel, illetve retorikai szerkezet, csupa szónoki kérdés s megannyi felelet, majd felszólítások, s végül a záró kérdés és a zárlat képe: a tüskéiben magát megszagató rózsza.

Ez a kép külön is megérdemli a figyelmet. Van benne valami tökéletlenség: csak úgy maga magától nem szagattja meg magát a rózsza saját tüskéiben, s a vihar, a gondatlan kertész vagy ügyetlen virágkötő belegondolása túl van a maga lábán megálló kép lehetőségein. E leheletnyi transzcendencia, alig észlelhető hiány vagy hiba folytán alkatában azokhoz a feszített („után-gondolós”) képekhez hasonlít, amelyeket a korabeli kritika Aranyánál is képzavarnak minősített, s csak a XX. századi költészetértés rehabilitált.¹⁹ Ezen túlmenően: ha észleljük ezt a hibát, észleljük azt a statikai erőt is, amely a zárókép jogosságát (nemcsak a lezárás szükségességét, hanem a kép valószínűségét, logikáját is beleértve) a vers egészének hangjával, logikájával és hangulatával tartja fenn. Ezt a záróképet a költemény teljes lefolyása szüli meg – magáénak; e kontextus, e beágyazódás és kölcsönösség nélkül esetleg (ízlés dolga) Tompa „erőltetett” képei közé sorolható.

Ennek a költeménynek a dinamikája, „forgató nyomatéka” nem a képekből ered. A kérdések, feleletek, megengedések és felszólítások, kijelentések és tiltások, maguktól értetődő és paradox állítások gyors ütemű, de kellő ritmusú következése-váltakozása, a ritmus kedvéért illő hosszúságúra szabott, azaz hol hosszabb, hol rövidebb mondatok élénk lejtése a belső, képzelt beszélgetést valóságos, átélt párbeszédként jeleníti meg. S ebben a hatásban

is része van, hogy hiányzanak a versből a meglepő, erőteljes, de sajátos képi mivoltukkal a mindennapi beszélgetéstől eltávolító szóképek. Ilyen szempontból nézve a dolgot, az „annyi édes jel”, a „Milly szép, gyöngéd *szavak!*”, a „Szemedbe érzed rögtön szökni, az / *Óvó* könnycseppeket”, „A fény vakít s lezárni ösztönöz / Setét pilláidat...”, vagy a „faggató kinjával” szinte helyénvalóbb, a reflexióhoz, annak modorához illőbb képiséget reprezentál, mint a „Gyötrelmet és kéjt virító bokor / Egy s azon gyökeren”, a „ködlik mint a hegy”, vagy maga a zárókép. A „biedermeier” képek, hasonlatok („kisér még balzama”, a „tó” és a „csolnak”, s persze a „bokor” vagy a „rózsa” is önmagában véve) ilyen értelemben jobban a helyükön vannak, magától értődőek, ebben a kontextusban talán köznyelvibbnek, természetesebbnek hatnak, mint akár az olyan választékosabb kifejezések, mint az „Olly hév, olly tiszta ma”, vagy a „Töröld le hát könyűd, és arcodat / Emeld fel nyájasan!” Világos, hogy a mindennapi, normális társalgási nyelv több mint száz évvel ezelőtt sem adta volna, még ünnepnap sem, Tompa szájába e szavakat: – Arcodat (légy szíves) emeld fel nyájasan! De világos az is, hogy *gondolatban* szólhatott így a Kedveshez, sőt csak így szólhatott, s ilyen körülmények között a képzelt párbeszédekben ez illendő a XX. század közepéig szerelmi líráinkban, mint ahogyan akkorra még a „szív” sem vesztette el az érzelemigék alanyának szerepkörét.

Megfigyelhető az is, hogy rendkívüli ökonómiával épül fel a szöveg, s hogy a képek, képies kifejezések, fordulatok nemcsak ismétlik a reflexió már kimondott állításait, hanem a gondolatmenet és kifejtés szerves részei, továbbjutását, bonyolítását szolgáló eszközök, s azonosságuk teljes a poétikai gondolkodás szükségleteivel.

A költemény „hangja”, hangvétele, intonációja egyedülálló a múlt századi magyar költészetben. Igaz, Tompa életművén belül besorolható a *Jöszte kedves...* (1853) jellegű Tompa-versek közé. A hazai előzmények között – a belső dialogicitást nem is számítva – még az olyanok sem igen említhetők, mint Petőfi *Uton vagyok, s nem vagy velem...* (1848) záró sorai révén, a *Dicsérsz, kedves...* (1847) a párbeszédre való utalásával, a *Szeptember végén* (1847) a válaszadást óhajtó felszólításaival („Oh mondd: ha előbb halok el...”), a *Ne bántson az meg...* (1847) a megszólítottaknak szóló magyarázkodásával, a *Válasz kedvesem levelére* (1847) okfejtő kollokvialitásával és a megszólított nevében történő első személyű nyilatkozatával („De ezt kívánni tőlem nem fogod, / Tudom, hogy nem...”). Midőn a képzelt párbeszéd forma formailag csaknem teljesen megegyezik a *Szeretlek*ével, a zengzetesen romantikus hangvétel teremt áthidalhatatlan távolságot köztük, mint a *Kérdezd: szeretlek-e* (1847) első versszaka után a további négyben. De még az olyan

kérdés-feleletre vonatkozó vers sem képes versenyezni a *Szeretlek* kollokvialisan okfejtő közvetlenségével, mint a *Ha szavaidat megfontolom...* (1846).

Vörösmartynál a *Kérelem* (1826) implicit párbeszéddel kezdődik („Kéred, Emma, énelőttem / Melyik ékesebb?”), s a válasz tiltásával fejeződik be („Ha csak engem zár ki, Emma, / Emma meg ne mond”). De ha ennyire formálisan nem is belső dialógusra épül, *A merengőhöz* (1843) rokonabb a *Szeretlek*kel. Valamennyi állítása-kérdése-felszólítása, rábeszélő okfejtése, az előadás ellenállhatatlan ritmusa nagy érzéki erővel jeleníti meg a megszólított állandó figyelmes közellétét, s bensőségesen tépelődő hangvétele is a Tompa-vers előzményévé teszi.

Az igazi rokon – nem képzelt párbeszéde, hanem érzéken kollokvialis hangneme folytán – Berzsenyi *Levéltöredék barátnéemhez* című remekműve. Ez ugyanolyan egyedülálló darab Berzsenyi költészetében, mint Tompáéban a *Szeretlek*, s ugyanolyan stílustörténeti jelentősége van, mint amilyent én Tompa versének tulajdonítanék. Csetri Lajos szerint az összövegben még kifejezettebb a költemény életszerűsége és közvetlensége: „Az egyes részleteknek az európai modellhez való felstilizálása ellenére e vers még mindig a legtermészetesebb összhatású Berzsenyi-versek közé tartozik, az élménylíraiságnak és a Petőfit előlegező stílrealizmusnak olyan elemeivel, amely már a romantika természetkultuszán is túlment, különösen összövegének »böczekével«, »füstölgő pipájával« és »őszi bogarával«. Így aztán nem csoda, hogy Erdélyi óta a legtöbbre becsült Berzsenyi-versek közé tartozik, s hogy a magyar »nemzeti klasszicizmus« (értsd rajta Petőfit és Aranyt) stílusideálját továbbvivő Horváth János ebben a versben vélte fölfedezhetni azt a történelmi-irodalomtörténeti pillanatot, amikor – Erdélyi hasonlata szerint – a romantika szülőgerezdje megteszi az érés titokzatos fordulatát.”²⁰

A *Szeretlek* nem a *Minek nevezzelek?* ditirambikus áradása. Nem is „A boldogság házi pitypalatyja” úgy, ahogyan Tompa *Távolból* című verse felidézi. Ez igazi belső beszéd, esengő érvelés a töprenkedés meghitt ízeivel a szánkban.

Mi társítható ehhez a hangvételhez?

Figyeljük meg Robert Browning *James Lee asszonya* (1862) című drámai monológjának magyar zenéjét Tandori Dezső fordításának részleteiben:

Most szólok veled – ez nem panasz,
Csak vita, érvelés.
Szerlemem akartad – ugye, eddig igaz?
A szerlemem lettél s vagy ma is az;
De mivé lett mind az egész?

Nekem Te – másképp, mondd, lehet-e?

A világ voltál – s mi több:

– Mert csal a szerelmes szeme! –

E világ dicsfénye, Istene,

Ki elébb csak puszta rög.

Rög, puszta rög, gyarló, igen!

Vagy túlzok, tévedek?

Gyengéid érdemnek hiszem?

S hogy csak bőség van, inség sohasem?

Elfojtom ítéletemet?

.....

Mért emlékeznél rám? Hiszen

Egy szóm sem volt könnyed s kecses,

Mit is kívánnál vissza – velem?

Feledj; nem voltam érdekes.

Elhagylak most. Szabad vagy; legyen.

Cserébe valld be te is nekem:

Volt közös lángunk! S bár zárva szived –

Mily kérés! – Egy kulcsért – szerelem! –

Kinyithatnád, míg olyan leszek,

Amilyennek Téged lát szemem.

.....

Hogy az élet volt a szerelem

S viszont – most valld be, ne tagadd;

Lélegzeted – nyugvóhelyem;

Szenvedély, hogy lessem szavad;

S hogy hulltom lábadhoz legyen.

Ha ily szerelmed sejtenem

Szavad- s nézésedből lehetne!

– Mert így múlik el életem:

Szavadra s nézésedre lesve –

S hihetném: „Lelkünk egy elem...”

S lennél hát, mint én: fénytelen,
 Hajad durva, gyapjas, kopott,
 Kezed: göcsört, te: én! – de nem
 Bánnám én már, a boldogságba ott
 Rég belehalnék, James Lee, igen!

De ha az egykorú (a *Dramatis Personae* című kötet 1864-ben jelent meg) Browning-vers hangjával így összefűzheti Tompa versét a topológiai kötés (mely íme *tipológiai*), nem valószínű-e, hogy Tompa-versnek a kortársi s későbbi hazai költészetben is támadt visszhangja? Valóban, Reviczky költészetében föllelhető a reflexió dialogizáltsága, de drámaisága kevésbé. Bár kifejezettebb a hangvétél Berzsenyi által már feltalált költői köznapisága, valamint az előadás elemi erejű, bensőségesen érzéki kollokvialitása, Reviczky, miközben a „biedermeier emocionalizmussal”²¹ és a vele ellentett módon analóg, illetve komplementer frivolitással kacérkodik, elveszti a meditáció Tompánál (s persze Browningnál) még erőteljes drámaiságát. (A „már” vagy a „még” kronologizált irodalom-, illetve poétikatörténeti viszonyokká rendezi át a poétika-topológiai relációk pozitívumainak és negatívumainak időtlen hálózatát.) A hangnem természetessége, kollokvialis bensőségessége, s az implicit dialogicitás, amely a másik személy értő és megértő jelenlétét feltételezi, legközelebb már csak Ady késői szerelmi lírájában tűnik fel. Az *Őrizem a szemedet, Nézz, Drágám, kincseimre, Akkor sincsen vége* kijelentő és felszólító csendjeivel, *Az idők kedveltjei*, a *Beteg szívemet hallgatod* vagy a *De ha mégis?* csöndes vitáival, tiltásaival, tagadásaival, szelíden érvelő el-lentmondásaival képviseli ezt az előadásmódot. Közben szó szerint is felidéződik a „kín és kéj” együttesének motívuma:

Himnusza a kéné, s a kéjé,
 Himnusza a himnuszod lenne.

A topológiai köteléknek (nem: „hatás-befogadás”-nak!) ez az ága érintkezik a József Attila szerelmi líráját jellemző tipikus hangvételek egyikével. De nemcsak az olyan társalkodó monológ néma rezignációjával, mint a *Judit*, vagy az olyan némaságában is hangos-indulatos hangvétellel, mint amilyen az *Elmaradt ölelés miatt* című költeményében felcsattan, hanem a *Tedd a kezed* dal-zenéjével is.

A másik ág nemcsak bensőséges hangvételének az implicit párbeszédesség mindennapi kollokvialitásában fogant példáit köti össze. A másik ág a közvetlenebb, ami a toposzok, közös helyek (a „topológia” így is értendő)

közötti kapcsolatot illeti. Előbb azt a költeményt említem, amelyiknek az idevonása vitathatóbb, hiszen a gondolati tartalom ellentétes a *Szeretlekével*: Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című költeményét. Az egyik a másiknak negatívjaként felel meg. Szabó Lőrinc kommentárja is utal egy ilyen ellenpontozás tervére: „A vers maximálisan önző küzdelem, vagyis kétségbeesés a női hűségért. – Régóta tervezem (egy-két éve), hogy megírom nem éppen valami ellensúlyát, de egy társ-versét, amelyikben hálát mondok a kapott hűségért, vagyis ebből a szempontból világítanám meg a kérdés lényegét »Mindenért egészen«, vagy »Mindenért minden« alapon.”²² Van azonban Szabó Lőrincnek egy olyan költeménye, amely belső dramatizáltságával, szenvedélyes érvelésével még közvetlenebbül és teljesebben rokon a Browningtól vett példánkkal és Tompa versével egyaránt. Ez az *Egy asszony beszél*.

I. Neki az élet szerelem

.....

Itthagyni? Az se segítene,
hisz őt akarom, magát;
ő se hagy el, mert nélkülem
még kisebb a világ;
akármilyen övé, ő mindig örök
egyforma árvaság.

.....

s mosolyát éppúgy elvesztem,
mint az enyémet ő,
– mert, jaj, ellensége vagyok
és ellenségem ő:
neki minden kell, minden szerelem,
s nekem csak én meg ő.

II. Nekem az élet szerelem

Már nem is mondom soha neki,
mennyre szerettem.
Férjem, uram, eltart, szeret,
és idegen:
nekem az élet a szerelem,
őneki nem.

Mit adhatnék neki? Mit tehet
egy asszony igazit?
Munkája, gondja, tervei, mind
megszégyení.
Lennék rabja, – de nem, hisz az ő
szintén rab egy kicsit.

Lelkéből nem jut más nekem,
csak ami gyerek.
A legjobb, amit én adok,
hogy otthona lehetek;
csak akkor egészen az enyém,
amikor beteg.

Ahogy neki kell, igen, szeret,
de ez nem elég
s alig több, mint amennyire én
élhetem az életét;
csak pillanata lehetek,
különben ártanék.

Neki minden kell, s oly nagy a világ,
érdekli ezer dolog!
Engem csak úgy érez, ahogy
a szíve dobog.
Ellene volnék valaki. Így:
csak része vagyok.

Nem szabad meg se mondanom,
mennyire szeretem.
Nekem az élet a szerelem,
őneki nem.
Boldog az önzés sikere!
Mi lesz velem?

„Nagykláráról Nagyklárának írtam, őbele képzelvén magamat és róla
igyekezzvén képet adni és egyúttal saját magamról. A II. rész ellentéte az
elsőnek és mégis ugyanarra fut ki végeredményben. Én nagyon zeneinek
érzem az előadásmódját, az érvelésmódját...”²³ – fűzte hozzá utóbb a szerző.

A külsőnek mint kihelyezett bensőségnek bensővé tétele

Ez a hegelianus alcím próbálja kifejezni, hogy ezekben az esetekben nem egy reálisan „külső” párbeszéd elképzeléséről, illetve ennek művészi imitációjáról van szó. Némelyik példánkban nincs is párbeszéd. Ami folyik: legfeljebb gesztusok, gondolatok, érzések páros közlése-közvetítése, átélése valaminek a másik nevében, olyan empátiagyakorlat, amelyben a tárgy kifejtéséhez elegendő a feltevések, kérések, állítások sorozatának csak egy egyoldalú párbeszédben, mintegy csak szónoki kérdések (kérdések stb.) lánccolatában történő előadása. Ha a mindnyájukat többé-kevésbé jellemző köznap-i kollokvialitást nézzük, kiderül, hogy ez nem valamilyen realista stílusáramlatban vagy stílustipológiában fogant mindennapiság. A *Levél-töredék*ben joggal lehet „a Petőfit előlegező stílrealizmusnak” bizonyos elemeit látni, de kollokvialitásának közvetlenségével nem, vagy nemcsak a realista stílust előlegezi, hanem a bensőségesség legtisztább, legotthonosabb hangját is megtalálja. Ilyen értelemben az összevegben a »böczeke«, »füstölő pipa« és »őszi bogár« népiesebb ízű stilizáltsága és „az egyes részleteknek az európai modellhez való felstilizálása”,²⁴ tehát a népiesebb íz köznyelvivé, irodalmi nyelvivé oldása nem stílusirányzatok közötti átmenet fokozatait jelenti, s ilyen értelemben visszaesést a líra meglevő nyelvi, formanyelvi közállapotába (illetve annak Kazinczy által képviselt ideáltípusába). Nem, hanem a tájnyelvnek vagy az archaizált nyelviségnek hangsúlyt juttató sajátlagos nyelvi stilizáltság leküzdéseként, a „stilizálatlanság” benyomását erősítő továbblépésként is felfogható. Érdekes, hogy magának Petőfinek a szerelmi lírájában ez a hang közvetlenül nem érvényesül. Nemegyszer az ennek megfelelő háttér, illetve szituáció pontos jelzése sejteti, hogy ez a hang is része Petőfi poétikai szerelemérzékelésének. A *Beszél a fákkal a bús őszi szél...* első versszaka egy ilyen helyzet jelzése. Még a bensőségességnek megfelelő párbeszéd tónusát is felidézi a nyitó kép: „Halkan beszélget, nem hallhatni meg” és „beszédire / A fák merengve rázzák fejüket”. A „Vajon mit mond nekik?” kérdésre nem kapunk, s a „nem hallhatni meg” folytán nem is kaphatunk felvilágosítást.

Látszatra csak az történt, hogy Petőfi elkerülte a biedermeier csábítását és Béranger módján, vagy ha tetszik, rajta messze túlmutató módon a forradalmat is meg tudta énekelni egy ilyen vershelyzet keretei között. Igaz, a visszatérés a vershelyzethez állandósul a refrénnel, s a záró négy sorban a hangvétel is már egészen a bensőségességé: „Egy kis mennydörgés szívem dobogása, / S villámok futnak által fejemen...” De a megszólaló személyes jelenléte csak a szinte testileg is megjelenített szív és fej révén (s a menny-

dörgést a „kis” jelzővel „helyére téve”) realizálódik, s ez a jelenés gyökeresen más, mint a közbülső szónoklatok, noha kétségkívül belőlük ered.

Az a meghallhatatlan beszélgetés, amelyre még a fák is *merengve* reagálnak, aligha a forradalmi pátoszról szól. Inkább – Szabó Lőrinc szavával – a „szívek csendje” (*Szív az örvény*) helyzetére emlékeztet, amely Arany János lírai szerelmrajzainak visszatérő alapeleme. Szinte szó szerint kifejeződik „Az első néma szív-csere” (*Édua*, IV.) gondolatában, s az ilyen sorokban: „Midőn szót nem talál az ajk, | De a kebel feszül, sohajt, | A szívek összevernek...” ... „Hol a szavak, e nyugalom | Édes báját kimondanom?!” ... „Ilyet nem adhat semmi más, | Csak a boldog tapasztalás, | Melynek ha egyszer vége lett, | Nem fogja felvarázslani | Soha többé a szolgálai | Másolgotó, ... a képzelet!” (*Katalin* 5.) S itt felhangzik egy – Petőfi-Arany poétikai realitásképletében, illetve megjelenítő poétikai magatartásában alighanem alapvető – tétel; mintegy catagoricus imperativus ebben a rendszerben a *kimondhatatlanság* szükségszerűsége, illetve a *visszaadás* lehetetlensége.

Ennek a költői magatartásnak tehát megfelel egy olyan, a poétikai ontológiát és episztemológiát meghatározó ötödik posztulátum, amelyet észrevétlenül, öntudatlanul iktat ki a triász harmadik tagja *Szeretlek* című versével. Az öntudatlanság, a spontaneitás itt azonban mást jelent, mint a geometriában. Ez a költői érzékenység, e legmagasabb költői tudatosság egy neme.

Arany szerelmi lírája (hogy van ilyen, s hogy olyan, amilyen, azt mások után én is próbáltam bizonyítani²⁵) tehát a helyzetmegjelölés és leírás szintjén a csenddel azonosítva határozza meg a szerelmi teljesség bensőségét. Legfeljebb a „jelek” nyelvének lehet szerepe a *néma* párbeszédben:

...A seb, mit a szem nyila vág,
A támadó s védő csaták,
Az édesebb legyőzetés, –
A titkos óra, esti hely,
Virágbeszéd, vagy bármi jel,
Ág-moccanás, lomb-zörrenet,
A néma kérdés, felelet...

(*Öldöklő angyal*)

(A *jelek* szerepe Tompa versében: „S annyi édes jel, hogy vizontszeretsz / Nem hagyja kétlenem!” ... „Mosolygasz...! tudom, mit tesz e mosoly: / Milly szép, gyöngéd szavak!”)

Arany egyes szám második személyben megszólító szerelmes versei közül – *Elégia* (1839), *Feléd, feléd...* (1840), *Csendes dalok I.* (1853), *Nőmhöz* (1869) – a *Feléd, feléd...* leíró jelleggel utal a szerelmes bensővé tett dialógusára („Magányomban veled beszélek, / öelve képed’ karjaim”). A *Nőmhöz* című évfordulós töredék viszont, noha „lelki frigyét” emleget, olyan féloldalas dialógus, amelynek külsődlegessége (mint másutt megfogalmaztam: harsány ritmussal, belső rímekkel versített lapidáris könnyedsége) áthatja a költemény hangnemét. Ezzel szemben a nem szerelmes versnek számított *Wohl Janka emlékkönyvébe* (1858) valóban kollokválisan ragadja meg az *enyelgés* („To love, to like, enyelgénk, / Amaz sok, ez kevés...”) hanghordozását, bizonytalanságban hagyva az olvasót még afelől is, vajon a könnyed sorok az egyes szám második személyű megszólítás jegyében költek-e, vagy a pusztá leírásában. Mindenesetre ebben a kis versben jelen van a másik bensővé tett megértése, a „mi” kapcsolatban feltétlen megértés tulajdonítása a Másiknak.

A szerelem empátiája, bensőségessége, „a hosszú küzdés ingere”, vagy annak emlékezete ebben az önnön szövegében határesetnek deklarált költeményben annyira erős, hogy ennek alapján a „love” felé is billenhet a mérleg, szemben a *Nőmhöz* egyértelműen a hitvesi szeretet kinyilvánítására szánt szívélyes gesztusaival.

Noha a beteljesülő szerelem tárgykörében az ideális biedermeier hangvétel a bensőségesség legteljesebb kifejezése lehetne, ott – a biedermeierben – ez igazán ritkaság. Legfeljebb megnevezik a bensőségességet, legfeljebb külsődlegesen megéneklük. Még a bensőség dialogicitása és jelbeszéde is ilyen külsőleges, mint Reviczky egyik utolsó versének (*Szeretlek-e?*) e soraiban:

Szeretlek-e? Mit kérdezed?
Hisz lángoló érzésemet
Szememből is kinézheted.

A külső párbeszéd is lehet a maga meghittségében vagy drámaiságában a beteljesülő szerelem mint abszolút, feltétlen empátia képe, a lelki egyesülés mimézise.

Ezt a „lelkeknek egyesülni” programot negatív lenyomatban mutatja fel Vajda János a siralomházi lelkek hosszú szótlanságával (*Harminc év után*). Babits is negatívan fogalmazza meg a tételt: „lelkeknek egyesülni / nincsen menyasszonyág” (*Egy szomorú vers*). Tóth Árpád általánosságban tartja lehetetlennek az emberi kapcsolatok kiteljesülését (*Lélektől lélekig*). Ady egyszerűen kijelenti: „Szeretnék egyszer a lelkeddel hálni” (*A lelkeddel hálni*).

Vagy: „Úgy szeretem most már magunkat. / Úgy szeretem, hogy benned élek / S hogy te bennem vagy, úgy szeretem” (*Minden nagy megújíthatóságom*). Vagy: „Szeretem, hogy elbujt / Erős, nagy voltomban” (*Vallomás a szerelemről*). Vagy: „Ekkor nincs senki –: mink vagyunk, / Két-eggyek és egymásra lelték” (*Összebuvo félelem órái*).

József Attila idevágó tanúságtételében az egyesülés vágya és lehetetlensége egy. A hiány a bensővé tevés megjelenésmódja: „Hiányod átjár, mint huzat a házon” (*Gyermekké tettél*). A pozitív egyesülés vágya kváziegységre irányulhat (*mintha*): „mintha szívem / szíved volna” (*Tedd a kezéd*), illetve legfeljebb az önmagához vezető közvetítésre, kölcsönösségre: „magamat szintén / nagyon meg tudtam szeretni veled” (*Gyermekké tettél*), „Én őt váltom és engem / ő vált így új valóra” (*Sas*). A kétségtelen egység mások példájában testesül meg: „...mert egyetlenegy vagytok ti ketten” (*Egy ifjú párra*). A teljes egyesülés-azonosulás kölcsönössége látomás, hallucináció – a delíriumos átkozódás életellenes záróképe: „látom a szemem; rám nézel vele. / Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele” (*Magány*). Az empatikus dialogicitás ebben a fázisban olyan bonyolult formákat ölt, mint a *Majd megöregszel* többszintű feltételezéseivel: „S a félelem tűnődik, nem a vágy, / a bensődben: szeress-e, ne szeress-e? / Magadban döntöd el! Én fájlalom, / hogy nem felelhetek, ha kérded: él-e?” Tulajdonképpen József Attila már azt a képet is dialogizálja, amelyik Yeats versében arról szól, hogy a Szerelem elszökött, elmenekült, a magasba, föl a hegyre hágott, mígnem arcát csillagok tömegébe rejtette (*When You Are Old*).

Egymás kései megismerésének feltevése sorolja ide Vajda János egyoldalúan dialogizáló, de a teljes kölcsönösségre is utaló *Harminc év után* (1892) című költeményét: „Hittem, hogy lesz idő, midőn megömersz / S helyet cserél bennünk a fájdalom” [...] „És e varázslat rád is visszahat. / E lélek a te Veszta-templomod. / Oltára képében látod magad”. (S benne Ronsard *Quand vous serez bien vieille...* kezdetű szonettjének²⁶ mimetikusan átélt, poétikailag bensővé tett gondolata a művészet örökítő erejétől: „Mi vagyok én neked, most már tudod: / Ha majd e földi élettől megváltam, / Imába, dalba foglalt szerelem / örökkévalósága a halálban...”.) Megjegyzem: a siralomházi lelkek kísértet-találkozására már Vajda 1860-ból kelt „Találkozunk majd még mi jókor...” kezdetű (*Gina emléke 6.*) versében sor kerül – ott holddal a „nagy tarjagok felhőknek ormán”.

Saját tüskéiben...

A *Szeretlek!* poétológiai topológiáját olyan szálak kontextusában jelöltük meg, mint a poétizált köllökivialitás, a párbeszédedesség mint a kihelyezett bensőség bensővé tételének retorikai eszköze, s végül az ebben a formában foglalt versgondolat (*dianoia*): a szerelem lelki egyesülés, a meghitt érvelésben végigvitt kölcsönösség és azonosság. Ezek a különböző versstrukturáló szinten aktivizált összetevők természetesen nemcsak az itt érintett irodalomtörténeti közegben (mondjuk az utóbbi kétszáz év magyar irodalmában) található meg. A szeretett személy tegezését, az egyoldalú párbeszéd-formát sem Szapphó, sem más nem mellőzhette, bár, mint Balassi szerelmi lírájában, az egyes szám harmadik személyű „leírás” is lehet megrázóan bensőséges.

De képezhet-e esztétikai értéket az ilyen poétológiai topológiai kötelékben való részvétel? Vajon nem maga a topológiai alakzat, törvényszerűség az értékes és érdekes, nem pedig azok a helyek, művek, melyek révén megnyilvánul, melyeket összeköt? Vajon a benne való részvétel nem ugyanúgy poétikatörténeti dokumentum-értékűvé minősíti a szöveget, mint ahogyan történeti dokumentummá minősítheti kapcsolata a politikai történelemmel? Ahogyan Schöpflin Aladár minősíti Tompa hazafias verseit: „Tomba lírája e néhány hazafias versében fölébe emelkedik a merőben esztétikai megítélésnek és – mint Vörösmarty, Petőfi, Arany egész pályája – a történelmi megítélés hatáskörébe kerül.”²⁷ A mondatban föllelhető túlzás („egész pályája”) inkább leíró jellegű megállapításnak tetszik a kor irodalomtudatáról, de nem lehetetlen, hogy „a merőben esztétikai megítélés” így látja az *Előszó* stb. esztétikai értékét. Mindenesetre, Tompa „sohasem rombolta le, legnagyobb szenvedései és legvigasztalanabb meghasonlása korában sem, azokat a korlátokat, melyeket egy írásba nem foglalt, de annál kötelezőbb érvényű poétika állított a költő elé”.²⁸ Nos, ha valami igaz abból, amit a *Szeretlek!* poétológiai topológiai helyzetéről feltételezünk, már vitatkozhatunk ezzel az állítással, hiszen itt egyértelmű a kilépés az „annál kötelezőbb érvényű poétika” korlátai közül. Csak *kilépés*, nem a korlátok ledöntése. Igaz, ez költői *tett*, és nem csupán manifesztum.

Emlékszünk, végül Sőtér is csupán azt értékeli, hogy Tompa költeménye „bizonyos tételszerűséggel, s mégis, megkapón fejezi ki a bonyolultságokat fölismerő, megértő-elfogadó szemléletet, melyben a megnyugvás öröme, békéje oly késeien dereng föl...” és az összhang és megértés, illetve a hozzá vezető út gondolatát a válságból kivezető eszmeiséggel hozza kapcsolatba. De vajon csak olyan olvasata van-e a versnek, melyben nyilvánvaló, hogy „öröm és kín vegyületéből így bontakozik ki az egész élet képe, értelme, –

értelem, mely előtt fejet hajt, s a végső, a fájdalmas összhang feltételeként fogad el a költő”?

Sőtéré e tekintetben lehet ugyan a legjobb kortársi olvasat (Tompá egy kortársáié) a történeti rekonstrukció jegyében, de lehet ugyanakkor a Nyugat utáni legjobb olvasat is, mely a kín-kéj egysége tételben nem biedermeieres komplementaritást, szinte paritásos kiegyenlítődést – „összhangot” –, hanem modern *agóniát* észlel.

Nos, a vers egyetlen nagy, rejtetten *heves*, hevesen elszánt magyarázkodás. Nem olyan önző göggel érvel, magyaráz, mint a *Semmiért egészen*, de valami hasonlóról van szó biedermeieres háttérével, illetve a maga keretei és korlátai között. A realitás – a közhír szerint *sírig tartó nagy szerelem* – prózában ilyen hangokat hallat: „...ez a legnyomorultabb, legszerencsétlenebb teremtés, ez a csontváz, ez az élő halott, akit én feleségemnek, *szeretett feleségemnek* nevezek: ijedten veti rám beesett szemeit...” (Levél Arany Jánosnak, Hanva, 1858. február 5.). De he ezt nem tudnánk, akkor is tudhatjuk magának a versnek a szövegéből és szövetéből, hogy nem kínál megoldást, megbékélést, hanem a „szeretek – s kínzalak” képletbe való beletörődést, az ebben való megnyugvást kívánja állandósítani. Ez pedig ugyanaz a gesztus, mint a *Semmiért egészen*. Leginkább az a különbség, hogy ez a szerető a szerelem biedermeieres képzetével, a képzelt dialógusnak a másik félre szabott felével és az esengő érvelés hanghordozásával burkolja be és enyhíti felismerhetlenné az egyoldalúságot, az állítólagos „összhang”-ra hivatkozó férfiónzést. Szöveg szerint nincs szó „összhang”-ról és „megértés”-ről, illetve csak annyiban van szó, amennyiben lehet róluk szó, tudniillik, ha a férfi tételei megértésre találnak. Csak a vita, az ellentétek, a szeretés és kíntás váltakozása, a szeszély, a meg-meghasonlás, a „habzás” áll az érvelés tengelyében, s mivel a vers retorikája arra kényszeríti az olvasót, hogy e körül a tengely körül sodortassa gondolatmenetét, bele tudja szuggerálni azt is, hogy önálló, független tétel a „Nem vagyunk gyakran boldogok, maga / A boldogság miatt” – azaz csakis, egyértelműen boldogok vagyunk. S azért „a boldogság miatt”, hogy ilyen *idem per idem* eljárással vetítse vissza e látszatlogika a „tudást”: a boldogság csak ilyen lehet, ilyen kíntás, ilyen szeszélyosorozat. A látszólag szintén kiegyenlítő, az ellentétek egységét sugárzó zárókép ennek jegyében kétértelmű: jelenti a biedermeieres „ilyen a szerelem” megállapítást, a képzelt párbeszéd íveire a megnyugvás szilárdan elhelyezett záróköveként – de jelenti a szerelmi kettősben részt vevők külön-külön jellemzését a „nincsen rózsza tövis nélkül” közhely-igazságának ráértetésével. Már utaltam rá, hogy a „magát megszagatja” olyan képies aktivizáltságot sugall, melyben mint képből önmagában is van valami „ráértés”, valami

szükséges többletnek a hiánya. Most vegyük figyelembe azt is, hogy a kép prezentálása is erőszakos gesztussal történik, szuggesztíóval: Micsoda dolog nem szépnek tartani a rózsá életét! (Nem a rózsát magát: az *életét!*)

Csak ha ezt a premisszát elfogadjuk, akkor „működik” a zárókép mint biedermeieres, megnyugvást kifejező képi szentencia. Ha – mondjuk a feleség eddigi gesztusai („mosoly”, melyről sejthetni, hogy nem egyetértést jelent; a szív, mely „nem érti: mint fér össze” a másik kínzása a szeretettel; a szándék „a tó mélységeinek” fölbúvárlására; a letörlésre váró „könyű”; a hit, hogy „faggató kínjával is / A sziv boldogtalan”) által kitűzött pontokat összekötjük, az a vonal nem arra mutat, amerre a megnyugvás következik. A partner, ha nem tud is logikailag kitérni a „szépnek nem tartanád”-ba rejtett prejudikáció elől, kénytelen asszonyiasan (a férfilegikától függetlenül) közölni további gesztusaival, hogy van elképzelése, miként ne szaggassa meg magát a rózsá saját tüskéiben.

Ebből persze megérthetjük azt is, hogy a versben – s ez a szerencsése – benne rejlik egy másik logika is (azaz annak a másik érvrendszernek szerkezetére is lebontható – azaz dekonstruálható – az explicite adottak vélt szerkezet). Ez teszi teljessé. Így megszüntethetetlen a benne rejlő ellentét, melynek statikai ereje válik a költemény dinamikus erejévé. Így értelmezve a biedermeier-képekkel határos virágmetafora, a „Gyötrelmet és kéjt virító bokor / Egy s azon gyökereken”, mely önmagában az ellentét pusztá szükségyszerűségének és kiegyenlítődéésének-megbékélésének a szimbóluma, a *szerelem mint agónia* ősi és modern képzetét villantja fel.²⁹ – A „szerelmi halál” deromantizált változata megvan Tompa *Kedves vendég* című költeményében, s még Ady is szó szerinti értelemben utalhat rá: „De élve, és nem a halálban” (*Beteg szívemet hallgatod*).

Amiről talán kevésbé illendő beszélni, az az, hogy ennek a versnek tempója is, mint sok nagy fokozás a zenében (legközérthetőbben talán Csajkovszkij B-moll zongoraversenyében az első tétel fináléja), megfelel bizonyos fiziológiai ritmusoknak. A vallomás, tökéletes valóságosságával megfestve az asszony ironiát rejtő fájdalmas mosolya, nyílt ellenvetés-ellenkezése, a férfi szenvedélyes bizonykodása, a kék-kín, az ellentétek ide-oda ható játéka („magával és velünk”), a habzás az élet üdvével oda s vissza, a nő arcának változásai az ironikus, távolságtartó mosolytól az óvó könnyecseppeken át a szempillák lezárásáig, a tó mélységeinek fölbúvárlása, a könnyek letörlötése, az óvó figyelmeztetés a faggató kín értelmezésére...

A *Semmiért egészen* minta egyértelműen az önzően erőszakos aktus mimézise volna. Mint Kabdebó Lóránt írja: „A bonyolult forma ellenére a vers *érvelő* hangneme a szembeötlő, ezt hangsúlyozza maga a költő is ritka hang-

felvételeinek egyikén.”³⁰ Az érvelő hangnem, a költő pontos, finoman értelmező hangsúlyaival, előadásának a megértetéshez szükséges visszafogott tempójával valamelyest leplezi azt a nagyobb ívet és hevesebb kifejlést, amelyben a gondolat belső, tartalmi zenéje nyilvánul meg. A képek sora is eljut az önátadás (átadtatás, megadás) agóniájának „halott és akarattalan” hasonlatáig, a „ne élj”, „ne szólj, ne sírj”, „ne lásd” tilalmakon át az „elvégezem”-ig, de az a belső, tartalmi zene, amely *nagyon magasról indul*³¹ a teljes, az elviselhetetlen feszültségig fokozódik („én majd elvégzem magamban” – mit?), s ha készül is a feloldás, csak a legutolsó szó, a „megbocsásd” fejezi ki – addig nem egyértelmű, lesz-e, s ilyen lesz-e a fordulat. S fordulat-e, vagy erőfölényes kötésen-kötődésen a pecsét?

Kabdebó Lóránt elemzése szerint e végpont felől tekintve „a vers nem az önzés eksztázisa, hanem a szeretet apoteózisa” [...] „Ahogy saját csalódását, megalázottságát mint őtőle magától független függést leírja, abban a pillanatban már átéli annak abszurd voltát.”³² Ez a Tompa-vers ellentmondásos katarzisének antivilága, az ott letagadott, a műalkotásba csak akaratlanul beleértett-belevitt önzés-függés itt „a foga fehérét kimutatva” (hogy megbocsásson neki, meg arról is ő intézkedik) csap át a másikba. „De így igaz.”

Versgondolat-hordozó reflexiós képstruktúra

Ezek a versek tehát a némaság helyett szólnak. A *Semmiért egészen* kimondva megváltás – ha valaki nem mondja ki, de éli: pokoltalan kárhozat, halott élet, „élet a halálban”. A *Szeretlek* nem ilyen egyenes és kemény, a vers etikája szerint csak a jó szándék és a töredelmes magyarázkodás szól az egyoldalú önkénnyel értelmező mellett.

Említettem: Sőtér szól a vers „tételszerűségéről”. Én a verset inkább természetesnek, részleteiben is frissnek, elevennek érzem. A tételszerűséget Sőtér talán a költemény egészére érti, s ekkor ez az állítás ugyanazt jelenti, mint amikor én azt mondom, hogy van benne valamilyen férfiúi önáltatás. De az is tagadhatatlan, hogy a részletek párbeszédszerű ritmusában is megbúvik, képekbe rejtve, az aforizmás, szentenciás válasz: lokális lezárás az érvelés lépcsőzetes emelkedésében. Ilyen az ötödik versszak bokor-képe, mely mindössze az emlékkönyvbe való „nincsen rózsza tövis nélkül” emelkedett átírata. Vagy a hetedik versszakban az „élet üdve” sima megfordítása („az üdvnek élete”) mint magvasnak és magasnak látszó felismerés. Hogy a „boldogság miatt” nem boldogok – a kilencedik versszakban. (Mint érv támogatásra szorul, de ezt talán megtalálja a költemény érvrendszerének

egészeben.) A tizedik versszak tavas képe sem annyira a szív rettenetes – mondjuk a Kékszakállúéval párba állítható – rejtélyességére utal, mint amennyire (képkezdetől) „csolnakkal” stb. biedermeieres megnyugvásba ringat. A végső szentenciában is, mint már említettem, van egy „leheletnyi transzcendencia” – a saját jelentésén (ami szintén a „nincsen rózsza tövis nélkül” bornírt igazságából fakad) túlmutató, csak a vers érvrendszerének erejére támaszkodó többlet.

Persze ez a „beépülés” a költeménybe, az érvelés menetébe, s a csakis ezáltal való kiemelkedés, túlmutatás, ami képenként megtörténik, nem egyszerű többlet: ez maga a poétikai siker. S ez helyenként, anélkül, hogy a kompozíció kilépne az uralkodó hangnemből, megengedi az elemezhetetlen, a kielemezhetőnél homályosan többlet kifejező képek jelenlétét, anélkül, hogy a különbség észrevehető lehetne. Mert hogyan játszik a szív „magával és velünk”? Mi az a finom „faggató kín”, ha benső fájdalmat jelöl, nem kínvallatást?

Tompa képminőségei és képszerkezetei meglepő eréllyel vesznek részt a versgondolat építkezésében – miközben maguk nemegyszer „erőltettként” hatnak, mint erre legutóbb Kováts Dániel utalt.³³ A hatvanas évek fordulójától kelt hazafias lírájának jellemző darabjaként említi a *Forr a világot* (1861). Azokban a sorokban, melyeket a költeményből idéz, Tompa reflexív metaforái uralkodnak, a kései költészetében szinte állandósult ellentétes szó- és képszerkezetek közepette:

S megyünk, megyünk! hozzánk az *élet*
 S *halál* nem volt még illy közel.
 Tudjuk, hogy *vész* van a villámban,
 melly utainkra *fényt* lövel...
Szellőt, orkánt felfog vitorlánk,
 Arczunk fagyott, szivünk repes,
 E *lenni* vágyó s *veszni* kész nép
 Olly szép, nagy és rettenetes!

S persze, a kiemelteken kívül, a „fagyott” és a „repes” is ellentétes.

Az a metafora a reflexív (itt: *gondolkodó*), amelybe bele van öltve maga az a gondolat, amely a versgondolat része, folytatása, nem egyszerűen tétel-szerű megjelenítése, megisméltése vagy illusztrálása. Itt ilyen a „vész van a villámban, mely fényt ad” képgondolata. A „szellőt, orkánt felfog vitorlánk” ugyanennek a gondolatnak még inkább az ellentét (a vállalkozás és kockázata) elfogadásának a szükségességét bizonyító képállítás.

Idézi Kováts Dániel³⁴ az *Új Simeon* (1862) utolsó előtti versszakát is. A négy utolsó sor kiterjesztett metafora: az élet rozsdájától mentesült lélek villogó kardként fényeskedhetik ama „várt napon”:

Az életnek rozsdája: a gond,
Kor, kétség, bánat: egy se bánat!
E várt napon lelkem utószor
Cseng, villog fényes kard gyanánt.

Azért indulok ki e frissen megjelent munkában előforduló idézetekből, mert azt hiszem, kiemelésükhöz hozzájárult, hogy jól szerkesztett, fényükkel a környezetüket is bevilágító képeket tartalmaznak.

Ilyen *conchetto*-szerű, többszörösen összetett, humort sem nélkülöző képrendszer található a „valódiság” védelmében írott *Tanács* (1860) harmadik versszakában:

Rögeszméjénél fogd az embert
Mint ártó műszert a nyelén,
S vezetheted – ha eddig nem ment –
Orránál fogva könnyedén.

Az „ártó” és a „nyelén” *nem megy át* közvetlenül az „orránál fogva vezetés”-be. A műszer „megfogása” és „vezetése-irányítása” azonban ugyanannak a műveletsornak két összetartozó eleme. Ez összekapcsolja a képeket, de a kapcsolódás csak egy ilyen megfontolás révén észlelhető, közvetlenül nem mindenki számára evidens, s ezért erőltetettnek hat. Mindenképpen „utángondolós” kép, azaz a különleges szellemi együttműködést igénylő képszerkesztés körébe tartozik, még ha ez az együttműködés csak egy szempillantásig tart is.

A gondolkodó, meggondoltató képek, hasonlatok még egy példája az *Új Simeon*ból: (Az élet) „tol, mikép a fán letolja / Az ifju lomb a tavalyit”. „Ha most meghalnék [...] Nem tartanám hosszabbnak életem, / Mint egy kimúló kisedét”.

Ilyen *A tél* záróképe: „De legnagyobb érte a zúgó folyamot: / A zordon tél reá / Békót önmagából készített és rakott!”

Ez a kép kész allegória. S persze Simeon kardként villogó lelke is az allegória eleme. Talán nem tévedek, ha arra gondolok, hogy Tompa tehetsége alkatában megvolt az átmenet lehetősége metaforaalkotó és (részben vagy egészben kényszerű) allegorizáló (egy-egy egészében egy tárgyra szabott

képsort, illetve az egy tárggyal kapcsolatos történéssort folytatólagos metaforaként alkotó) készsége között. A *conchetto*-szerű képalkotás iránti tehetségét azonban régtől fogva elfeledte az, hogy begyömösözték az allegória-költő skatulyába. Reviczky 1884-ben szemlátomást allegorizálást értett Tompa „szimbolizmusán”: „Mily korcsszülettek Arany remekei mellett Tompa szimbolikus hazafias versei! Ha kivonjuk belőlük az önkényes jelképiséget, amit az idő úgysis meg fog tenni, értelemhijas versek maradnak, üdözött szarvasokról, tüzetoltó szomszédokról stb. [...] Ez nem az a szimbolizmus, melyet a fantázia túlbősége szül; ez a számító értelem műve, mint a mesék szimbolizmusa.”³⁵

Arra még majd visszatérek, hogy Tompa némelyik allegóriája hogyan emelkedik felül azon, ami csupán „a számító értelem műve”. Többlépcsős, áttételes szerkezetű, belsőleg fejlődő, ellentétekben alakuló metaforái mindenestre érdekesek, akkor is, ha intellektuális töltet is kiérződik belőlük, sőt akkor is, ha frazeológiájuk netán biedermeieres, mint a *Kedves vendég* elején a „rózsából fonott kötél”, amely azonban hangulatilag is tökéletesen átértelmeződik a másik fajta kötél említésével:

Halál, kit a szív most fél, majd remél!
 Benned, ketté-szakad minden kötél,
 Az édes, könnyű s rózsából fonott,
 S az, melly szorítá a nem-boldogot...
 – Légy áldott, hogy e házhoz eljövél!

Szerkezetileg hasonló az *Egy könyv olvasása közben* belső képfejlődése: „Mieink a sík-térre szálltak, / Hol mint a szélnek, a halálnak / Egyenes és gyors útja van”. A sík térre szállás alapja lehet a szél–halál párhuzamnak, amely mindkettőnek a sík téren lehetséges „egyenes és gyors útja” folytán lehetséges, miközben – a csatatér természeti színhelyének emblematisz megjelénítésén át – a gyors halál kockázatának nyílt, egyenes vállalása emelkedik ki a kép lényegi, a versgondolatot továbbszövő mondanivalójaként. Ennek retorikailag egyszerűbb, mégis kétszeresen ellentétes irányt váltó esete: „A kéz, mely gyászt nem osztá senkinek: / Kezet szorítani gyors, de jéghideg” (*A titkos beteg*).

Némelyik képépítménye túlbonyolódik, allegorizálva önállósul vagy fölös ékítményekkel bővül. A „búvárlás” képzete visszatér a *Szeretlek* (1863), a *Ki a szabadba...* (1864) és *A folyam* (1864) című költeményeiben. A *Szeretlek*ben nem világos, a szív milyen *rejtélyét* nem szabad föl-búvárlani. A *Ki a szabadba* négy sorában

S mint a buvár, ki hab közé dől:
 Él a fennről vitt tiszta légből,
 Míg rá mélység s tenger borúl:
 Erőt innen kölcsönzök, innen!

a harmadik sor belefeledkezik a bűvársors ecsetelésébe. A *folyam* mozgalmassága, a nyugtalan elemet megjelenítő retorika ereje folytán az *Ikarusszal* rokon. Abban is, hogy úgy allegória, hogy közben a közvetlen modell önértékű ábrázolása. Minden egyes szakasz önálló kép:

A mélyben szerencse várna
 A merész és bölcs buvárra,
 Ki leszállni volna kész;
 Így porondban és iszapban
 Keresetlen, felhozatlan
 Arany-szem s por oda vész.

S egyszersmind önálló allegória a *folyam*-allegória egészében. Talán az ilyen képekre gondolt Komlós Aladár, amikor így nyilatkozott: „Tompá kizsákmányolja a képet, kifacsar, kiszív belőle minden jelképeket, nem tudja abbahagyni, amíg minden rejtett vonatkozását meg nem világítja: úgy kiélvezi, hogy az olvasónak már nem marad semmi.”³⁶ S. Varga Pál viszont Tompa „képekben szegény modorában”³⁷ látja a problémát. Rónay György szerint Tompa „mintegy szavalva írja versét” [...] „hallgatójától sem kíván különösebb értelmi éberséget”.³⁹

Pedig vannak Tompának tömör, lélegzetelállító képei is. A „*palota*” helyén (1863) váratlan fordulata: „a föld, ez álló örvény, elnyeli.” A *Ki a szabadba* egy helyütt egy igei állítmányba sűríti a metaforát: „A zuhogó ár szagátásait / Gyorsan hegeszti gyenge pázsit.” Egy sorral odébb a pusztá megfigyelés válik metaforaértékűvé: „Ha vén az ág, a törzs kihajt.” Az *Estve* (1862) az elfelejtettség vágyát nem szokványos tenger-hajó képben fogalmazza meg: a múlt „Inkább légyen végkép eltörölve, / Mint hajó-nyom a sík tengeren!” Becses az olyan pontos megfigyelésen alapuló sugallatos kép is, mint a *Kedves vendégben*:

A mécs-láng csendesen hajlongva ég,
 Életét önszelével hoszítja még.

A levegő mint repülő tárgyat hordozó közeg visszatérő képanyaga. Az *ifjú költő* harmadik versszakában a játszi könnyedség ilyen légi rajzában fordul elő:

Magasra szállsz s virágsziromhoz
Hasonlóan lendülsz alá;
A lég magán súlyul nem érez,
Nincs szó, nincs kép röpted neszéhez...
Azt szellem-fül se' hallaná!

Hasonlóképpen a *Levél öreg barátomhoz* (a „Repülnél lelkem, fenn repülnél / A táj szellőivel” más érzetű változataként):

Magam gyönyör közt általengedem
Lelkednek, a melly fenten szállva jár,
Miképp, nem is lendítve szárnyait,
Magát a légre bízza a madár.

Kísérteties jelenésre (*Haldokló mellett*): „Széllebbenését gondoltam érezni” – ahol az érzés tárgyias bizonyosságát a „gondoltam” feltevése oldja háttorzongatóan légiessé.

Az *Isten akaratja* (1862) tizenkettes jambusaival szinte Tóth Árpád hangján szólal meg:

Ha feljajdul a húr, midőn ketté szakad,
S az őszi lomb is ád hulltában gyenge neszt:
Embernek ami fáj, fájlalni nem szabad?

Az *Ujévi üdvözet* (1863) komor visszapillantása közvetlenül idézi föl, talán nem is szándéktalanul, Vörösmarty költeménye, az *Előszó* képeit és hanghordozását:

Midőn feléd nyujtom ma jobbomat:
Eszembe jutnak a setét napok,
A dermedés halálos napjai. –
Minő a nyáj, ha veszti pásztorát
És szerte a kietlenen bolyong:
Ollyak valánk! Egy hang se hallaték:
Rezgésbe hozni a holt levegőt,
És lüktetésbe a megállt eret.

Nem volt erő, melly köt, von, egybegyűjt,
 Nem egy emelt újj, melly irányt jelöl. –
 Csudálatos, zord, képtelen napok!
 – Te, egy valál az elszántak közül
 Kik legelőbb láttatni mertek, a
 Muzsák oltárinál s szent berkein,
 A hol megszűnt az égő áldozat,
 S rom, félelem, halál uralkodék...

A különálló képek versbedolgozása csak egyik tényezője Tompa kései lírája különlegességének. A másik: a dikció konstatáló jellege. A közlésnek nem arra a közvetlenséget, sőt esetleg közvetlenkedést kifejező hangnemére gondolok, amelynek korai verseiben is jó példái találhatók (*Szemere Miklóshoz* 1846; *Az én lakásom* 1850), hanem a puritán tényközlésre – pontosabban a tényközlés sikerült mimézisére. Ilyen a *Haldokló mellett*. A pátosz a jelenezésbe vonul vissza, s ott jogos:

Beteghez hívtak. Késő éj vala,
 Csillagtalán, mélységes néma éj;
 Félelmesebb így, mozdulatlanul
 Mint a midőn ég és föld háborog.
 A szivre nagy, zordon teher nyomult:
 A *semminek* kietlen érzete.

A drámai párbeszéd narrátora az egyszerű leírás közben ilyen szertelen-egzotikus képekhez is folyamodhat: „Nehéz harc volt, mit látszék küzdeni, / Vergődve mint a rémült skorpió, / Mely vég halálos csípést tőn magán.”

Ami a dikciót illeti, maga a „hitvita” kevésbé szorosan szervezett, de a haldoklás leírása és a zavartságában magán uralkodni alig tudó pap reagálása szuggesztív erejű. Az ilyen felkiáltások is: „E száraz sírás iszonyú vala!” S az eseményt lezáró csendben, amely a költeményt a kezdés félelmetes csendjével köti össze, a változás szél-lebbenés képében jelentkezik, mely egyszersmind a túlviláginak sejthető jelenés bevezetése is: „S némán ülven az éji csendben ott: / Szél-lebbenést gondoltam érzeni.” A költemény mesteri befejezése a töredékgondolatok szétszórása s a pont nélkül hagyott utolsó sor jelzése, hogy nincs, nem lehet vége a töprenkedésnek:

Elmémre sok, nagy gondolat tolult:
Élet s halál... lélek s test... öntudat
Meg nem haló, fulánkos férgei...
Örök biró... ítélet s fizetés

Van azonban olyan költeménye is (*Téli reggelen*), ahol a konstatáló hangvé-
tellel szinte észrevétlenül egy nagyvonalú *conchetto* építésébe fog:

Elmult az éjszaka, – s nem mult el a setét;
A földre szegzi még zordon tekintetét
E lomha rém, a mint hátrálva távozik;
A nappal olly rövid! nincs ékes hajnala,
S elébb, mintsem szelíd alkonyba hajlana:
Megint csillagtalan, vak éjjé változik.

A *conchetto* a setétség és a köd képzetére épülő teológiai vitakérdés:

De, – nem járnak *fent* e sötétlő fellegek. – [conchetto]
A sűrű köd csak az ember körül lebeg,
Mig téged, menny Ura! világosság ölel...
A mindenségnek a léttel ezt adád...!
– Mért köti bé a föld homálylyal önmagát
Mint bogár, a melly vesztéhez áll közel?

Milly némaság s halál! Oh, alkotó Erő!
Ki, hogy *dicsőítsen* hozál mindent elő:
Mikép mivelje *azt* a néma s a ki holt? [eddig]

A zaklató kétely által előhívott segélykiáltás ugyanilyen erőteljes fogalma-
zásban hangzik fel:

Tekints ránk s ójj, nehogy télnek s éjnek frigye:
Szívünk hideg, sötét levertségig vigye!
S legyünk kétség miatt: széltől hanyott pehely;
Te másaid vagyunk, – de mégis földi por,
Sok álnok ellenség megejt, földhöz tipor...
Küzdj mellettünk tehát, s perlőinkkel perelj!

A további két versszakkal a költemény kétségkívül „esik”, mégis ez a hang, ez az erő minden figyelmet megérdemel. S akkor az esendőbb környezet sem hiábavaló, amelyben feltűnik.

Tompa „fekete mód”-ja

Áldor Imrének 1867. június 30-án kelt levelében Tompa tizenkét olyan versét ajánlja, melyeknek antológiában megjelenítése miatt nem kell majd szégyenkeznie. A felsorolás kétségkívül a költő közéleti líráját (allegóriáit) részesíti előnyben, hiszen, mint írja, „Az újabb kritika úgy mutatott be engem, mint ki a forradalom utáni szomorú kor romjain, omladékain szerettem mulatni s azokról egyet-mást diskurálni.”³⁹ Az így ajánlott versek:

1. A gólyához	1850
2. Új Simeon	1862
3. Sebzett farkas	1862
4. A madár fiaihoz	1852
5. Forr a világ	1861
6. Madarak módjára	1865
7. A gályarab fohásza	1865
8. A folyam	1864
9. A titkos beteg	1864
10. Bérc és lapály	1862
11. A vándornak	1863
12. Terebélyes nagy fa	1862

Feltűnő, hogy egy (*A gólyához*) kivételével, valamennyi 1861 utáni. A hazafias és nevelő célzat miatt nem kell feltűnőnek tartanunk, hogy nincs említve a *Megtérő* (1857), *Éjjel* (1857), *Bár még* (1859), *Isten akaratja* (1862), *Estve* (1862), *A kísértő* (1862), *Ikarus* (1863), *Szeretlek!* (1863), *Kedves vendég* (18??) és a *Téli reggelen* (18??).

Csűrös Miklós kiváló *Ikarus*-elemzésével teljes egészében egyetértek. Észreveszi és beleszővi fejtegetésébe a „nem feledhetőség”⁴⁰ mozzanatát. Én ezt a versgondolat velejének tartom.

Ha Komlós Aladár Tompa képkizsákmányoló módszeréről szól, itt igazán tetten érhetjük ezt a módszert. Az *Ikarus* utolsó öt versszaka (a 7. versszaktól kezdve) a tengerbe zuhanás képét „zsákmányolja ki” meghökkenítő alaposággal, s közben közli a kiterjesztett kép, a *conchetto* alapját:

...Vergődöm, – vivok szél, s dagálylyal,
 De rajtam új kéj futkos által:
 Milly fennség! milly esés...!
 Hogy ezt felejtéssel takarja:
 Tenger mélysége, ég haragja,
 S vesztet: – mind mind kevés!

[*conchetto alapja:
 az istenülés tragikus
 sikerének titkolása
 kozmikus ellenerők
 által*]

A következő három versszak – a *conchetto* részeként – már nemcsak a habokkal, hanem az elfelejtés ellen is folyó kozmikus küzdelmet festi, amely végül is győzedelmes.

S lész a hab is, melly rám özönlék
 Hogy elrejtsem: – felőlem emlék!
 Vész, víz ha szendereg,
 Vagy foly köztük szilaj csatázás,
 Örökre zeng itt a kiáltás:
 Halandók, merjetek!

[*conchetto: a tenger
 nyugalma, vihara
 egyaránt a tett emlékét
 hirdeti*]

A „habban-rejtetés, megmaradás, terjedés”-kép feszített metaforája versszervező *conchetto*. Az egész versre kiterjedt a hatálya, hiszen Ikarus az első versszaktól kezdve vergődik „a tenger dagályán”:

Fent, fent valék... alázuhantam!
 Elmulhatok: megvan jutalmam:
 Jelezve siker...
 Szép: a kinek jut a dicső vég.
 De azzal is köz a dicsőség:
 Ki gondol, kezd, – ki mer.

Lehet azt mondani, ez is „csak” allegória. Valóban, alig egy lépésre van az allegóriától az ilyen versszervező *conchetto*. De figyeljük meg: nem maga a mítosz, nem a TÖRTÉNET a versszervező erő, hanem az a KÉP-GONDOLATREND-SZER, melyben az intellektuális képzetnek (hogy van hatalom, amely a hőstettet nem tudja meg nem történtté tenni, de hiheti, hogy mindörökre el tudja rejteni a világ elől, s hogy a világ berendezkedése olyan, hogy a megtörtént nemcsak ontikusan, de még így, noetikusan sem tehető meg nem történtté), s a képi egység komplex lehetőségeinek (az istenülés átérzése, a győzelem mámore, a tenger és part kapcsolata révén a hír terjedése, intellektuális kifejezése: „A gondolat, meg van születve”, a vízpermetet égig

csapó kőszirtté válás mint memento stb.) állandó kölcsönhatásában bontakozik ki maga a SZÖVEG.

A „tömörség” sajátos: megengedi az olyan antitéziseket, amilyenekre az első versszakban is találunk példát: a tenger dagályán (fent) vergődő Ikarus bátran néz sírjába (le), hiszen a fent és a lent nagyobb végleteivel volt dolga még az imént is:

A mélységtől sem fél: ki mint én
Föl, a napig repüle szintén,
És nem szédül feje.

S megengedi az ilyen tartalmas felsorolásokat: „Ki gondol, kezd, – ki mer.” Ez már egy aforizmaszerű tétel lezárása, költeményconchetto fő tétele: erre vág vissza „A gondolat, meg van születve” s a „Halandók, merjetek!”

A költemény, érdekes módon, nem Arany allegorikus perszifikációival (például *A dalnok búja*, *Ráchel* stb.) rokon, hanem a személyes átéltség és átélhetőség ellenére az olyan objektivizált „persona”-műfajtypussal, melynek feltaláló mestere Browning volt, s a modernség jegyében huszadik századi újjáteremtője és propagandistája: Pound.

De ha nem keresünk ilyen távlatú párhuzamokat, akkor is fel kell figyel-nünk a pontosan kimunkált (tisztán zenei ihletésű) részletekre. Tompa ked-venc rímfajtaját, a több szótagú, de esetenként nem azonos szótagszámmal egybecsengő rímet rímszóeleji mássalhangzóegyezés erősíti, azonosítja: „*ma-gadnak*” – „*megtagadtak*”, s ha két soron belül még tartalmilag, hangzásilag két ilyen szó is összevág, mint „*teremts*” és „*természet*”, a negyedik versszak második sorában a rím szinte a második szótagnál kezdődik:

Repülni...! hah...! *teremts magadnak*
Mit *természet*, sors *megtagadtak*!

Az elíziós szerkesztés – s rá a hiányzó szó („szárnyat”) megjelenése a retorika elcsépeltebb fogásának tetszhetik. A retorikus kidolgozottság, mindenekelőtt a maga állandó ellentételezéseivel, önálló tényezővé emelkedik. A kifejtés állandóan ezzel az oda-vissza lüktető mozgással halad előre, alig tud szabadulni az egyiktől, már következik a másik, a hullámrengést, -taszigálást sugallván netán:

+ -	
De, – illetve mi illethetetlen:	[előrímes ellentét]
+ -	
A büszke nap, bosszús-ijedten	[előrímes ellentét és következmény az 1. sorból]
1 2 3	
Kél, üldöz és nyilaz...	[enumeráció fokozással]

Ellentétes kötőszó magában áll, ellentétes közbevetés – három szó, de két mondat! – követi azonos tövű, jelentésű, azonos hangzású, csak fosztóképzővel ellentétesé tett igékkel, s csak ekkor derül ki – íme: későn, hogy az alany, a mitológiai Nap mítoszból ismert tetteit jelzői és határozói összecsengetésével („büszke”–„bosszús”) fékezve, kiemelve, kellő lélektani, mitológiai indokolással (büszke, bosszús, ijedt), megfelelő cselekvési sorrendben, s a mitológiai jelenléthez illő dikcióval felidézve végzi: „Kél, üldöz és nyilaz...”

De az *Ikarus* nemcsak költőileg megelevenített személy, a műfaj nemcsak *persona*, teljes jellemdráma, hanem *maszk* is egyben. Ez a drámai monológ a költőből fakad, s talán akik csak hazafias allegóriákat várnak Tompától, különösnek találják, hogy Tompa a maga TETTére is gondolhatott. Az ellenfél hatalma, a vita személyessége és szenvedélyessége, a léten túli létért folyó küzdelem felidézheti egy másik nagy tusakodás, a *Harc a Nagyúrral* kozmikus-szimbolikus arányait.

Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy a „máris elfeledtetés”, az „azonnali észrevétlenség” motívuma jelen van az idősebbik Brueghel *Ikarus*-képén (a brüsszeli Szépművészeti Múzeumban látható). W. H. Auden költeménye, a *Musée des Beaux Arts* is ezt a motívumot értelmezi.⁴¹

Ha azt látjuk, hogy a remény–emlékezet toposzpárja áthatja az egész reformkor és Arany költészetét, látnunk kell azt is, hogy Tompát kifejezetten gyötri az *elfeledés*, vagy egyszerűen *a tudomásul nem vétel* kilátása. A *fogoly* (1855) végén ez a fenyegetés áll: „Oh, várjatok csak! akkor felkél, / S tudtúl lesz Isten- s embereknél...!” Az *Estve* pedig a *felejtés* vágyát fejezi ki saját létére vonatkoztatva. Ez azonban paradoxon, s odáig megy, hogy indoklásával (földi életének bús képét a mennyből viszontlátni még ott is kárhozat) átokként fordítja vissza az égi törvényre.

Az *Ikarus* Tompa régtől kiválónak ismert teljesítményei közé tartozik. Hadd állítok páruul hozzá olyat, melynek talán nehezebb elismerni némely erényeit. A *Kedves vendég* ugyancsak különös vers. Tömören, egymásra hal-

mozott antitézisekkel kezdődik. A nyitány olyan képegység (a halálban minden kötél-kötélék elszakadása), melyben az almanachlírás, biedermeieres „rózsából fonott” jelző nem az „eredeti” szöveggörnyezetek stílushangulatát hozza magával, hanem ahhoz részletesen nem értelmezett másik kötél-képhez idomul, mely egyaránt lehet a fogság, netán szerzetesség (nem teljes szívvel vállalt papi hivatás) vagy az (ön)kivégzés eszköze. Külön figyelemre méltó, hogy a rímkényszerből újszerűvé, a „boldogtalan” megszokottságánál egy fokkal elevebbé, mintegy dezautomatizálttá válik a „nem-boldog” itteni, főnévi használatában. Ugyanakkor az ilyen alig-átalakításban s annak kényes (rímkényszerű) helyzetében benne rejlik a dikció sajátos, Tompa ilyen típusú bölcselő költeményeit visszatérően jellemző nehézkessége: mintha avíttas szó- és ragváltásai, tömörítései, frazeálásának a rendestől eltérő feszültségei (közbevetések, elíziók, felkiáltások, sőt szokatlan központozás – kiemelő kettőspontok, hármas-négyes pontozás, felkiáltó- és gondolatjelek) rendszeresen a rímelés vagy a ritmus által kikényszerített „megoldások” volnának. Csakhogy ez a kényszeresség annyira e stílus sajátja, hogy számolnunk kell vele mint pozitívummal is: a nyelvzenének, a dikció meloszának olyan értésével, amilyenre Northrop Frye kakofónikus példákat idéz, állítva, hogy az így támadt feszültség az igazi poétikai melosz, s nem a Tennyson-féle lágy zengzetek.⁴²

A „kedves vendég” a halál, s a helyzet groteszksége, hogy eljövele a hit nem ilyen alkalmakra fenntartott szavaival („Légy áldott”) üdvözlendő. – Nem kell persze a helyzet groteszkségét súlyosbítanunk annak az életrajzi ténynek a kiaknázásával, hogy a szerző lelkész. Igaz, a szituálásban van olyan lehetőség, hogy implicit szerzőként-narrátorként a haldoklókat hivatásszerűen fölkereső lelkészre (is) gondoljunk. Mindenképpen ritka státuszú a halált ily módon, a mások nevében üdvözlő költeményszituáció. Az öngyilkos pályatárs védelmében kelt versek (Petőfi, Arany) mintha nem is lennének idesorolhatók.

Férj és nő fekszik a ravatalon...
Fájó jelt hagyott a holt ajakon
A szó, mellyel utószor rebegett...
Ifjak voltak még! – a te remeked
Ez a látvány oh mentő hatalom!

Remeklés a maga nemében e második versszak: titok marad, s talán poétikailag nem is „jogosan”, az „utószor rebegett” szó, s az is, milyen „fájó jelt hagyott”, de a látvány „pozitív” minősítése, dicsőítése – mind a Halálfunkció

egyértelmű elismerésével, magasztalásával, mind a magas és magvas megszólításba *szinte akaratlanul* elrejtett-beleértett kétértelműséggel – elképesztő retorikai-poétikai teljesítmény. Ezek a szavak: „a te remeked... hatalom” súlyos képet idéznek fel anélkül, hogy képszerű volna az állításuk. A „mentő hatalom” többet sugall a szokvány jelentésnél: kozmikus méretű erőt, mely megőrzi az örök nemlétben. A gúny, az irónia határán („remeked”), de mégis (vagy „inkább”) *halálos* komolyan. S ez a „szinte akaratlanul” – ami jelenthet egészen akaratlant, sőt a költő szándéka ellenére való elszólást – ugyanabba a kategóriába helyezi a poétikai értékkel-ellenértékkel váló retorikát, mint az imént röviden elemzett dikcióbeli kényszer-melosz problémája.

A dikció nem mindig egyaránt feszes, s bizonyos képei („hit tördelé a bú nyilán az élt”, „a csapkodó hullám fejére nő”) sem kifogástalanok, de mégis az mondható, hogy a „történet” előadása (nagy, tiltott szerelem, „a szent frigyét oltárhoz vivék”) noha közhelyes, az 5. versszaktól emelkedik, s elvontságában némiképp Browning történetmondására is emlékeztet:

Mi éri az uj lombot, melly a fán
Csalárd verőfényben ki-hajt korán?
Jőnek a hideg, deres éjjelek...
A két sziv, a lomb sorát érte meg
Az élet metsző, hideg nyomorán!

Még küzdve, rogyva sok baj s gond alatt:
Fentartá egy-egy nyájas gondolat;
Ez, bátoritgatá amazt ha félt,
Hit tördelé a bú nyilán az élt, –
De végre, az erő s hit kiapadt.

Szegény kis nőcske...! Milly sziv-rengető
Arczán az a gyermek-mosoly s redő!
Milly kin: a hívet s küzdőt látni, hogy
Nyomort, gyászt nyervén dijúl, lelke fogy
S a csapkodó hullám fejére nő!

Mit kérne még a sziv? itt a *határ*:
Hol a *reménység vétek* volna már,
Hol a *világtól elfordúl* a szem.
S nem lenne jó, *kért* boldogsága sem,
S a fáradt lélek tisztább üdvre vár...

Éj van, – a szobát mély csend lepte meg,
Nincs ki ápol, vigasztal, kesereg...
A mécs-láng csendesen hajlongva ég,
Éltét önszelével hosszítja még,
Éj, kín és magány... szegény betegek!

De jó a kedves vendég: a halál,
Békét hoz s a harcz nyugalomra vál,
Légy áldva, hogy küzdelmök vége lő!l!
Hová is futnánk az élet elől:
Hová, ha abban te nem állnál!?

Megszűnik bú s kín melly földig vere,
Mi volt lelken, testen átok s tereh;
S csak a mulandó vész el kezeden,
De megmarad a hűség s szerelem,
– Sőt általad lész örök élete!

A kiemelt ellentétes szerkezetek a töprengés hiteles hangvételét erősítik. A zárlat tételszerű „vigasza”, formális-retorikus felkiáltása sem csökkenti számottevően ezt a hitelességet, hiszen nem tagadja az előző versszakok poétikailag meggyőzőbb állításait.

Az *Estve* a maga egészében nagy költemény, Babits *Esti kérdésének* előhangja, s ellentéte is; más felfogás, más költői és emberi természet nyilatkozik bennük. A halálvágyat csendes érveléssel kifejező, indokoló Tompa-versekben nem érződik semmi önsajnálát. Az objektív tárgyalásmód Daykáié (*Az év első napjára* – 1792) és Csokonaié (*Még egyszer Lillához*) vagy – Aranyé.

A *Bár még...* a legtöbb Tompával foglalkozó írásban Arany megjegyzésével tevődik helyére. Arról nem esik szó, milyen nagy ez a vers. Hogy *conceit*ója – „A nyárnak vége van, – s tél még nincs jelen” – mindvégig milyen következetes érvrendszert alapoz meg. Hogy a konstatáló mondatok („Halálos zsidbadás ül a természetben”) egyben ellentétes szerkezetek („Nem látni a napnak keltét, enyészetét, / Nappal féléjtszaka; éjjel pokolsetét!”, „Vagy annak sugara vagy ennek vihara!”). Hogy a bonyolult, meghökkentő összetett képszerkezetek egyszersmind tartalmasak is, a gondolatot vezetik tovább:

Hátam megől a már régen leélt gonosz
Ismét szemközt kerül, és ismét kint okoz,
Előttem a jövő *gyanús* ködben lebeg,
Tán meg sem érem, – és már benne szenvedek!

S hogy ez a képtelen kép: „a köd... a köd... ez a lebegő szikla: nyom” – képtelenségével nyomaszt, görnyeszt, ahogy állítja is (melyikről?): „Sulyát kell lelkemen görnyedve hordanom!”

Ez az „ismét szemközt kerül” az emberi mozgás, közeledés, távolodás képzeiben megfogalmazódó képi gondolkodásnak ugyanolyan tünete, mint a *Téli reggelenben* a „lomha rém, a mint hátrálva távozik”. A „már–még” mozgásában időzíti magát a napszakváltozást, tudniillik úgy, hogy kifeszíti a két pólus közé, majd ugyanazt közli, mint a *Bár még...* (itt is a „még”!⁴³) a nappal és az éjszaka összemosódásáról: „A nappal olly rövid! nincs ékes hajnala, / S elébb, mintsem szelíd alkonyba hajlana: / Megint csillagtan, vak éjjé változik.”

A *kísértő* egységes és egyenletes, a maga módján programszerűen szellemes drámai kettőse is figyelemre méltó. Észre kell vennünk azonban azt is, amikor szó sincs egyenletes teljesítményről, sőt kifejezetten gyenge, ósdi versezet készíti elő a poétikai felmagasztosodás pillanatát. Látszólag csak pietista szólam, ami következik, de a chiatikus szerkezetek valóságos jelenést készítenek elő az utolsó, antipietista ellentételezéssel:

Ki veszt sokat, mindent mi drága itt:
Hitét ha őrzi: őrzi őt a hit;
Az átok elhal, tart az ima még.
Mig a föld ködös – fenn derült az ég;
Siralmak völgyén, vad kietlenen:
Hol ember nincs már: Isten megjelent.

Nem pietista, hiszen nem emberi szívekbe, hanem az embertelenségbe helyezi a *numen adest* képzetét.

*

Ha Arany „fekete módjának” és Tompa kései lírájának tónusa között különbséget érzünk, az olyan, mint amilyenről Auerbach a *Mimézis* elején Homérosz és az Ószövetség stílusát összevetve beszél. Arany érzéki, plasztikus; Tompa szentenciózus. Nem ábrázol, hanem kinyilvánít. Szinte a vers absztrakt formájaként alkalmazza a teljességet felosztó vagy épp összerakó, konstruáló felsorolást, a fokozó és az összegező enumerációt. Képei emblémák módjára elvontságba hajlanak, gyakran gondolati ívet, sőt mozgást tartalmazó összetett szerkezetek. Rímei keresetten pontosak, ezért áttetszőek, még ha gyakran bravúrosak is. A vers egésze, ha nem egyszerű (értsd:

szimpla) allegória, parabolisztikus, sőt (Browningra emlékeztető módon is) *persona*-szerű képletet alkot.

Láttuk, hogy ez a poétikai alkatiság elvezet a dialógushelyzetű magánbeszéd modern meditatív formájához is. A „kenetelenség” Sőtér szerint is eltűnt költészetének hangvételéből, de a hatvanas években írott ódaszerű, illetve meditatív költeményeire talán nem áll az, hogy mint Sőtér véli, „a régi költészet, a régi nyelvezet ihletése is csak elvéve mutatható ki bennük”.⁴⁴ (Ami persze érvényes lehetett a Világos utáni nemzeti ihletésű allegóriákra.) Nemcsak régies szavak, képzések, ragozások – részben a vállalt rímkényszerrel igazolódó – használata, hanem maga a szinte folyamatosan antitetikus sorépítkezés is „a régi nyelvezet” retorikus gesztusait ismétli; azt, melynek Kölcsey *Hymnusa* is példája: „Bércre hág és völgybe száll, / Bú s kétség mellette, / Vérözön lábainál, / Lángtenger fölette.” A megjelenő kép emblematikussága – már-már címerábraként – szintén jellegzetessége ennek a dikciónak. Tompa versében ezek az elemek, az ilyen antitetikus egységek, disztributív felsorolások, mintha alig faragott bazaltdarabonként alkotnának küklopszfalazatot. S persze innen a tölteléksorok, fordulatok, versszakok, versrészletek; s talán egész költemények töltelékjellege is. A kompozíció ezért nem látszik erősségének; a spontán nyilatkozás sorrendisége uralkodik, s ez nem tud mindig kellően teherbíró vázat alkotni. Van azonban nagy verseiben egy olyan *mélyégbeli* kompozíció, amely a vers egészre kiterjesztett *conchetto* és egységes hangnem révén képes a gyengébb közbülső anyagokból is egészet formálni.

Nem szokták eléggé méltatni Tompa tematikai szingularitását, egyedi voltát. Emlegetik a pietista feloldást, de nem vetnek számot azzal, hogy Tompa extravagáns tematikával dolgozik. Ha dilettánsnak mutatkozik, a feltaláló, az erején felül vállalkozó kényszerű és kiküszöbölhetetlen dilettantizmusa nyilvánul meg, de nem akárhol: a nagy költészet szférájában. S ebben jelen van a poétikai szubjektum szingularitása is. Rousseau vallomások őszintesége itt egy gyarló, gyarlóságában tökéletes ember lírában példátlan önkifordításaként jelenik meg, ez talál magának hangot, sőt hangnemet. Mintha a költői személyiség úgy volna jelen, ahogyan sehol máshol: a testszagtól, költészetének szegényszagától elválaszthatatlanul. Elválaszthatatlanul iszonyú önmagára utaltsága, lírában nem közvetíthető darabossága fennköltségétől.

- 1 SZERB Antal, *Magyar Irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1972, 5. kiad., 352.
- 2 KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Bp., Akadémiai, 1959, 80.
- 3 Tompa Mihály *Válogatott Művei*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 5–69.
- 4 NEMESKÜRTY István, *A magyar irodalom története 1000–1945*, Bp., Akadémiai, 1993, II, 554.
- 5 Uo., II, 555.
- 6 Uo., II, 556.
- 7 SÓTÉR István, *Nemzet és haladás*, Bp., Akadémiai, 1963, 232–233.
- 8 Uo., 235–236.
- 9 Uo., 238.
- 10 Uo., 239–240.
- 11 Vö.: i. m., 224.
- 12 VÁCZI János, *Tompa Mihály életrajza*, Bp., MTA kiadása, 1913, 236.
- 13 Uo., 238.
- 14 Uo., 239.
- 15 Uo., 240.
- 16 Uo., 241.
- 17 Uo.
- 18 *Tompa Mihály Versei, Vegyes tartalommal*, Pesten. Kiadja Heckenast Gusztáv. MDCCCLXIII. 185–186.
- 19 Vö. Erdélyi János kifogásaival *Az Alföld népéhez* című Arany-költemény némely képével kapcsolatban, s Németh László véleményével e katarézisek mélyebb utalásrendszeréről (*Erdélyi János Válogatott művei*, 503. NÉMETH László, *A minőség forradalma*, Bp., Püski, 1992, I, 407).
- 20 CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek. Berzsenyi-tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 284. – L. még: KOROMPAY János, *Berzsenyi Dániel: Levéltöredék barátnéhez. = Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*, Bp., 1975, 162–176.
- 21 „Reviczky Arany követője akart lenni, mégis annak a Tompának lett legközvetlenebb folytatója, aki a Bajza-kor tradíciójából a biedermeier emocionalizmust erősítette tovább.” S. VARGA Pál, *A gondviselэшhittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai, 1994, 188.
- 22 *Szabó Lőrinc Vers és valóság – Összegyűjtött versek és versmagyarázatok*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Bp., Magvető, 1990, I, 375.
- 23 Uo., I, 373.
- 24 CSETRI Lajos, i. m., 284.
- 25 Vö.: SZILI József, *Lírikus rejtezkedés – Az Arany-líra másholléte*, *Literatura*, 1994, 44–72. L. különösen „A mondhatatlan szerelem” című részt (52–58).
- 26 „A vers modern és méla lejtése ellentmond a gondolat bölcs klasszicizmusának” – írja róla Babits. (*Az európai irodalom története*, Bp., Európa–Szépirodalmi, 1957, 160.)
- 27 SCHÖPFLIN Aladár, *Tompa Mihály*, Nyugat, 1917. (X.) okt. 1., (II. k.) 498.
- 28 I. h., 496.
- 29 Már Szapphó versében: „tethnakén d oligó pideuész phainomai alla” (zavartságomban, érzem, kis híján meghalok). L. még: PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, 1930.
- 30 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc: Semmiért egészen = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Bp., Móra, 1994, 440. – Megjegyzem: a Tompa-vers érvelő hangneme tempójával, dinamikájával közelebb áll a James Lee asszonya vagy a Klára-versek hangneméhez. – L. még KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbke*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 44–45.
- 31 „Isten bizony, mondom, hogy közben csodálkoztam magamon, hogy hogy tudom folytatni és emelni ezt a nagyon magasról indult témát.” *Szabó Lőrinc Vers és valóság...*, 375. A költő szavai a téma magasról indulásáról és további emeléséről pontosan arra a témakidolgozó verszenére vonatkoznak, amelyet itt egy pillanatra feltételelesen elváltasztunk az érvelés hevénék, tempójának hozzá képest formális zenéjétől.

- 32 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc: Semmiért egészen*, i. h., 444.
- 33 „Lehet, hogy helyenként erőltetettnek tűnnek képei, s az eszme közvetlenebb kifejtését igényelné a mai olvasó...” KOVÁTS Dániel, *Tompa költői útjának kiteljesedése* = MIKLÓS Róbert–KOVÁTS Dániel, *Tompa Mihály költői útja*, Miskolc, 1991, 78.
- 34 Az idézetek: i. m., 81–82.
- 35 REVICZKY Gyula, *A szimbolizmusról*, Koszorú, 1884, 443.
- 36 KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Bp., Akadémiai, 1959, 79.
- 37 S. VARGA Pál, *A gondviselэшhittől a vitalizmusig*, 124.
- 38 RÓNAY György, *Petőfi és Ady között*, Bp., Magvető, 1981, 120.
- 39 *Tompa Mihály Válogatott Művei*, 648.
- 40 Vö.: CSÜRÖS Miklós *Ikarus-elemzése* = 99 híres magyar vers és értelmezése, Bp., Móra, 1994, 181.
- 41 Jékely Zoltán fordításában:
 A szenvedés felől sosem tévedtek ők,
 a Régi Mesterek: milyen remekül
 ismerték emberi rangját; hogy zajlik le, amíg
 más épp táplálkozik, vagy ablakot nyit, vagy éppen unottan jár egyedül,
 hogy, míg a vének szenvedélyes áhitattal várják
 a Csodás Születést, örökké lenni kell oly
 gyermeköcöknek, akiknek semmi szükségük erre,
 korcsolyázván az erdőszéli tavon:
 sosem feledik ők,
 hogy még a szörnyű mártírság is valahol a sarokban,
 holmi kietlen zugban kell lepergjen,
 hová a kutyák kullognak kutyalétükkel, hol a hóhér lova
 egy fához dörzsöli ártatlan farát.
 Például Brueghel *Ikarus*-ában: hogy fordul el minden,
 rá sem hederítve, a pusztulástól; hallhatta pedig
 a loccsanást az a pór, s a szörnyű kiáltást,
 ám a kudarc neki mit se jelentett; a Nap éppúgy
 izzott, amiként a fehér, zöld vízben tűnő lábszárra is
 egyben; s a finom-mívű, drága hajónak is, ámbár
 látnia kellett holmi furát, egy ifjat lezuhanni az égből:
 dolga akadt valahol, s békén tovább suhant.
- 42 FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1966. (Első kiad. 1957.) „The Rhythm of Association: Lyric” 270–293.
- 43 Vö. NÉMETH G. Béla, *Még, már most. József Attila egy kései verstípusáról* = *Uő, Mű és személyiség*, Bp., Magvető, 1971, 671–699.
- 44 SÓTÉR István, i. m., 223.

Orbán Ottó költészete 1990 után

E dolgozat már saját címadásához fordulva fellelheti legnehezebb kérdéseit, hiszen a költői életmű belső periodicitása, a változatosság elrendezhetősége a kronológia segítségével, illetve mindezekhez kapcsolódóan egyáltalán a címben megjelölt határ relevanciája olyan kérdései ennek a vizsgálatnak, melyek megfontolását az óvatosság üdvös erényén túl az Orbán-költészet bizonyos fogásai, szemléleti elemei is indokolják. Az 1990 óta megjelent verseskötetek: *A kozmikus gavallér*, 1990 (a továbbiakban KG); *Egyik oldaláról a másikra fordul; él*, 1992 (EÉ); *A keljőljancsi jegyese*, 1992 (KJ); *Útkereszteződés Minneapolisban*, 1993 (ÚM); *A költészet hatalma*, 1994 (KH); illetve az esszé-kötet: *Cédula a romokon* 1994 (CR) különös távlatot nyújtanak az alakulástörténet leírását céljával kitűző olvasónak. A bizonyos tekintetben összegző szándékú legutóbbi versgyűjtemény többségében újraközölt költeményeket tartalmaz, s ha a számtani érdekű kijelentésekhez nem érzünk is vonzalmat, érdemes itt megvizsgálnunk, mely korábbi kötetek mely versei adják e gyűjtemény javát. A könyvben szereplő verseknek valamivel több mint a fele 1990 utáni kötetekből való, a legtöbb *A keljőljancsi jegyese* címűből (e remek, karcsú kötet verseinek csaknem fele, mintegy két tucat újraközöltetik), s majdnem ugyanennyi az *Egyik oldaláról a másikra fordul; él*-ből. Az 1990 előtti kötetek közül legtöbb vers a *Szép nyári nap, a párkák szótlanul figyelnek* képviseli, valamivel kevesebb, mint a fentebb említettek.

Nyilvánvalóan csöppet sem újszerű értelmezői ötlet kompozíciós gesztust látni a korábbi versek újraközlésében, s gyűjteményes kötete utószavában maga Orbán is jelezte már érdeklődését versei kontextusváltozásai iránt, véleménye szerint az a tény, hogy egy vers több kötet közegéhez is kötődik, még egyik kötetet sem fokozza le alkalmi válogatássá, a széles versanyag saját implikációi szerint többféle „történet” kiválogatását teszi lehetővé, s ha megállapítjuk, hogy e lehetséges történetek egyikét jelenti a *Mesterség* című kötet, figyelmünket leginkább e történet szervező elveire érdemes koncentrálnunk.

A gyűjtemény a „világköltészettel folytatott viszony titkos naplójaként” olyan verseket tartalmaz, melyek esetében a kontextus fentebb bemutatott többretegűségének analógiájára többeredetűségről beszélhetünk, e később

részletesen jellemzendő „fattyú” versek (Orbán fogalmaz így) a költészet-történet kronológiájára vetítve rendeződnek el, az utószót és a névmutatót követően egy időrendi táblázat tájékoztatja az olvasót a vonatkozó költők, írók, továbbá a felbukkanó jelentékenyebb személyiségek életének adatairól, sőt többségük esetében frappáns jellemzést is kapunk, e kiegészítésekkel az egész vállalkozás rokonszenvesen emlékeztet Szerb Antal (majd Kardos László) *Száz vers* című gyűjteményére. Egy a világeköltészetből válogató antológia konstruálása már Szerb számára is egyfelől szükségképpen az egyéni olvasási tapasztalatokhoz kötődött: a kötet éppannyira reprezentálta őt, mint a líratörténetet, másfelől a költészeti hagyomány ilyen individuális „elbeszélésére” az értékmentés feladata is hárult, egy szörnyű időszak valóságával szemben nem kiáltvánnyal, de a szerinte legnagyobb szerűbb versek felmutatásával kényszerült szelíden protestálni.¹ Kardos László bevezetője szerint a Szerb által vállalt „szubjektivitás gyöngeségeit” óhajtaná kiküszöbölni, olyan versek összegyűjtésével, melyek „objektíve is megállják a helyüket”, s a szükség, mely a valamiképpen túl esendőnek érzett individualitást és ízlést meghaladó instanciákat kíván, határozottan a megváltozott történeti szituáció kihívásaiban gyökerezik. Az összeállító úgy látja, hogy „a világ árnyai oszlanak” (1955!), s az új helyzet szolgálata új szempontokat követel, az arisztokratikus ízlést immár a közösségi megerősítés válthatja fel, s a létező nép így segítségül hívott kontrollja lényegileg azonos egy erőteljes kontúrú történetfilozófia vázolta fejlődésképpel, melyben kitalasztása után újból szóhoz juthat a nyíltan szemléleti vallomás, politikai tartalom is, versek, melyekben „a szabad emberi haladás, a bátor harc gondolatai zúgtak”.²

A „történet” individualitása Orbánnál is hangsúlyos, miként Szerbnél, s ezt nemcsak az időrendi táblázat szócikkeinek nyitottsága jelzi – az elfogadott klasszikusok és jelentékeny alakok mellett szerepel itt Herzfeld Viktor zenekritikus, „Kun páter”, Ray Conniff amerikai zenekarvezető és Estée Lauder, a nagy elbeszélés sarkalatos figurái mellett a szerző számára esetlegesen fontossá lett alakok –, hanem az is, hogy az egyes életutakat jellemző összefoglalások igen karakteresen ábrázolják hőseiket. Érdeemes megjegyezni itt, hogy a tudományos-ismeretterjesztő közlésmód rögzített perspektíváját már Szerb Antal is bizonyos iróniával kezelte gyűjteményében, a Goethe-jellemzés nála egyetlen szellemes tautológiából áll: „Ő volt Goethe.” Orbán nagyon gyakran él a távlatváltásnak, a bevett vélekedések beidézésének és ütköztetésének eljárásával, a felvonultatott „hősök” jelentőségét nem egy állandóan alkalmazható mérce mutatja, a jellemzések terében markánsan áll ott a szerző retorikai stratégiáival, szójátékaival („James Joyce személyében egy ír ír”), ennek jegyében része a tájékoztatónak Poe esetében az, hogy

Orbán versében a nevét a rím kedvéért Allenre „hamisította”. Ez persze nem jelenti azt, hogy a tetszőlegesség uralná a katalógust, hiszen a szereplők java része elismert klasszikusa a líratörténetnek, némely alakokat pedig tipikus voltuk tüntet ki (Fouché például „örökös rendőrminiszter”). Legelőször arra a kérdésre kellene választ találnunk, miért éppen most született meg a megítélésünk szerint igen fontos *Mesterség* kötet, s miként reflektál e költészet saját gesztusára, mellyel újjáalkotott kontextusban mond újra korábbi verseket; milyen történet ideiglenes végpontjának látja a megszólalás e legutóbbi alkalmát.

Önértés az időben: „Oszt modern vagy posztmodern?”

A *Mesterség* kötet már citált utószava szerint az antológia „egy majdnem minden tájékozódási pontjától megfosztott korszak mélységes, benső bizonytalanságát” tanúsítja, s így az Orbán-lírának alakulása egész folyamatában ezzel a helyzettel kellett szembenéznie; a határozott ismérvekkel rendelkező korszak megkerülhetetlen problematikája képezi e líra egyfajta kontinuitását. Ehhez a kontinuitáshoz azonban az 1990 utáni kötetekben az újrafelvétel, újraértés ellentétes mozgása is csatlakozik, s ennek a mozgásnak az önszemlélet új távlata nyújt kiindulópontot.

Orbán Ottó újabb kötetének erőteljesen hangsúlyozott beszédhelyzete a távlatból visszatekintő értékelés és összegyűjtés, a versek beszélője megszólalása újabb alkalmát egész történetének összegzésére, újraírására hivatott pillanatnak láttatja. A pillanat kitüntettségének egyik rétegét az életkorok küszöbei jelentik, *A kozmikus gavallér*, az *Egyik oldaláról a másikra fordul; él és A keljföljancsi jegyese* már felütésében reflektál erre az adottságra. Az utóbbi két kötetrel kapcsolatban már *A költészet hatalma* verseinek számbavételénél utaltunk arra, hogy a gyűjteményben, s általában Orbán Ottó 1990 utáni költészetében döntő a jelentőségük. Az öregedés mint a távlat változása jelenik itt meg, fontos és nem fontos megkülönböztetése válik tán könnyebbé, míg az új perspektíva kényszerűen el is választja az öregedő belátásait az újonnan érkezők kérdéseitől. Bár a személyes élet egyes évfordulóiban megragadhatók az életút jelentős eseményei, a *Keljföljancsi* kötet címét is rejtő vers, a *Kabala* az élettörténetnek a két azonos számjegyet tartalmazó éveire pillantva rá, a hányatott sorsban a személyesség ugyanolyan kiemelkedő vagy elenyésző mértékére lel, mint saját nevében: „55 éves lettem 91-ben – / versem a keljföljancsival jár jegyben. // Amúgy meg csak O. előttem, O. utánam – / a nevemet is: O. O., a porban találtam” (KJ 8). A számszerű

összefüggéseken túl a porba térő élet uralhatatlansága köti össze az egyes pontokat, s fontos megjegyezni – ha nem kívánunk is a költői biográfiában vájkálni –, hogy a felülkerekedés lehetetlenségére a költő betegsége nyújt a versekben is ábrázolt állandó, kínzó bizonyítékot. E kötet nyitó verse, *A birodalom alkonya* az élettörténet határpontját egy szélesebb, korszakos történet mezsgyéjén helyezi el, e történet azonban nem annyira az eseménytörténetként felfogott történelemmel azonosítható (bár egyik rétegében sejtethetjük a politikai fordulat hozta új szituációt is), sokkal inkább egy mögöttes, régi és új átfordulásaiban megragadható alapvetőbb logikával. E körkörös történeteszemlélet sok Orbán-versben nyilatkozik meg, a fentebiben az a belátás készíti a beszélőt számvetésre, hogy a sajátjaként hordozott ethosz is gyanúba keverhető a történeti feltételekkel, hiszen azokhoz képest formálódott olyanná, amilyen: „Ötvenöt éves vagyok. / Egész életemben egy süllyedő korszakból beszéltem kifelé. / Minden cselekedetemmel tagadni akartam, és minden cselekedetem az ő tükre volt” (KJ 5). Egyfelől azt látjuk tehát, hogy az új helyzet – amennyiben új – egy alapvető történelmi logika belátása révén értelmezhető, s e logika szabályai egyfajta általános jelenben tehető generikus megállapítások alapjául szolgálhatnak, egy közös sors, egy generáció letűntében szemlélhetők a fiatalság és öregkor közötti nézőponteltolódás törvényei, az ebben az összefüggésben jellegzetes című *Az emberi állapotról* a fiatalságtól az öregség, a meggondolatlan beszédetől a csend felé vezető folyamat végpontjára a műfogsor csattogását helyezi, kicsorbítva az elmélyülő beteljesülés klasszikus élettörténeti sémáját. Ez a logika aztán alkalmas persze a saját életút korábbi fázisainak, mohó célkitűzéseknek és csalódásoknak az értelmezésére; az egyedi tapasztalatok csalhatatlan felismertetői egy korszak alapszerkezetének, a belátott törvények érvénye azonban paradox módon nemcsak a generikus kijelentések magabiztosságához vezethet, hanem ellentétes irányba is, a szentenciozítás, az axiomatikusság kifordításaképp az elemzés mozgása során néha a mindennapi frazéma kerül a kiérlelt gnóma pozíciójába, sőt e törvények érvénye a saját célok, az aktuálisan adódó, de átfogó hatásra igényt tartó szándékok iránti kételynek is hangot adhat, s legszerencsésebb változataiban az önmódosítás, önkészbévonás később elemzendő formáihoz vezet.

E ciklikus történetfelfogás háttere előtt a „korszerűség” jegyében álló törekvések csakis ironikus fényben jelenhetnek meg, a „korszakhatár átlépésének” is az „irodalmi élet” kétes közege juttat érvényt (vö. *Az eltévedt lovas*, EÉ 97), e törekvések reduktív jellege gyógyíthatatlan, bár az örök körforgás jegyében fellépésük csöppet sem meglepő. *A klubtagság szent ügye* szerint „Fiatál fejjel a modor az istenünk; / a nemzedék, mint olyan, hordában

vadászik a mammutra / és fölfalja a régi stílus unalmas öregeit” (KG 34). A korszakjelleg ebben a kontextusban az irodalmi élet és kritika „küzdelmek”, címereknek és lobogóknak ügye, távol a történesek igazi logikájától, s ha van a poétikai alkotás lehetőségeinek korszakos feltételrendszere, az Orbánnál abban áll, hogy a XX. századi történelem tapasztalata súlyos következményekkel jár a nyelvhasználat alapvető kérdéseire nézvést. A költő többször hangsúlyozza ezt a determinációt, az általános alá sorolható egyedi jelenségek explóziójára, s szubszumálás lehetetlenségére utalva: „ha a szó és jelentése összefüggene még / és utópiáitól berúgott századunkban / nem mondta volna embernek magát a tömeggyilkos és az áldozat is” (*Bemutatnám Apollinaire urat*, KJ 36, KH 34), ahol az elbizonytalanodás azt a beszédhelyzetet is alapjaiban érinti, melyben a költő megszólal: „Bizonytalan korokban irizál így a vesszor, / s még jó, ha csak kettős értelme van” (*A nagy ábránd*, KJ 50). Az előre megjósolhatatlan kontextusok árnyékában a szavak nem alkalmasak a dolgokat azok esetleges benső törvényei alapján elrendezni, maguk is kiszolgáltatottak a diszkurzív érdekeknek: „mindenki aki épp ott és akkor zsidó” – fogalmazza meg a *Füstkígyó fekete gyűrűi* (EÉ 29). Az eszmények megingása és a szavak jelentésének átalakulása analóg folyamatok, s ez természetesen egy a szavak empíriája, az aktuális kontextusok módosulásai iránt akkora érzékenységgel rendelkező poétát, mint Orbán, nem hagyhat hidegen. Ő saját kritikai fogadtatására adott válaszaiban méri fel az aktuális elvárásokat, s a posztmodern komplexumára talál rá a legújabb „fiatal” modorban, ahol is a frontvonal egyéniség vs. személytelenség között húzódik, a költő értelmezésében a posztmodern egy Gottfried Bennhez és T. S. Eliothoz kapcsolható személytelen költészeti kánon művészet-filozófusok, csőlátó teoretikusok általi erőszakos számonkérését jelenti, s e vértelen absztrakciókkal szemben egy tapasztalt és az események igencsak hűsbavágóan személyes tétjeire és az esetlegességek önérvényére fogékony költőnek kötelessége is szót emelni. Az illetéknéppen megalkotott ellenfél – függetlenül attól, van-e köze a kortárs filozófiai diskurzusokhoz, hiszen Orbánt nem a teória izgatja, hanem a magyar irodalmi nyilvánosság eléggé kalkulálható mozgása – valóban meglehetősen ellenszenves teremtmény, nem ok nélkül perszonalizálódik egy „Éljen a posztmodern!” rikkantást ismételtető papagáj alakjában (*Ulysses megüli a falovat*, EÉ 23–25), ahol is a papagáj-embléma többi előfordulásai („a műholdakról ömlő papagájricsajtól szédelegve” – *Füstkígyó fekete gyűrűi*, EÉ 30) nem hagynak kétséget afelől, hogy ez a jelenség a korszak riasztó vonásai előtti öntudatlan kapitulációként értelmezendő. Ebben a formációban a posztmodern mint stílusterkvés is leginkább léha szójátékokat foglal magába, a költő kifejezésével élve „szó-

szarkupacok” gyártását, mindennek „szóvicc-méretűre” kicsinyítését. Orbán a változó jelszavak nevében ismétlődő kritikai intervenció kihívására a szatíra fegyvereivel válaszol, igen alantas közeg segítségével hívásával idézi meg egy „posztmodern” kritikust, akinek az a kifogása e lírával szemben, hogy „– *Túl direkt!*” (KJ 53), s minthogy ez a mozzanat nyilvánvalóan nemcsak a költő önértelmezésében fontos, hanem költészetének eddigi recepciója során is mindig az volt, a rövid exkurzus után lépünk be magunk is e körbe, és vizsgáljuk meg, hogyan „direktek” ezek az újabb versek.

Exkurzus 1: a rés

Michael Riffaterre már évtizedekkel ezelőtt felhívta a figyelmet arra, hogy a következetesen alkalmazott összehasonlító strukturalizmusnak meg kellene szabadítania az irodalomkritikát „az arra való hajlamtól, hogy egy kulcsszónak vagy verbális rögeszmének mindig ugyanazt a jelentést tulajdonítsuk, miután egyszer ez a rögeszmés kötődés létrejött”.³ A képek visszatérő elemeit tehát egymásravezetéseikben szemlélni olyasvalamit jelent, mint centrum és periféria, alá- és fölérendeltség megállapításával történetét kapcsolni több verset, s az ilyen történetek lehetséges sokféleségéről maga a költői újrendezés győzhetett meg bennünket.⁴ Álláspontunk szerint az újabb kötetekben a többször felvett rés-motívum a fontosak közé tartozik. A *Két szó között, a résen* (EÉ 76–77) Mátyás Iván Charta 77-alá-nem-író novellájára válaszul mondja el saját, hasonló történetét, s a rés itt az önáltató magyarázat, az elrejtőzés lehetőségét ígérő beszéd fátylán, „két szó között” nyílik, a résen át „befújja Auschwitz és a Gulag vaskályhájának füstjét a szél”, a beszéd hazugságokkal teli terepén túlról állít mértéket a megszólalásnak. A hasonlóképp elháríthatatlan lelepleződésre utal Csoóri-esszéjében, ahol úgy ítéli meg, a költőtárs korábbi pontosan illeszkedő gondolatmeneteivel ellentétben a *Nappali holdban* „az ácsolat ujjnyi résein át kilátunk a csillagos égre” (CR, 15). Az ekképpen megtalált viszonyítási pont leginkább a sablonokkal, a magasztos vagy gyanús alapelvekkel ellentétes; az individualitás csak ezekről leválva szerezhet, szerezhetett magának biztosítékot a vállalható költői ténykedéshez: „égi és földi sablon nem illeszkedett, / csak a résen át beszűrődő fény volt hiteles” – írja az *Összegyűjtött versekben* (KG 36). A rés nemcsak a megöröklött fogalmak és sematikák túlhatalmának korlátozásához segíthet hozzá, de a költőelődök és pályatársak titkainak kifürkészésekor, Rorty szavát esetünkben egészen konkrétan értve: „újraírásakor” is mozgósítható formula. A korszerűség kívánalmait Orbán szerint

talán leginkább megtettesítő Esterházyról szólva esszéjében (*Írni annyi*, CR 77) igyekszik esterházy hangon megfogalmazni a kettejük közötti különbséget, majd erre az eljárására legott reflektál is: „Nem *l'art pour l'art* jópofáskodom én itt. *Egy bizonyos hangon* adom elő a mondandómat, azt bizonyítandó, hogy az ablakrésen át belátok kortársam műhelyébe. És a betörő éles szemével mást és többet látok ott, mint egy balfék tudós.” A fogalmiság és a képesítő megelevenítés ellentétpárja itt a költészeti mintákhoz való viszonyra, közelítés és távolítás játékára világít rá, ezekkel a kérdésekkel következő két fejezetünkben foglalkozunk részletesebben.

Alkalomszerűség és képalkotás: „a múlthatatlan és a pillanat”

Az Orbán-költészetet leíró kritikának jellegzetes és nyilvánvalóan indokolt törekvése, hogy e lírai formációt bizonyos nagyon sarkos ellentét pólusai közé feszítse, pontosan érzékelhető, hogy a költői szemléletmód élesen el-
lentétes komponensei a kritikai megközelítésekben is hasonlóan szerveződő alakzatokat hívnak elő, a könnyelmű kijelentések kiszűrésének garanciáját csak olyan leíró formulák adhatják, melyek a több szinten is felállítható ellentétpárok mindkét tagját reprezentálják, esetleg már a tanulmányok cí-
mében magukból az Orbán-művekből idézve: „Félig vers, félig élet”,⁵ „Az igen és a nem”,⁶ vagy valahol a szövegben nyúlva vissza Orbán valamely önjellemzéséhez: például „hús-vér absztrakció”,⁷ melynek mintájára még több is létrehozható: „bőbeszédűvé vált éppen a csend elleni kihívásként”⁸ stb. Félreértés ne essék, e jellemzés nem kíván ironizálni az eljáráson, a fejezetcímekből látható, hogy magunk is hódolunk ennek a szokásnak, s úgy véljük, épp itt kereshetjük legfontosabb kérdéseinket.

Ha ugyanis e szélsőséges ellentétekben megragadható költészet innen be-
látható vonásait szeretnénk összefüggően áttekinteni, célszerűnek látszik az allegória fogalmának segítségül hívása, mégpedig abban a jelentésében és kontextusában, melyben azt Walter Benjamin nevezetes tanulmánya bemutatja.⁹ Allegória és szimbólum szembeállításában, illetve hierarchizálásában Benjamin egy teljes jogosultságra igényt tartó kifejezőmód tarthatatlan el-
utasítását látja, s a barokk költészet példáin fedi fel e kifejezőmód árnyalt jellegzetességeit, s nem utolsósorban mindazokat a kérdéseket, melyek e művek elmélyültebb olvasásával a jelenkori kritika számára is magukban rejtik a megújulás lehetőségét. E sokágú érvelést most nem követhetjük vé-
gig, az allegorizáló beszédmódnak az Orbán-líra értelmezéséhez felhasználható jegyeit kíséreljük meg összegyűjteni. Az, hogy Orbán Ottó verseiből

igen könnyű konkrét kérdésekre adható válaszokat idézni, közvetlen folyománya lírai beszéde hangsúlyosan alkalmi jellegének, hiszen igen gyakran utal már verse felütésében megszólalása idejére, arra a konkrétan meghatározható – egészen gyakorlati – jelenségre, mely kérdésként hívta elő a vers megírását válaszul: „Most, mikor sok senki mellén / ki vagy tűzve, mint a jelvény” (*A magyar népdalhoz*, KJ 56), vagy ha nem verskezdetek, akkor a címek vagy az alcímek igyekeznek megadni azt a kontextust, melyben a vers beszélni kíván (például *M. L. mesterre. Mikor Holdraforgó címmel megjelentek válogatott versei*, KJ 31), illetve többször is a címzett jelzése, az ajánlás ad határozott kontúrt a költemény kommunikatív szándékainak (például *Az elsüllyedt sziget. A legvidámabb barakk készítőinek; A nagy Bummtól a nagy Reccsig tart, mi az? A gazdasági szerkezetnek szeretettel*, KJ 60, 27). Benjamin utal arra, hogy a barokk költemények szabályszerű megjelenési formáját jelentik azok a kiadások, melyekben a művek ajánlásokat, elő- és utószavakat, saját és idegen művek bírálatait, a mesterek ajánlásait tartalmazó keretben jelennek meg, hiszen az e korszakbeli pillantás magával a dologgal nem elégszik meg, a műalkotásokat széles körű vonatkozásaik közepette kívánja megragadni.¹⁰ Orbán is így fordul a mások és a saját művei felé, többször reagál kritikai fogadtatására, fűz lábjegyzetet az ő verséhez fűzött lábjegyzethez (KH 87), s még az értetlen okvetetlenkedéseket elhárító leggúnyosabb fordulatban (vö. *Egy Nibelungra*, KJ 53) s a költői ténykedés iránti legmélyebb elkötelezettség kinyilvánításában sem érezhetjük azt a fetételezést, hogy a műalkotás megközelíthetetlenül önmagába zártan állna az időben.

E költői beszéd másik jellegzetes vonása képiessége. A versek kibontakozásában szembeötlően tapasztaljuk, hogy a kifejezés pillanata minden ötletnél valódi képi erupcióval találkozik,¹¹ ez a szemléletesség iránti rokonszenv, a metaforák tömegének felhalmozása nagyon is meghatározza az Orbán-lírát, oiyanynira, hogy némelyik rendszerető kritikus próbálna is rendet vágni a képek között, katakrézist emlegetve.¹² E képek megítélésünk szerint több aspektusuk alapján is allegorikus jellegűeknek ítélnélők. A költő viszonya metaforáihoz a létrehozó mesteré, praktikus költői tevékenységének része a képalkotás, s innen magyarázható, hogy a versek beszélője néha *felajánl* egy-egy megvilágító erejű képet az olvasónak egy bevezető panellel utalva a képzelés aktusára: „Úgy képzeljük, hogy ég a ház, és a ropogó nádtető alatt / egy katonán skizofrén ül és meredten bámul maga elé, / mert nem tudja eldönteni, hogy két keze közül melyik az igazi...” (*Urbánusok, népiesek; kinek a csontjai ezek?*, EÉ 61), „úgy képzeljük a dolgot / mint a víz körtáncát” (KH 5). A szimbólummal szemben itt nem a különösből az általános jelenik meg, hiszen ebbe a képbe „csak” maga a művész helyezi bele a létezés kritériu-

mait, az ő keze nyomán lesz a dolog valami mássá, s a képiesítés ilyen lefolyása végén az eredmény akár ironikusan felül is bírálható, miként ez az *Elégia – a háttérben angyalok álldogálnak* összefogó szándékú hosszú képsorának végén szerepel: „Ennyit az elragadtatásról” (EÉ 85). A képi mező nem a szimbólum pillanatszerűségét mutatja, az ott elvárt mozzanatos totalitást az allegóriánál a szukcesszív kibontakozás helyettesíti, haladás a mozzanatok sorában. Ez az az eljárás, amikor a vers beszélője egy bizonyos pontig sorban kiosztja egy képhalmaz részletes megfeleléseit: „Az erotika óceán, a szerelem sziget az óceánban, / s a szigetlakó kalyibája olyan, amilyen, de maga építette / egy házhelynek és sírgödörnek egyaránt alkalmas földdarabra” („*A nők, a nők az édesek, a drágák*”, EÉ 66). Az ilyesfajta megalkotottság persze nem jelenti a képek közömbösíthetőségét, virulensen gyakorolják leghatározottabb funkciójukat, a feltárást. Arra hivatottak ugyanis, hogy a jelenségek felszíni jegyei mögött, azokat közelebről szemügyre véve rámutassanak az ott felfedezhető kínos és szokatlan összefüggésekre, ezért gyakran járul hozzájuk a fentebb már jellemzett generalizáló egyes szám és jelen idő: „Minden utópia fő baja az, hogy szembe sűt; / a vezető jobbra-balra tekeri a kormányt, majd árokba fordul, / vagy görcsösen tartja a jól bevált irányt, míg belevakul s a tömeg közé lövet” (*A rómaiakhoz*, EÉ 102). A barokk allegória misztikus-természettörténeti előzményei az antikvitásban lelhetőek fel, titkos földalatti kincsek feltáróiként jelennek meg a „groteszek”, ahol a hatás rejtélyes-titokzatossága akképpen származtatható a „grottából”, hogy a barlang, az üreg is az elrejtettet, eltitkoltat fejezi ki.¹³ A groteszk fogalmát szinte minden kritikus felveti Orbán Ottó költészetével kapcsolatban, utalva a nagyon eltérő hangnemek vegyítésére, s az egyik újabb kötetbeli önértelmezés centrumában is ez a momentum áll: „Nekem a rajz lendülete, meg a színárnyalatok ellentéte volt fontos” (*Nagy László-emlékérem*, KJ 21). A fenséges és alantas, a kivételes, emelkedett és köznapi ellentétezése a feltáró dinamikában találja meg a helyét, s a mindig közvetlen „mostra” is figyelő Orbán-költészet számára tárgyalt időszakunkban főként egy gazdasági és politika-orientált szemlélet fenyegető offenzívája nyújtotta a legtöbb alkalmat a groteszk poétikai fegyvertárának működtetésére. Az allegóriában inherens „alábukás képszerű lét és a jelentés közti mélységbe”¹⁴ közvetlen összefüggésben áll a nyelvhasználat korszakos feltételeivel, a kontextusok szóródásával, a jel és jelentés közötti összefüggés sokoldalú homálya nem visszariasztja a költőt a képalkotástól, hanem új okoskodásokra, az ábrázoltak minél távolibb tulajdonságainak jelképi értékűvé tételére csábítja, minek következtében az allegóriának az az antinómiája lép fel, melyben ugyanaz az elem, viszony akár ellentétes jelentéseket is nyerhet.¹⁵ Orbán

Ottó költészetében is inkább bizonyos antinómiával rögzíthetők a fontosnak tűnő képek (lásd az exkurzusokat fentebb és alább), sőt olyan példát is találunk, melyben ugyanaz a kép szerepelhet teljesen ellentétes hatással egy tiszteleteli imitációban és egy paródiában: a legutóbbi kötetben közölt, de 1962-ből származó *Pilinszkyhez* harmadik versszakának részlete: „Véget nem érő háború / karjaid föllobognak” (KH 89) találó pendant-ra lel az 1979-es *Apukarifikabilban*: „És néha, hogyha van rá alkalom, / kigyúl a szám és ég az alkarom”.¹⁶ Ahhoz a tapasztalathoz jutunk tehát, hogy e líra mindig új igazságért küzdő képalkotása a kép tényleges megalkotásában, nyilvános, közönségre, sőt közösségre – bár távolról sem a Kardos László-i értelemben vett közösségre – utalt kibontakoztatásában az allegória terepén mozog, a Benjamin nyomán értett allegória azonban nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése.¹⁷ Általában e költői törekvés kétirányúságát, a szélsőséges ellentétekbe kicsapó dinamikát Ágh István jellemezte találóan: „[Orbán] gesztusa kétféle, az egyik az *ezt is tudom*, a másik az *önmagával semmisítem meg efféle tudásom ideálját*.”¹⁸ Ilyesfajta önértelmezésre nyújt kiváló példát Somlyó György taglalásában Swinburne *Az Északi Tengernél* című költeménye, ahol is a költő a hatalmas óda végére odaillesztette saját versének paródiáját is, elcsípvé mintegy „azt a pillanatot, amelyben az idő őt is önmaga epigonjává változtatná, s e felismerés által győz a folyamaton”.¹⁹ Hogy az ilyen, az időbeliségre ráhagyatkozó, a kontextusváltozásokkal eleve kalkuláló versbeszéd miképpen igényli mégis a maradandóságot, s miképp kapcsolódik a költészettörténet mintáihoz, azt az exkurzus utáni utolsó fejezetben vizsgáljuk meg.

Exkurzus 2: a buborék és a dallam

A rés motívumához hasonlóan gyakran fordul elő a buboréké, s itt a képben lévő közös absztrakt magra éppúgy nem számíthatunk, mint ott, hiszen ha a buborék motívumából célszerűnek látszik is az illanó, de bensejében valami hozzáférhetetlenül szubtilisat őrző, valami zárt egészet összefogó vonásokat kiemelni („s fölöttünk a komor ég, / nagy szappanbuborék”, KH 20), érzékeljük, hogy a *Búcsú az autótól* vagy *A szédítő méretkülönbség* vonatkozó képe nehezen feleltethető meg egymásnak (KG 63 és 50). Érdemesebb azt a pontot szemügyre venni, ahol a buborék és a dallam tűnnek fel egymás kontextusában, a József Attila 1935-ös *Emberek* szonettjére írott *Buborékszonett* azonban azért lehet különösképp érdemes a figyelmünkre, mert a következő fejezetben tárgyalandó kérdéshez, a hagyományhoz való viszony kérdéséhez

szól hozzá. „A dallam nem változtat szövegén” sort tartalmazó újabb szonettek átfogó értelmezésére vállalkozott H. Nagy Péter *A szerző archeológiája (Egy József Attila-sor/sonett iterabilitása)* című dolgozatában,²⁰ ahol utal arra, hogy a József Attila-sor idézése „nem pusztán a tradíció beszédét, hanem a versben konstruálható szubjektum értékorientációit is applikálja”. A történelemben állandóan ismétlődő antropológiai konstansok helyébe itt a hagyományban ott lévő lényegiségek lépnek, s a József Attilánál képviselt magatartás tragikus komponensei itt a zárlatban: „s a rejtjelzett tudás, hogy semmi baj nincs, / mert minden porszemben egy néma dal van, / s a dallam nem változtat szövegén.” olyan pozíciókat nyernek, melyek „az idézett sor modalitását igenlővé is alakíthatják”, ahol is az igenlés tárgya az el nem nyerhető, de valamiképpen mégis adott lényegiségben van. Különösen fontos itt az, hogy az így folytonos tradíció felvétele a dallamok elsajátításában ragadható meg, miként *A holló* fogalmaz: „Apolló elcsent nyilát / mindig új íjból kilőve, korról korra lopni át / a makacs melódiát” (KH 22).

Kontrafaktum

„És amit egyszer rég te daloltál egy derüs éjjel,
dallama már a fülembé motoz, szavait keresem még”
Vergilius: IX. ecloga (ford. Radnóti Miklós)

A költészet hatalma című kötet különösképpen ráirányítja a figyelmet Orbán költészetének a hagyományhoz való viszonyára, a dolgozatunk elején értelmezett módon egy e lírai formációban mindig is jelen lévő aspektus kiemelésével „írva újra” saját történetét. A kritika régebben is felfigyelt már arra, hogy a verseknek jelentős része foglalkozik a költőelődökkel, igen gyakran magának a költői mesterségnek a kérdéseit feszegetve. Az utolsó kötet száznál valamivel több verse is az egyszerűbb utalásoktól a mélyebb dialógusokig rendkívül változatos módokon jelzi összekapcsoltságát költőelődökkel vagy éppenséggel egyes versekkel. Kínálkozik, hogy ideidézzük Harold Bloomnak a kritikáról adott definícióját, mely szerint az „azon titkos utak ismeretének művészete, amelyek költeménytől költeményig vezetnek”,²¹ itt ugyanis ezek az utak a legkevésbé sem titkosak, a Bloom szorgalmazta olvasásmód a költésztörténeti kapcsolódások különösen látványos formáival találkozhat. A *2000 Margináliáiban*²² Margócsy István pontosan jellemzi e versek imitatív rétegét, utalva arra, hogy a költőelődök „ruháinak” felöltése egyfajta szerepjátékként a saját egyéniség megőrzésével fut ki az idegen beszéd megkísértésére. Valóban, a réssel kapcsolatban már taglalt jelenségre

utalhatunk: egy felöltött stílus a valami mondásának, a dolgok valahogyan látásának lehetőségét rejt, ahol az új nézőpont ajándéka joggal hív ki akár hálatelt gesztusokat (hódolatot) is, s a felölthető szerepek közötti értékkülönbség elsajátíthatóságuk nehézségétől függ, hiszen minél nehezebb a *leutánzás*, annál inkább beíródott az individualitás kézjegye az adott stílusba, Tandori egyedisége is ezzel jellemezhető, ő „az egyetlen közülük akit nem tudtam röptében leutánozni” (*Ottó és az avantgárd*, KH 118). Az egyediséért folytatott küzdelemnek természetes velejárója eszerint a mintákkal folytatott egyfajta versengés, a méltó elődöket és kortársakat kell *utolérni*, mint Orbán fogalmaz frappánsan (KH 6). Sőt, a fordítás problémájában is ezzel analóg jelenséget láthatunk, Orbán virtuóz Weöres-elemzése határozottan mutat rá sok egyéb tanulság mellett az egy eredeti, a nyelv „szokásjogával” tisztában lévő alkotó kezén létrejövő produktum fordíthatatlanságára, mondhatjuk: utánozhatatlanságára (CR 29–38). A felöltött beszédmód a mondhatóság lehetőségét biztosítja a politikai elfojtásokkal szemközt is, a kötet egyik legkorábbi, s ezzel az eljárás valós konstanciáját mutató remek darabja a *Hel-singör* (KH 13–14), mely shakespeare-i modorban beszél a beszédlehetőségek határoltóságáról, a költői megszólalás korrumpálódásáról. Az elő- és utószavak, mottók már említett sokasága gyakran műfajmegjelölésként jelzi a kapcsolódás jellegét, így találkozunk variációval, hommage-zsal, emlékéremmel, emlékbukfencsel, nekrológgal. Egy modor inkább leleplező felvételének ironikusan hangolt változata a paródia, hiszen a parodizálás lehetősége a visszatérő jelenségek rögzíthetőségében van, s az ilyesfajta rögzítésnek az esélye a változásra való képességként értett egyediséggel egyenes arányban csökken. A magyar paródia klasszikusának, Karinthynek a szelleme egyáltalán nincs távol e kiváló kötet néhány versének intencióitól, a felismerhető utalásokból érdemes a Petőcz Andrásnak címzett költeményt (*Hangzat*, KH 114–115) kiemelni, itt ugyanis több Karinthy-szöveg jelenléte is felfedezhető. A „hát maga mindent többször mond?” sor és variációs szekvencia a nevezetes Ady-paródia eljárását megismételve utal a szerkezetet alkalmazva magának a szerkezetnek a furcsaságára, „az experimentum mián” pedig a Babis-paródia beszédhelyzetét idézve fel mutat rá játékosan egy költészeti modor önelvűségére, a „józan ész” számára csak bizonyos vonakodással méltányolható experimentális eljárásokra. Az *Óda a közemberhez* nem véletlenül szerepel az egyik kötet nyitó verseként (EÉ 5–6), hiszen a parodizáló kedv egy „közemberi”, gyanakvó mentalitás játékos felöltését jelenti, mely mentalitáshoz képest az egyébként a látás lehetőségének kiterjesztéseként is érthető individuálistílusok eltévelyedésnek, üres, bár irritálóan jellegzetes modoroknak tűnnek. Ide, e nézőpont ironikus felöltéséhez kapcsolható

A költészet hatalma kötet időrendi táblázatának megjegyzése: „A költők foglalkozását nem említem.” Az ilyen frivol és szeretetteli kritika is bejárja az enyémtől a másikéhoz vezető utat, s érezteti, hogy az interakció lehet csak az önmegalkotás játéktere. Különösen jól szemlélteti ezt a *Szalagot cserél Kukorellyvel* (KH 113), melyben a figyelem tárgya az az átbukási pont, ahol a dialóguspartnerek leválnak egymásról, amelynek a közbejöttével az aktuális viszonylatokban az én egy definiálására egyáltalán sor kerülhet. Ha azonban ez így van, akkor a dialóguspartnert a közismert hermeneutikai elvek szerint olyan erőssé kell tenni, amennyire csak lehet, a modor, a minta rekonstrukciójának tehát pontosnak kell lennie, ennek keretében értelmezhetjük azt is, mikor Orbán Somlyó György versfordításait kritizálja, melyekben „Horatius és Victor Hugo eléggé hasonló nyelven beszél” (CR 66).

A hagyomány felvételének a további látványosan inszcenizált formái is a fentebbiekhez hasonlóan biztosítják az alkalmoszerű és a hagyomány kontinuitásában már ottlévő közvetítését. Néhány aspektusban kíséreljük meg meg vázolni e lírai pozíció jellegét, a példákat az alkalmoszerűség, pragmatikai szándék, a kánon és az artikuláció kérdéseire vonatkoztatva, nem feledkezve meg a bloomi felhívásról, hogy „minden költeményt úgy olvassunk, mint költőjének *mint költőnek* egy előző költeményről vagy általában a költészetről adott szándékos félremagyarázását”.²³

A nekrológ műfaja például lényegileg függ az adott alkalomtól, a vers felhangzásának esztétikai hatásértéke nem oldható el a megnevezett halálának tényleges eseményétől (nehéz élő személyről esztétikailag hatásos nekrológot írni). A *Vas István halálára* (KJ 44–45) még tovább fokozza e vonatkozások határozottabbá tételét, hiszen a mottóban is (KH-ban már nincs mottó) s magában a szövegben is, sőt a verselés tekintetében is megidézi Vas István versét *Szabó Lőrinc halálára*, emellett pedig egy műfaji hagyomány szélesre feszítésével recitálja Kosztolányit, illetve a zárlatban: „csak verse, az lobog fel, / a halálnak halála” éppenséggel az esztétikai produktum maradandóságára érti át a legkorábbi magyar írásos emlék eredetileg – természetesen – más értelmű figura etimológiáját.

A groteszk ellentézés is szerepet kap e stilisztikai hibridekben, még a kötet intertextuális utalásainak szervezésében is. A *Tordal az Új Írás temetésére* verstani jellegzetességeivel hűen parafrázeálja Juhász Ferenc *Rezi bordalát*, s mint azt már a két cím is mutatja, a szövegközöttség a tordal és a bordal éles ellentétéből nyeri a maga energiáit, a groteszk hatás záloga a költemény intenciói szerint az, hogy a lehető legkisebb eltérés érzékeltesse azt a szakadékot, amely a megidézett Juhász-vers értéke és az Orbán által fontosnak ítélt folyóirat megszüntetésének méltatlansága között húzódik. A két vers

felütését összevetve – „Ne sírj ifjúság múlásán, / zúgó idő szárnyalásán, / bárhogyan süvít!” (*Rezi bordal*), „Ne sírj újság elmúlásán, / hivatalnok szárnyalásán, / bárhogy undorít!” (*Tordal az Új Írás temetésére*, KH 98) megállapíthatjuk, hogy a szkatologikus képből megidézett testi lent a szárnyalás-szárnyalás szó párban groteszk módon érzékelteti minimális fonológiai eltérés mellett a lehető legnagyobb vertikális különbséget. Azon túl, hogy Orbán a maga szövegében a folyóirat felszámolása kapcsán talál lehetőséget arra, hogy tematikailag, saját történet szemlélete alapján is a Juhász-vers kérdései felé orientálódjék, az intertextualitás itt éppen azzal protestál, hogy felmutatja a megidézett vers egészen alkalmoszerűen is működtethető közlésképességét. Az applikáció ilyen eljárása kölcsönöz tehát termékenységet annak a költészettörténeti dialógusnak, mely határozott alkalmoszerűségével tüntet. E költői gyakorlatból látható, hogy egy dallam, egy minta produktív megisméltése a lényegi kérdésekhez való hozzáférhetőség zálogává válik, s a kötet szerintünk kiemelkedő darabja, az *Epilógus* (KH 27) ennek jegyében ismétli meg Arany azonos című versének verstani jellemzőit. A dolgozatunk elején értelmezett módon, távlatból visszatekintő én az események, szándékok és lehetőségek ismétlődésére ráeszmélve jelenti ki: „Unlak Föld, és a panaszdal / még betegem sem vigasztal, / csak a nyelv az, / amit beszélője élvez, // Arany János aranypénze, / melyet nem váltottam rézre / de megőrök, / míg a gyönyörtől lúdbőrözök, // mert mint rokkantat a gyógyvíz, / ő is simogat és őriz, / s majd ha *voltam*, / fölkel és sétáltat holtan.” A kánon egy kitüntetett darabjában Orbán nagyon tudatosan találja meg az újabb verseinek beszélőjére adaptálható beszédhelyzetet, s a lehetőséget éppen működtetett versbeszéde alapjainak megvilágítására.

Utolsó aspektusként fontos még megjegyeznünk, hogy az ekképp megidézett beszéd a dallamra való ráhagyatkozás révén a lehető legközvetlenebb értelemben jelenti a „beszéd” előhívását, a mintakövetésben az artikulációhoz, a fonetikai réteghez legközelebb álló minták érvényesülnek, mint az ezt a fogást ennek gyakorlása közben tematizáló *Illyés Gyula hangfelvételtől az Egy mondatot mondja* mutatja, s a vers ebben a felfogásában csak mondott alakjában, csak az odahallgatás számára nyilvánítja meg magát. Az artikuláció konkrétságában, a dialektus beszűrődésében, az egyedi hangsúlyok alkalmiságában több mutatkozik meg, mint pusztán egy ideális értelem-egész: „mondja, s a vers több versnél, / s mintha Istent keresnél / s hirtelen ráakadnál, / te is több vagy magadnál” (KH 64). Ez a felfogás látszólag vitába keverhető Gadamer álláspontjával, aki leszögezi, hogy az olvasásban semmi sem utal vissza „a beszéd és az írás eredeti aktusára, mondjuk az író valódi hangjára, vagy individuális lényére”,²⁴ de a verset talán érdeme-

sebb úgy olvasni, mint amely döntően nem a költő és szövege közötti eredeti bensőség hódoló leírását nyújtja, hanem a recitáló (illetve hallgató) és a szöveg viszonyának egyediségét mutatja annak létrejövésében, ahogy a korábban kifejtettek értelmében az idealitás beillesztődik egy konkrét történetbe, hiszen az Illyés-beszédet mi már Orbánon keresztül halljuk.

A klasszikus megidézésének jelenségében – klasszikuson éppen nem a merevvé szentesítettet, hanem a kimeríthetetlenül megszólíthatót értve – határozottan a kontrafaktum műfaját láthatjuk újraéledni, melyben egy világi dal melódiája képezte a valamely egyházi szöveghez az alapot (ritikában fordítva). Ahogy ott a népköltészet ismertsége, úgy Orbánnak az eljárást rögvést tematizáló versének esetében a klasszikus konszenzusszerű elismertsége szükséges ahhoz, hogy a segítségül hívott kommunikatív potenciál valóban hasznosítható legyen. A költő a saját művét egy olyan kánonhoz igyekszik csatolni, melyben az elnyert odatartozás a mindenkori olvasók jóvoltából végtelen, a költő halálát is túlélő dialógus lehetőségét nyitja meg a szövegek előtt (között). A kontrafaktum műfaja nem gyakorta emlegetett eleme az irodalomtudományos diskurzusnak,²⁵ pedig segítségével jól megközelíthetők a „vállaltan” kéthangú költemények, ahol az új szöveg egy régin végzett változtató operációk eredménye, mely változtatások mértéke a hangtani (verstani) rétegtől a szemantika irányában egyre nő.²⁶ Az *imitatio veterum* e műfaj esetében a lehető legkendőzetlenebbül jelenik meg, itt még a disszimuláció hagyományos elvárása sem áll elő normaként, a vers nem titkolja, hogy két személyhez tartozik, s egy szerencsés kimenetelű recepciótörténet kontextusait akarja felhasználni, a műfaj egész történetében pragmatikai, alkalmi költészet, a kontrafaktum vonatkozási pontja mindig visszakereshető, általában már maga a szöveg utal erre valamilyen formában. A paródiától való elkülönítés szempontja az lehet, hogy a szatirikus él a kontrafaktum esetében nem a verselőzmény felé vág, hanem egy, általában a korábbi versben már megragadott referencia felé (vö. *Tordal*), s bár a kontrafaktum sem zárja ki a komikus-szatirikus intenciót, eljárása felmutathat egyfajta általános ellentétet „az eredeti idealitás és a silány új valóság” között. Az előd itt – mint fentebb az *utolírás* kapcsán láttul – ellenfél ugyan, de olyan ellenfél, akinek a segítségére szükségünk van.

Az 1990 utáni Orbán-lírában, s e szakasz betetőzőjében, *A költészet hatalma* kötetben Orbán Ottó az alkalmiságban adódó kérdéseknek megfelelő emeli ki költészetének egy különböző változataiban mindig is meglévő aspektusát, így ha az újólag megkonstruált „történetet” fordulópontnak tekintjük is, nem tudjuk nem látni a mély kontinuitást a költő korábbi művészetével. S ez az újrendezés segít felismerni, hogy az Orbán-líra legsikerültebb pont-

jain valóban beteljesíti a kontrafaktum létrehozásához (*contrafacere*) a XII. század végén kapcsolt definíciót, képes ugyanis *etwas machen / das eben so gut ist*.²⁸

- 1 Száz vers, összeáll. SZERB Antal, Bp., 1957. Az előszó 1944-ből.
- 2 Száz vers, összeáll. KARDOS László, Bp., 1956. Idézetek az utószóból, 439–441.
- 3 RIFFATERRE, Michael, „Költői struktúrák leírása: Baudelaire A macskák című költeményének kétféle megközelítése” = *Strukturalizmus*, 2, Bp, 1966, 153, vál., bev. és az összekötő szöveget írta HANKISS Elemér.
- 4 Csak jelezzük, hogy a „szívverésnyi fény” (KH 64) fordulat *rés*-lehetőségeit kíméletlenül elfojtottuk, miként a „posztómanusz” (EÉ 86) esetleges *poszt*-konnotációit is.
- 5 Lásd: DOMOKOS Mátyás, *Átkelés, áttűnés*, Bp., 1987, 601–605.
- 6 DÉRCZY Péter, „Az igen és a nem”, *Jelenkor*, 1985, 186–188.
- 7 KIS PINTÉR Imre, „Eszme és légitámadás”, *Jelenkor*, 1986, 933–940. Kis Pintér meg is állapítja, hogy az Orbán-költészet készségesen ajánlja fel részletes önértelmezését.
- 8 ÁGH István, *Orbános emberáldozat = Uő, Egy álom következményei*, Bp., 1983, 299–304.
- 9 *Allegória és szimbólum* = BENJAMIN, Walter, *Kommentár és prófécia*, Bp., 1969, 127–163.
- 10 Uo., 154.
- 11 Uo., 143. A versek beszélője magát is efféle eruptív alkatnak mutatja: „egy szerves anyagból gyúrt, együgyű barom, mely nem tud mást, csak élni, / gőzölgő ondót lövellve magából, míg fel-felhörren, mint valami gejzír” (EÉ 67).
- 12 BÜKY László, „Versek a mindenségről és a mesterségről”, *Tiszatáj*, 1995. február, 79–85. A recenzióban hibaként felrótt jellegzetesség – egy egyedi szóösszetétel „nem simul össze” valamely vonzattal, illetve a képzettársítások „bizonytalanná teszik” az alapmetaforát – mulatságosmód egyébként tényleg fontos jegye, megítélésünk szerint lényegi és tudatos eljárása e költészetnek.
- 13 BENJAMIN, *i. m.*, 141.
- 14 Uo., 134.
- 15 Uo., 145.
- 16 ORBÁN Ottó, *Összegyűjtött versek*, Bp., 1986, 581.
- 17 BENJAMIN, *i. m.*, 146.
- 18 ÁGH, *i. h.*
- 19 SOMLYÓ György, *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*, Bp., 1980, 292. A kötetben idézett Swinburne-költeményt természetesen Orbán Ottó fordította.
- 20 *Literatura*, 1995, 184–191.
- 21 Idézi RORTY, Richard, *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*, Pécs, 1994, 41.
- 22 2000, Mcmxciv Június, 55–59.
- 23 Idézi RORTY, *i. m.*, 59.
- 24 „Hang és nyelv” = GADAMER, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, Bp., 1994, 173–174.
- 25 Annál örvendetesebb a monográfiászerű német áttekintés léte: VERWEYEN, Theodor-WITTING, Gunther, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz, 1987. Dolgozatunk további részében e kötet vizsgálatára támaszkodunk.
- 26 Uo., 28.
- 27 Uo., 113.
- 28 Uo., 13.

Avantgárd-e „a magyar avantgardizmus első kötete”?
– Kassák Lajos: *Éposz Wagner maszkjában* –

1. Bevezetés

„Az irodalomtörténet megújítása megköveteli, hogy leromboljuk a történelmi objektivizmus előítéleteit, és a hagyományos alkotási és ábrázolási esztétikát egy befogadási és hatásesztétikára alapozzuk. [...] Az irodalom története esztétikai befogadási és alkotási folyamat története, amely a befogadó olvasó, a reflektáló kritikus és az újra és újra alkotó író révén jön létre, és irodalmi szövegek általuk való aktualizálását jelenti.”¹

Ha elfogadjuk a recepcióesztétika egyik vezéralakjának, Hans Robert Jaussnak az irodalomtörténettel kapcsolatos ezen szemléletét, és ebből a nézőpontból vetünk egy pillantást a magyar irodalomtörténet-írásra, úgy tűnik, hogy azt szinte egészen napjainkig a történetírás objektivitásészménye – miszerint úgy kell valamit leírni, ahogyan az *ténylegesen* megtörtént – határozta meg.

Ez a hagyományos irodalomtörténet az irodalmi művet mint valamiféle önmagában létező *tárgyat* szemléli, ami időtlenségénél fogva mindenkor és mindenkinek ugyanazt *mondja*. A *tényekként* kezelt művek – és a szinte ugyanannyira fontosnak tartott szerzői életrajzok – kronologikus rendbe rakásából kirajzolódó irodalomtörténet a recepcióesztétika szemszögéből azonban csak „áltörténetnek”² bizonyul, hiszen az csak – a fenti idézetben említett – befogadási és alkotási folyamat „üledékének a gyűjteménye, csak összegyűjtött és osztályozott múlt”.³

Innen nézve a hagyományos irodalomtörténet alapvető hibája az, hogy az irodalmi műalkotást ugyanolyan eseményként fogja fel, mint a történelmi eseményt, figyelmen kívül hagyva azt, hogy a műalkotás korántsem független a befogadójától. Az irodalom eseményszerű voltát persze Jaussék sem tagadják, de annak összefüggéseit szerintük a kortársi és későbbi olvasók, kritikusok és szerzők irodalmi tapasztalatának *elvárási horizontja* közvetíti.

Az irodalmi szemléletnek a recepcióesztétika alapú megváltozása természetesen a magyar avantgárddal⁴ foglalkozó irodalomtörténet-írásban is érezteti hatását. Ez a folyamat talán Deréky Pál írásain⁵ figyelhető meg a leginkább. Az e témában munkálkodók számára⁶ fontos dokumentumoknak

számítanak – a századfordulós szellemi virágzásnak (is) köszönhetően sorra induló irodalmi folyóiratokban megjelenő – recenziók, különböző irodalmi cikkek. Derék Pál ezek közül elsősorban a futurizmus magyarországi fogadtatásával kapcsolatosakat használta fel, méghozzá azért, mert szerinte nagyban meghatározta ennek az izmusnak a fogadtatása a későbbi magyar avantgárd szövegek fogadtatását. (Ernek leghétköznapibb bizonyítéka talán az, hogy: „nemcsak a nép, hanem maga az irodalmi köztudat is futurizmus névvel illeti az avantgárdot szinte a harmincas évek végéig.”⁷)

Az utóbbi évek egy másik fontos munkája az avantgárd fogadtatástörténetével kapcsolatban Ferenczi Lászlóé,⁸ aki Kassák irodalmi életművét nagyrészt a művekről megjelenő, azokkal kapcsolatos – kortárs és későbbi – ismertetések, bírálatok, elemzések alapján kíséri végig. A kortárs fogadtatással persze e művek megjelenéséig is foglalkoztak az avantgárdot *kutató* irodalomtörténészek (például bővebben – bár nem koncentráltan – Bori Imre⁹), de amíg ezek főleg csak véleményük alátámasztására idéztek egy-egy sort a korabeli dokumentumokból (vagy csak utaltak rá), addig a fenti két szerzőnél azok kitüntetett szerepet kaptak.

A fogadtatástörténet iránti fokozott érdeklődés kialakulása mellett az utóbbi évek egy másik fontos változása, ami a magyar avantgárd irodalomtörténeti megközelítésében bekövetkezett, hogy a művek poétikai jellegzetességeinek feltárása került a vizsgálódások előterébe. E tekintetben talán Kulcsár Szabó Ernő tanulmányát¹⁰ ítélni lehet meg határozónak, amelyben a lírai alany szituáltságának kérdését vizsgálja a magyar avantgárd kétségtelenül legtisztább szakaszában (húszas évek) és legmeghatározóbb alakjának (Kassák) költészetében.

Derék Pál – részben ennek az írásnak a felhasználásával is – az avantgárd költemények poétikájának a keretét a következő három fő jellegzetesség egyidejű meglétében látja:

- „a költői én elhasonulása (én-disszimiláció);
- a deszemiotizáció;
- a montázsszerkezet.”¹¹

Derék Pál csak az e sajátosságokat egyszerre tartalmazó műveket tekinti avantgárd költeménynek, és az így meghatározott szűk kört az avantgárd költészetnek: „...a magyar nyelvű avantgárd írásművek összessége alkotja a magyar avantgárd irodalmat.”¹²

Ez a fajta avantgárd-felfogás, amely az úgynevezett kritikai hermeneutika módszerét követi,¹³ meglehetősen eltérő az eddigi elméletektől, melyeket az irodalomtörténet a magyar avantgárd irodalomról alkotott.

A magyar avantgárd irodalomtörténeti vizsgálatát a közelmúltig az a felfogás határozta meg, hogy az avantgardizmus az azoknak a szervezett programmal bíró *mozgalom*nak a sora, amelyek 1905 körül indultak. Az irodalomtörténészek a magyar avantgárd *mozgalom vezetőjeként* elsősorban Kassák Lajos életművének minél teljesebb feltárását tekintették a feladatuknak, és magának a *mozgalomnak a történetét* is annak vonalán haladva tárgyalták.

1.1 Dolgozatom menete, módszere

Az előbbieken ismertetett hagyományos irodalomtörténeti felfogás jogoságának a megkérdőjelezése nélkül, munkám során a (fentiekben szintén említett), *másik* nyomon kívánok haladni, de közben nem feledve az előbbi felfogást követők tárgyamat érintő megállapításait sem.

Dolgozatomban Kassák első verseskötetével, a mindössze tizenhárom verset tartalmazó *Éposz Wagner maszkjábannal*¹⁴ foglalkozom. A kötet hagyományos irodalomtörténeti recepciójának rövid ismertetése után, részletesen tárgyalom a kortárs fogadtatást, a kötetről a különböző folyóiratokban megjelent recenziók alapján.¹⁵ Az itt tapasztaltak megvilágosításához Deréky Pálnak a futurizmus magyarországi befogadtörténetével kapcsolatos megállapításait hívom segítségül. Ezek után dolgozatom fő részeként, a kötetről alkotott hagyományos irodalomtörténeti ítéletet, miszerint ez a kötet a magyar avantgárd első irodalmi megnyilatkozása, vizsgálom a Deréky Pál által az avantgárd szöveg poétikai sajátosságaiaként megállapított (a költői én elhasonulása, deszemiotizáció, montázsszerkezet) jellemzők szempontjából. Új szempontként a klasszikus modernséghez viszonyítva szerintem megváltozott képiséget, metaforikusságot próbálok tetten érni a konkrét szövegekben. Ehhez az összehasonlításhoz a magyar esztéticizmus két markáns alakjának: Adynak és a korai Babitsnak az ugyanebben az időszakban írt egy-egy művét veszem szemügyre.

2. Befogadás

2.1. A kötet irodalomtörténeti megítélése

A hagyományos irodalomtörténeti munkák az *Éposz Wagner maszkjábant* a magyar avantgárd első korszakának (így voltaképpen az egész magyar avantgárdnak is), a futurista-expresszionista szakasznak nyitó köteteként tartják számon. Ez a besorolás az avantgárdnak abból a felfogásából indul ki, amely a magyar avantgárdot a Kassák által szerkesztett folyóiratok mentén haladva periodizálják.

Az ilyen szemléletű munkák nagyrészt Bori Imre periodizációját¹⁶ követik, amely az egyes korszakok elnevezésében azokat az izmusokat használja fel, amelyeket az adott szakasszal – jellemzőinél fogva – megfeleltethetőnek tart. Az így kialakuló periodizáció szerint a voltaképpeni avantgardizmus körülbelül 1912-től 1948-ig tart, de „A magyar szecesszió mint az avantgarde mozgalmak előkészítő szakasza”-val¹⁷ már a századfordulón elkezdődött.

Ez – az avantgárdnak kitüntetett jelentőséget tulajdonító – szemlélet voltaképpen az avantgárd alá vonja a magyar (szecesszió címkével jelölt) klasszikus modernséget is, mint ahol a magyar avantgárd jellemző jegyei kialakultak. Bár kétségtelen, hogy bizonyos szempontból mindkét jelenség szakított az addigi hagyományokkal, de ha az avantgárd művek utóbbi években kidolgozott poétikai sajátosságaira gondolunk, nyilvánvalónak látszik a két jelenség közti különbség, már csak annál is inkább, mivel a magyar avantgárd a klasszikus modernséggel is szakítani kívánt.

A hagyományos irodalomtörténetnek a kötetről alkotott véleménye tehát az, hogy azzal „megfogam irodalmunk első avantgarde tette”.¹⁸ A futurista-expresszionista szakaszba tartozásának megfelelően általában az ilyen jegyeket kutatják a versekben. Általában az expresszionizmust a *versek horizontjának kiszélesedésében*, a futurizmust pedig a versek nyelvezetében (például a hangutánzó kifejezésekben) mutatták ki.

Ha ezek után majd a kortárs recenziókat figyeljük meg, ott is a futurizmussal fogunk találkozni, de – mint látni fogjuk – amíg az irodalomtörténészek azon fáradoztak, hogy a futurizmus alá vonhassák a kötetet, addig a kortársak éppen ettől a „címkétől” próbálták azt megóvni. De ez nyilván összefügg a kor futurizmusról kialakított képével.

2.2. A kötet kortárs fogadtatása

A kötet kortárs fogadtatásának feltárásához nemigen használhatunk fel más dokumentumokat, mint a különböző folyóiratokban megjelent recenziókat. Ezekből azonban ötöt is találunk, ami mutatja, hogy Kassák első (novellás),¹⁹ és második (három egyfelvonásost tartalmazó)²⁰ kötetéhez hasonlóan²¹ ennek is elég nagy figyelmet szenteltek a kortárs lapok.

A kor legrangosabb folyóiratában, a Nyugatban Kosztolányi recenzeálta a kötetet.²² Az a Kosztolányi, aki naprakészen ismerte a nyugat-európai eseményeket, aki először írt a futurizmusról,²³ aki a *Modern költők* című művében²⁴ már 1913-ban Franz Werfelt, Marinettit és Paolo Buzzit fordított. Ismertetőjét egy expresszionista vers felidézésével kezdi: „A vers egy éji olvasó víziója volt, a lámpától átfűlt fő sok-sok látománya, egymás hegyénhátán egyszerre összefogva...”, úgy látja, hogy Kassák ugyanezt az exp-

resszionista formát használja a kötetében, mert tárgyánál fogva (háború) sok feltoluló érzést kell *egyszerre* ábrázolnia. Ezzel Kosztolányi az expresszionizmus egyik fontos jellemzőjét az *egymás mellé rendelést, felsorolást* érinti, amely a montázs technika egyik korai módja volt.

Kosztolányi ezen véleményét veszi majd át a kötetet az Új Nemzedékben recenzeáló Csongor (az álnév mögött minden bizonnyal Lendvai István „lapul”) is,²⁵ aki szerint „a sokáig kísértő, plasztikus sorok” „egész történelmi komplexumokat próbálnak egyszerre megérezkíteni”.

Ha azonban megnézzük a kötet verseit, akkor azt látjuk, hogy itt még nagyrészt teljesen hagyományosan, sorról sorra építkeznek a versek. A 12. például egy sebesült katonákat szállító szekérkaravánnak a városon áthaladását *meséli el*:

Kelet felől bús, téveteg karavánt öklözött az éj,
s míg szakadt a csönd, a csámpás szekerek,
mint bélyeges lusta csorda lopakodtak a ködben:

Annak ellenére, hogy a kötetben sokszor – az expresszionisták által igen kedvelt – látomásszerű képeket, felkiáltásokat találunk, a versek hagyományos módon, „családi ház”²⁶ gyanánt épülnek. (Egyedül talán a 6. – *Brrr... bum... bumbum... bum* kezdetű – versnél figyelhetünk meg némileg eltérő felépítést, de erről majd a művek szerkezetének vizsgálatakor.)

Kosztolányi elhatárolja Kassák verseit a futurizmustól: „Észre kell venni ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti, semmi köze az európai köztudatban élő háborús költészettel, az ósdival és az újjal, a futuristák költészetével. Mert a futuristák, akik azt hirdetik, hogy a háború az emberiség egyetlen higiéniája, úgyszólván testegyenészeti intézete, pár cifra hangulatrongyon kívül semmit sem tudtak mondani a háborúról.” Ehhez hasonlóan próbálja „megmenteni” a kötetet a futurizmus címkéjétől H. A. (minden bizonnyal Halasi Andor), A Hét recenziója²⁷ is: „És felesleges futurizmust kiáltani a tarackok, mozsarak, gépfegyverek eljátszott hangjaira, bármennyire is hasonlítanak Marinetti tripoliszi harci soraira. A hangutánzás a nyelv ősi kifejező ösztöne, s Kazinczy sem volt futurista, mikor a »bé-kák«-ról verset írt s így kezdte: Brekeke, brekeke koáksz, tu koáksz, koáksz, tuu, tuu.” Bár H. A. furcsa érvelése meglehetősen vitatható, világosan láthatjuk, hogy Kosztolányival együtt előre óvni próbálják Kassák verseit a „lefuturistázástól”.

Mivel félelmük nyilván a kor futurizmus-képéből adódik, ezért röviden át kell tekinteni annak magyarországi fogadtatástörténetének kezdetét, amit

Deréky Pál vizsgált. Ahogy már említettem, először Kosztolányi ír a futurizmusról A Hétben. Bár kételyeinek is hangot ad, de összességében mégis jóindulatúan viszonyul az új irodalmi jelenséghez. Érdekesnek tartja a futuristák kezdeményezéseit, és a közöttük és az ifjú romantikusok között húzott párhuzammal (miszerint az ő korukban ők is nevetségesnek hatottak, és mégis milyen fontos irányzat lett belőlük), mindenkit óva int a futurizmus elhamarkodott elvetésétől. A későbbiekben azonban, ahogy Deréky Pál írja: „általában nem Kosztolányi derűjével és magabiztos nyugalomával közeledtek hozzá, hanem indulatosan.”²⁸ Már Babits 1910-es futurizmus-kritikájában²⁹ is az elutasítással találkozunk. Babits a saját maguk (az esztéticista) költészeti forradalmának az olasz megfelelőjét(!) látja a futurizmusban, és megállapítja, hogy ez a költészetnyelvi forradalom hamarabb játszódott le Magyarországon, és ők (a Nyugat köre) azt sokkal jobban, művésziebben hajtották végre. Támadja a futurizmust Ady³⁰ és Balázs Béla is,³¹ de mindketten túllépnek a babitsi „mi jobb költők vagyunk” tény megállapításon, és felismerve azt, hogy a futurista mű nem emberközpontú és nem rendelkezik olyan képességgel, ami nagy emberi érzéseket képes kiváltani (ellentétben mondjuk a saját esztéticizmusukkal), Ady és Balázs Béla is odáig megy, hogy megkérdőjelezi a futurizmus művészet voltát.

A továbbiakban ez a nézet ment át az irodalmi köztudatba, és mindezt még fokozta az, hogy az olasz–török háború és főleg az I. világháború kitörése után az általános humanista háborúellenességgel élesen szembeállított a futurizmusnak a háború iránti „rajongása”. Ebből a kontextusból talán már érthető, hogy miért próbálja Kosztolányi és H. A. is elhatárolni a kötetet a futurizmustól. Így válik fontossá, hogy Kassák borzalmasnak, fájdalommal telinek festi le a háborút, hiszen ez – legalábbis világképileg – könnyen elhatárolhatóvá teszi a futurizmust és Kassák költészetét. Kosztolányi meg is teszi ezt recenziójának végén: „Marinetti a háborút csak így határozta meg: súly+szag. Ennek a szelíd költőnek (mármint Kassáknak) a meghatározása talán ez lenne: könny+könny... a végtelenig. Kassák Lajos könyvének van egy nemes és egyszerű ékszere: a fájdalom”, és erről ír Csongor is: „a háború szinte kiszaglik ezekből a sorokból, és alattuk egy megriadt, megcsalt emberi szív zokog”, és hasonlóról ír H. A. is A Hétben, amikor a kötet címében szereplő Wagnert úgy hozza összefüggésbe a versekkel, hogy Kassákot Wagnerhez hasonlóan az „érezéstolódások nagy mesterének” nevezi, aki „az élet bizonytalan és szívós húrjain” játszik. A Népszava recenzense, sz. m.³² sem hagyja említés nélkül a versek érzelmi telítettségét: „Ez az eposz ellentétben a külső cselekménnyel, egy érzékeny szívű ember lelki feszültsége belső cselekvéssel.”

Ezek alapján úgy tűnik, hogy meglehetősen erős érzelmi hatást váltottak ki Kassák versei a korabeli befogadókban, aminek majd nagy jelentősége lesz a következő fejezetben, amikor azt vizsgálom, hogy az avantgárd versek poétikai sajátosságainak tekintetében valóban avantgárdnak tekinthetjük-e Kassák első verseskötetét, mivel mint látni fogjuk, a vers poétikai sajátosságai szorosan összefüggnek az alkotó közölni-akarásával (függetlenül attól, hogy a közlendő értelmi vagy érzelmi természetű-e).

Amíg az eddig említett ismertetések mind pozitívan reagáltak a kötetre, addig a Magyar Kultúrában, abban a konzervatív folyóiratban, amely mindig is támadta A Hét, a Nyugat irányvonalát, Szalay László teljesen elutasítón írt a kötetéről.³³ Annyira elfogadhatatlannak tartja ezt a versgyűjteményt, hogy a következőket írja: „Nem tudjuk biztosan, de azt hisszük, a szerző csak paródiát akart írni: ki akarta gúnyolni a wagneres maszkban vagy még inkább annak is csak hatványozott torzításaiban tetszelgő nyugatosokat.” Bizonyítékul idéz is „egy-két ilyen modern strófá”-t.

A Szalay László által képviselt szélsőségesen konzervatív felfogás első sorban a nyugatosokat támadja. Érdekes módon az, hogy Kassák ebből a konzervatív szemszögből „egy kosárba” kerül a Nyugat körével, bizonyos szempontból „visszacseng” majd azokban az irodalomtörténeti elképzelésekben, hogy a magyar klasszikus modernség és a magyar avantgárd voltaképpen egy töről fakad.

Mint láthatjuk, a kortárs befogadás minden különösebb probléma nélkül végbement (persze itt Szalay László ultrakonzervatív recenziójától eltekintek). Furcsának tűnhet esetleg az, hogy nem okozott problémát a recenzensek számára a versek formája, de ekkor már nem számított újdonságnak a szabadvers. Elég arra utalni, hogy például Füst Milán két évvel ezelőtti kötete³⁴ is szabadverseket tartalmaz, de bizonyos értelemben már Ady versei is azoknak tekinthetők. (A szabadvers kérdése majd az egy évvel későbbi Babits–Kassák-vitában válik problémává, amikor Babits az esztéticizmus „bástyáit” igyekszik megvédeni a „vadaktól”). A kötet kortárs fogadtatásának kérdéséhez még visszatérek, hogy azokat majd összevessem a most következő, az avantgárd jellegzetességeinek e kötettel kapcsolatos vizsgálatának konklúzióival.

3. A kötet vizsgálata az avantgárd mű poétikai sajátosságainak tükrében

Ahogy az *Éposz Wagner maszkjában* hagyományos irodalomtörténeti megítélésének rövid ismertetésekor megállapítottuk, azt általában a magyar avant-

gárd nyitó köteteként tartották (tartják) számon. Az itt következőkben ezt az álláspontot kísérlem meg vizsgálni, mégpedig úgy, hogy a Kulcsár Szabó Ernő és Deréky Pál által a magyar avantgárd művekben vizsgált poétikai jellemzők alapján „letesztelek” a kötet verseit (közben persze kitérve más jellemzőkre is).

A bevezetőben már említettem, hogy ez, a hagyományos irodalomtörténet avantgárd felfogásától eltérő szemlélet, az avantgárd kérdését a művek felől közelíti meg. Deréky Pál azokat a műveket tartja avantgárdnak, amikben egyszerre van jelen a költői én elhasonulása, a deszemiotizáció és a montázs szerkezet.

A következőkben tehát e három sajátosság mentén vizsgálom meg a kötet verseit.

3.1. A költői én szituáltsága

A műbeli én, az alkotói alany szituáltságának vizsgálatához rögtön az *Éposz Wagner maszkjában* első verse jó anyagnak bizonyul, hiszen jól reprezentálja e szempontból az egész kötetet. A vers – amely egyike annak a két versnek, amelyik címet visel a tizenhárom közül – a következő szakasszal kezdődik:

Volt idő, hogy szent csoda-idézői voltunk a világnak,
pajkos játékkal mi üdvözlöttük az asszony első ajándékát,
mi sirattuk el a hűvös sírba ágyalt embert
s énekeltünk a zöld búza fölött és pöröltünk a bösz vihar elé:
most rabok vagyunk a vaksötét toronyban.

Ezen idézet szerint tehát a költő nem más, mint a világ „szent csoda-idézője”, aki az élet minden pillanatában ott van, szinte irányítja azt. A múltidejűség nem azt jelenti, hogy megváltozott volna azóta Kassák szerint a költő szerepe. A múlt időt (csak) a zord jelen indokolja, az, hogy most „vad, rekedt torkú mozsarak csúfolják” a költők énekét. Kassák tehát rögtön a vers elején fixálja a „műbeli ént”, és az az egész vers középponti irányítója lesz, tulajdonképpen e köré szerveződik a vers. A lírai alanynak ez a típusú szituáltsága nemcsak a középponti fixáltsága miatt, hanem az általa kifejezésre jutó költői szerepfelfogás miatt is megegyezik az Adynál tapasztalhatókkal (költő-vátesz).

Nagyjából ugyanezt a kitüntetett szerepű költői ént találjuk a kötet többi versében is, ahogy a mű középpontjában állva, „szervezi a verset”. A második versben például a világot – és annak látszólagos reménytelenségét – áttekintő alany uralja „fentről”(!) a verset:

most itt ülök a meredt fal tövében
s ím újra látom: erőnk értéktelen semmi:
mit estig összehordtunk, reggelig bedúl.

– az ötödik versben meg, a most éppen a háborút témául *választó* költőt figyelhetjük meg:

Most téged énekellek
bősz, acélkőrmű mester, sorsrendező pán: Háború!

Kulcsár Szabó Ernő arról ír,³⁵ hogy Ady lírájában nem következett be az a – más irodalmakban általában bekövetkező – lírai fordulat, ami a versalany gondolati és eszmei illetékességét megkérdőjelezte volna, sőt Ady a műbeli alanyt egy olyan pozícióba helyezte vissza, amit már Aranyknak sikerült megingatnia. Mint láttuk – a sokáig Ady hatása alatt (is) álló³⁶ – Kassák első verseskötetével a lírai alanynak nemhogy az avantgárdra jellemző elhasonulását nem figyelhetjük meg, hanem még teljes pompájában láthatjuk az Ady által a „mű fölé”, az egyeduralkodóvá emelt individuumot.

E hagyomány folytatásának a motivikus bizonyítékain kívül, Kassáknak a költői intencióról való elképzelése is fontos adalék ebből a szempontból. Mint Deréky Pál megjegyzi: „A műbeli alany szituáltságának kérdése a leg-szorosabban összefügg a szerzői intenció kérdésével: bizonyos »énközpon-túság« ugyanis szinte kötelezővé teszi, bizonyos személytelenülés viszont lehetetlenné teszi hagyományos értelemben vett mondanivaló megfogalma-zását.”³⁷ Mivel Kassák soha nem tudott teljesen lemondani a költő *világot-változtató* szerepéről, mert bár az értelem átadásáról lemondott, de az alkotó érzelmeinek közvetítéséről igazából sosem: „Az új költő nemcsak mondatait alakítja érzései szerint, sokszor a sorait is, függetlenül minden „értelemtől” úgy válogatja meg, sőt szerkeszti össze magánhangzókból és mássalhang-zókból, hogy ezen az alakításon át minél maradéknélkülbben fejeződjenek ki alkotó érzései.”³⁸

Ha ezek után visszagondolunk az előző fejezetre, ahol a kortárs fogadta-tást vizsgáltuk, itt kap jelentőséget az, hogy majdnem mindegyik recenzius említette a versekből sugárzó erős érzelmi hatást. Még ha a – talán a leg-inkább az avantgárd felé mutató 6. (a *Brrr...bum...bumbum...bum* kezdetű) verset (amit a kötet megjelenése előtt német fordításban Szittyá már leközlött a *Mistralban*³⁹) vesszük is szemügyre, ott is azt tapasztaljuk, hogy a futu-rizmushoz hasonló „hangutánzó effektek” mellett, olyan hagyományos alak-zatok is szolgálgják az érzelmek közlését, mint az alliteráció:

Brrr...bum...bumbum...bum
 zokog az ég és zokog a föld
 s a katonák táncolnak a halállal.
 Ssssi...brrrum pa-pa-pa, bum bumm,
 kerge kánkánt zenél a pokol tarackja.

A kötetet tehát énszemléletét (és hatni akarását) tekintve mindenképpen az esztéticizmus hagyományai folytatásának tekinthetjük.

3.2. A deszemiotizáció

Az avantgárd azon törekvésének a felismerése, hogy a dologi valóságot minden áttétel nélkül emelje a műbe, azaz a jelet azonosítsa magával a dologgal, már a strukturalista irodalomtudományban elkezdődött. A nyelv ily módon való deszemiotizálása abból a hitből táplálkozott, hogy „valóság-mivoltában” minden könnyebben közölhető, és – mivel azt remélték, hogy ezzel kiiktatják a jel-létesítés mozzanatát, és így megszabadulnak a hagyományos jelek konvenció-voltától – érthetőbb is. E meggyőződés szerint tehát mind az alkotói, mind a befogadói oldal számára egyértelműsödnek a jelek. A konvención alapuló jelek elutasítása azt a következményt vonta maga után, hogy az avantgardisták harcoltak az állandósult jelkapcsolatok ellen, éppen ezért: „az avantgarde-ban a legritkább esetben figyelhető meg szimbólumképzés vagy allegorizálás.”⁴⁰ Kassákkal kapcsolatban Kulcsár Szabó Ernő megállapítja,⁴¹ hogy azért nem lehet a nála gyakran előforduló motívumokat (például: pózna, folyó, madár, papagáj) szimbólumként értelmezni, mert azok jelentése verskontextusokként módosul.

Véleményem szerint itt, a deszemiotizáció kérdésénél, érkezünk el arra a pontra, ahol védhetőnek tűnik az a vélemény, hogy az *Éposz Wagner maszkjában* a magyar avantgárd első kötete, hiszen ezekben a versekben már alig találunk visszatérő vagy a konvencióban gyökeredző „képeket”, szimbólumot, és allegóriát pedig egyáltalán nem (hacsak az 5. – *Most téged énekellek...* kezdetű – vers Háború-ját nem számítjuk annak). A kötet néhány visszatérő (de állandósulástól messze álló) képe közül az egyik a „világ négy sarka” metafora (az 5. versben kétszer és a 13. – *A dombra már tüzet rakott az éber égi csősz...* – kezdetűben is találkozhatunk vele). Mivel a deszemiotizáció és képiség kérdése bizonyos fokig összefügg, itt érdemes kitérni a kötet képiségére, metaforikusságára.

E kötetben már nem fedezhetünk fel olyan verset, ami egy képre, metaforára vagy szimbólumra épülne, ami a magyar esztéticizmusnak kedvelt fogása volt (szimbolizmus, allegorikus versépítkezés). Érdemes ezen a pon-

ton kicsit megállni, és kissé eltérve a deszemiotizáció témájától, konkrét verseken megnézni a klasszikus modernség és a kötet verseinek képiségét. Ehhez Adynak és Babitsnak egy-egy olyan versét választottam, amely a Kassák-kötet néhány, a kiadás előtt a Nyugatban megjelenő, versével egy számban jelent meg.

Babits *Nel mezzo...* című (a *Magamról*⁴² első tagja) verse az allegorikus versépítkezés példája, mégpedig olyan értelemben, hogy egy metaforának: „csöpp szőlőszemnek születtem”, a végigvitele az egész művön, úgy, hogy arra közben új metaforák épülnek rá. Voltaképpen ugyanezt (egy képnek az egész művön való „végigvonulását”) látjuk Ady *Vér: Ős áldozat*⁴³ című versében is, azzal, hogy a vér (mint szimbólum) köré épül föl a vers, úgy, hogy annak egyre több konnotációját „lebbenti fel” előttünk.

Kassáknak ezeket a verseit az allegória és a szimbólum helyett a metaforák, a metaforikusság jellemzi. Az egész vers egyetlen metaforikus képre való felépítése helyett állandóan új, meglepő képek és metaforák egymásra torlódásával találkozhatunk. A sűrített képiség nagyszerűen alkalmas a háború borzalmainak kifejezésére: „kerge kánkánt zenél a pokol tarackja”. Ebben a sorban például egy metaforikus birtokos szerkezethez társul metaforikus ige, de úgy, hogy az ahhoz a tárgyhoz is metaforikusan viszonyul, amelyik (ha nem is metaforikus), de meglepő erejű jelzős szerkezet. Az ilyen képiségnek fő ereje (a sűrítettségen kívül) a *meglepetésben* van. Ezeknél a képeknél a várhatóság foka igen alacsony. A magyar költői hagyományban inkább a „megfagyott”⁴⁴ (vagy halott) metaforák újraélesztése volt jellemző, ami Babits költészetében is tovább folytatódott. Amíg az ilyen metafora sajátossága az, hogy inkább „a már felderített területen marad, nem szélesíti a jelentés területét”,⁴⁵ addig Kassák metaforái jobban kiaknázzák a jelentésteremtés lehetőségét. A képek meglepő képzettársításainak hatását növeli az, hogy sokszor egy egész szintaktikai szerkezet fejezi azt ki, például:

„a dombokon két esett öszvér körme kapálja az eget” (6.)

„Hervadt embert kacagva köszöntött a reggel” (3.)

„Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján” (1.)

„Zűrös erdőben, dúlt állati menedéken

rikolt már a szilaj katonák nyelve” (9.)

„A végtelen határban csokorba álltak

a fáradt, bomlott szemű katonák.” (11. vers)

Összességében megállapíthatjuk, hogy a deszemiotizáció már Kassák első versesköteténél jelentkezik. Emellett megjelenik a Kassák későbbi (*A ló meghal...*, *Számozott versek*) verseinek erős, meglepő képisége is.

3.3. A művek szerkezete

A Derék Pál által felsorolt harmadik poétikai jellemzője az avantgárd irodalmi alkotásnak a montázszerű szerkesztettség. Az avantgárd mű az egyseges felépítés helyett a montázs elve alapján épül. A hagyományos mű szerves szerkezetű, azaz a részek a műegész megteremtését szolgálják (ugyanakkor az is meghatározza a részeket, így egy kölcsönös függőség alakul ki a részek és az egész között). Ezzel szemben az avantgárd mű szerves szerkezetű, a részek és az egész nem állnak szoros kapcsolatban egymással, azok értelme között nincs összefüggés. Az avantgárd mű (szerkesztettségét tekintve) központi kategóriájává így a törés válik.

E kötet kapcsán már utaltunk egyszer a szerkesztettségre, amikor Kosztolányi recenziójának ismertetésekor, az expresszionizmusra jellemző, egymás mellé rendelésnek a kérdésére térünk ki. Ahogy ott már említettem, a kötet versei szerves szerkezetűek, és ez alól csak a 6. (*Brrr...bum...bum-bum...bum...*) vers jelent kivételt. E versnél igaznak tűnik Kosztolányi állítása. Ez a vers hat szakasza hat (az expresszionisták által oly kedvelt) látomás. A vers „nem halad sehová”, a látomások valóban egyenértékűek, egymás mellé rendelték. A szakaszokat többször egy-egy önálló sor is elválasztja egymástól. Ezek vagy az expresszionizmusra jellemző felkiáltások, vagy a futurizmusra jellemző hangutánzások. Az avantgárd szöveg teljes szerveségét azonban egy valami gátolja. Ez pedig ugyanaz, ami a lírai alany eliminálódását is akadályozta, a közölni-akarás. A vers egyes látomásai ugyanis ugyanazt a műegészt, a háború szörnyűségének *megjelenítését* szolgálják. A kötet verseinek megszerkesztettsége általában tehát hagyományosnak mondható, de az avantgárd szerves, a montázs elve alapján építkező műve felé mutató műnek is útjában áll Kassák hatni-akarása.

A kötet poétikai sajátosságainak vizsgálata során többször is beleütközünk Kassák közölni-akarásába. Ezeket a műveket az avantgárd művekkel szemben tehát a *világnézet*, a társadalmi hatni-akarásnak a műbe emelése jellemzi.

4. Összegzés

Az *Éposz Wagner maszkjában* a Derék Pál által avantgárd műnek tekintett szövegek poétikai jellegzetességük alapján való vizsgálatának eredménye az, hogy ha elfogadjuk ezt a „kritériumrendszert”, akkor a kötet versei nem tekinthetők avantgárd művek, hiszen a három szempont közül csak egynek (a dezemiotizációnak) feleltek meg a művek. Nyilvánvaló persze, hogy fel-

lelhetők benne ezenkívül is avantgárd felé mutató jegyek (például képalakítás), de a kötet még sok szállal (például a műbeli én szituáltsága, versépítkezés, jelződominancia) az esztéticizmushoz kötődik.

Ezek alapján *átmenetinek* tarthatjuk a kötet verseit, a magyar lírai modernség és az avantgárd között, ami nem jelenti azt, hogy ebből az átmeneti formából fejlődött volna ki a magyar avantgárd, de mindenképpen annak irodalomtörténeti előfutárának tekinthetjük. Az átmenetiséget igazolja a kortárs fogadtatás is, azzal, hogy viszonylag probléma nélkül befogadták a kötetet, szemben a húszas évek avantgárd alkotásaival.⁴⁶ Ezt, az egyszerre az esztéticizmushoz és avantgárdhoz való „kötődést”, mutatja egy olyan irodalmon kívüli jelenség is, mint a címlap. Kassák munkásságát ismerve, talán nem tűnik feleslegesnek jelentőséget tulajdonítani ennek, hiszen ahogy az *Egy ember életében az Életsiratás* kiadására való visszaemlékezése: „Valami szép címlapra lenne szükségem. A címlap fontos!”⁴⁷ és egész pályája is bizonyítja, mindig fontos volt számára műveinek külső megjelenése. A később a tipográfia iránt egyre nagyobb érdeklődést tanúsító Kassák 1921-től nagyrészt maga tervezi és alkotja borítóit, az évtized közepétől pedig már másoknak is készít címlapot, de ekkor még mással⁴⁸ készítette a kötet borítólapját. A kötet címlapja nem nagyon üt el a Nyugat által kiadott könyvek szecessziós borítójától. Ugyanaz az ornamentikus díszítettség figyelhető meg rajta, mint például az 1914-es, Nyugat által kiadott, Ady-köteten.⁴⁹ Bár a fatörzset átszűrő kard már valami újszerűséget sejtet, de még maga ez az újdonságot jelentő motívum is az esztéticizmus szimbolikusságában van ködölva.

A kötetrel kapcsolatban azt láthattuk, hogy az avantgárd műre jellemző költői én-elhasonulás és montázs-elvű szerkesztettség felé mutató folyamatnak „úttját állja” a világnézetnek, a társadalmi hatni-akarásnak a műbe emelése. Ebből a szempontból érdekesnek tűnhet, hogy Kassáknak éppen az 1920-as években sikerült igazi avantgárd költeményeket létrehoznia, abban az időszakban, amikor viszonylag kevésbé játszott fontos szerepet életében a szocialista világnézet, mint az ezt megelőző években.

1 JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Hel, 1980, 16–17.

2 Uo., 17.

3 Uo.

4 A szó helyesírásánál érvényben lévő Helyesírási Szabályzatot követtem (még ha az eltér is a szakirodalomban megszokottól); az idézetekben természetesen az eredetihez hűen szerepel a szó.

5 Ezek közül hármat használtam fel munkám során (lásd a későbbi jegyzeteket).

- 6 Természetesen mindazok számára segítséget nyújthatnak az ilyen kortárs források, akiknek kutatási területe a nyomtatott sajtó megjelenése utáni időből való.
- 7 DERÉKY Pál, *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában*, Literatura, 1987–1988, 3. sz.
- 8 FERENCZI László, *Én Kassák Lajos vagyok*, Bp., 1987.
- 9 BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgarde. 1. A szecessziótól a dadáig. A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, Újvidék, 1969.
- 10 KULCSÁR SZABÓ Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassájkjánál*, Új Írás, 1987, 5. sz.
- 11 DERÉKY Pál, *A húszas évek vége a magyar avantgarde költészet szemszögéből = „de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1992, 175.
- 12 DERÉKY Pál, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány = A műértelmezés helye az irodalomtudományban*, szerk. BERNÁTH Árpád, Szeged, 1990, 202.
- 13 DERÉKY, *Az olasz futurizmus...*, i. h. 224.
- 14 KASSÁK Lajos, *Éposz Wagner maszkjában*, Bp., 1915.
- 15 E témával eddig FERENCZI László foglalkozott már említett könyvében (lásd 8. jegyzet).
- 16 BORI, *i. m.*, 17–21.
- 17 Uo., 18.
- 18 ACZÉL Géza, *Teremtő avantgarde*, Bp., 1988, 25.
- 19 KASSÁK Lajos, *Életsiratás*, Bp., 1912.
- 20 KASSÁK Lajos, *Isten báránykái*, Bp., 1914.
- 21 Erről lásd: FERENCZI, *i. m.*, 43–54.
- 22 Nyugat, 1915, I, 625–626.
- 23 A Hét, 1909, II, 467–468.
- 24 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők – külföldi antológia* –, Bp., 1913.
- 25 Új Nemzedék, 1915, 23. sz. (jún. 6.), 16.
- 26 DERÉKY Pál fogalma; I. D. P., *Műértelmezés...*, i. h., 207.
- 27 A Hét, 1915, I, 278–279.
- 28 DERÉKY, *Az olasz futurizmus...*, i. h., 224.
- 29 Nyugat, 1910, I, 487–488.
- 30 Nyugat, 1911, II, 247.
- 31 Nyugat, 1912, I, 645–647.
- 32 Népszava, 1915. ápr. 11, 7–8.
- 33 Magyar Kultúra, 1915, I, 378.
- 34 FÜST Milán, *Változtatnod nem lehet*, Bp., 1913.
- 35 KULCSÁR SZABÓ, „...ki üdvözöl téged”..., i. h., 132.
- 36 Lásd a *Játék-Élet* ciklusról a RÓNAY György által írottakat: R. Gy., *Kassák Lajos – alkotásai és vallomásai tükrében* –, Bp., 1971, 69.
- 37 DERÉKY, *Az olasz futurizmus...*, i. h., 230.
- 38 KASSÁK Lajos, *Az új versről = Uő, Csavargók, alkotók*, Bp., 1975, 409.
- 39 A Hugo KERSTEN és SZITTYA Emil által szerkesztett, Zürichben kiadott, mindössze 3 számot megélt lap első számának címlapján jelent meg *Csata* címmel.
- 40 KULCSÁR SZABÓ, „...ki üdvözöl téged”..., i. h., 131.
- 41 Uo.
- 42 Nyugat, 1914, II, 348–349. E verssel egy számban jelent meg az *Éposz Wagner maszkjában* 11. (*A végtelen határban csokorban álltak... kezdetű*) verse *Mars Isten nyája* címmel.
- 43 Nyugat, 1915, I, 38–39; a 7. (*Most búvik a csönd...*) és a 10. (*Az öregek...*) verssel egy számban.
- 44 Nelson GOODMAN kifejezése; lásd G., N., *A művészet nyelvei* (részletek), Hel, 1990, 422.

- 45 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében = Formateremtő elvek a költői alkotásban*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971.
- 46 DERÉKY, *Műértelmezés...*, i. h., 210.
- 47 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., 1957⁴, 392.
- 48 E kötetének címlapját például SZTANEK J. rajzolta.
- 49 ADY Endre, *Ki látott engem?*, Bp., 1914.

Egy elemzés kudarcai – Vadász Géza Janus-könyve

Hosszú idő után jelent meg egy olyan monográfia, amely Janus Pannoniusszal foglalkozik (VADÁSZ Géza, *Janus Pannonius epigrammái. Műelemzések és magyarázatok*, Bp., Argumentum, 1992). Szerzője, Vadász Géza korábban több tanulmányt közölt az Irodalomtörténeti Közleményekben és a Magyar Filozófiai Szemlében. Ezekben Janus verseit az antik auktorok párhuzamos helyeivel összefüggésben értelmezte, gazdag adatkészlet birtokában. Hogy csak egyet említsek ezek közül: a *Búcsú Váradtól* antik háttérét tárgyaló tanulmánya (ItK 1987–1988, 103–110) olyan részletességgel vizsgálja a verset, amilyent Pais Dezső 1910-es, *A szelek versenyéről* szóló tanulmánya óta nem láttunk.

Többéves munkájának összefoglalását olvashatjuk az epigrammákat elemző kötetében, mely hasznos újításokat tartalmaz az „irodalomkedvelők, írók, tanárok, könyvtárosok és latinus műveltségű olvasók”, (illetve a pár sorral alább olvasható állítás szerint „mindannyiunk”) számára. A szerző állításait az előszóban megjelölt tág közönség latinul tudó része könnyen össze tudja vetni a versekkel, mert a szerző az epigrammák hivatkozásaiban a V. Kovács Sándor készítette, részben kétnyelvű, sokak számára elérhető Janus-kiadás (a továbbiakban: a V. Kovács-kiadás [*Jani Pannonii opera omnia – Janus Pannonius összes munkái*, kiad. V. KOVÁCS Sándor, Bp., Tankönyvkiadó, 1987]) versszámait adta meg. A kritikai kiadás megjelenéséig fontos volna párhuzamosan közölni egyfelől a hagyományosan forrásként megjelölt, Teleki-Kovácsnay-féle kiadás és a később felfedezett szövegek kiadásainak adatait, másfelől a V. Kovács-kiadásét. A szerző sajnos csak az utóbbit idézi. A legtöbb latin idézet mellé fordítást kap az olvasó.

Számos fontos eredményt említhetünk még. Jól sikerült az az elemzés, amely az itáliaiak által barbárnak tartott Pannonia szülőtte, Janus és Itália viszonyát mutatják be (VADÁSZ, *i. m.*, 33–34, 41, 218–219). Ez a viszony teszi fontossá a költői programban azokat a verseket, amelyek elfogadtatják a kortárs közönséggel Pannoniát. Haszonnal forgatható az a rész is, amely az idősebb kortárs, Beccadelli *Hermaphroditus*át veti össze az ő hatására is létrejött Ursula-versekkel.

A szerző új értelmezési lehetőségeket vet fel, több ponton módosítja a hagyományt, új olvasatokat kínál. Egy esetet emelnénk ki: a Porciáról szóló Janus-epigrammát (TK 1, 114 [ep 107]) idáig a pajzán epigrammák gyűjteményébe sorolta az értelmezői és fordítói hagyomány – a Csorba Győző által fordított pajzán epigramma-gyűjtemény például a következő fordítást tartalmazza: „Porcia, hogy paraszat tettek nyelvére, kezes lett, / s így rebegett: igenis, jó uram, édesapám!” (JANUS Pannonius, *Epigrammata lasciva – Pajzán epigrammák*, szerk., ford., utószó, jegyz. CSORBA Győző, Bp., Helikon, 1986.) Vadász magyarázata világossá teszi, hogy a Caesar győzelme után öngyilkos Cato lányáról van szó, aki követte apját és férjét, és nem valami parázssal bujálkodni kényszerített szerencsétlenről.

A fenti és más fontos részeredmények mellett ugyanakkor sajnos alapvető problémákat látunk a könyvben.

Rögtön a könyv alcíme – műelemzések és magyarázatok – kérdésre készítet: hogyan lehet elkülöníteni a kettőt, mikor elemez, s mikor magyaráz a szerző? Csak tippelni tudunk: a két szó talán kétféle hagyományos feldolgozási módra utal: egyrészt egy tematikusan elrendezett monográfiára vagy tanulmánykötetre, másrészt egy versek, sorok szerint előrehaladó kommentárra. Egyik esetben sem kerülhetők el olyan bevezető részek, amelyekben a szerző áttekinti az epigrammákra vonatkozó eddigi általános megállapításokat, számot ad az ide vonatkozó kutatás eddigi eredményeiről, tisztázza az eddigi álláspontok különbségeit és azonosságait, s megadja saját álláspontját, amelyet a következőkben igazolni fog.

A két lehetőség ezután válhatna szét: a szerző vagy argumentációjának rendelhetné alá a versek csoportosítását, vagy valamely kiadás rendjében versről versre, sorról sorra elemezné őket, és legfeljebb az egyes versek bevezetésében utalna az előszóban megfogalmazott tételekre.

A szerző sajnos nem él semmiféle ilyen módszerrel sem. A V. Kovácskiadás – nagyon is megkérdőjelezhető – sorrendjében közli a verseket, úgy, hogy az elsőként előforduló epigrammához fűzi azokat, amelyeket témájuk vagy forrásuk miatt odakapcsolhatónak ítél. Az elemzések elméleti háttere, konklúziója ezért csak az egyes versekkel kapcsolatos állításokban jelenik meg. Ezek az állítások általában nélkülözik a kontextust és argumentációt, s ezzel megfosztják az olvasót a végiggondolás lehetőségétől. Azt például, hogy Janus Pannonius a „XV. századi verizmus” képviselője, mintegy tíz helyen említi a szerző (VADÁSZ, *i. m.*, 27–28, 39, 65, 71, 90, 141, 155, 157, 176, 194), de egyik helyen sem tárgyalja részletesen ezt a – mint később igazolni próbáljuk, vitatható – terminust. Ez a módszertelenség növeli a tisztázatlanságok, önellentmondások lehetőségét. Az egyik helyen (uo., 179)

megtudjuk: „Janus csak pogány istenképzetekkel rendelkezik”, másutt viszont (uo., 218) kiderül egy versről, hogy bibliai forrása van – a parókát viselő Galeotto leleplezése kapcsán Vadász szerint a korábbi pogány János evangéliumára hivatkozik: a parókán megütköző Janus szavai (iam tango, vix credo tamen – már érintem, mégis alig hiszem) azokra a szavakra utalnak, amelyeket Jézus vált a hitetlen Tamással: Nisi videro in manibus ejus fixuram clavorum, et mittam digitum meum in locum clavorum, et mittam manum meam in latus ejus, non credam... Infer digitum tuum huc, et vide... (János 20, 25, 27. Káldi: hacsak nem látom az ő kezein a szegek nyomát, és ujjamat a szegek helyére nem bocsátom, és kezemet az ő oldalába nem teszem, én nem hiszem... Tedd ide az ujjaidat, és nézd.) A *credo* ige kivételével a két rész között semmi azonosság nincs. A pécsi püspököt aligha tarthatnánk pusztán pogány képzetekkel rendelkező költőnek. Az életműben bizony vannak olyan helyek, amelyek keresztény témájúak, és az antikizálás mellett is óhatatlanul tartalmaznak keresztény „istenképzeteket” – ilyen például *Az Atya- és Fiúisten beszélgetése az emberi nem elpusztításáról, akikhez végül a Boldogságos Szűz könyörög.*

Már az eddigi sorok érvényességét és célját is megkérdőjelezheti, hogy az előszóban megjelölt tág közönségen belül a szerző nem határolja el a korrall foglalkozó kutatók, oktatók, hallgatók, a tudományos intézmények dolgozói csoportját. A mű ezek szerint ismeretterjesztő. A recenzensnek nem lehet feladata kétségbe vonni a szerző megítélését, mindössze fájjalja, hogy – mintegy a játékból kihagyva – csak feltételesen kérheti számon további részek hiányát, olyanokét, amelyek a tudományos tárgyalásmód alapjai, az egyetem első évétől a nagydoktori dolgozatokig: hogy a könyv végén egyáltalán nincs bibliográfia, nincs rövidítésjegyzék, és csak igen következtelen, tisztázatlan rendszerű, nemegyszer fogyatékos hivatkozásokat tartalmaz. (A kötetben egyébként nem akadtam a lektor nevére.)

Az utóbbiakat egy ismeretterjesztő műben éppenséggel másképpen kellett volna közölni. Mit kezdhet az irodalomkedvelő például az olyan hivatkozással, mint Martialissal kapcsolatban a következő: Spectac. 15. (uo., 121)? A Martialis-életműből a hivatkozott *Látványosságok könyve* utoljára Csengery János fordításában jelent meg teljesen, több mint félszázada. (Marcus Valerius MARTIALIS epigrammáinak XIV. könyve a *Látványosságok könyvével*. Ford., bev., jegyz. CSENGERY János, Bp., Supplementum ad M. Valerium Martialem, 1942.)

Lehet, hogy a szerző a pontosság és a visszakereshetőség miatt minden hivatkozást szöveghellyel akar ellátni, még akkor is, ha ezeket a hivatkozásokat nem mindenki ismeri. De akkor nem látunk indokot arra, hogy miért

nem ad meg elegendő információt a szerző például a következő megállapítás után: „Miután Catullus legitimizálta a *cacare* (kakálni) igét a költői nyelvben, a polgárjogot nyert kifejezést a továbbiakban használja még Horatius, Phaedrus és Martialis is” (VADÁSZ, *i. m.*, 36). Az auktorok mellett egyetlen szöveghelyet sem találunk – erre legfeljebb a szemérem lehet a magyarázat. Nincs hivatkozás sem valamilyen monográfiára vagy tanulmányra, sem valamilyen szótárra, például a *Thesaurus Linguae Latinae*-ra vagy Forcellini *Totius Latinitatis Lexiconára*. Pedig az utóbbi két szótár – talán éppen a fenti állítások forrása is – nélkülözhetetlen és bevallott eszköze mindenkinek, aki az ókori és a humanista költészet közötti párhuzamos szöveghelyek után kutat. A *Thesaurus*ban természetesen megtalálható az összes említett auktor (s még az is, hogy a szót már Catullus előtt használják az *Atellana*- és a *mimus*-szerzők). Ha tehát a szerző el akarja zárni az illemtelen szöveghelyeket, használhatná például a *Thesaurus*ra történő hivatkozás lehetőségét: a T. L. L. rövidítést és esetleg a sorszámjelölést. Semmiképpen nem volna szabad beérnie egyetlen közvetett hivatkozással, azzal, hogy a 240. oldalon egy Janus-vers vizsgálata során bizonyos szavakról megállapítja: azokat „Janus alkotta, még a *thesaurusok*ban sem található” (uo., 240).

A hivatkozás hiányának másik problémája, hogy – különösen egy ismeretterjesztő mű esetében – a szerző könnyen tűnhet az olvasó szemében olyan memória-zseninek, mint amilyen Janus Pannonius volt. Sőt! Az átlagolvasó ennél is hatalmasabb tudásanyagot sejtethet egy ilyen állítás mögött, hogy „*A discutere* igét csupán a II. századtól használják megvizsgálni, megítélni értelemben”, ha nem tudja, hogy az állítás mögött – feltehetően – a *Thesaurus discutio* szócikkének következő állítása áll: *i. q. perquirere, examinare (inde a saec. II. ex.)* (T. L. L. *discutio* p. 1374. l. 60. [II. B.]).

Maradjunk még a hivatkozásoknál: a forrásokra való hivatkozások módja nem következetes. A 116. oldalon például az Ovidius-hivatkozásban a cím dőlt betűvel és arab számokkal áll (*Fasti*, 4. 23); két sorral lejjebb a Vergilius-hivatkozás álló betűkkel, római énekszámozással (*Aen.* VI. 859.). A rövidítések két fő típusa a már említett *Thesaurus*éval és a Forcellini-lexikonéval azonos. A korrekt eljárás az lett volna, ha a szerző a zavaró sokféleséget – akár a korrektúra átnézése során – megszüntette volna, és a rövidítések feloldásait megadta volna latinul és magyarul (ahogy egy ismeretterjesztő műhöz illik), vagy ha hivatkozott volna az említett két szótár közül a modernebb, részletesebb *Thesaurus* rövidítési módjára (bár így a megfejtők körét a tudományos intézményre korlátozta volna). Ezzel a szerző nagyban emelte volna hivatkozásainak hitelét. Úgy tűnik ugyanis, hogy néhány hivatkozás nem alapul szövegismereten, hanem a szótár közlésének

egyszerű átvétele. A 131. oldalon például a *facundia* szóval kapcsolatban a következő Forcellini-típusú Varro-hivatkozás áll: 6. L. L. 7. Ha megnézzük Varro *De lingua latina* című műve fennmaradt részeinek valamelyik kiadását, megállapíthatjuk, hogy a 6. könyv 7. része bizony elég terjedelmes: nem is véletlen, hogy a kiadások még tovább tagolják bekezdésekre. Szinte lehetetlen, hogy ha a Szerző utánaolvasott volna a résznek, nem jelölte volna meg egyúttal a bekezdés számát (52) is. (A Thesaurusban a hivatkozás eleve a bekezdésre történik, a következőképpen: VARRO ling. 6, 52.)

Problematikusnak tartjuk azt is, hogy a szerző a párhuzamos helyek értékelése, felhasználásuk során egyáltalán nem nem differenciál. Nem különíti el azokat a párhuzamokat, amelyek valamely frazeológiai egység pusztá átvételei, a klasszikus latin nyelv használatának szükségszerű velejárói, valamint azokat, amelyekben az idézés egyben reflexió a hagyományra. Amikor a tüskerenetegbe lépő (incedens) Silvia (TK 1, 147 [ep 100]) esetében a szerző az *Aeneis*ből hoz párhuzamokat, amelyekben Iunóval, illetve Didóval (VERG Aen. 1,46. 1,495.) kapcsolatban olvashatjuk az *incedo* igét: az első esetben Iuno királynőként vonul be az istenek közé, a másik esetben a szintén királynő Dido vonul be a templomba. A recenzens kételkedni kényszerül: itt legfeljebb egyazon ige használatáról van szó, de a jelentésük teljesen más.

A hivatkozásokhoz hasonlóan következetlen, s olykor elfogadhatatlan a nevek helyesírása. Többfajta írásmód keveredik például a „Timaeusz” (VADÁSZ, *i. m.*, 43) cím és a „Theophrasztusz” (uo., 152) név esetén. Két helyen (uo., 65, 114) is előfordul, tehát valószínűleg nem sajtóhiba a (mutatóból kimaradt) „Neubolé” név, a helyes Neobulé helyett. Egymáshoz képest következetlen például a „Szilvia” név fölötti sorban olvasható „Vergilius” (uo., 56), valamint a hibás „Euthlos” alatt két sorral megjelenő „Euathlosz” (uo., 113).

Az ismeretterjesztő cél nem menti fel az szerzőt az alól, hogy valamiképpen hivatkozzék más kutatókra, ha azok eredményei kiegészítik az övét. Számos ismeretterjesztő mű szerzője közli a felhasznált irodalmat a mű végén – egy összefoglalás ettől is lehet hasznos. Vadász Géza viszont csak a szövegben zárójelbe tett, fogyatékos hivatkozásokkal él, ha él. Számos kortárs eredmény ugyanis kimarad a hivatkozások közül. Ezt kell megállapítanunk például azzal az epigrammával kapcsolatban, amelyben Janus kétértelműen azt állítja Gryllusról, verseiben gyakran támadott tanuló társáról, hogy anyja farkasszuka (lupa) volt (p 34. ep 78.). A szerző Ciceróra és Ausoniusra hivatkozva közli azt a poént, amelyet a hivatkozások nélkül ugyan, de már 1964-ben lelőtt Gerézdi Rabán az akadémiai irodalomtörténeti kézikönyv Janus-fejezetében: azt, hogy a szó nemcsak anyafarkast, hanem

utcalányt is jelent. (*A magyar irodalom története, 1*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, 229.) A fenti eset kiragadott példa: Huszti József, Miklós Pál, Kocziszky Éva, Marianna D. Birnbaum nevét szintén megemlíthetjük. (Az utóbbi három szerző közül Huszti számtalan helyen, az utóbbi két szerző a *Saját lelkéhez* című elégia asztrológiai értelmezésének kapcsán hiányzik – vö. a 102. oldalon található állítást HUSZTI József, *Janus Pannonius asztrológiai álláspontja*, Minerva (1927), 58; Uő, *Janus Pannonius*, Pécs, Janus Pannonius-Társaság, 1931, 215; MIKLÓS Pál, *Janus Pannonius egy verséről (Ad animam suam) = Janus Pannonius [Tanulmányok]*, szerk. KARDOS Tibor és V. KOVÁCS Sándor, Bp., Akadémiai, 1975; KOCZISZKY Éva, *Ad animam suam*, ItK 1981, 192–209. A témáról Kugler Nóra, az ELTE ÁITK hallgatója írt és ismertetett dolgozatot az 1987-es pécsi OTDK konferencián. Dolgozata nincs birtokomban – előadásában a vers asztrológiai megfejtése mellett foglalt állást. Birnbaum neve hiányzik például a 190. oldalon, Janus Martialis-imitációja kapcsán. Vö. BIRNBAUM, Marianna D., *Janus Pannonius: Poet and Politician*, Zagreb, Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti, 1981, 23.) Talán a legtöbbet mellőzött kutató Török László. A könyvben számos eredmény található, amelyet ő néhány évvel korábban már közölt, olyan tanulmányokban, amelyek a szerzőivel olykor egyazon évfolyamban jelentek meg az Irodalomtörténeti Közleményekben. (A 144. oldalon a 251–252. számú epigramma kapcsán a szerző nem mulasztja el a hivatkozást saját tanulmányára, amely az ItK 93. évfolyamában jelent meg, ugyanakkor nem hivatkozik Török László azonos évfolyamban, korábban megjelent cikkére [TÖRÖK, ItK 1989, 417].)

Az „új” eredmények körüljárása világosan bizonyítja, hogy az ilyen inkollegialitás nemcsak általában vet rossz fényt a szerzőre, hanem közvetlen kárral is jár. Az idézendő eset egy aristotelési szó, a *kyminopristés* (köményhasogató), amelyet Janus felhasznál. A kifejezés Török László szerint hapax legómenon, csak Aristotelésnél található meg (TÖRÖK, i. h., 423); Vadász az Aristotelés-helyet szintén közli (VADÁSZ, i. m., 124), de párhuzamként megadja még Aristophanés *Darazsak* (illetve nála: a *Darázs*) című komédiájának, valamint Theokritos egyik idilljének szöveghelyeit is. Nos, a komédia 1358. sorában (és nem az 1348.-ban, ahogy a szerző állítja) a következő szót olvashatjuk: *kyminopristokardamoglyphon* (Arany János fordításában: ká-kán-csomó-haj-szőrszálhasogató). A Theokritos-hely (10,55.) – kataprión to kyminon – szintén nem egyezik a Janus által felhasznált szóval. Ha Vadász Géza nem nézte is meg a hivatkozott helyeket, szöveget üthetett volna a fejébe, hogy a párhuzamos hely korábbi közlője csak egy forrásra hivatkozik. Ennek híján maradt a bizony (ny)esendő hivatkozás.

Olykor viszont a szerző nem habozik egy-egy mellékes, mégis nagyívű állítást úgy közölni, mintha az szakmai közmegegyezésen alapulna. „Janus, akit felvilágosult nézetei miatt – barátjával, Galeottóval együtt – a reformáció előfutárának szokás tekinteni” – olvashatjuk (uo., 162). Ha visszagondolunk egy korábbi tételére, mely szerint Janus csak pogány istenképzetekkel rendelkezik, a ki nem mondott, de valószínűleg el sem gondolt konklúzió erősen elgondolkoztató: a pogány istenképzetek mint a reformáció előfutárai? A paradox tétel igazolása a szerzőre vár. Mindenesetre aligha nem tett volna jót, ha nem általában a szokásra hivatkozott volna, hanem idézte volna forrását, összevetve egy másik, dokumentálhatóan általános hagyománnyal: Huszti József állításaival Janus vallástalanságáról, valamint Bán Imre értékelését arról, hogy mennyire leszűkítve használják fel Janus pápaellenes verseit a protestáns polémiában (*Janus Pannonius [Tanulmányok]...*, i. kiad., 499).

A hivatkozás hiányát tapasztaljuk ott is, ahol az elemzések állításait számítógépes szövegelemzés támogatja meg. Ez mindenképpen üdvözlendő. De sajnos nem tudjuk meg, hogy milyen algoritmussal végezte el az elemzést – csak a tanácsadó, Wittmann Géza nevét ismerjük meg egy köszönetnyilvánításban (VADÁSZ, i. m., 166). A számítógép használata főleg a metrikai elemzések esetén történik: a program generálja az adott Janus-sor más lehetséges metrikai változatait, s ezeket veti össze a szerző Janus megoldásával. Az eredmények néhol egészen meghökkentő lehetőségekről szólnak, például a következő két hendecasyllabus esetében: *O vicine pater, meo nec unquam / Hunc tu consilio modum sequeris* (Ó, szomszéd apa, azt tanácsolom, sohase járj el ily módon). A szerző szerint „a számítógép kiderítette, hogy Janus kénytelen volt tmesist (a szó kettészakítása) alkalmazni a *nec unquam* (sohasem) esetében, mivel a *nunquam* szó felhasználásával a 10 szó nem illeszthető hendecasyllabusba. Ugyanis a *nunquam* kétszótagú, a versformában viszont három szótagra van szükség (uo., 76). A számítógép kiderítette? Akkor a megszemélyesítés mögött olyan szoftver áll, amellyel a világpiacon is előrukkolhatna kitalálója: hiszen a bűvös gép képes felismerni a *nec unquam* szót mint a *nunquam* változatát, felismeri, hogy a két szó különbsége az – oly különbözőképpen alkalmazható – tmesis terminusával írható le, tehát bizonyosan más retorikai eljárásokat is ismernie kell. Sajnos attól tartunk, hogy mindezeket a lehetőségeket egy olyan lénynek köszönhetjük, aki a számítógép lehetőségeit messze meghaladja: Vadász Gézának magának. A számítógépes ellenőrzés az általa kiderítettekhez legfeljebb azzal járulhatott hozzá, hogy igazolta: a háromszótagú *nec unquam*-ot nem helyettesíthetjük a kétszótagú *nunquam*-mal egy kötött szótagszámú metrum-

ban. Ezt a tényt viszont meglehetősen könnyen ellenőrizhetjük a mutatóujj kopogtatásával, hagyományos digitális műszerünkkel is.

Mint már említettük, az elrendezés miatt igen nehéz értékelni a szerző elképzeléseit. Ehhez el kellett végeznünk, amit a szerző elmulasztott: a szét-szórt állításokat egybeszedtük, és tisztázni próbáltuk egymáshoz való viszonyukat. Itt ingoványos talajon járunk: a rendszerezés eredményeit óhatatlanul befolyásolják a rendszerező elvek. Mentségünk, hogy az ingoványba a szerzőt követve tévedtünk, és hogy helyette próbálunk valamiféle rendet rakni.

1. *A szerző költészetfelfogása.* A költői és a nem költői kifejezésmód között a szerző két szempontból végez elhatárolást. Az egyik kritérium az el nem avuló, általános emberi érzés, tapasztalat kifejezése (uo., 32, 120, 121, 127, 128–129, 221). A tétellel – megfoghatatlan volta miatt – akár egyet is érthetnénk, ha a felhozott példák nem ingatnának meg ebben. A felakasztott Ambrosiusról szóló epigrammával (TK 1, 182 [ep 185]) kapcsolatban tett állítás olvastán talán nem egyedül én hőkölttem meg: „Maga az alapgondolat örök emberi érzést fejez ki. Ki nem kívánta már gyűlölt ellenségének, hogy akassza fel magát, és ha megtörtént, így kiáltunk fel: van Isten!”

A költőiség másik kritériuma a magasrendűség, a közönségesség kerülése (VADÁSZ, *i. m.*, 35, 40, 52, 65–66, 121, 187). A kritérium meghökkenítő, ha arra gondolunk, hogy Janus az iskolában három, magasztos, alantas, és közepes stílusnemről olvasott, s mindhármát művelte is, akárcsak kortársai. Nem állíthatjuk tehát Vadásszal, hogy a Janus-kortárs Johannes Aurispa egyik, Ursa vulváját kitárgyaló pajzán epigrammája „földhözragadt” hasonlatai, közönséges, ízléstelennek érzett stílusa miatt nem méltó a költészet rangjára, „még ha disztichonai hibátlanul csendülnek is fel”. Számos kortárs védelmezte ezeket a verseket mint költői alkotásokat – például Janus mestere, Guarinus. Ő a pajzán költészet ellenfeleivel szemben azt a Catullust idézte, aki 16. epigrammájában barátait farba- és szájbakúrással fenyegetve hangoztatja: a kegyes költő maga legyen tiszta életvitelű, a verseket ilyesmire semmi nem kötelezi.

A harmadik kritérium, a *callida junctura*, a szavak ügyes kapcsolása. Ez esetben Janus a tematikus kihágásokra is felmentést kap: amikor egy epigrammájában pénzt kér vissza, bejelentésére „a pénzügyi számadások pontossága, egzakttsága jellemző, és csupán a szavak szellemes elrendezése (a horatiusi *callida junctura*), valamint a hexameteres forma teszi verssé”. Az állítással kapcsolatban felvetődik a kérdés: mit lehet megmagyarázni az ilyen előíró értékeléssel? A szerző vers-fogalmát vagy Janusét?

2. *Janus poétikai vezérelvei.* Az első ilyen elv a harmónia elve (p 37–38. ep 80, ep 85, ep 108.): az „isteni arányok bővületében élő reneszánsz” képviselője, „a harmóniaeszmény híve” küzd a deformis, törpe esztétikai kategóriái ellen. A megállapítást a szerző egy olyan epigrammával kapcsolatban fogalmazza meg, amelyben Janus a törpe Balázs formátlanságán és csúfságán gúnyolódik. A recenzens kételkedni kénytelen: Janusnak számtalan egyéb alkalma volt arra, hogy poétikai fejtegetéseket közöljön, nem valószínű, hogy poétikáját törpetani vizsgálódásaiban dolgozta ki. Másrészt harmónia ide, aránytisztetlet oda, Janus obszcén epigrammaiban gyakran jelenik meg a deformitas és a turpitudó, nem mint a küzdelem, hanem mint a nevetség tárgya. Vadász megállapításából egyébként nem derül ki, hogy a harmónián mit ért: az ábrázolás tárgyának harmonikus benyomását, vagy az ábrázolás nyelvének harmóniáját?

Janus másik fontos poétikai vezérelve a szerző szerint a „reneszánsz valóság-tisztelet, realizmus”, valamint a veritas, az igazság tiszteletét az ókori irodalomból és filozófiából „sugárzó szellemiség hatására szem előtt tartott” verizmus, illetve – ritkábban – a naturalizmus. Az antik poétika mellett gazdaságilag az olasz városokban meginduló tőkefelhalmozás, filozófiailag az epikureizmus alapozza meg. Lényege: a versben az igazságra, a valóságra törekedni. A szerzők ennek érdekében vállalkoznak a kendőzetlenségre, az érzékletességre a szokatlanul drasztikus témák feldolgozásában is.

A magyarázat rendkívül egyszerű. A szerző nem is taglalja részletesen: nem foglalkozik azzal, hogy egy 19. századi terminust használ úgy, hogy korszakokon átívelő jelentést tulajdonít neki; nem magyarázza, vajon miféle közvetítések vezetnek a tőkefelhalmozástól az epikureizmusig és a verizmusig. Nem gondol olyan csekélységekkel, hogy Ferrarában, ahol Janus tanul, már a 13. század közepétől az Este-ház uralkodik, s a tudományok és művészetek mecenatúráját nagyrészt ez az uralkodócsalád látja el. (Lásd első-sorban: GUNDERSHEIMER, Werner L., *Ferrara. The style of a Renaissance Despotism*, Princeton, N. J., Princeton Univ. Press, 1973.) Ehelyett a részletes magyarázat helyett az olvasó be kell hogy érje a 19. századi verizmus topikus tételeinek alkalmazásával. Hadd idézzük ide egy verista szerző megállapításait: „...ha visszanyúlunk az első írók példájához, ama derék korok íróihoz, azt látjuk, mindannyian úgy írtak, mint ahogy beszéltek volna. Egyébként is ez következik a századunkat átható igazság, evidencia és pozitívizmus szelleméből. A demokrácia, jobban mondva a polgárság, amely korunk egész haladásának a mívese volt a francia forradalomtól kezdve [és nem korábban! J. L.], most be akar hatolni a művészet szférájába is, és bele akarja árasztani azt az új életet, amelyet az összes többi emberre diszciplínákba és intézmé-

nyekbe bele tudott vinni.” (BETTELLONI, Vittorio, *Levél G. L. Patuzzihoz = A naturalizmus*, bev., kiad. CZINE Mihály, Bp., Gondolat, 1967, 164.)

Egy 19. századi irodalmi irányzat megengedheti magának, hogy történetietlen legyen – egy 20. század végi filológus szerintünk nem. Neki észre kellene vennie néhány jelentékeny különbséget. Elsősorban azt, hogy az ábrázolt világot nyelvileg is közvetlenül visszaadni akaró verizmussal szemben Janusa szövegekből idéző költő: alkotásaiban a régiekre tekint, költészete így vagy úgy az utánozni és felülmúlni kívánt antik költészetre utal. Akárcsak a kortársak: a Quattrocento irodalmi és művészeti dokumentumai szerint a humanisták és a művészek a természet utánzásának programját egészítik a régiektől tanult eszmények szerinti értelmezésé. (Lásd például VASOLI, Cesare, *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*, ford. SZKÁROSI Endre, Bp., Akadémiai, 1983, 129–132. [„A Quattrocento naturalizmusa” című fejezet].) Azután azt, hogy amikor Janusnál „kendőzetlen”, „érzékletes”, „szokatlanul drasztikus” versek jelennek meg, azok nem az érzékekben tapasztalt valóság minél pontosabb utánzásának szándékából erednek. Éppenséggel az ismert minták kiforgatása végett történnek meg. A természeti megfigyelés csúcspontjának nehezen tarthatunk olyan verseket, mint az Ursula vulvájáról, vagy a csupalyuk kéjencről írottak. Éppenséggel a hiperbolicitás jellemző ezekre a versekre, s nem a szenttelen tárgyilagosság.

A szerző nem tárgyal ilyen különbségeket, viszont kimutatja a verisztikus stílust minden szinten, a szövegegységtől egészen a hangokig. A fent említett, Leóra írt Janus-epigramma második sora például „a humanista verizmus szellemében érzékletes hang-effektusokkal festi a természetellenes fajtalankodást: *Parte tamen patitur posteriore Leo*. (Mégis hátsófelét engedi át Leo)”. A Galeottóhoz betegségéről író Janus „véresen verisztikus” leírást ad (VADÁSZ, *i. m.*, 194; TK 1, 139 [ep 370]). A barátnőjéhez írott epigrammájában „a párosodó kutyák lucretiusi képe (IV. 1201) már az elviselhetőség határáig fokozza a szenzuális verizmust” (TK 1, 204 [ep 126], 7–8). A két sor egy hasonlat, amelyben legfeljebb – a szerző után gondolva – a c hangok ötszörös alliterációja bujtogat buja bódulatra. *Consortes utinam Veneris sic vincla catenent, / Haeret ut implicito cum cane nexa canis*.

A verisztikus Janus számára a szerző szerint a költemény keletkezésében meghatározó a közvetlen költői élmény. Ez az álláspont sajnos olyan értelmezésekhez vezet (VADÁSZ, *i. m.*, 38, 63, 178), amelyekben nem határolódik el a párhuzamos helyekre történő hivatkozás és az élményekre történő visszavezetés. A Cressához írt epigrammában (TK 1, 265 [ep 112]) például a Zeust tejével tápláló Amaltheia kecskével összehasonlított, gyerekét kecsketejjel tápláló Cressát megszólító vers a szerzőtől a párhuzamok alapján

kap magyarázatot, de a következő kiegészítéssel: „Lehet, hogy egy ferrarai pillanatképet – egy anya kecsketejjel itatta gyermekét – asszociált a görög mitológiával. Jellemző, hogy a leghétköznapibb jelenség is ókori párhuzamra inspirálja az erre mindig kész humanistát.” Az állítás körben forog, a bizonyítandóval bizonyít, és inkább a szerzőről szól: jellemző, hogy egy ókori jelenség is a leghétköznapibb párhuzamra inspirálja az erre mindig kész irodalomtörténészt...

Az érzéki tapasztalatok, a szenzuális megjelenítés filozófiai háttérét Vadász szerint az epikureizmus filozófiája biztosítja, dacára annak, hogy Janus egy epigrammában sem kötelezi el magát kizárólag e filozófia mellett – igen óvatosnak kell tehát lennünk, amikor bizonyítékokat keresünk, illetve mérlegeljük azokat. Fontos az is, hogy ha Janus valamely filozófia tanítását versbe foglalja, leginkább olyan toposzok segítségével teszi ezt, amelyek egyértelműen az adott filozófiából származnak – példaként a *Saját lelkéhez* szóló platonikus verset hozhatnánk. Más esetben explicite utal valamelyik filozófiai iskolára – ilyen például a név szerinti Epikuros-hivatkozás a Galeotto zarándoklatán gúnyolódó epigrammában. Epikuros itt mint az élvetegek iskolájának atyja (pater sectae delicatae) jelenik meg, az én – vitatható – olvasatom szerint úgy, mint a vakbuzgósággal szembeállított másik szélsőség példája. Ez a rész azonban nem a „szenzuális verizmusról” szól, hanem a fájdalomtól való mentesség toposzát mondja fel.

A szerző az epikureizmus Janus szenzuális verizmusát egy Macrobius-hivatkozással támogatja meg. A hivatkozott helyen Macrobius, aki szerint az istenek és a legfelsőbb dolgok méltósága lehetetlenné teszi a nyílt magyarázatot, elítéli az epikureus Kólótés véleményét, amely szerint az istenekre vonatkozó ismereteket nem a koholmányok és a mesék leple alatt kell megmutatni, hanem a pusztaság igazság megmutatásával. Macrobius szerint a bölcsek a burkolt előadásmódban is meglátják az igazat. Miután Janus egy – nem filozofikus, hanem nagyon is pajzán, catullusian farbafúrós – epigrammájában (az epigramma két változatban maradt fenn: TK 1, 189 [ep 72]; 1, 253 [ep 51]) eltréfálkozik a burkolt kifejezésmód lehetőségein, a szerző úgy ítéli: a pusztaság igazság képviselőjeként Janus szükségképpen epikureus.

Lehet-e éppen ez az idézet hivatkozási alap az ítéletre? Eddigi tapasztalataim alapján Janus ilyen bonyolult hivatkozásokkal nem szokott élni. Másfelől a mesék leple az antikvitástól egészen Janus koráig folyamatosan élő, főleg a pogány költészet védelmére felhasznált toposz. Jellemző, hogy tartalmazza az a nevelési könyvecske is, amelyet Janus iskolatársa, mesterének fia, Baptista Guarinus állított össze: az iskolákban a történeti képzés során a tanulók olyan költőket vesznek, „akik csodálatra méltó finomsággal

alkották valóság-hű költött műveiket, és akik a mendemondák leple alatt a mindennapi élet szabályaira hívják fel a figyelmet”. (Eodem ferme tempore poetas omnes ordine percurrent, in quibus verisimilium figmentorum subtilitatem admirabuntur, et ad quotidianae vitae institutionem sub fabulamentis contectam revocabunt. GARIN, Eugenio, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Firenze, Giuntine–Sansoni, 1958, 454. [Az idézet kapcsán Baptista Guarinus Cicero *De natura deorum*-ára hivatkozik.]) Véleményem szerint Janus verse nem valamely filozófia nevében figurázza ki ezt a toposzt, hanem a Carmina Priapea, az obszcén versgyűjtemény szellemében: a kertek nem leplezett, szemérmetlen szerszámú védistenének jegyében keletkezett versek gúnyolják számtalanszor a leplezett megjelenést és beszédmódot (PRIAP. 1, 9, 14, 19).

A szerző szövegelemzéseivel közül egyet hozunk fel példának – úgy gondoljuk, ezen a legtöbb fogyatékoságot illusztrálni lehet.

A tárgyalt epigramma a velencei Marcellusról szól (TK 1, 73 [ep 333]):

De Marcello Veneto
 Hoc mihi Marcellus, sacri quod vatibus aevi,
 Pollio, Maecenas, et Proculeius erant.
 hoc ego Marcello, quod Xerxi Choerilus olim,
 quod tibi nescio quis, perfide Sulla, fuit.
 hoc modicum est, inquis; nihilo tamen esse videtur
 maius, nam nihilo quid minus esse potest?

(Számomra Marcellus az, ami a megszentelt kor költői számára Pollio, Maecenas és Proculeius volt. Az vagyok Marcellus számára, ami hajdan Xerxés számára Khoirilosz, ami nem tudom kicsoda volt számodra, álnok Sulla. Csekélység ez, szólsz; a kevésnél mégis többnek látszik – hiszen mi lehet kevesebb a semminél?)

Az epigramma megítélése: „egyetlen jelentékeny sora van (1.), a többi, hogy janusi szóhasználattal éljünk, csekélység (modicum), csupán a semminél látszik többnek: nihilo tamen esse videtur majus [...] A harmadik sorban pedig egy kultúrtörténeti tévedés szerepel, amely szinte egyedülálló a rendkívül tájékozott Janus költészetében. Arról ír, hogy azt a szerepet szeretné játszani Marcello számára, amit Khoirilosz töltött be Xerxés javára. Khoirilosz azonban Nagy Sándor tetteit írta le epikai műveiben, nem Xerxésznek volt udvari költője. Ráadásul ha csupán gyenge költő lett volna, mint Horatius szerint Khoirilosz, aki incultis versibus, azaz csiszolatlan, nevetséges verse-

ket produkált a királyi aranyaként, Marcello valóban rosszul járt volna vele.” A szerző ezután magyar fordításban közöl és kritizál egy hellénisztikus epigrammát (pontosabban: epitaphiumot) Sardanapalos sírjára. Sardanapalos neve, úgy látszik, „mindannyiunk” előtt ismert, ezért nem szükséges még pár sorban sem bemutatni az élvágyáról is híres mitológiai asszír királyt. A sírverset a szerző mindenestre a 4. századi Khoirilosnak tulajdonítja. Ennek kapcsán szöveghely megjelölésével (XIV. 5.9.) idézi a sírfelirat Strabónnál található prózai változatát, valamint szöveghely megjelölése nélkül hivatkozik Cicero és Aristotelés elítélő véleményére a versről. (Az idézett vélemények a Tusculumi beszélgetésekből valók – Aristotelés véleménye Cicero idézetében maradt fenn [CIC. Tusc. 5, 121; a témával foglalkozik még: CIC. fin. 2, 106].)

A szerző talán túl hamar ítélkezett. Utána kellett volna járnia, hogy miért s miként tévedhetett Janus. Ha pedig utánaézett volna Khoirilosnak mondjuk a Pauly–Wissowa szerkesztette ókortudományi enciklopédiában (PAULY–WISSOWA, *Real-encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1894), hamar rájöhetett volna, hogy a kérdésben nincs egészen igaza. Az enciklopédia öt Khoirilost említ, köztük egy tragikus és két epikus költőt. (A Khoirilosok miatt éppenséggel nem is kellett volna ezt az enciklopédiát kutatnia. A témánk szempontjából fontos három Khoirilos külön címszóban szerepel a Világirodalmi Lexikonban is.) Az epikus költők közül az első az 5. század végén élt samosi Khoirilos, aki nem volt ugyan udvari költője Xerxésnek, de epikus költeményt írt Xerxés átkeléséről és vereségéről. Eposzában, amelyet a hagyomány többek között a Persika néven ismer, először választ történeti témát, s így olyan hagyomány elején áll, amely Janusig vezet. A második költő a 4. században, Nagy Sándor udvarában élt hízelgő iasosi Khoirilos. Azt a kérdést, hogy melyiküknek tulajdoníthatjuk az epigrammát, koronként máshogy döntötte el a kritika: Weisbach, a Pauly *Sardanapal* szócikkének írója mindkettejüktől elvitatja (*Real-encyclopädie...*, Sardanapal szócikk, 12. §, i. kiad., 2445).

A Janusnál megjelenő Khoirilos Xerxésről ír, és silány költő. A szerző felvethette volna a lehetőségét annak, hogy Janus összekeveri a két Khoirilost. Aztán Strabón művét is alaposabban átnézhetette volna; megtudhatta volna, akár a magyar Strabón-fordítás névmutatójából, hogy Khoirilos névével Janus Strabónnál nemcsak az általa idézett részben találkozott, hanem még egy helyen is (STRAB. 7, 3, 9. C 303), ahol Strabón a szkítákkal kapcsolatban közvetve idéz egy részt az 5. századi Khoirilostól, aki „a Dareios-féle hajóhídon való átkelés kapcsán mondotta: Pásztornépek a skytharokon szákák, a hazájuk Ázsia búzavidéke ugyan, de a jogra vigyázó / Pásztorapák

maradéki. (A magyar fordítás adatai: STRABÓN, *Geographika*, ford. FÖLDY József, előszó BALÁZS János, Bp., Gondolat, 1977.) Felidézhetette volna: Janus mestere, Guarinus éppen akkortájt fordította, olvastatta és kommentálta Strabónt, amikor Janus Ferrarában tanult – amint ezt a tanítványnak a mesterhez írott panegyricusából tudjuk. (Erről lásd például a Guarinus-panegyricus 731–749. sorait.) Örömmel tapasztalhatta volna, hogy az előbb idézett Strabón éppen a szkítákkal foglalkozik – ebből is arra gondolhatott volna, hogy Janus szeme nem siklott át fölötte. Feltételezhette volna, hogy más források, például Hérodotos alapján Guarinus kommentárja kiigazította volna Strabónt: nem Dareiosról, hanem Xerxésről van szó. Az epigramma lehetséges olvasatát úgy adhatta volna meg: Janus a *captatio benevolentiae* fogásaival feldicséri Marcellust, akit a nagy antik költészetpártolókhoz hasonlít, önmagát viszont kicsinyíti azzal, hogy tehetségtelen, névtelen költők mellé helyezi. A szerzőt természetesen nem követhettük valamennyi meg nem tett útján, de állítjuk, hogy az ilyen típusú utánajárással még ennél is többre juthatott volna. Ehelyett preconcepciókhoz keresünk adatokat, néhol hivatkozás nélkül, a széles közönség előtt ismeretlen neveket meg nem magyarázva, néhol kézikönyveket is figyelmen kívül hagyva.

Sajnos, ez a módszertelenség és a méltánytalanság egy olyan műhöz vezetett, amely nem méltó nemhogy a Janus-kutatáshoz, de magához a szerzőhöz sem, ha korábbi munkáit tekintjük. Attól tartok, hogy a könyv inkább néhány bírálóra, mint sok olvasóra talál.

JANKOVITS LÁSZLÓ

Bori Imre: *Prózatörténeti tanulmányok*

Irodalmi múltunk nem holt hagyaték, de jelenünkbe áthajló, jelenünkig ható hagyomány. Mélyen rejtező avagy feledésbe merült értékeinek feltárása, felszínre hozatala s föléléstése avatott kezekre vár. Olyan szellemiségű kutatókra, mint Bori Imre. Kezében a múlt újjáalakul, a méltatlanul porladozó művészi értékek újra elevenekké lesznek.

Egy vele folytatott beszélgetés alkalmával – pályaindulására, a hatvanas évekre visszatekintve – irodalomtörténeti alkatát mint „a valóságos irodalmi folyamatok leírása”-nak „elkötelezettjé”-t határozta meg: „úgy tartom, hogy ami a magyar irodalom múltjában megtörtént, azt meg kell írni. [...] Én nem szeretnék egyetlen vonulatot sem kiiktatni a magyar irodalomból,

de meg szeretném keresni mindegyiknek a helyét, felmérni nagyságát és a jelentőségét. Ez azért fontos, mert torzítottan élnek a köztudatban bizonyosfajta törekvések, jelenségek, ilyen vagy olyan, és főképpen politikai vagy történelmi okok miatt előtérbe kerültek, és az értéküknek nem megfelelő nagyságban vannak szem előtt.” (BORI Imre, *Válaszok Gartner Éva kérdéseire*, It 1986.) Tiszteletre intő e következetesen vállalt attitűd. Mert az újvidéki irodalmár kezdettől fogva a hivatalos magyarországi irodalomtörténet-írásnak ellentmondva ítélte meg a magyar irodalom fejlődés-, azaz hangsúlyozottan alakulástörténetét. (Erőteljes mozdulattal elutasított minden evolucionista koncepciót.) A sematizmus korának rögeszméitől eltérően vélekedett az értékhangsúlyok megoszlásáról. A műalkotást, az irodalmi szöveget pedig a maga esztétikai mivoltában állította vissza az őt megillető kitüntetett pozícióra. Szellemi alapállása az országhatárokon túl is befolyást gyakorló volt, hozzájárulván a hatvanas évek irodalomszemléleti horizontjának átminősüléséhez.

Bori Imre ma is, soha nem fáradón kezdeményez párbeszédet, sőt bocsátkozik vitába, amint éber figyelme, gondolatjárása hozzánemértésről árulkodó vagy idejétmúlt, szüklátókörű nézetekbe ütközik. Termékenyítő máskéntgondolkodása, polemikus szenvedélye a megcsontosodott közhelyek, a berögzült tévhitek elutasítására serkent, másrészt a jelenségek újraértékelésére indít. Több mint negyedszáz tanulmánygyűjteményével, monográfiájával, továbbá műkritikusi alkotótevékenységével is a másként-látásra tanít, az eredeti, önálló tájékozódás igényére ösztönöz. A magam másságának kialakítására és a másik más-mivoltának a tiszteletére, elismerésére int. Ezért gazdagon áramló fejtegetéseit sem elsősorban saját nézeteit alátámasztandó szakítja meg hosszú szépirodalmi idézetekkel, hanem az olvasó, a máskéntgondolkodó iránti tisztelet gesztusaként. Mintegy helyt adva az eltérő olvasatnak, szövegértelmezésnek, a befogadói másság artikulálódásának. Egyik könyve utószavában írottakkal összhangban: mint irodalomkutató „az irodalomtörténeti-esztétikai tapasztalatokat nem kívánja előlegezni”, „hanem olvasóival együtt, a begyűjtött és interpretált felismerésekből akarja leszűrni a következtetéseket”.

Bori szövegekőzpontú irodalom-megközelítésre, ugyanakkor összefüggésekben való gondolkodásra tanít. Az éppen elemzett, értelmezett műre, opusra vetülő szociológiai, eszme- s ízléstörténeti, esztétikai megvilágítás messzelátását élesíti. Átfogó, egyetemes távlatú nézőpontjából már annak idején (az Ady, Móricz, József Attila nevével, életművével visszaélő torz ideológiákkal konfrontálódva) is a magyar irodalom európai értékvonalt kereste. Érdeklődése lankadatlanul a formabontó s -megújító, „modern” tö-

rekvésekre összpontosul, hogy helyük, szerepkörük feltérképezése által az irodalom, a művészetek, az emberi gondolkodás egészébe bepillantást nyerjünk.

Az irodalomtörténész korábbi munkáiból összeállított *Prózatörténeti tanulmányok* című új kötete a magyar epika alakulástörténetének egyféle hosszmetSZete. Mi sem természetesebb, mint hogy az interpretált művek s opusok élére az *Álmok álmodója* kerüljön, hiszen e regény az újszerű, szimbolista tendenciák első megnyilatkozása a magyar nagyepikában. Ugyanakkor Asbóth alkotása az „új tartalom és az új formák iránti láz”-t, a prózaforma válságának tünetét is magában hordozza. Könyve záró tanulmányául pedig a Déry-kisregények közlésmódjáról, stílusmegoldásairól készített „mikrometszetek”-et választja a szerző. E helyütt megfogalmazott hozzáállásmódja a *Prózatörténeti tanulmányok* érték meghatározóinak súlypontja: „olvasás közben” [...] „nemcsak az íróra jellemző mit kérdésére keressük a feleletet, hanem írónk hogyan-jára is”.

Az így meghúzott íven belül olvasható a Jókai utolsó évtizedeinek (1870/75–1904) újraértékeléséért – regényeinek elfogulatlan szemmel való újraolvasásáért – fellebbező tanulmány. Bori egy kora – nem csupán a magyar, de az európai „fin de siècle” – társadalmi életének értékátrendeződéseire is érzékeny író mutat be: „művészetében a világ még feudális vonásokat mutat, ha szociológiai metszetét nézzük, de megnyilatkozásai, az életben észlelhető tünetei immár polgáriak – a francia belle époque tünetei, ízlésben, szokásokban, erkölcsökben egyaránt.” Justh művészregényét sem esztétikai értéke emeli kivételes pozícióra a magyar próza alakulástörténetén belül. Mint a naturalizmus s az impresszionizmus „stílus”-regénye, mint az 1880-as évekkel kezdődő (de csak Adyék művészeti forradalmában kiteljesedő) látás- és kifejezésmódbeli változások dokumentuma egyedi. A két Cholnokyval foglalkozó tudományos munka tárja elénk, habár az *Alerionmadár vére* és a *Tammuz* című kötetek szerzője, Cholnoky Viktor még ragaszkodott az anekdotahagyományhoz, ám létlátása az újszerű, „modern” művészség vonásait kölcsönzi novelláinak. Látszat és valóság kollízióját tapasztalva, az álom- s a vágyvilág, illetőleg az élet, a realitás egybeoldóját – a csodát, a fantasztikumot – már nem XIX. századi nézőpontból, hanem „modern” módon fogta fel. Ami Mikszáth prózájában (*Beszterce ostroma*) a „fantasztikum realitása”-ként mutatkozik meg, az Cholnoky Viktornál a „realitás fantasztikumá”-vá lényegül át. Az abszurdumot evilágiként, mindennapjaink zárványaként rögzíti. Ugyancsak látszat- és valóság-szféra kettős koordináta-rendszere vetül elénk a másik Cholnoky, László epikumában – az álom-, káprázat- s látomásmotívumok „mélyvizében” – sajátos „pre-

szürrealizmus"-ában. A kor e diszharmóniáját véli Bori Imre ottrejlőnek Móricz szerelemfölfogásában, mely rokon „a szecesszióban virágba szökkent szexuálpatológiával”. Művészetét ez avatja „modern”-né a naturalizmus külsődleges jegyeivel szemben. (Ilyen föltevésből kiindulva tekinti az irodalomtörténész jelentékenyebbnek a *Csipkés Komárominé* című elbeszélést, mint a *Hét krajcárt*.) Török Gyula nagyprózai opusát – *A porban* – boncolgatva, valamint *A zöldköves gyűrű* című alkotását illetően a ciklussá növelt magyar családregegy realizálatlan lehetőségét konstatálja. Az utóbbi művet, megjelenítésmódját, sajátos köztessége egyedíti. *A zöldköves gyűrű*től már idegen a fordulatos cselekményvezetés, viszont a hősök tudatállapotának közvetlen megérezkítése helyett még csak viselkedés- és sorsanalízist nyújt. Ugyanakkor az élethelyzetek, alaphangulatok festői visszaadásában az irodalomtudós az átmenetiség előjeleit ismeri föl.

A *Prózamozaikok* fejezetcím alá összeválogatott, majd egyéjlesztett rövidebb tanulmányok (afféle tanulmány-forgácsok) Bori Imre irodalomtörténeti alkatát is közelünkbe hozzák. Helyet kap itt a – kedvelt – Krúdy próza-„effektusai”-val foglalkozó tudományos elemzés. *Műfaja: a vallomás* (A céda és a szűz ürügyén) című írásában pedig a szerző nem csupán a szövegvariánsok egybevetéséből eredő tanulságokat osztja meg a befogadóval, hanem az olvasás felszabadító öröme is ráébreszt. A kutatás, a tudományos felfedezés s a szövegekkel való foglalatosság intellektuális élményeivel is megajándékozza a vele együttgondolkodót. Az a momentum, hogy Csáth rövidprózájára, valamint Füst Milán *Adventjére* két-két munkájában, tehát, különböző nézőpontokból világít rá egyazon könyvben, teszi megnyerővé és példaadóvá tudósi magatartását: az újragondolás és a másként-értelmezés iránt megnyilvánuló toleranciáját hitelesíti.

A *Prózatörténeti tanulmányok* valamennyi írása az irodalom és a szerző horizontjának permanens nyitottságát és megújulását tanúsítja. (Forum Könyvkiadó, Újvidék–Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993)

POZSVAI GYÖRGYI

Vasy Géza: *Nagy László-tanulmányok*

Nem egy irodalomtörténész jegyezte meg évtizeddel, évtizedekkel ezelőtt, hogy Nagy László költészetéről már monográfiáknak kellett volna születnie. Ez a költői érték nagyságát megalapozottan tükröző igény mindmáig csupán

részlegesen valósult meg. A számos tanulmány, cikk, „vitairat” mellett nagyon kevés a róla szóló, költészetét rangjának megfelelően elemző, csupán az ő munkásságát központba állító könyv. Jószerével csak Tüskés Tibor munkája (1983) és Dobóné Berencsi Margit Nagy László-versértelmezései (1989) említhetők, majd Görömbei András nagymonográfiája (*Nagy László költészete*, 1992). Tüskés jobbára az életrajzi háttér, a korviszonyok felől közelít, s inkább az élethez, annak egyes pályaszakaszaihoz, mint az életmű mélyvilágához; Dobóné tizenkét verselemzése pedig oktatási segédanyagként – nem a líratörténet perspektívájában – hordozza értékeit.

A Nagy László-életművet annak fejlődésében, poétikai, világképformálódási kronológiájában a teljesség igényével átfogó szándékú munka csupán Görömbei András tollán született. Olyan minőségben, amely – szintetizáló erejénél fogva is – háttérbe szorította az eddigi – ha mégoly kiváló – részérdekű Nagy László-vizsgálódásokat. Szorosan műközelben haladva, szigorú igényességgel az első Nagy Lászlóról szóló „teljes irodalomtörténeti képet” (Greza Ferenc) készítette el. A Nagy Lászlóról a kezdetektől a kilencvenes évek elejéig született igényesebb írások tanulságait is egybefogva olyan szuverén pályaképet alkotott, amely mintha egymagában pótolni akarná az irodalomtörténet-írás elmaradt Nagy László-könyveinek adósságait. A nagyszabású vállalkozás ellenére sem mondható el, hogy munkája végérvényesen és a végsőig kimeríti a tárgyat. Annál inkább bizonyos az, hogy Görömbei András monográfiája után Nagy Lászlóról könyvet írni csak úgy érdemes, ha szerzője az övéhez képest új szempontokat, más közelítési módust alkalmaz.

Vasy Géza könyve jórészt megfelel ezeknek az igényeknek. Különösen műelemzéseiben, műfaji közelítéseiben, a pálya utolsó szakaszának értelmezésében s a Nagy László-vers strukturáltságának leírásában mutat föl olyan értékeket, amelyek a Görömbei Andrásétól eltérő – azt kiegészítő vagy azzal polemizáló – módszer vázát rajzolják föl. Jobbára csak vázát, bizonyítékait és ígéretét, hiszen az alkalmazott módszer: korábbi tanulmányok egybefűzése, csak ilyen rendszer körvonalazására alkalmas, s nem a szintetikus kifejtésre. Az már az új koncepció egységes kidolgozását igényelné.

A gyűjteményes kötet a tematika, a „műfaj”, a megírási fok és az elemzői attitűd (hol az irodalomtörténész, hol a kritikus, hol az irodalom népszerűsítője szól) tekintetében is heterogén jellegű. Vasy Géza közelítésének új vagy újszerű elemei diaszporikusan helyezkednek el a könyv négy nagyobb, nem azonos elemzői szándékkal megírt tematikai csoportjában: a motívumbeli, világképi, költői szemléleti kérdéseket érintő tanulmányok, a műelemzések, a pályaszakasz- vagy pályakép-vázlatok, s a Nagy Lászlóról szóló

könyvek kritikái (Tüskés, Görömbei műveiről) közegében. A hetvenes évek elejétől született tíz írás így az eddigi eredmények számbavétele és az előkészületek körvonalazása egy zárt kompozíciós rendszerű, tágabb lélegzetű, új Nagy László-monográfia reményében.

Egyik nagy erénye a könyvnek, hogy a Nagy László-életművet a XIX. és a XX. századi magyar líratörténet egészének tágabb folyama felől nézi. S a történetiség csak egyik szempont. A szerző figyelme az átfogóbb irodalomtörténeti mozgásoktól a filozófiai összefüggésekig, a művek metaforikus rendszeréig, mélyebb stilsztikumáig, sőt a legapróbb összetevők: a lexémák, morfémák, az egyes hangelemek funkcionális szerepének észrevételéig, a nagyobb egész irányából néző analíziséig terjed.

Új meglátásai közül kiemelendők a költő utolsó pályaszakaszának kettős-ségéről, ambivalenciájáról, a költő képeinek „nemzeti” jellegéről szóló, s életművének az Ady- és a József Attila-hagyományhoz, s tágabban a romantikától ívelő „mégis-morálhoz” kötődését kifejtő gondolatok. Nemcsak e könyv legjobb értékeinek, hanem a Nagy László-kutatás maradandó műelemzéseinek is tartom *Az Országház kapujában*, 1946 és a *József Attila!* című versekről szóló írásokat. (Hasonlóan értékesek, csak sajnos kifejtetlenül maradnak a *Föltámadt piros csizmáról* szóló gondolatok.) Különösen ezekben mutatkozik meg mértékadóan Vasy Géza Nagy Lászlóhoz közelítő irodalomtörténetési elve, amely szerint a költő műveit az adott kor, a magyar és egyetemes történelem és az archaikus-keresztény mítosz rétegeit egymásba ötvöző, nagyfokú sűrítettséget létrehozó, polifon kompozícióknak tekinti. Elemzései tiszta logikával fejtik ki, hogy a konkrét élmény mint töltődik föl a történelem allúziós motívumaival s a mítoszi stigmák tartalmaival, s mint válik jelképpé. A Nagy László-művekben meglátott történeti és mítoszi mélység és a jelképvé sűrítő erő nyelvi-motivikai szálainak fölfejtése a Vasy-metódus legfőbb erénye. Ahogy *Az Országház kapujában*, 1946 felszíni struktúrája: Veres Péter és felesége s az egykori népgyűlés kontúrjainak elemei mögött érzékeli például a bibliai Péter pünkösdi beszédét, „az emberpárt”, majd archaikus áldozati rítusok emlékét, valamint a mű gondolati szféráiban Kölcsey *Himnusz*ának bölcséleti örökségét, Vörösmarty *Országház*ának aktuális reflex-töredékeit, együtt Madách egyiptomi színének por-motívumával s Adynak *Az Idő rostájában* hánykódó magyarságképével – nagy műelemző érzékenységre s filológiai alaposságra vall. A *József Attila!* elemzése ennél is gazdagabb. A szerző itt a történeti és mítoszi összetevők kibontása mellett új poétikai kategóriák bevezetésére is kísérletet tesz. Az ars poetica érvényű szólító versnek és emberiségkölteménynek nevezett mű struktúrájában a himnusz, az óda, a szakrális és népi imák, a ráolvasások hatásrendszerét

látja meg, s miközben eljut a Nagy László-i költészet grammatikájának archaikus rétegeihez, a Nagy László-archaikum képi, létszemléleti lényegének is közvetlen közelébe ér. Értelmezésében az istenkép, a Megváltó helyére kerül József Attila alakja, a „művész” személyiségére mintázódik rá „a szent, a mártír, a vértanú, a Megváltó képe”, s a költő mintegy tőle várja, „hogya töltsen be a szakrális szentek feladatkörét, hogy támadjon fel és segítsen”. Így viszont mind a megidéző, mind a megidézett, mind a megidézés folyamata mágikus-mitikus jellegűvé válik, s József Attila nem is igazán szakrális, hanem kultúrhéroszi, demiurgoszi szerepbe lényegül; a költői én mediátori, a mű pedig kozmoszképző funkciót kap; s e szituációba áramlik be a jelen kora és a történelem, amelyek konklúziójaként a vers létszemléletében „József Attila sorsa az ember sorsaként jelenik meg”.

Az egzakt igényű irodalomtörténeti és a népszerűsítő-publicisztikai szempont keveredése a könyvben – olykor egyetlen tanulmányon belül is – zavaró, az utóbbi jelenléte helyenként gondolati lazaságokat vagy éppen túlmagyarázást eredményez. Vasy Géának esélye van egy új Nagy László-monográfia megírására, s abban majd bizonyára ügyelni fog a kifejtés egyneműségére.

(A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Kiskönyvtára, 9. 1994)

JÁNOSI ZOLTÁN

Számunk szerzői

ÁCS TAMÁS gimnáziumi tanár, Budapest
JANKOVITS LÁSZLÓ egyetemi tanársegéd, Pécs
JÁNOSI ZOLTÁN főiskolai adjunktus, Nyíregyháza
KATONA GERGELY egyetemi hallgató, Budapest
Z. KOVÁCS ZOLTÁN irodalomtörténész, Szeged
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi hallgató, Budapest
POZSVAI GYÖRGYI doktorandusz, Budapest
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Ezenkívül Budapesten a Magyar Posta Rt. Hírlapüzletági Igazgatósága
kerületi ügyfélszolgálati irodáin, és vidéken a postahivatalokban.

Példányonként megvásárolható

a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.),

a *Stúdium* (1052 Budapest, Váci utca 22.)

és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.),

valamint a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(H-1389 Budapest, Pf. 149).