

## KÖLTÉSZETPOÉTIKÁK, VERSPOÉTIKÁK 2.

### LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

#### SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •  
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

#### SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •  
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunk tematikus írásait **Horváth Kornélia** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó  
Felelős kiadó Bácskai István  
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.  
Telefon: +361-486-1527

*[www.gondolatkiado.hu](http://www.gondolatkiado.hu)  
[facebook.com/gondolat](https://facebook.com/gondolat)*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

# TARTALOM

KOVÁCS ÁRPÁD: Költészet és heurézis. (Az eszmélet művei)	5
HORVÁTH KORNÉLIA: A számok, a vers és a műfaj szerepe a <i>Vita Nuova</i> ban	42
BENDA MIHÁLY: Mallarmé <i>Kockadobás</i> című verse mint az olvasás kritikája	50
HOFFMANN BÉLA: Giuseppe Ungaretti korai költészetének versnyelvi radikalizmusáról	59
▪ MŰHELY	
N. KATHERINE HAYLES: Virtuális testek és villódzó jelölők	79
SARBU ALADÁR: Az Ulysses olvasása	103
SIMONA NICOLOSI: Cesare Beccaria <i>A bűnökről és a büntetésekről</i> című remekművének fogadtatása Magyarországon, különös tekintettel Kazinczy Ferenc szerepére	115
▪ RECENZIO	
LÁNCOS ESZTER: Költőiség és bomló államtest a <i>Lear királyban</i>	157
KOVÁCS EDIT: Poétikai és retorikai stratégiák. Az első világháború irodalmi képei	130
PETHŐ JÓZSEF: Stílus és intertextualitás	136
SZENDI ZOLTÁN: Szövegstruktúrák tipológiája. Wolfgang Borchert rövid történetei	142
JURACSEK KATA: Kultúrák és médiumok	146
Számunk szerzői	163



KOVÁCS ÁRPÁD

## Költészet és heurézis

(Az eszmélet művei)

*a mű világának minden pontja archimedesi pont.*

József Attila

### Adalékok az eszmélet konceptusához

A költő elméleti írásából idézett tétel a versnyelvi szabályozás alapegységére, a versorra vonatkozik, melynek a grammatikainál szorosabb rendje a ritmus szövegképző működésének tulajdonítható. A ritmus ugyanis eltérő vagy éppen ellentétes szemantikai mezők áthidalását, illetve interakcióját teremti meg, új predikációk lehetősége számára. Ez a művelet eredményezi azt a képződményt, amelyet az eszmélet művének nevezhetünk. Egy eklatáns példa az eszmélet aktusának versnyelvi prezentációjára: *„Én fölnéztem az est alól / az egek fogaskerekére –.”* Az ég és a fogaskerek kapcsolódása a verssor szoros rendjében logikai kategóriák határait függeszti föl, és új jelentéslehetőséget nyit meg a költemény értelmi világában, amely a beszélő fölismerését, öneszmélésének aktusát is megjeleníti.

A heurézis és poézis kölcsönös függőségi kapcsolódását a versnyelvi kreativitás teszi lehetővé, amit József Attila a nyelvi kreativitásban megnyilvánuló „költői cselekvőség” alanyának tulajdonít: „Rám csapott, / amiből eszméltem, nyelvem” (*Hazám*, 1937). Az „én vagyok” (akárcsak az „Én fölnéztem”) a szöveg szubjektumára utal, aki aktuálisan éppen ráeszmél arra, ahogyan a dal megszüli énekesét, vagyis a verses megnyilatkozás saját, szövegbelső szubjektumát. Ennek megfelelően a versnyelvi aktus a megszólalóban létrehozza a *sum* – nem a reflexió és a ráció, nem az *ego* – szubjektumát. Azt, aki létszerűen van: „légy az, aki vagy” – túl az észlelés képzetain és a reprezentációk rendszerein; függetlenül az „én”-tudat magának tulajdonított fogalmaitól és rutinos megnyilatkozásaitól. A vers szövege megfeleltethető egy olyan nyelvi képződménynek, amely a személyes megnyilatkozásban az értelem létmódját hozza létre: „A műalkotás nemcsak szemléleti helyettese a világnak, hanem egyben *értelmes világ is*” (Isz. 119)<sup>1</sup>. Éspedig azért, mert a költői identitás elsajátítása során az önmegértés szövegén keresztül a világ nem triviális megértése valósul meg. Ezért tekinthető indokoltnak az eszmélet és a heurisztikus felismerés képződményeinek összevető vizsgálatát.

<sup>1</sup> Az Isz. rövidítés az *Irodalom és szocializmus* című tanulmányra utal, vö. JÓZSEF 1967.

Önmegértésen azt értem, amit a megismerő alany önállításának – *self-affirmation*nak – nevez a szakirodalom. Az eszmélet a megértés revízióját adja hozzá az önismeret aktusához, vagyis a megértés relevanciájára kérdez rá. Ilyen értelemben a belátást (Insight) állítja az önmegértés szolgálatába. Az eszméletre hárul tehát a megértő tevékenység nyelvi prezentációja, vagyis a megértés explikációja. A költő, aki a megszólalás előtt is költő volt, a versnyelvi szöveggel hitelesíti a megnyilatkozásába foglalt felismerést, az öneszmélés aktusát. Azaz nemcsak állítja, de a vers által be is mutatja, hogy mit csinál az, aki költővé valósul át az írás aktusában. Hogy mit csinál a nyelvvel annak érdekében, hogy eszméletre jusson a megértés; egyfelől annak megértése, ami sohasem evidens – tudniillik, hogy „ki vagyok?”; másfelől annak, hogy miféle emberi kompetencia, miféle intelligencia a megértés. Természetesen az önállítás saját orgánumát, a versnyelvi alkotást állítja elő. A belátás nem azonos a logikai koherenciával, már Augustinusnál és Pascalnál sem.

Ha lelked, logikád,  
mint patak köveken  
csevegve folyik át  
dolgokon egeken –  
ver az ér, visz az ár,  
eszmélhetsz nagyot:  
nem kell más verse már,  
költő én vagyok!

Kertemben érik a  
leveles dohány.  
A líra: logika;  
de nem tudomány.

*1937 tavasza – nyara*

Amikor Archimédész felfedezte a felhajtóerő törvényét, úgy tudjuk, egy másik eljárást is meghonosított a gondolkodás történetében: egyfelől a természeti valóság fizikai működésének modelljét alkotta meg, másfelől a felismerést reflektáló szubjektív viszony eksztatikus kifejezését ejtette meg. *Heuréka!* – állítólag így kiáltott fel. A fizikai törvényszerűség értelmezéséhez tehát spontán – szükségszerűen – kapcsolódott egy szubjektív aktus, jelesül, a hiteles nyelvi artikuláció:  *megtaláltam, megvan*. Megvan az a diszkurzusnyelv, amelyen megfogalmazható a valóság korábban ismeretlen aspektusa és felismert működésének rendje.

A kifejezés relevanciájáról tanúskodik, hogy a szó – a heurézis – átviteleinek történeti sorában nemcsak a fizika tudományában, hanem a megismerés más területein is terminusként honosodott meg – mind a gyakorlati életben, mind a szaktudományos érvelés módszerei között (a matematikában, a pszichológiában,

a filozófiában, a retorikában, a művészettörténetben stb.). A heurézis olyan értelemben jelent intellektuális bázis-műveletet, hogy nem előre felállított axiómák vagy már ismert szabályok alkalmazását hajtja végre, hanem azt, ami egyszeri tapasztalat alapján keletkezik, és váratlanul új felismerésre vezet a cselekvőt mint a megismerés alanyát is. A költői gondolkodás terén a ráatalálás és felismerés szinguláris megnyilatkozásban – személyes elbeszélésben – ölt testet, melynek szövege az öneszmélés eseményét, illetve az applikációt, az önmegértés késztetését is magában foglalja. Az egyéni és egyedüli konkrét cselekvés elsajátításán alapuló eszmélet aktusa a tapasztalat és a tudás között közvetít amolyan előzetes megértés módjára. Ebben a vetületben az eszmélet és az ész (okosság), illetve a spekuláció viszonya érhető tetten.<sup>2</sup>

Arisztotelész a felismerést a mindennapi életgyakorlatban a *phronészisszel* azonosítja.<sup>3</sup> De már Platon is így jár el, hangoztatva a katharszisszal való együtt hatást: „maga az eszmélet is nem más, mint megtisztulás” (*Phaidon*, 1041). Az irodalmi alkotást illetően – így például a tragédia cselekményében – Arisztotelész a történetben beálló fordulat következményeként tárgyalja a fölismerést, s az *anagnóriszmosz* névvel jelöli meg. A *Poétika* tehát már terminológiai jelentőséggel ruházza fel a heurisztikus felismerés szerepét a költői gondolkodásban.

A *phronészisz* terminusát a magyar fordítások hol eszméletnek (Kerényi Grácia), hol okosságnak fordítják (Szabó Miklós). Arisztotelész a jelenséget leginkább részletesen a *Nikomakhoszi etikában* tárgyalja.<sup>4</sup> Az árnyaltabb rekonstrukció érdekében érdemes röviden kitérnünk a mű alaptételeire.

Arisztotelész a tevékeny valóság (*energeia*) tényezőjeként elemzi a jelenséget,<sup>5</sup> az egyéni alkat, a tevékenység és a gondolkodás együttműködését hangsúlyozva; ennek koherenciáját az biztosítja, hogy – álláspontja szerint – a cselekvés ontológiailag Első (*actus primus*), valamint azt, hogy minden emberi cselekvés egyszeri és egyedüli esemény.<sup>6</sup> Ennek fölismerése az eszméletben történik meg. Az eszmé-

<sup>2</sup> Ennek negatív vetületére világít rá Madách a *Tragédiában*. Ádám, mielőtt megismerné az elvi tagadás, a módszeres kétely spekulatív, luciferi világszemléletét az álom-szüzsé vízió-sora alapján, ezt megelőzően az eszmélet működését demonstrálja. Lucifer kétkedésére reagálva hitet tesz az eszmélet és a létigenlés összefüggéséről: „Hogy eszméljek? – S nem eszmélnék-e hát: / Nem élvezném-é az áldó napsugárt, / A létezésnek édes örömet / És Istenemnek végtelen kegyét, / Ki engemet tön e föld istenévé?”

<sup>3</sup> A fogalom bölcseleti konceptusát Hans-Georg Gadamer dolgozta ki: GADAMER 1984, 221–240.

<sup>4</sup> Vö. ARISZTOTELÉSZ 1987. Az idézett részletek oldalszámát zárójelben adom meg a tanulmány szövegében.

<sup>5</sup> Szemben a kész művel, az *ergonnal*, mint a megformált és lezárt valóság képződményével. Ezt a különbséget konstatáljuk például a *tény*, a *tett* és a *tevés* fogalmak használata során.

<sup>6</sup> Ezt írta: „[...] a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik, – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig egyes esettel van dolga” (ARISZTOTELÉSZ 2002, 38).

let tehát nem más, mint tevékeny intelligencia – sem a tudománnyal, sem a mesterséggel, sem a vélekedéssel nem azonos: a phronészisz „gondolkodással párosult cselekvő, igaz lelki alkat, mely arra irányul, ami az embereknek jó vagy rossz” (162–163). A létrehozástól abban tér el, hogy „annak önmagán kívül eső célja van, ellenben a cselekvésnek nem, hiszen a jó cselekvés maga a cél” (163).

Arisztotelész hangsúlyozza (ha nem is a költészet kapcsán), hogy az elmélkedő tevékenység (*théoretiké*) nem nélkülözheti a cselekvést (*praxisz*) és a létrehozást (*poiészisz*). Mivel pedig – mint mondja – „az élet a tevékenység egy neme”, mindenki azáltal kíván tevékenykedni, amit a „legjobban szeret” (285). Az „élet utáni vágy” tehát magában rejti az applikációt, a cselekvés akarását, mely az alkotásban teljesedik ki eklatáns módon. Ezzel magyarázható, hogy a „gyönyör benső összefüggésben van avval a tevékenységgel, amelyet tökéletessé tesz” (286); „pl. a geometriában jártassá rendszerint az lesz, aki a geometriában örömet leli” (uo.). Érthető, hogy ugyancsak „benső összefüggésben” van vele a fájdalom, amennyiben a kívánt tevékenység végrehajtása akadályba ütközik. A legbensőbbek azok a tevékenységek, amelyek „önmagában véve” kívánatosak, „amelyektől magán a tevékenységen kívül semmi egyebet nem kívánunk. Ilyenek nyilván az érénynek megfelelő cselekedetek, mert az erkölcs és derék tettek végrehajtása az önmagukért kívánatos dolgokhoz tartozik [...] és gyönyörűséget okoz” (290). Ez egyfajta eredendő, *a priori* emberi adottság, „ami bennünk van”; cselekvőségünk „legjobb része”, s ezért azt a vágyat vezérli, amely „ennek a résznek a maga érénye szerint kifejtett tevékenysége. Hogy pedig ez elmélkedő tevékenység, azt már mondtuk” (292). „Meg aztán egyedül erről a tevékenységről állítottuk, hogy magamagáért érdemli meg a szeretetünket; belőle semmi más nem származik, mint éppen csak az, hogy elmélkedtünk [...]” (293). Az eszmélet teljesítménye realizálódik akkor, ha konkrét élethelyzetben a helyes cselekvés felismerését eredményezi. Az eszmélet ekkor érvényesül az erkölcsi gyakorlat terén.

Az eszmélet – mint intellektuális tevékenység – egyik műfaja a meditáció, többek között a költészetben is. A versnyelvi meditáció ebben a megközelítésben az intellektus cselekvésmódja, de nem az általánosítás vagy következtetés, hanem az *elmélkedés* módján. A latin szó jelentője etimológiailag igazolja feltevésemet: *meditari*, *meditatus* 'elmélkedik, készül valamire'. Ez a konceptus tág értelemben magában foglalja a szemlélődő, tűnődő, készülődő jelenvalóságot,<sup>7</sup> illetve a gyógyítás, segítség szándékát (*medicina* > *mederi* 'gyógyít, segít'). A segítő cselekvést fontoló mentális jelenlét nem a rendszerező vagy reflektáló, ún. „józan ész” sajátossága, de eltér a gyakorlati észjárástól is. A meditáció az intellektuális tevékenység készítése: eszméltető konstitutív, nem elméleti tudásforma.

<sup>7</sup> A derengő, beköszöntő világesemény, a hajnalhasadás egyértelműen lehet a föleszmélés, a megvilágosodás kozmikus metaforája.



Az elmélkedés lényegében a gondolati tevékenység elgondolása, elsajátítása. Szubjektuma a cselekvés végrehajtása közben észlel, észlelés közben pedig meg lát, ráeszmél, belát és a felismertnek a megnevezésére törekszik. Az átfogó belátás költői jelentését József Attila így fogalmazta meg az *Ars poetica* című versben: „A mindenséggel mérd magad.” Ezt kibontva látjuk megvalósulni az *Eszméletheben*: a fa és a levél, a levél és a lélek, a lélek és a szenvedés, a szenvedés és a szó; vagy a vas és a világ, a világ és a fény, a fény és az ég, az ég és az éj, az éj és a kép stb. olyan valóságselemek a műben, amelyek új képződményt alkotnak a versnyelvi prezentáció hatására. Ennek következtében a szövegben a közvetlen szemlélet számára nem észlelhető kölcsönhatásokba lépnek, s olvashatóvá, tehát elsajátíthatóvá és közölhetővé válnak. A megfontoló-eszmélkedő elsajátítás nemcsak a párhuzamokat és az ellentéteket veszi szemügyre, hanem a részleteket is – egymáshoz és az egészhez való viszonyukban; valamint minden kiválasztott elem belső lehatárolatlanságát nem kevésbé: az egyik és a másik, az egyszeri és a mindenkori, a kicsi és a nagy, a fa és az erdő stb. együttesként való megközelítését, holisztikus „együttlátását” feltételezi tehát ez a belátáson és részesülésen alapuló értelmező megközelítés. Az eszmélethez vezető belátás költői artikulációja a rész és az egész, a véges és végtelen, a látható és láthatatlan korrelátumok lehető legtöbb közvetítéssel megvalósuló kölcsönviszonyát törekszik számba venni. Például: fa – ág – virág – világ (a *Tószunnyadóban*). A versnyelvi prezentációban tehát a költői invenció a leginkább *átfogó belátásra* törekszik. De mivel a világot abszolút totalitásként sohase, csak az egyszeri tapasztalat tárgyaként közelítheti meg, az elmélkedés eseményszerű: kifejlő, állandó készenlélet feltételező, permanens cselekvést és éberséget feltételez. Ennek eklatáns példáját adja a *Falu szerzője*, amikor a költői cselekvőséget a virrasztással állítja párhuzamba.

A divinatorikus és az összehasonlító megértés együtteséről beszélhetünk tehát, mely a közvetlenül megfogható és a közvetítések révén átfogható jelentés között újra meg újra kialakítja az átmenetet, létrehozva a „kölcsönös függőség” s az interakció képződményeit. Az eszméléstörténetet megjelenítő szöveg olyan elmélkedésmintát valósít meg, amely a közvetlen tapasztalatot új közvetítő médium kiművelése révén dolgozza fel, s gondolkodás közben megalkotja az öntevékenység releváns, nem triviális nyelvét. Az eszmélet ezért mindig egyes esetre vonatkozik, illetve mindig egyszeri megszólalás, nyelvi alkotás eredménye: „Szól a szája szólitatlan, / gondja kél a gondolatban” (1937). Nemcsak gondolkodik, de személyes gond kezeléseként – a gondozás aktusaként – viszonyul a gondolkodáshoz, azt ezáltal egyszeri életeseménnyé avatja. Martin Heidegger a jelenvalóság aktusaként tárgyalja ezt az eseményt, s működését „egzisztáló gondolkodásnak” nevezi.

A bölcséleti feldolgozás terén lényeges hozzájárulást jelent Henri Bergson műve, *Az idő és szabadság (Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól)*, melyben az értelemképzés műveleit írja le: egyrészt pszichológiai, másrészt életfilozófiai megközelítésben. Érvelése szerint az érzet állapotát vagy reprezentációvá, vagy af-

fektussá lényegíti át az eszmélet. A reprezentáció a közvetlen benyomás képzetét formálja meg; az affektus viszont a késztetést erősíti, a cselekvés – az applikáció – mozgósítására irányul. Az affektus feldolgozása az öneszmélés szintjén eseményes – narratív – formát ölt. Ennek hatására az állapot s annak térbeli tünetei elnyerik időbeli konkretizációjukat, vagyis azt, ahogy a tartam zónájában *in actu történődnek*. Ily módon tehát a világ temporális jelenvalósága – aktualitása – nyilvánul meg, „az eszméleti aktusok” sokszorozódásának eredményeként. Ebben a felfogásban egyértelművé válik: a heurézis az ész teljesítménye lesz akkor, ha tudománnyal társul; de az *eszméleté* akkor, ha konkrét élethelyzetben a helyes cselekvés felismerését eredményezi.

A „fikció” fogalmát a lételemélet konceptusa felől korrigálja Northrop Frye, aki az arisztotelészi fölismerés megvilágítását tartotta az irodalomelméleti reflexió központi kérdésének. A jeles gondolkodó a heurézis és az eksztázis közötti összehatásra irányítja figyelmünket. Az *Ige hatalma* című értekezésében fejti ki, hogy az egyszeri eseményt a „metaforikus tapasztalat” jelentésképzése révén sajátítja el a költészet. Éspedig a narráció szövegében alkalmazott, hipotetikus világot teremtő alakzat, az „egzisztenciális metafora” működésének köszönhetően. Frye így fogalmaz: „Magát az egyedít soha nem ismerjük: az egyediség kizárólag a tapasztalathoz tartozik.” Az irodalmi képződmények a tapasztalatot és a tudást egyesítik. Az egyszeri cselekvés végrehajtásának a modellje – Frye szerint – „a személyes részvételre készítő metafora” (FRYE 1997, 33).<sup>8</sup> Az egzisztenciális metafora tehát nem leírja, nem ábrázolja, nem elbeszéli a cselekvést, azaz nem a funkcióit mutatja be, mint a narráció, hanem konstituálja, mégpedig a részt vállaló cselekvőség mintájára.<sup>9</sup> Ily módon az egész embert, a személyt inspirálja a tett végrehajtására, mivel fordulatot és felismerést visz ezáltal a cselekménybe. Ennek elbeszélése az élettörténet horizontjára emeli a személyt, s jelentéssé teszi cselekvéseit.

A magyar elméletírásban az „esztétikai eszmélet” fogalmát Sík Sándor vezette be (Sík 1990). Ontológiai megközelítésében ő az esztétikai apriorizmus híve. Az ember teremtmény volta okán képes esztétikai tevékenységet végezni. Esztétikai eszméletében az emberi lény önmagát is alkotásnak, megalkotottnak tételezi.

A heurézis mellett érvel Kosztolányi Dezső is. Ez a tapasztalat megfosztja minden előzetes ismerettől a dolgok megközelítését: „Nincs semminek értelme.” A kognitív és a naiv bizonyosság felfüggesztése kiküszöbölhetetlen<sup>10</sup> feltétele a

<sup>8</sup> Vö. Kovács 1913, 95–14.

<sup>9</sup> Ilyen jelképpé, „aranyisakká”, „Mambrin sisakjává” módosul például a borbély réztányérja Don Quijote olvasatában, ami az igazságot helyreállítani célzó azonnali, feltétlen cselekvését motiválja.

<sup>10</sup> Kiküszöbölhetetlen Pilinszky János álláspontja szerint is. Kognitív beállítódásunk túlsúlya kapcsán – tudniillik, hogy tudás alapján tegyünk szert új tudásra – Pilinszky Jánosnál ezt olvashatjuk: „amíg a tudós egyre többet akar tudni, az író újra és újra semmit se akar tudni.” Csak egyet: a versbe írható szavait – amennyire csak lehet – megfosztani minden konvencionális és intézményes

költői öneszmélésnek: „Egy pillanatra azonban minden világos.” Ezt a megvilágosodást páratlan tisztánlátással – s a *Hajnali részegség* (vagyis a virrasztás) számos elemét elővételezve – beszéli el Kosztolányi a Rilke-cikkben:

Nem tépelődések árán, de valami belső sugallat hatása alatt, a magára eszmélés önkívületében megnyilatkozik az élet valódi értelme, látja, hogy minden egy szabálynak enged, ő is benne van a bűvös körben, nem teheti magát túl rajta, amint a nehézkedés ellen sem tiltakozhat a csillag (KOSZTOLÁNYI 2006, 336–337).

Ebben a pozícióban, ég és föld között most – szintén egy „derengő”, „hajnali” órában – a magára eszmélés aktusa történik meg, amelynek költői-nyelvi láttatásában az „élet valódi értelme” tárul fel a gondolkodó előtt.

### Amikor földerül az értelem (*Falu*)

József Attila költeménye, az *Eszmélet* a közvetlen eszméletet fölismerésként, illetve specifikusan a nyelvi heurézis – a „keletkező szó” – késztetéseként tárja elénk. Ily módon (a naivan „ihletként” vizionált) alkotói invenció új modelljét alkotja meg. Itt maga a költőiség releváns, mivel a költői szövegben létesülő önértékű szó képezi a megtalálás tárgyát. Ugyanakkor a nyelvi alkotásként kezelt poétikus megnyilatkozásban, az egyszerű szótörténetben a szövegalany önprezentációja is végbemegy. Ezen a szinten feltárul, hogy a nyelv szubjektuma maga is benne foglaltatik aktorként abban az eseményben, amelyet megérteni akar. Ezáltal az egzisztenciális létértelmezés horizontjára emelkedik a költői műalkotás affektusa.

Indokoltnak látszik József Attila megvilágító erejű két megfogalmazására hivatkoznunk, mielőtt az *Eszmélet* részletes értelmezését előadnám. Az egyik így hangzik:

S mint megnyílt értelembe az ige,  
Alászállhatok rejtelseibe!...

(*Óda*)

---

kánontól, ill. „használati szabálytól”. A költő elhatárolódni igyekszik a külső – főleg intézményes vagy instrumentális – függőségektől. De ismer egy ennél is nehezebb feladatot, nevezetesen a belső, interiorizált konvenciók, szokások, normák semlegesítésének problémáját: evégett „az ember sakk-mattba szorítja magát”. S „akkor kénytelen bizonyos értelemben talán fölülmúlni önmagát”. Próbálja – ahogy a költő mondja – „a csecsemők szemével látni újra a világot, és ez az egyetlen módja, azt hiszem, hogy mindenfajta rutintól is megszabaduljon”. Vö. PILINSZKY 1978.

Az ige konnotációi közül először vegyük szemügyre az emberi szó jelét, de ne zárjuk ki a logosz mint a fény vokális inkarnációjának, a teremtő szónak az áthallásait sem. Az ige olyan predikátum kijelentését feltételezi, melynek nemcsak jelentése transzparens, hanem relevanciája is van, igazságigényt tulajdonít a megnyilatkozásnak: „az igazat mondd, ne csak a valódit.” A proposíció nemcsak egy értelmi összefüggést hoz létre, hanem felfed valamit a nyelven kívüli világból, s tájékoztat annak értelmezési lehetőségeiről, illetve a megnyilatkozás szubjektumáról. Az *Ódából* idézett sorok arról tanúskodnak, hogy az első feltétel bármikor teljesülhet, ha nemcsak grammatikailag, hanem logikailag is hibátlan a kijelentés. Ám a második csak akkor, ha a beszéd tárgya a *megnyílt értelem*, a heurézis közege – az eszméletet prezentáló szemantikai tartomány explikációja a nyelvi alkotásban: „S ahogy földerül az értelem, / megérti...”

Ezt a megnyitást történésként – a személytörténet és a szótörténet együtthatásának eseményeként – jól illusztrálja a *Falu*:

... Benne csend van. Mintha valami  
elhangzott volna csengve.  
Fontolni lehet, nem hallani.  
Nincs, csak a csendje.

S ahogy földerül az értelem,  
megérti, hogy itt más szó  
nem eshetett, mint ami dereng:  
eke és ásó.

Szó, mert velük szólal a paraszt  
napnak, esőnek, földnek.  
Szó, mint szóval mondom én el azt  
gondos időnek.

Szó, mint csecsemőnek a mosoly.  
Veregetés a lónak.  
Szó. De tiszta értelmű, komoly  
tagja a szónak...

... Hallgatom az álmodó falut.  
Szorongó álmok szállnak;  
meg-megrebbentik az elaludt  
árnyú fűszálat.

Alszanak az egek, a mezők.  
 Ostorok, csizmák, kések.  
 Lombok közt a tiszta, tág közök.  
 S a levélrések.

Alszanak a nyers, nehéz szavú,  
 kiszikkadó parasztok.  
 Dombocskán, mint szívükön a bú,  
 ülök. Virrasztok.

A tiszta szó a magyar falu lakója helyett nyilatkozó magyar nyelv – szavaink: az *ásó* és az *eke*. Erre a többletre talál rá, erre koncentrálnak a költői szemlélet szubjektumának megszólalása, akit a virrasztás alanyával azonosít, s akit az éjszakai sötétből a hajnali megvilágosodás zónájába emel át a „tiszta szó”, a virrasztás hiteles versnyelvi megszólaltatása; az a keletkező szó, amely az aktív figyelem készítése, s egyben éber őre az alvó falunak, pontosabban nem artikulált vokális aspektusának: „Hallgatom az álmodó falut.” Az eszmélkedést szolgáló virrasztás alanya a csönd csendességéből – preverbális hangzástaktájából – igyekszik rekonstruálni egy nyelvet, melyet a költészet még nem sajátított el, jóllehet annak jeleivel, „velük szólal a paraszt”. A népi kultúra valóság szemléletének, a falu saját világának értelmére rátalálni, és pedig nyelvi világlátásának megfelelően. Ebben a vonatkozásban a virrasztás magának az eszmélésesemény aktusának jelképes kifejezése, s érintkezik a vigília műfajával, azzal az ünneppel, amely húsvét éjszakáján a fény győzelméről emlékezik meg a sötétség felett. József Attila a derengő fényre, vagyis a reményre vonatkoztatja.

A személyes megnyilatkozás azonban nem pusztán narratív kompozíciót (elbeszélést) állít elő, hanem az unikális szövegvilág működését is bemutatja; médiuma a megnyilatkozás versnyelvi prezentációja, melyben feltárul a felismerés, a költői nyelv által elsajátított értelem világa.

A fogalomtól, az alakzattól, az intuíción-kifejezéstől eltérően az eszmélet fordulattal, felismeréssel és átéléssel (gyakorta szenvedéssel), vagyis krízissel és katarzissal jár. Ebben a megközelítésben csak a vázolt módon megnyílt értelemhez társulhat önértékű szó, a szó mint logosz. József Attila szövege tehát egy olyan jelentéspotenciált nyit meg, amely a szóra irányuló készletként van jelen a dolog megjelenésmódjában: *a csönd emanációjában*. A költészet nyelvén ő ezt az emanációt a fény ígéretével azonosítja: a dolog „derengő”, „földerülő” jelenlétének nevezi, teoretikusként a „dolog előtti lét” (Isz. 137) megnyilvánulásának. Ugyanis csak az tud megvilágosodni, eszméltre derülni az értelemben, ami már dereng a létben – megjelenik számomra itt és most, egyetlenegyszer; például a falu éjszakai, láthatatlan, ismeretlen valósága, melyet szignálok reprezentálnak – a csendben a pajta, az ásó, az eke, a ló, a füst mint a falu attribútumai, cselekvésmódjának és kultúrájának szimbólumai.

Innen már világos lehet, miért kell – az unikális versnyelvi képződmények de-kódolása érdekében – alászállni a jelek rejtelseibe, hisz ily módon a megnyíló értelmén, a szövegen keresztül a beszélő saját életét érti meg, pontosabban kezdi újraértelmezni. Ezért az eszméletet tekinthetjük egy heurisztikus eseményként végbemenő fölismerésnek, amikor az öneszmélés eseménye a létmegértés aktu-saként van a versnyelvi jelenvalólétben prezentálva.<sup>11</sup> A jelképződmények „rejtelseit” a szavak nem konvencionális (nem szokványos, nem rutinos) kapcsolatai, versnyelvi rendezettségük állítja elő. Bizony elég nagy rejtély, ha a versszavak képződménye a ritmusrendnek megfelelően olyan szemantikai újítást realizál, melyben – például – a gyermeki *mosoly* és a *veregetés* (a lónak) jelentéselemei értelmi konfigurációt alkotnak. Nyilvánvalóan a *derű* és a *virrasztás* ikerpárjaként.

A dolog megjelenésében fölismert értelem<sup>12</sup> nem az ismeretelméletileg megkonstruált *Ding an sich* reprezentációiból vagy annak szimbolikus behelyettesítéséből következik, hanem a két dolog között, illetve a náluk magasabb szinten megjelenő egység, a lét között fennálló kölcsönhatás felismeréséből. Ezt az összefüggést egyfelől a cselekvés világának megképzésével, másfelől a ritmizált nyelvi médium közvetítésével tudjuk értelmezni. A dolog csak egy másik dologgal – de nem pusztán a hasonlóval – érintkezve alkot valós létmódot. Ezt a korrelációt a költői műalkotás az egészszel együtt látta – a dolog előtti résszel és a dolog fölötti egészszel, a véges létező és a végtelen lét érintkezésével, azaz a mindenséggel. A költészet ezért képes koreferens összefüggést láttatni és felismerni ott, ahol a hasonlóságnak nyoma sincs.

## A ritmus szerepe a szövegeképzésben

Ebben a korrelációban jelöli meg József Attila a költészet primer, prelogikus tapasztalati forrását, amelyre – álláspontja szerint – a versnyelvi ritmus váratlan koreferenciákat létesítő képessége irányul. Úgy értelmezi ezt a műveletet, mint különböző kategóriák – „különböző neműek” – áthidalására hivatott eljárást. Jól illusztrálja ezt az alábbi megfogalmazás: „*A valóság ellentétei a műben ritmusként szerepelnek. A versköltők élnek a legföltűnőbb ritmussal – a versköltők használják a legföltűnőbb ellentéteket*” (Isz. 124–125). Mert nemcsak a formának, „a valóságnak is kettős minősége van. A formás valóság különböző neműek folytonos-

<sup>11</sup> A *Falu* és az *Eszmélet* rokonságáról az ún. „csöndversek” megalapozása okán már született tanulmány. Vö. SZIGETI 2002, 262–277.

<sup>12</sup> Arisztotelész szerint az értelem az érzékelhetőben ragadja meg az érthetőt (De anima, III, 7). Hozzátehetjük: s a phronészisben adja hozzá az eszméleti aktust, mivel ily módon az intellektus saját megértő tevékenységére reflektálva egységbe foglalja és jóváhagyja vagy elveti a megértési műveletet. Vö. NYÍRI 1973, 501.

sága.” A különböző nemű minőségeket konstatálja alakító értelmünk, a ritmus alkotta folytonosságához tapad a szemléletünk.<sup>13</sup> Ezért egyfelől „a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniuk”, másfelől „a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia” (Isz. 125). A definíciók is meg a költői gyakorlat is arról tanúskodnak, hogy a ritmusnyelv lényegében a kölcsönhatás elvének kiterjesztése a szöveg legelemibb konstitutív tényezőjére: olyan szekvenciális ismétlés, amely a formális párhuzamok által szemléletessé, olvashatóvá tett viszonyazonosságokat ellentétes, ám kölcsönviszonyba emelt szemantikai kategóriák átválthatóságát<sup>14</sup>, dinamikus rendszerét eredményezi.

Az *Irodalom és szocializmus* alapján tudjuk: ez a művészi cselekvés definíciója is, melyben a kiválasztás elvét fogalmazza meg József Attila, tagadván, hogy a rész kiválasztása pusztán az érzelmi töltés vagy az intellektuális intuíció, azaz a pszichológiailag felfogott „szerzői szándék” alapján történne - az invenció működése nem így értendő: „De úgy értendő, hogy a vers egy-két sora a kölcsönösen függő kapcsolódás folytán eleve meghatározza a többbit - vagyis *a mű világának minden pontja archimedesi pont*” (Isz. 117).

Tehát a költő állítása úgy fogható föl, hogy a ritmus alkotta egységben, a versorban fellépő ellentét (pl. „halni él”; „semmi ágán”; „gondos időnek”), a benne szereplő szavak szemantikai ellentéte a megismétlés során, a következő verssorokban kölcsönhatássá alakul át, a paralelizmusok pedig fordított paralelizmusokká, a szimmetrikus egységek aszimmetrikus szemantikai egységekké. Retorikai fogalmakkal élve: az analógia khiazmussá (*Két hexameter*, 1936):

Mért legyek én tisztességes? Kiterítenek úgyis!  
Mért ne legyek tisztességes! Kiterítenek úgy is.

Az *Eszmélemben* is találunk eklatáns példát: „Nappal hold kél bennem s ha kin van / az éj – egy nap süt idebent.”

A vers szövegén kívül, a gyakorlati életben az *eke* meg az *ásó* a használati konvenció szerint két különálló kategóriába sorolandó tárgycsoport fogalmi. Neveik is más és más jelentéssel ruházzák föl e tárgyakat. A poétikai referencia azonban nem ezt a köznapi, rögzített, szokványos, triviális konvenciót követi, amikor kölcsönhatásukra utal, feltételezve azt a körülményt, miszerint mindkettő társítható a szó nem elvont (fogalmi) tartalmával is: „velük szólal” a paraszt, kinek alakja nem redukálható az individuum ismeretelméleti (szociológiai) megközelítésére.

<sup>13</sup> A ritmussal kapcsolatos álláspontja kialakításakor József Attila Wundtot követi, és rá hivatkozik (*I. m.*, 125.). Vö. WUNDT 1874, 175.

<sup>14</sup> Erre a műveletre épül a kreatív kompetencia, a kategóriaátjárók átlépésének művelete a szellem fogalmának meghatározása kapcsán. Vö. RYLE 1974.

A paraszt, az egyszerű ember, aki nem találja, – különösen szorongatott helyzetében – keresi a szavakat, s ebben a tekintetben rokona a költőnek.

Már említettem: a költői szövegmű nyelvi alkotótevékenység eredménye. Márpedig ez azt jelenti, hogy az intuíció, melyet költészetbölcseleti írásaiban a nyelvi invenció jegyében bírál József Attila, nem ad elégséges magyarázatot az eszmélet jelenségére. Az intuíciónál az értelemhez nincs közvetlen átmenet – a nyelvi közvetítés kiiktathatatlan, különösen a költészet esetében. Vagyis az átmenet a megértésen keresztül haladva valósul meg, a megértés pedig feltételezi a kifejezést, az intuíció intonálását, a művészetben a szöveget és – József Attila szerint – az írást mint olvasható médiummal rendelkező értelmi egységet, szövegművet.<sup>15</sup> Ez pedig azt jelenti, hogy az eszmélet konceptusát nem vizsgálhatjuk az eszmélet szövegeitől, a *versnyelvi manifesztációtól* függetlenül. Azaz filozófiai, logikai vagy pszichológiai meghatározások, például Bergson koncepciója alapján.

Bergsonnak igaza lehet: az intuícióban kezdeményként már ott van az eszmélet lehetősége, de Bergson az élet közvetlen pillanatnyi megnyilvánulásaként vizsgálta tárgyát. József Attila pedig azt feszegeti, mit jelent a költői nyelv által közvetített, a versszó által inspirált megnyilatkozása. Mit ad hozzá a megsejtett értelemhez a versnyelvi alkotás nem triviális jelentéstartománya? Miféle létértelmezés és miféle intellektuális tevékenység a költői alkotás?

## A diszpozíció affektusa, avagy a csönd

Az elsajátítás eszköze a szó, de az sem áll eleve készen a költő rendelkezésére. Emiatt a fölfedés a verses megnyilatkozás aktusában keletkezik, együtt konstituálódva jelentettjével: a dolog és jele a versnyelv egyszeri megnyilatkozásában találják egymásra, új jelentésszegyekkel felruházva. A költeményben megértés tárgyává lesz tehát a szótörténés önmagában is, illetve a szó és a dolog kapcsolatának versnyelvi motíválása nemkülönben: „megérti, hogy itt más szó / nem eshetett, mint ami dereng”; aminek még nincs denotátuma és szótári jelentése. A szó tehát megesis, eseményt alkot, jelesül olyasfélé, mint ami figurálisan a derengéssel fejezhető ki. A *derengés* a föl-derülési akció része, azaz az explikációt elővételező kezdemény a szóképződésben, következésképpen a megnyilatkozás indítéka. Ezzel magyarázható szituálása: éjszaka, amikor a beszélő lények alszanak, és velük együtt „alszik” világuk minden tárgyi, szemléleti, fogalmi összetevője, a falu keretében. Továbbá a csönd, amivel a beszélő fokozni tudja az öneszmélés készletét szolgáló csengést.

Az eke és az ásó nem tárgyi – anyagi, alakí és minőségi – aspektusokkal, azaz szemléleti formájukkal jelennek meg a versben, hanem dologi mivoltuk teljességé-

<sup>15</sup> József Attila költészetbölcseleti és poétikai nézeteinek és írói gyakorlatának összefüggését külön tanulmányban vizsgálom. Vö. Kovács 2010, 349–373.



ben, azaz a cselekvés tárgyaként. De egészen különös cselekvés ez: „velük szólal a paraszt”. Egy nyelvi univerzumból van szó, melynek szabályrendszerét nem ismeri a beszélő, amely elveszett vagy még nem találtatott meg. Az alvó paraszt beszéde helyett immár a költészet szava szólal meg, mely a faluval képviselt világ alapján alkotja meg a redukált beszédcsúra értelmezését. De oly módon, hogy meg akarja szólaltatni az ő szótlant, de akusztikus megnyilvánulásában mégis érzékelhető, lappangó világának lehetőségét. A telephely a versnyelvi elsajátítás és közvetítés hatására beiródik a népi kultúra értékrendjébe, mely szabályozza cselekvésmódját, és manifestálja a cselekvés közegét, az életvilágot a falu talaján.

A rejtettségre burkolózó valóság dolgai némák, de neveik beszédesek: általuk jelöli is meg a jelölés módját is megjeleníti a vers. Aszerint, hogy mit tesz velük a cselekvő ember. És aszerint, hogyan pozicionálja, mire hangolja az aktort a tárggyal való tevékenység: a *földműves* például nemcsak szánt, vet, dolgozik a földön a földdel, hanem – a nyelv sugallata szerint – „műveli”, kialakítja cselekvésével saját világát, önnön identitásának alapfeltételét.

Az éjszakai falu silentiumának a „bú” szólama felel meg a szövegben, a lelki diszpozíció átlényegítése a vokális megnyilatkozásba, onnan pedig a verbalitásba, illetve a versnyelvibe, ahol a csönd immár megnyilatkozik: „csöpp sóhaja száll”. Itt az alvó *falut* az életvilág, az ébredés szintjén a *fa* képviseli, melyet a beszéd kompetenciájával ruházta föl a versszöveg: „A fa telt, kicsi keble / beléreszket, csöpp sóhaja száll – / levegő-lepke...” Hasonlóképpen az *Eszmélet*ben, a diszpozíciót – a lelki beállítódást – itt is az intonáció, a sóhaj fejezi ki, melynek a metaforikus digresszióban ugyancsak a hajnali elemek, a levegő, a levelek és a lepke által alkotott képződmény felel meg.

A levelek motívuma révén a lélekhez különös diszpozíció társul. Az „elnyomott lélek” elválását jelképezi, pontosabban „elszállását”, amit a *Falu* szövegében a „sóhaj” útjaként jelenít meg a költő. A lepke révén itt jól láthatóan a szóképzéssel járó levegő kibocsátásának eseményét bontja ki a vers, azaz az artikuláció anyagát metaforizálja, ami ráadásul a *levegő*, a *lepke* és a *lélek* etimológiai rokonsága, a nyelvi protoforma alapján szemantikailag motiváltnak bizonyul. Továbbá az is, hogy az *Eszmélet*-beli *fa* „lágyszavára” a *só-haj* rím, melynek kiemelt szegmense a *kibajtó* szó alakban jelenik meg a *Falu* második felében. Az elnyomott lélek „égbe röppenne” a kiejtés hatására – mégpedig a keletkező szó készítésének hatására. Elgondolásom árnyalása szempontjából nagyon fontos, hogy a sóhaj átalakulása szóvá a *Faluban* magának az eszméletnek a nyelvi formája:

S ahogy földerül az értelem,  
megérti, hogy itt más szó  
nem eshetett, mint ami dereng:  
eke és ásó.

Az, ami elgondolásra vár – a nyelvi közvetítés: milyen szó eshetett?  
Akárcsak az *Eszmélet*ben, itt is az álom megfigyeléséről van szó, meghallásáról és megírásáról annak, ami nem látható és nem hallható:

...Hallgatom az álmodó falut.  
Szorongó álmok szállnak;

Dombocskán, mint szívükön a bú,  
ülök. Virrasztok.

A versnyelv szavaival rekonstruált csend a világhiány szimbóluma. Valójában a megszólalásigény bekövetkezését jelzi, s az önértékű szó eljöveteletét ígéri. Itt a még-nem-mondott, a keletkező szó fogan meg. Utaltját József Attila költészet-bölcséletében a dolog előtti lét képezi, vagyis a szóval tételezett, ám nem empirikus, anticipált dolog.<sup>16</sup> Az, ami még nincs, így csak neki lehet, neki „van bokra”. Ez a heurézisben feltáruuló értelem magát a létlehetőséget tárja elénk, a költészet nem triviális szimbólumai révén.

A hajnali derengés kozmikus eseménye megismétlődik a fa, a személy és a szó szintjén: világra jön az ágba lappangó levél, világra ébred az *én* álmai gőze alól egy másik aktor, a megszólalás aktusában létesülő szövegálgany, a tiszta aktualitás szubjektuma; valamint az elmondás szavából kisarjadó versbeli szó mint utóbbinak saját – e „hajnali” megnyilatkozásban megképződő – nyelvi alapegysége. Pregnáns változatát találjuk a keletkező versnyelvi szó és az eszmélésesemény bemutatásának a *Töszunnyadó* (1928) című költeményben (de a *Ringató*ban is):

sáppadsz, kiáltó virággal,  
és ő dereng, csendes ággal.  
Szavad: nem értem, de sürgés.  
Szava: nem értem, de zengés.

### Alakmások és a szövegálgany (*Eszmélet*)

A diszkurzusnyelvben az eszmélet a megnyílt értelem megfelelője, mely a költői szövegben az *értelem létét* képes prezentálni, vagyis a megnyitás a szöveg műve. Ezt az explikációt vesszük most szemügyre az *Eszmélet* elemzése kapcsán.

<sup>16</sup> Ezt a dolog előtti létet a filozófia *létlehetőségnek* nevezi, ami nélkül az egzisztencia nem teljes. A negligálás következménye az, hogy a reflexió az emberi élet fogalmát a sorssal azonosítja. A létlehetőség a személytörténetben nyilvánul meg, s azt tanúsítja, hogy úton vagyok magamhoz. Vö. JASPERS 2008, 144–148.

A szöveg feltételez megnyilatkozásokat, melyek révén létrejön egy jelentésvilág. A metaforikus digressziók azonban a szavak jelentőjének eltolása révén szemantikai újításokat kezdeményeznek a szövegben, ami problémamegoldó értelmezést tesz szükségessé, mivel ellentétes vagy éppen paradox állítások alkotják. Az állítások között vannak narratív kijelentések („Földtől eloldja az eget / a hajnal”; „Sóvány vagyok”; „Vasútnál lakom”), amelyek a szöveget egyfajta – nagy narratívákat kerülő – történetmondásként azonosítják. Megfelelője jelen esetben az álomból való fölébredés érzékeltetése.

Az elbeszélésszerű kijelentések szintjén a történet megkettőződik. Az ébredés két esemény kibontásának kezdeti fázisa és indítéka is egyben. Az egyikben a beszélő az álomlátás alanyaként, azon belül – szereplőként – formálódik meg; a másikban az álom közegén és optikai alakzatain kívül, mint e belső esemény szüzséjét megkonstruáló elbeszélő. Az álomban az „én”-jei által képviselt szerepeivel („öszszekent képeket láttam”), a beszédben ezen „én”-pozíciók felszámolójával azonos – a versnyelv szubjektumával, aki, kiszabadulván „álmai gőze alól”, reflexióit víziók halmazának minősíti. Az álom a reprezentációk rendszerével azonosítja páciensét, a versnyelvi elbeszélés alanya viszont a metaforák kibontásával s a szöveg egészére való kiterjesztésével érvényesíti kompetenciáját. Az álomhős saját látható alakmá-sai (képzetei) szintézisének tünteti föl korábbi önmagát; másíkjá – nyelvi aktív alanyként – a metaforikus digressziókban kibontott szemantikai innovációk előállítója, a hallgatás nyelvi tapasztalatának aktora – nem az álom, hanem a virrasztás, a hajnali éberség szubjektuma. Feladata, hogy felfüggesse a képzetek szintézisének alapuló képzeleti önazonosításokat, azaz a reprezentációs működések maszkjait, valamint hogy nyelvéből kiiktassa a névmási utalásrendszert.

Az ébredés a jelenvalóságra való ráeszmélést reprezentálja. Ideje szempontjából ugyanis az álomban a múlt rekonstrukciói nyilvánulnak meg, melyek a jelenben a hasadást okozzák. A névmás csak az emléknymok révén rögzített, a felidézhető dolgokra reflektáló hősre utal. A diszkurzus kifejtése során ez az *én*-viszonyokat – *mint viszonyokat*, nem dolgokat vagy eseményeket – referáló rendszer törlődik a történendő események sorából: a versszöveg alanya ugyanis az *én* helyén az *ég* és a *fény*, illetve az *éj* és a *szén* jelölőket alkalmazza, mint az ébredés eseményének metaforikus átírására szolgáló nyelvi eszközöket. A névmással megjelölt helyen egyfelől az alany – az éjszakából (és a sötétből) a nappalba (és a fénybe) átlépő, keletkező létező – ez aktualizálódik az új névadás tárgyaként; másfelől létesülésének története kerül elbeszélésre, ami párhuzamosan zajlik az elbeszélésben megjelenő új nevek keletkezésével és szöveggé integrálódásával. E szemantikai átvitelek sora azonban az egyirányú folyamatot, melyet ismétlődésével a természeti jelenség, a hajnal leírása sugall, megfordítja: az éjt és a nappalt nem az egymást követő napszakok időbeni fázisainak mutatja, hanem mindkettőt egy harmadik képződmény alkotórészének, éspedig az egyszeri és megismételhetetlen személytörténet összetevőinek. Az élet pedig az öneszmélés perspektívájában nem annyi,

amennyi a kezdet és a vég, illetve a nappal és az éjszaka között ismétlődik, telik-múlik periodikusan és feltartóztathatatlanul – jön-megy kiúttalanul, akár a sorsot reprezentáló versbeli vonat. József Attila szerint az „életet a halálra ráadásul” kapja az ember, de csak az a személy, aki a jelenvalólét felől és nem a kozmikus ciklusok felől közelíti meg a mindenséget, mellyel mérni kívánja magát.

Az álomfikció én-képe az, aki látott és képeket alkotott, aztán meg csak képeket látott, mégpedig az elmúlt – vagyis a nappali történések – alapján: „képeket láttam álmaimban”. Képeket, nem dolgokat. A képek alkotják az önreprezentációk láncát is, amelyek között az álom-szüzsé összefüggést mutat ki a reflexió számára, valamiféle rendszert tételez: „és úgy éreztem, ez a rend –.” Ehhez képest az elbeszélő, aki kívül helyezkedik el, kívül az álom keretein, hiszen a verset írja éppen, ezt a rendet már homálynak minősíti, mégpedig az eszmélés első aktusa, a fölbredés leírásának pillanatában: „Most homályként száll tagjaimban / álmom s a vas világ a rend.” E homálllyal, a reprezentációk rendszerképzetével szakít a szövegálmán, aki kívül helyezkedve múltjába merült *én*-képein, illetve azok szimbolikus megjelenítéseinek hálóján, immár az újrajelölés alanyaként – s egyben az eszmélés záróakkordjaként – a *vas világot a vasúttal*, az ént pedig, a porszemmel összemért létezőt, a szálló „fényes ablakokkal” rokonítja. Az elbeszélő pozíciója nem az úton, hanem az állomással szemben, nem az ablakban, hanem a lakban van kijelölve. A fényes ablakokat néző Lakó végső soron önreprezentációinak sorozatát veszi szemügyre (hosszan „el-elnézi” maga gyártotta „gőzös” *én*-képeit), majd írásában kontingens módba fordítja át, s a nappali fényalakokkal reprezentált *én*-töredékeket időbeni sorozatként állítja maga elé, s mindennap visszatérő szimulákrumokként azonosítja. Ezek most, a költői beszédben éjjel tűnnek fel újra. A múlt mint fényalak-lánc mozog a fénytől és a derengéstől megfosztott üres térben, az „örök éjben”. Ám ezzel már minősíti is a szem mechanikus működésének inertségét s látomásainak fikcionális voltát. Az éj jelével metaforizált lény, vagyis nem az eliramló, hanem az „örök” élet szubjektuma a visszatérést és az átszállást demonstrálja, azt az eseményt, amely a hajnalhasadást előlegezi meg, miközben a fényalakok láncát elragadó vonat a sötétség zónájába száguld, ahonnan nincs visszatérés.

A nap mint nap ismétlődő képek – a fény képei (alakmái) – egymásutániságának láncolata az *én* nappal rögzített szemléleti alakját képviseli, azonos pózban, mint egy fény-kép-sorozat. A kép – a fény és a pupilla műve. Kimerevítí tárgyat, aki áll, könyököl és hallgat. A mozgás és a szó hiánya az időt a fizikai mozgással kompenzálja a vonat iramlásához hasonlító kijelentésben. Ezzel szemben a szövegálmán temporális képződmény: időben bomlik ki, cselekvések végrehajtásában, jelölésében és elbeszélésében prezentált, kifejlő, öneszmélést tanúsító alakzat.

A görög nyelvben az alaknak két jelölését ismerik – ezek: a *morphé* és a *szkéma*, azaz az alak és az alkat (habitus) különbségének megfelelően. Az első az *ego* szemléleti alakjára, a második az *egó*hoz képest transzcendens személyre utal, mely-

nek külpontosítása a költői nyelv művében, a szövegben realizálódik. Az *Eszmélet* alapján megrajzolnám e kétoldalú jelenvalóság tematikus, narratív és versnyelvi továbbtagolásának modelljét. 1. Az *ego* alakjához kapcsolódó funkciók: látni–keresni–lapulni–lesni–érezni–szenvedni–fölnézni–föllátni–hallani–görnyedni–kapni–örizni–lakni–könyökölni–hallgatni–el–elnézni. Így fest vázlatosan a szakaszok egymásutánjában felbukkanó predikátumok sora, melyek tematikus szinten minősítik a felidézett cselekedeteket. 2. A megnyilatkozás idejéhez képest ez a sor a múltba vesző, „eliramló” én-képekre vonatkozik, míg maga a verbális cselekvés mint aktuális megnyilatkozás a mindenkori jelenben látta alanyát, aki ennek megfelelően elbeszéli s narratívája szövegén keresztül – „el-elnézve” az alakzatok sorát – képződményként azonosítja a fenti sorban megidézett múlt cselekedeteit. 3. Figyelembe kell vennünk végül a szöveg poétikai prezentációját. Ebben a vetületben az elbeszélés alanya óhatatlanul kiegészül a – „magam magam” – szöveg-szubjektummal, mivel tételeznünk kell egy olyan instanciát, amely a beszédben használt jelek, szavak, figurák nyelvi közegét, illetve a ritmuselv alapján felépült versnyelvi diszkurzust adja hozzá az elbeszéléshez.

A háromdimenziós térbeliséget a kép kétdimenzióssá változtatja, a képzelet pedig virtuálissá. A szó jelentést tulajdonít ennek is, annak is, s ezáltal a nyelvi szubjektum által elsajátított *ego* saját alakmásait, annak reprezentációit és ezek skémáját a beszédben külsővé – a hangzót írottá, olvashatóvá – teszi. Éppen ezért a hallgatást emeli ki az utolsó versem. Ám a beszédet előállító nyelv által újra elsajátítja, azaz belsővé teszi. Ezzel a mentális jelenlét *értelmi alakzata* nyílik meg az önmegértés versnyelvi szubjektuma számára.

A képek rendjében az eszmélésaktus során képzeteket azonosít a beszéd aktora: „s csak képzetet lehet feledni;”. A 9. szakasz szerint a kép reprezentáció következménye, amely nem a konkrét dolgot, vagy egyik aspektusát, illetve egyik tulajdonságjegyét jelöli meg. Hiszen ezzel a dolgok egész csoportját („nemét”) helyettesíti a beszéd fogalmi tartományában. A dolgokat önnön megjelenésmódjuktól elválasztó képzet egyfelől kettéhasítja a létezőt, nyersanyaggá téve a teremtett vagy megalkotott világ dolgait: például a fát széthullott *darabokra*, amiért is a növénynek többé nem lehet *bokra*. Ezzel a valóságot milióvé világtalanítja; ami jelen van, múltba, feledésbe meríti („hever egymáson a világ”). Másfelől a képzetek sorát állítja elő, azaz egy virtuális narratívát a képzeletben, amelynek eredményeképpen megkonstruálódik egyfajta törvénytudat. Erre a mintára építve alakul ki az „öntudat”, amely a konkrét személyt hasítja ketté: az egyik az, aki sebzésre alkalmas „fegyvert” csinál az elméből – az aranyból vasat. A ráccsal reprezentált rendszer – nem a szabadság rendje; olyan fizikai törvény képzelet, melyet a vers az eszmélet szintjén vizsgál fölül. Íme a heurézis aktuusa: „s láttam, a törvény szövevé / mindig fölfeslik valahol.”

A másik, az „arany öntudat” hordozója, e hasadás szenvedő alanyaként a seb attribútumával felruházott alak. Az eszmélésaktusban azonban a törvénytudat is

meghasad, „fölfeslik”. Sem fizikai törvényszerűségek, sem az organikusak – sem a fogaskerék, sem a szövőszék megfigyelhető működése – révén nem képes az elme megragadni az esti sötét ege alól és az álmok gőzei alól kiemelkedő embert. „Rab vagy” – mondja a vers – míg ezen törvényekre alapozva építesz magadnak „házat”. Valójában egy ilyen ház nem lehet lakható. A lak – József Attila képletes kifejezése szerint – a szorongás centrumában, a szívben van, a „semmi ágán”, mert csak ennek – „ami nincs” az empirikus közegben – csak ennek *van* bokra. Kizárólag itt hajt ki az élet. Jelképe a vasút mellett lokalizált lak: „Vasútnál lakom.” A lak, főleg a „kis lak” (Petőfi) a lakályos hely, és a menedék értelmével tér el a német eredetű *ház* fogalmától; a lakoma és a lakodalom – azaz az agapé – helyszíne, ahol a privát embernek (és vendégeinek) a hona, otthona van. Ily módon a vasút, mely éppen az otthon elhagyását feltételezi, az a hely, ahol „jön-megy” számtalan vonat, jöttment utasok seregével.

A vasút tehát a törvény – metaforája szerint – a vasvilággal azonosítható. A beszédalany mellette, nem benne helyezkedik el. Lakik, lakozik – nem utazik. Mint a vonatablakok, iramlanak a nappalok, az éj és a hajnal közötti időegység sorozatai. A nappalok egyformák – megvilágított látványkreációk. Nem világok, nem lakok, hanem megvilágított fülkék fényes részelemekkel, ablakkal, de vagonokba zárva. A semmibe száguldó vagonok sora a vasvilág rendjét, illetve annak jelképes alakmását, a rácsot reprezentálhatja.

A lakás alanya a nyelvtől megfosztott, hallgató lényről beszél, aki benn látható, áll és könyököl a fülkében. S arról, hogy ő – a beszélő – kívülről tekint rá, volt-magára, valamint arról, hogy mit lát saját intim-teréből, a lakból, milyen világot. A zárt világ jelképe a fülke, a fülelés helye. A lak mentális helyettese tehát a fül, melynek „lakója” a hang, metaforája a fülke. Ám a fülkének is – akár a laknak – van ablaka: megmutatja, hogy nézhet ki a hallható világ, mint a meghallott lenyomatának vizuális, illetve virtuális megfelelője. Ezért van fénye a fülkének. Ez a megvilágosított (narrativizált) hallomás, a figyelő fül eszméltre tért optikai modellje. A hallgató a csöndre – nem az alakra – figyel, nem a térbeli egységek jövés-menésére az időben, hanem az időbeli jelenlétre, aminek a versnyelvi megnyilatkozás ideje felel meg. A szó megtörténése ideje ez, ami a verses megnyilatkozásban ölt testet, megvilágosodik értelme a szemantikai újítások sorában. Ebben a vonatkozásban az ablakokat talán a versszakoknak is meg lehet feleltetni a szöveg tagolása alapján! Melyekben minden egyes *én*-kép vizuális reprezentációját a szemantikai prezentáció írja fölül, azaz a megnyílt értelem az olvashatóság közegében manifesztálódik. A lakból az egész látható, az ablakból az, ami meg van világítva ott benn, lényegében az *én*-képzeten belül. Ami nincs, azt halljuk, hallgatjuk, elővételezzük füleléssel: a fülke ablakán keresztül a nappalokat, a lakból a vonatot egészében, amint az „örök éjben” száguldozik, determinálva, egy vaspályán. Az éj a látható résznek láthatatlan és végtelen egészét szimbolizálja, amit a nappalok fényénél nem érzékelünk.

A hajnalt a szívvel rokonítja a kihajtás eseménye. Ezért a megérkezés helyeként a pályaudvar a hiányvilágot jelképezi, de kiindulópontként már az újrakezdést tematizálhatja.

Igencsak sokatmondó, hogy a vasúti tér lehet a szívnek is metaforája: „Szíve kifuttatja a vágányokat / S a fények szédítő pályaudvaráról / kirobog a mennyei páncélvonat” (*Mennyei páncélvonat*, 1926). Ez esetben a vasúti pályák, a sínek virtuálisan a véredényeknek feleltethetők meg, a vonat pedig a friss vér kiáradásának a szívből. A „Jobbarcú, mennyei páncélvonat!” a másikkal, az érkezővel kerül el-lentétbe, a „fáradt élet” jelképével, az elhasznált vérrel.

Így az érkező (éjjeli) és az induló (hajnali) zaj között keletkezik „egy darab csönd”; ezáltal a vers a szívdobogás – azaz az élet – leállítására utal. De mint tudjuk, csak azért, hogy megőrizhető és továbbadható legyen. Paradox módon ezért lehet a fokozott figyelem hőse virtuálisan élettelen: „Holtan lestem az őrt, mit érez.” Az érzést, az őrzéssel járó diszpozíciót, vagyis az őr láthatatlan aspektusát feltáró alany felel meg annak a darabnak, amelyet a csönd képvisel. A csönd hordozója, a holtta vált alanyi alakmás az egyik darab, mely lesi, keresi másikját. Ezek nem egymáson hevernek a halmazban (az inerciától determináltak), hanem párt alkotnak. Az Árny a Fény másikja, mely figurálisan a léleknek felel meg. Az árny a lélek nem érzékelhető oldala, ikerpárja; előrevetülő – lapuló – kétdimenziós sémája, a keresztény tipológiában a lélek menedéke, hajléka, védője, az oltalom szimbóluma.

De a versbeli kifejlése az élet oltalmazójaként azonosítja (10.), és a „meglett ember” névvel illeti. Aki párjára lelt: „Aki még én alszom örködik könnyezve, [...] / Aki szeret engem, aki meghal értem / S még akkor is szeret örök-visszatérten” (*Egyedül*, 1924). Az őr az odaadó másik képe („árnya”) a lélekben; a véges én végtelen fele: az örködés örök. Alakja a görnyedő embert idézi: „szeretni, görnyedve terheim alatt –.” Azaz eltérően korábbi alakmásaitól, nem lapul, nem áll, hanem meghajlik a hajnal méltó ikerpárjaként.

A reprezentációk rendszereként elképzelt tudat reflexiója, az öntudat a versben szemben áll az „arany öntudattal”, tehát a tiszta önértelmezés orgánumával, mely a költői szöveg közvetítésével teremt rálátást az egész mentális szféra s rendeltetése, az eszmélet működésére. Ez a versnyelvi közvetítés teszi lehetővé, hogy az alany az észlelés, az észlelet, a kép, a képzet, a fogalom és az alakzat produkcióját megjelenítse – minden általuk megkonstruált képződménynek saját jelentést tulajdonítson, s az értelem tudomására hozza. De a versnyelv szemantikai újításai az értelem világán is túlmutatnak, jelesül, arra a létmódra, amely a monologikus én-beszédet nyelvi energiává, a költői nyelv készítésévé lényegíti át. A megnyílt értelem csak ebben a regiszterben válik elsajátíthatóvá, azaz az öneszmélés közegevé. Az *Eszmélet* című vers az *értelem létét* a költői nyelvben határozza meg: „amiből eszméltem, nyelvem.”

Az ész viszont – szemben az eszmélettel – azonnal kész „fegyvert veretni” az öntudatból, s erre redukálni a gondolkodást, az értelmező jelenlétet. A költői in-

vencióra utaló láz a deixis *én*-relációján, azaz az öntudaton kívül helyezi el a személyt, aki immár a versnyelv szubjektumaként jelenik meg. S ezzel kialakítja az önprezentáció eredeti módusát, melynek jelzője: „arany”. A versnyelvtől függetlenül önszemlélet olyan ismeretet ad a reflexió alanyáról, amelyet a költő a fegyverhez hasonlít. Ezzel – tudniillik azzal, hogy az aranyból vasat tud csinálni („fegyvert veretni”) – a veréssel rokonítja az elme működését. Ebben a költeményben a vassal metaforizált törvényre mutat: éppen ennek a törvényképzetnek a hiátusára eszmél rá a beszélő.

Az est a törvénytudaton alapuló azonosság figurális kifejezése. Az eszmélés esemény alanya új perspektívát kialakítva néz föl az égre, azaz a hajnalhasadással rokon műveletet hajt végre; valójában ezúton elválasztja a törvény éjjeli és nappali modelljét. A csillagok fényszáláiból szőtt szövedék, mint az öntudat kozmikus metaforája, a gondolkodást a szövással, a gép mechanikus munkájával rokonítja. A szövedék fölfeslésének felismerésével a költő tehát a reflexív öntudat hiátusát leplezi le, és pedig az öntudat nyelvi prezentációja alapján. Az eszmélet nem más, mint az öntudat egyeduralmának, a személy életére kiterjesztett teljhatalmának – szuper-egójának – leleplezése. Mondhatnánk így is: az eszmélet az öntudat önreflexiója. De nem mondjuk, mivel az eszmélet nem a tudat teljesítménye, hanem a tudatot és a mentális élet egész összetettségét modellálni képes költői nyelv.

## A személyes heurézis

Az itt tárgyalandó alanyi pozíció a versben – a „meglett emberé”. Aki a halált is az életgyakorlat részeként, eseményként értelmezi. Ő ugyanis e paradoxon ellenére adományként fogja fel az életet, s igenli a szerelem és a szellem jegyében.

Azonban a tudás szeretete helyett *a szeretni tudás*, az odaadásra és részesülésre való képesség jelenik meg. Szerepe nem az érzéki tapasztalatra redukált valóság általánosítása, hanem az élet minél teljesebb prezentációja, olyan, amelyet nem a már látott és már hallott reprezentációk rendszere alkot, hanem az életből részesülő s belőle kihajtó, cselekvő jelenlét, az egzisztencia. A cselekvés az élet adottságába implikálja a bokorral jelképezett jövőt, azaz a Semmit mint Létlehetőséget értelmezi: az aktus a potenciát egzisztenciává valósítja át – ami „meglett” az aktusban.

A participáció képességét a versnyelv műveli a legmagasabb fokon. Egy olyan alanyiságot feltételez, amelyet József Attila a „meglett ember” képével fejez ki. A hangsúly itt erős mind a *lett*, mind a *meg* vonatkozásában. Egyrészt a *lenni* intencióját olvashatjuk ki belőle, a nem-volt vagy a lesz helyett; másrészt az eseményszerűséget, nevezetesen hogy előkerült, megnyilvánult valami, amit a képzetek rendszere eladdig eltakart. Ezért nincs múltja a „szívében” a jelen idő ritmusáért felelős alany metaforikus kifejezésében. Meglett az, akinek nincs kezdete



– se anyja, se apja; de vége sincs – „nem istene és nem papja / se magának, sem senkinek”. Nem ős, nem teremtő, nem vezető – ő az élet megőrzője és továbbadója. Sem a rab, sem az őr fogalmával nem közelíthető meg. A megőrzés az élet eszméjét, nem az eszme életét illeti meg.

A külső reprezentációk és a belső szublimációk, az érzéki képek és az álmok képek rendjének rabja fölneéz és meglát: a fölneező a szövedék fölfeslését látja meg. Az „égre” emelt tekintet az égő tekintet, amelyet különös szenzibilitás hevít, nem az észlelet által irányított, determinált látószerv és ész, hanem egy belső – eleven átélésen alapuló – motívum, a „nagyon fáj” diszpozíciója, az a „szenvedés belül”, amely a részesülő jelenlét egyedül hiteles tapasztalata. Meglátja ez a belső ember nemcsak a törvény sebezhető voltát, hanem saját tudatának működését is, a törvényhozó ész természetét, melyet a kozmikus méretű cellarács hasonlata reprezentál. A cella itt a megszemélyesített csend metaforája, az éber, a fülelő csendé. Az, hogy „hallgatag”, arra utal, miszerint határhelyzetben, a meghallás eseményét készítő pozícióban van, melynek alanya a következő versszak első sorában valóban elnyeri a megszólalás képességét, hogy beszélhessen a tevékenyen s akaratlagosan figyelő lény tapasztalatáról. Leírhatta, hogy milyen a vakítóan fénylő, de épp ezért nem látható világ determinált rendje egy vokális modell versnyelvi perspektívájában: „a csillagok, a Göncölök / úgy fénylenek fönt, mint a rácsok / a hallgatag cella fölött.” Lent e rácsoknak a „fényes ablakok” felelnek meg a konok vagonokon, melyek ugyancsak kizárólag a sötét éjben képesek a szemnek megnyilvánulni. Talán a „Göncölök” és a „könyöklök” homofóniáját sem tekinthetjük véletlennek. Az egykori életétől megfosztott bolygók fényváza, múltba merült vitalitásuk vizuális emléknyma a csillagok szerkezete. Ám a radikális metaforikus azonosítás a megszemélyesített, „hallgatag” cella rácsaival, a fénykonstrukciót nagyon is közel hozza a fotocellához (*phósz* 'fény'), mely alkalmas arra, hogy rabul ejtse a személy megvilágított alakját, bizonyos külső ismertetőjegyek előtérbe hozásával, s mások elrejtésével. Ha ez így van, akkor az ablakok akár a bekeretezett fényképet is helyettesíthetik. Ez megmagyarázná azt, miért áll minden „fülkefényben” ugyanaz az „én”, még hozzá egy nagyon is jellemző fénykép-pózban – könyökölve és persze hallgatva. A mondottak egyértelműen azt jelentik, hogy „a múlt meghasadt” az *én* és a *fény* kapcsolatán alapuló reprezentációk sorára, mely eliramlik az „örök” éjbe, valamint a belső fényvel, a lázzal képviselt invenció alanyára, melynek megjelenítésében nem szerepel az *én* deixis, helyét a hajnal szavát adó *ég* interiorizált, igei alakjának jelöltje foglalja el.

A cella, mivel ősi jelentései *éléskamra*, *szentély*, genetikus kapcsolatban áll az *elrejtést* jelölő igei alakjával, megfeleltethető a szívnek (pl. szívkamra), s ily módon a szívben rejlő – nem artikulált és nem hallható – hang „cellájáról” kapunk képet. A meglett ember hangjáról, a keletkező szó előtalált indexéről, melyet fontolni lehet, de hallani nem. Az egész képződmény tehát az észlény, a fogalmi rácsok fényének fogságában eszmélkedő, a saját szavát kereső alanyt vetíti elénk. A vers

szövegszobjektuma hozza el a szabadságot, amikor e preverbális hangindexet szóvá és a költői szöveg egységévé minősíti át. E státuszváltás nyomán lesz az alanyi jelenlét egy új tudásforma birtokosa – a szeretni tudásé, melynek központja, „szentélye” a megőrzésért felelős szív. Mint ismeretes, a szentélyben őrzik az oltári szentséget, azaz a szent kenyeret, ami a szellemi táplálék szimbóluma. A „kenyeret / keresek” rímképződmény a hiányzó szellemi létmódra utal: a „locska lelkek” s ezek eledele, a „sült lapocka” nem érinti az azonosságát s az én-szót kereső, hallgatva figyelő száját és szívét. Rámutatnék még egy fontos jelentésújításra, ahol is magával a dalnokkal azonosítja József Attila a kenyeret, s ezzel megnyitja annak lehetőségét, hogy a megtestesült szó felől is értelmezhezzük azt a képződményt:

Sok gondom közt  
dalocskád lennék, ne hallgass el!  
kenyérkérd leszek, ne taposs el.

(*Sok gondom közt, 1928*)

Hasonlóképpen az öneszmélés alanya maga teremtette börtönként tölti be szerepét a csillagrács-szimbólum egy másik költeményben (*Jaj, majdnem...*, 1936), ahol a pincelyukkal, Dosztojevszkij racionalizmust parodizáló metaforájával párban fordul elő: „Csillagok rácsa csillog az egen: / ilyen pincében tart az értelem!” Itt a ráció, a kozmoszként felfogott lét.

Tudjuk azt is, hogy József Attilánál a szív „vágyat érlel”, a szabadság vágyát. De egy olyan szabadságét, amely nem mond ellent az elmének („elmék vagyunk”, *Alkalmi vers a szocializmus állásáról*, 1934), amennyiben azt a létünk értelme és nem adatok halmazaként fogjuk fel, nem „kartoték-adatnak”. A vágy azonban nem az ösztön vagy az ész, nem az örömev vagy az érdek megnyilvánulása, hanem egyfajta rendé, amely a szabadság újraértelmezését feltételezi, mégpedig a szellemből és a szerelemből való egyenértékű részesedés alapján, ahogy ezt az *Ars poetica* (1937) című költeményben találjuk. „Szabad ésszel” csak e kétoldalú támogatás mellett juthat el az ember az „értelemig és tovább!”. Erről a „tovább”-ról sokféle vélekedés kereng a szakirodalomban. Gyakori két radikális determinista intellektüel nevének említése, Marxé és Freudé. A magam részéről óvatosabb lennék, ami annyit jelent, hogy a vers szövegében keresném ennek az értelemen túlmutató tartománynak a nyomait. Ott az olvasható, hogy ha valaki azt állítja – „költő vagyok”, tudnia kell: az értelem költészete még nem a költészet értelme. Azért nem, mert a vers olyan önértelmezése a poézisnek, olyan szintiszta *ars poetica*, mely a benne megfogható gondolkodást létértelmezésként fogja fel. Nem gondolatot közöl, nem értelmet közvetít, hanem értelmezést gyakoroltat; Kant szerint több gondolkodásra inspirál. Még több odaadásra és még több intellektuális munkára késztet. Megtanít nemcsak gondolkodni, hanem szeretni a gondolkodást. Szeretni a megértő gondolkodást annyi, mint elgondolni a szeretet tapasztalatának

értelmét. A költő úgy van e nagy vers szerint, hogy az értelemhez nem a képzetten, hanem a nyelvében létező valóságon keresztül közelít, mert tudja, hogy mindig a szív rendje és az ész rendje együttműködésére inspiráló költői nyelv az, amelynek szövegében a megnyílt értelem, azaz az *értelem léte* élénk áll.

Én mondom: Még nem nagy az ember.  
De képzeli, hát szertelen.  
Kisérje két szülője szemmel:  
a szellem és a szerelem!

Az elme és a szív fúziójáról van szó a „jó szó” közegében, melytől indítatva három érték inkarnálódik a létbe: a jóság, a szépség és a megfontolt értelem, a meg gondolt gondolat. Avagy: az eszmélet mint e három érték megnyílt jelentése az ember számára.

Emberek, nem vadak –  
elmék vagyunk! Szivünk, mig vágyat érlel,  
nem kartoték-adat.  
Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet,  
jó szóval oktasd, játszani is engedd  
szép, komoly fiadat!

(*Levegőt, 1936*)

Az eszmélet nyelve tehát az öntudat helyett valamennyi mentális funkció működését megjelenítő diszkurzus. Nemcsak a fogalom, a képzet, a képzelet és az önreflexió produktivitásáért felelős két agyfélteke teljesítménye, hanem az egész konkrét ember, egy egyszeri egész, egy megismételhetetlen élettörténet szubjektumáé, akit József Attila a „meglett ember” nevével felruházva állít élénk. A váltságot jelentő szenvedésen s annak vállalásán („görnyedve terheim alatt”) alapuló tapasztalat szubjektuma az elme öntudatban kicsúcsosodó produkcióját az életértékek felismerésével egészíti ki, nevezetesen azzal, hogy milyen értéket visz be cselekvésével az életbe, mely volt előtte és lesz utána is. Ezt az értéket a „ráadás” jelöli a versben, a produkciótól és törvénytől független adomány, azaz a feltétel nélküli odaadás műve. Itt az az identitás kerül kifejtésre, amely egy másfajta tudásban ölt testet, mint amit az öntudat képes létrehozni. Ez az a tudás, amit az eszmélet állít elő, mégpedig az önértelmezés poétikája rendjének megfelelően. Az eszmélet tehát sajátos narratíva során jön létre. A fent mondottakból következően skémája ez lehetne: identitásválság – szenvedés – vállalás – vallomás – fölismerés – írás.<sup>17</sup> Az

<sup>17</sup> Amennyiben nem szembesülünk a szövegalany önkonstitúciójának teljesen nyilvánvaló megtörténéssel, az *Eszmélet* töredékek szériájának vagy halmazának tűnhet, s akkor figyelmen kívül

írás e narratívát a versnyelv ritmuselve szerint szemantikai újításoknak veti alá, minek következtében minden költeményben más és más személyes megnyilatkozás, párbeszédnyitás kerül megvalósításra a témaválasztás függvényében – hol az *eszmélet*, hol az *óda*, hol a *Duna*, hol a *falu* világából merített személyes tapasztalat, az egyszeri cselekvő jelenlét hatására.

A nem indifferens jelenlét figuratív reprezentációja József Attila költészetében a „szív”, mely nélkül elképzelhetetlen a teljes és tiszta, az „arany öntudat”. És megfordítva: az önértelmezés centruma a világertelmezés nélkül. Az „öntudat” nem az ihlet, nem a vitális lélek („láz”) forrása, hanem a tagadásé. Ez „lázad” a törvény nevében, ez a „meg nem gondolt gondolat”, az elmén uralkodó szabály konstruktőre, amely mindenáron „ott kívül” keresi a megoldást, s azt a *valóságmagyarázat* módszerével akarja megtalálni. Az *Eszmélet* című költemény viszont a versnyelvi *létértelmezés*en alapuló, részt vállaló gondolkodás alternatíváját kínálja föl.

Ennek fényében lehet a lélek lázadó, amennyiben törvénytudat vezérli. De lehet toleráns is, ha a „láz”, az átélés, a nem indifferens viszony szabályozza, különösen, ha a szenzibilitás külpontosított; különösen, ha a kívül létező valósággrész nem ismeretelméleti objektumként, hanem „belül”, internalizálva, mint saját személyes tapasztalat része világosodik meg – a világ mint saját „Sebed”. Ez esetben a lélek magát az „én”-vonatkozások képzeteit távolítja el; íme: „s te lelkedet érzed, a lázat.” A saját lélekhez kialakított transzcendens viszony („érzed”) akkor következik be, amikor szabaddá válsz az érzelmi motiváció hatásától, amikor a szenvedést a világ – pontosabban a világhiányos élet, a „locska lelkek” imbolgó tengődése – okozza. A mentális jelenlétmód nem akar pszichének megmaradni, intencionált: „nem nyughatik” az alkotás, az önmegértést biztosító szellemi teljesítmény, a *saját nyelv* megalkotása nélkül.

---

marad, hogy a versnek nemcsak a címét (és témáját) nevezi meg az *Eszmélet*, hanem az eszmélkedő gondolkodás kialakulását és működését szövegbelső nyelvi eseményként tárja elénk. Persze arra is találunk kísérletet, hogy ezen esemény rekonstrukciója nélkül magyarázzák meg az egyébként számokkal is sorba rendezett strófákat. Az elszigetelt szakaszok („darabok”) egységét szokták ciklusként konceptualizálni. Vö. TVERDOTA 2004. A szerző az *eszmélet* szó jelentését nem a versnyelvi szemantika alapján rekonstruálja, hanem Bergson hatásának tulajdonítja, a magyar fordításban használt lélektanilag és filozófiailag interpretált fogalom jelentésköre alapján. A francia *conscience* (tudat) Bergsonnál lehet közvetlen (affektív) és közvetett (reprezentált), „formákká rendezett, geometrizált” (vö. DIENES 1923). A „formákká rendezett” *conscience* az értelem képződményeivel kerül kölcsönhatásba, míg a közvetlen *conscience* a cselekvés lokális, pillanatnyi affektusával. Tverdota György úgy látja, hogy József Attila a francia gondolkodó hatása alatt „az intuíció és az értelem szintézise” során kifejtett cselekvőséggel azonosította az eszméletet (*i. m.*, 110). József Attila – a költő és a teoretikus egyaránt – a nyelvben mutatja ki az eszmélkedő gondolkodás forrását, s ezért beszél „megnyílt értelemről”, azaz a nyelvi invencióban gyökerező („eszméletem, nyelvem”), a szó által inspirált és a versnyelvben megtestesült, azaz egy szemantikailag megújított közvetítésű eszméletformáról.

## Az értelemig és tovább: a szellem és a szerelem

József Attila a költői heurézis forrását a szerelem és a szellem egymásra találásában, az egzisztenciális találkozásban éri tetten. A szívvel – láthatóan – a mentális aktusok eksztatikus irányultságát jelöli meg, azaz a lélekben a vágyat; a vágnak az akarással és az értelemmel való szövetségét tetten érni, amely a nyelv, a „tisztá szó” híján nem tud megvalósulni. A költői nyelv értelmezése alapján az eszmélet az „alkotó szellem” inspirációja – közvetíti a belátás és a tudás, illetve az intuíció és az invenció, a reprezentáció és a prezentáció más-más diszkurzusformákat működtető szövegei között:

A dolgos test s az alkotó szellem,  
mondd, hogy törhetne egymás ellen?  
Az elme, ha megért, megbékül,  
de nem nyughatik a szív nélkül.  
S az indulat múltó görcsökbe vész,  
ha föl nem oldja eleve az ész.

*(Alkalmi vers a szocializmus állásáról, 1934)*

Látjuk ezen idézet alapján is, hogy az „arany öntudat” és annak „tisztá szava” – a teremtő indítást képviselő alkotó szellem – teljesíti be az észről alkotott fel-fogást, mely következképpen nem korlátozható az észlelés és a reprezentáció funkcióira. Van egy képessége, mely nem függ ezektől. Létezik ugyanis a poieszisz által képzett gondolat: „Az Isten legszebb gondolata lelkem!” (*Májusi ének*). A szép felső fokán, a költői nyelvalkotásban megnyilvánuló értelem a létezőt, a valódit az értékhez viszonyítja (a széphez), s ebben az esetben már igazság tárul fel a mondás prezentációjában. József Attilánál a lélek tehát nem pusztán biopszicho-fiziológiai vagy mentális funkcióegyüttes, hanem a szellemi léthez vezető öntevékenység eseményének aktora s nem megkerülhető formája.

Láttuk: a szem az optikai modellek révén közvetíti ismeretet, tudást, képez öntudatot. A szem az érzéki alak, a kép azonosítója; ellenben a szív az optikai benyomásra reagálva egy nem reflexív viszony forrására utal, az *értékérzés* alanyára. Ez a szenvedésnek és a szenvedélynek egyaránt forrása az ember belső életében – úgy a lázé, mint a lázadásé. Az öntudat fegyvereivel szemben áll a perszonális alanyi szó mint az öntudatot megkerülő és működését leleplező költői megnyilatkozás:

Elejtem képzelt fegyverem,  
mit kovácsoltam harminc évig.

És hallgatom a híreket,  
miket mélyemből énszavam hoz.

*(Irgalom, 1936)*

Következésképpen, az *énszavam* nem más, mint a szívvel rokonított versnyelvi jel – a szövegszó. Nyilvánvalóan nem az érzelmi vagy intuitív affektust hivatott azonosítani. Sem nem a test, sem nem a psziché adottsága, hanem egy a biológiai és a lelki élet működésének értelmét fürkésző habitusé: a „szív szavát” kereső, hangjára hallgató, „meglett”, megtalált új ember, aki a személyes tapasztalat transzcendálásáért felelős. Amit annak érdekében tesz, hogy az életgyakorlat újabb vitális fókára, azaz a spirituális szférába jusson, ahol az *ego* vágya és tudása már nem kompetens. Ezen a szinten ugyanis a boldogság az életnek nem végső célja, hiszen ha ez öncéllá válik, anyagi tengődésre sorvasztja a valóságot, melynek eszményített hasonmása a – szívvel szembeállított – testrészt, a „másfél mázsa”. Ennek attribútumai a „lapocka” meg a „kocka”, azaz a darabjaira szabdaltnak élőlény, melyek arra szolgálnak, hogy kielégítsék a fogyasztás és tudás vágyát. S ugyanakkor demonstrálják, hogy az életnek nincs magán – magán a spontán reprodukción – túlmutatató rendeltetése.

Ezzel ellentétben a szív motívumához József Attila nem érzelmi, nem érzéki, nem eszmei érdeket kapcsol, hanem ezeken túlmutató *értékek* érvényesítését. Ilyen kitüntetett értékek, melyek vitális egységének, kölcsönhatásának bemutatása kizárólag a költészet privilégiuma – mint már említettem – a *szellem* és a *szerелеm*. Ugyanabban a funkcióban – a megőrzés és közvetítés érdekében. Ebben az értelemben üzeni az *Ars poetica* is, hogy a költő minden költeménye nyomán „újabb születésen”, ontológiai státuszváltáson esik át. Erre utal az a különös állítás, hogy se anyja, se apja nincsen. De hát nem is lehet, hiszen a perszonális költői alanyiség két forrása a szellem és a szerelem. Minden versszöveg megalkotása ugyanis a saját nyelv ismételt, korrigált elsajátítását jelenti az életmű szövegbázisának egyre növekedő tárházában, ami mindannyiszor újrálétesülő kontextusokba helyezi tárgyát, átalakítva az életmű versnyelvi memóriáját.

A szívvel jelképezett alanyi kompetencia kapcsán olvassuk:

ki tudja, hogy az életet  
halálra ráadásul kapja  
s mint talált tárgyat visszaadja  
bármikor – ezért őrzi meg,

A talált tárgyat az eszmélet aktusa éri tetten, találja meg a hiányvilág takarásában. A boldogság valóban elérhető, de csak pillanatokra, s épp akkor, amikor a feltétel nélküli önátadás (szerelem) és a megőrzés (szellem) paradox kettősségére épül egy bizonyos mentális kompetencia, nem pusztán a megismerés és vélekedés, a fogalom és eszme, a vágy és kielégülés együtthatása nyomán. A boldogság célpontja maga az ajándékba kapott élet, az élet mint önérték, ezért nevezhető kincsnek, sőt, olyan „kincsnek, ami nincs”, ami mindenkori törekvéseink origója. Az *Eszmélele*tben metaforája a „talált tárgy”. A hiányvilág alanyának cselekvését a

keresés és a megtalálás közötti zónában jeleníti meg a vers. Íme, amit keres: „Szíved? Óh! a szíved nem találok” (*Hozzá*, 1921). Ezért hasonlítja a hiányzó valóság dolgát egy „talált tárgyhoz”, melynek az élet, az egyszeri és egyedüli tevékeny valóság felel meg. A megtalálásra irányuló cselekvés centruma a szív, azaz a keresés, a találás és az adományozás alanyának jelképe. Vagyis a feltétel nélküli odaadásé.

Az uráli korból származó alapszó jelentése „jön, megy, érkezik”. Ami jön, megy, érkezik más nyelvekben is kapcsolatban áll a *találni* igével (lat. venire > invenire; orosz idt’i > najt’i); nálunk hasonló párhuzamot mutat a *rájön* szó. A *rájön* jól látható szinonimája az eszmélet egyik kiemelten fontos műveletének, a heurézisnek: ráeszmél. Aki rájön, hogy az életet ingyen „kapta”, hogy az élet ajándék („ráadás”), melynek megőrzése és továbbadása – ez a meglett, eszméletre jutott ember rendeltetése. Ezt a létezőt tehát a szív képviseli a költészet „értelmes világában”, amely a felismerés helyeként azonosítható. Azt az eszméletre jutó alanyt, aki tudja, hogy van „második születés”, amely éppen akkor következik be, amikor a személy a biológiai és szociális determinizmus törvényeinek határain kívül kezdi keresni és találja meg identitását. Ezért van, hogy a „szívéből” hiányzik – s természetesen nem az életrajzából – az anya és az apa; hiányzik a kezdet – hiszen az az öneszmélés nyelvi inspirációjára folyamatosan újrakezdődik. Azaz a tiszta aktualitás szubjektuma. „Legyél: ami lennél.” S ezért nem omnipotens sem az én, sem a másik létével szemben. Nem rab, de nem is úr, nem isten s nem pap – őrző. Az élet őrzője, azaz folytonosságának ontológiai feltétele.

Jelen esetben lényegesek lehetnek a találkozás szemantikai potenciálja: a *találó* és a *talány* szavunkban rejlő utalásirányok. A talált tárgy az, amelyet nem vették el, amely immár megvan, s megvan megtalálója is, az eszmélet tevékeny alanya. Aki rátalálásra képes, az nem véti el célját, cselekvése találó, releváns. Hogy mitől, az azonban talány. A meglett ember úgy talál rá tárgyára, a valós valóságra, hogy nem céloz meg célt. Hagyja, hogy az „élet” célozza meg őt, hogy ez a találkozás vezérelje.

A „szív rendje” az eszméletnek megfelelő átfogó belátásra, az akarás aktusára támaszkodik, melyet már a köznyelv is sugall: „szeretném, ha”. József Attila mondja: „Szeretném, ha szeretnének.” Így nyilatkozik az ember alaphelyzetéről a létben. Vagyis a hiányvilág dolgára, illetve értelmére irányuló akarás ez, nem pedig a már meglévő dolog birtoklására való törekvés. Nem automatizmus, mint az ösztön vagy az érdek. Akarni *kell*, elszántan kell akarni, hogy működésbe lépjen: „De a legjobban szeretném, / Ha szeretnék” (*Mámor*, 1926). A szeretni tudás mint képesség *a priori* emberi adottság, velünk született. Működtetése azonban nehéz feladat, mert azt feltételezi, hogy a cselekvő önnön árnyékát – vágyát, egyebek között a boldogságra irányuló szeretetvágyát – ugorja át: „Kettős teher / s kettős kincs, hogy szeretni kell” (*Nagyon fáj*, 1936). Mert megköveteli az „ember meghaladását”. A szív rendje az akarást a kettős teher ellenére képes fenntartani, mert a külpontosítás törvényéért felelős, tudván: a *Reménytelenül* és *A szív s a szem* című

költeményekben. Vagy az *Ódában*, ahol a hallgatáshoz kapcsolódó cselekvésmód egyértelműen rögzítve van: „Szoktatom szívemet a csendhez.” Ezt találjuk a *Falu* című költeményben is, ahol szintén arról tesz tanúbizonyságot, hogy a „csönd szávához”, a hallható világ keletkezésében lévő nyelvéhez „szoktatja” saját verselését.

A szerelem mint feltétel nélküli odaadás maga is a kincs alakját öltheti magára. A magyar nyelv a „kincsem” szavunk metaforikus jelentését tematizálja: a másik jelenvalóságát, akit szeretünk. Ennek jegyében mondhatja József Attila: „Kettős teher / s kettős kincs, hogy szeretni kell” (*Nagyon fáj*). Mert hát tudjuk, ugye, hogy „ennél van a kincs / ami nincs!” (*Töredékek*). A szív munkája az eszméletben a nem létező, hanem a vágyott – a rejtett – kincs diszkurzusát törekszik a költeményben megvalósítani. Ekkor a legyél jelenvalóságát a másik odatartozása s ennek elfogadása teszi lehetővé.

A „nincs”, a világhiány megtapasztalása az érzéki vágy természetének megváltozásával jár együtt, s átminősíti azt szerelemmé. Az érzékileg nem elérhető anyag és alak (a távoli „kedves”, „édes”) olyan diszpozíciót hív életre, amely fokozza a vonzódást, miközben a szenvedélyt szenvedéssé, a vágyat váraozássá változtatja, mint *A szív s a szem* című költemény mutatja. Ezáltal tárul fel az az identitásválság, amely egyfelől szorongást, másfelől azonban a szenzibilitás fokozódását, a hiány intenzív megnyilvánulásaihoz, felismeréséhez, majd a megjelenítéshez vezető helyzetet alakítja ki.

Ha eltűnik a szerelem,  
a szív kérdi: – Mi lesz velem?  
Önző szív! magára gondol  
s csakhamar életre kel.

S ugyanott a társviszony fordítottja:

A szív dobog, a szív sóhajt  
Ha a lány távol nincsen,  
a szem ellesi az óhajt:  
– Mít kívánsz, édes kincsem?

Utóbbi esetben a szem vezérli a vágyat, a kívánság jelen lévő vagy elképzelt tárgyának – például a vonzó testidom – hatására. Az „édes kincsem” kifejezés a birtokolt tárgyat az értékes, jóízű eledelhez hasonlítja, ellesi ezt a reprezentációt, s a kívánságot a kívánás tetszetős tárgyára, a szemlélhető objektumra redukálja („a szem kutat”). Az előbbi esetben, amikor a szemnek nincs dolga, a magára maradt szív immár nem a vonzó alakot, hanem saját diszpozícióját, illetve működését, „hangját” érzékeli: dobogása és sóhajtása intencióját szeretné tetten érni: „A szív kérdi: – Mi lesz velem? / Önző szív! magára gondol.” Az ön-maga nem az ittlévő



által befolyásolt alanyt reprezentálja, hanem a történet szubjektumát. Azt kérdi: mivé lesz az érzés, illetve a Te-viszony a szerelem, azaz találkozás híján?

A szem, ha nincs vis-a-vis-ja,  
 rejtett kincsét előhívja,  
 s mosogatja gyötört lényét,  
 de ez már mit sem segít,  
 vissza nem kapja a fényét,  
 ha elsírta könnyeit.

Az érzékileg elérhető, az „édes kincs” és a nem érzékelhető, a szívvel azonosított „rejtett kincs” úgy viszonyul egymáshoz, mint a vizuális reprezentáció a tárgyához, illetve az alany saját optikai reprezentációihoz. Utóbbi feladat kívül helyezi az alanyt saját látókörén – olyan pozícióba, ahonnan magát, saját szemének, illetve szemléletének működését figyelheti meg: „s nézik, nézik a csillagok” (*Reménytelenül*). A csillagnak a vers egy nyelvileg megalkotott képességet tulajdonít – de nem a szemét, mely „kutat”, hanem a szívét, amely hallgat, kérdez, figyel: „kis teste hangtalan vacog” (*Reménytelenül*). A „semmire”, a hiányra figyel – arra, amit a szem megfigyelés és szemlélődés közben nem lát meg, sőt, tényleges testi-térbeli-esztétikai reprezentációi révén eltakar. Ezért a szívnek nem vágya, hanem hangja van: „dobog, sóhajt, vacog, remeg”. Modalitása pedig nem az állításé s nem is az analógiáé, hanem a kérdező, magát faggató ember hangjáé. A „magára gondoló szív” a szívverés ritmikus működését követő figyelmet – a *legyélre* irányuló alanyi státuszt – jelképezi. Ezúton elővételezi beszéde tagolását, meghatározza intonációját s ütemszerkezetét a bekövetkező megnyilatkozásban. Ily módon azonban már a szóval együtt a gondolat keletkezését demonstrálja, miután az érzékszervi befolyásoltság egyeduralmát felfüggesztette. A szem ebben a verspozícióban már nem kutat, hanem megtisztul: „Vissza nem kapja a fényét, / Ha elsírta könnyeit.” A könnyek szerepét Kovács András Ferenc is így azonosítja *József Attila haja lángol* című költeményében: a könny a válság bevallását anticipáló testbeszéd egysége: a könnyező lényegében vallomást tesz, mintha „könyörögne”<sup>18</sup>. A szöveg teljesen egyértelműen mutatja, hogy a megnyilatkozó alany azért a szóért fohászkodik, amely lírai műfajt és beszédmódot képes realizálni.

Míg a versen kívül (a közvetlen érzéki valóságban) „A szív érez, a szem kutat”, a versen belül, a szövegben a szemről és a szívről szóló diszkurzus keretében a szív gondol, a szem könnyez. S mindkettő – levetvén szemléleti alakzatait – életre kel, azaz a cselekvő személyt jeleníti meg. A vers szemantikai modellje mindkettőnek, vagyis az értelmezésüket megnyitó versnyelvi prezentációnak az eredménye.

<sup>18</sup> A költemény részletes értelmezését lásd Kovács 2011.

A szerelemben azonban a szem mégis lehet a szív orgánuma, a *személyes* találkozás és a feltétlen odaadás megnyilvánulása is, melyben a külpontosított identitás jöhet létre, éspedig a Te-dimenzió kialakítása nyomán. Ekkor ugyanis meglátható az is, amit a szemlélődő nem láthat – saját működését; társunk szeme ekkor a közvetítő az empirikus világ és annak izolált, magányos látószöge között: „látom a szemem; rám nézel vele. Halj meg, [...] meghalok bele” (*Magány*).

### A lélek létvonatkozásai

Az eszmélet versnyelvi explikációja az alkotó invenció késztetése, a mentális jelenvalólet inspirációja, amikor az alanyi identitás az *Én-Te*-dimenzióban fogalmazódik meg – „te lelkedet érzed”. Vagyis nem a „lelki állapot kifejezéséről” van szó, hanem a dialogikus lélekvalóság – a kivételes lelkesültség (pl. az „ihlet”) – értelméről; annak felismeréséről, hogy a költemény szövegvilágában a *lélek a lét türelméről* tanúskodik. Mert benne a létező *Te*-dimenziója „mint világ visszája bolyog” (*Majd*). A poétikus heurézisben az eszmélet alanya a világ perszonális alakmásként nyilvánul meg, mondhatni – fordított perspektívában fogalmazódik meg. Láttuk: nem a lélek érzékeli hordozóját, hanem a lelket érzékelteti az eksztatikus lélekjelenlét alanya, a szöveg szubjektuma.

Ebben a kontextusban a „könyörgés” a szenvedés természetét tárja fel, nyelvi szintre emelve megnyilvánulásait. Ezt a külpontosulást lesi a versbeli holtak ítélt figura, a meghaladott lény – saját árnyékát, a *vagyok* „sovány” alakmását, ennek a minduntalan eljövendőben lévő alanyi azonosságnak, a legyen-valóság alakvázát. Az árny a holthoz képest az excentrikus pozícióba került „én”, azaz a nem-én. Az „én” ebben a láttatásban halott. Óvatosabban fogalmazva: a névmásnak nincs referenciális vonatkozása, csak relációs utalása. Aki viszont jelen van, az – a vers szerint – szüntelen lesi az őrt és árnyát egyaránt. Ő egy különös szenzibilitást képvisel: a lélek affekcióira irányuló kifinomult érzékenységet. Az őr tehát valamiféle érzés – kutatott érzés – hordozója is meg őrzője is.

A Te a csönd megtestesítője, amely a hallgatót a kivételes figyelem alanyává lényegíti át, mégpedig a lélekre kihegyezett figyelem szubjektumává. A lélekszféra sem nem szemlélhető, sem nem hallható entitás, de mégis megtapasztalható („érzed”). Azonban ez a belső tapasztalat (átélésnek is nevezik), lévén az intelligibilis tartomány jelensége, csak metaforikus kifejezésekben tud megnyilvánulni az értelem számára. A sóvárgás – például a „szívükön a bú” – épp erre a kifejezésre irányul. A versnyelvi szövegben, ahol immár az írás szubjektumaként jelenik meg az aktor, olvashatóvá téve ily módon az „érezést”, a lélek önérzékelésének eszközét a személyes szóban – József Attila szerint: *énszavamban* – jelölik meg. Keletkezése közben tárul föl a lelki jelenlét rendeltetése, azaz a habitus intencionáltsága az érték kapcsán, a szövegben pedig kibomlik jelentéspotenciálja.

A keresést folytató figura jelzője: *sovány*. Alakmásai az áttetsző és lapos dolgok: levél, lepke, levegő. A csönd világára vetítve egy dimenziótlan, lapuló lény alakját ölti magára, a tiszta öntudat formáját elővételező metaforák alapján. Hasonlóan egy másik szerzői szövegrészhez: „Lapulj a források tiszta fenekére, / Símulj az üveglapba” (*Nem én kiáltok*, 1924). Megfelelője a lázas jelenlétnek: „Sokat szenvedtem, hát sovány vagyok” (*Füst*, 1930).

A *sovány* az etimológiai jelentés értelmében: áttetsző. Azaz a fényt áttersztő, a közvetítő derengés ikerpárja, mint az idézett *Füst* című versben. Mondhatjuk talán, hogy a szenvedés teszi olyanná alanyát, hogy az égi fény közvetítője lehessen befelé, a seben keresztül a szívhez. Ezért alkalmazza az *ég* szót predikátumként, illetve a *hév* és a *láz* szinonimájaként a költő.

A lázzal szemben a *gőz* a vonat attribútuma, különös tekintettel az „egék fogaskerekére”. A jelzett társítások következtében a *gőz*, az eliramló vonat hajtóereje, a kiúttalanságot jelentő éjszakai „szösz-sötétben” száguld a semmibe, s viszi magával a fotogén *én*-képeket.

A szenvedő lélek csöndjét megtestesítő, áttetsző lény viszont egyértelműen antitézise a darabokra hullott valóság képzetét reprezentáló *lapocka* és *kocka* figuráinak, mint a langy- és vasvilág komponenseinek a társadalmi determináció biológiai és fizikai szemlélete szintjén.

Ismerjük a „sovány levelek” alakzatát (*Levegőt*), mely szintén az eksztatikus alany pozíciójára utal. Ám utalhat a versnyelvi ritmus egyik fontos faktorát rögzítő fehér lapra: „A lelkem életért zugó tavában / Rimek lapulnak, mint a zátonyok.” Itt az élet iránt elkötelezett lélek érzékelését a szubjektum számára a versnyelv igényét szignalizáló rimek teszik észlelhetővé: a rím az alkotásra beállítódott lélek cselekvését szabályozó ismétlődés, azaz nyelvi, a legmélyebb nyelvi-kulturális hagyományt közvetítő faktora az önészlelés szövegének mint az önmegértés előzetes struktúrájának.

Az elmével szembeállítva a lélek cselekvősége a léthez, nem a megismeréshez tartozik. Az elme kapcsán hangzik el a *Majd* című költeményben:

Kitetszik, hogy üres dolog  
s mint világ visszája, bolyog  
bennem a lélek, a lét türelme.

A lélekben megy végbe a hasadás, zajlik le a konfliktus a lázadás és a túrés, a lét értelmének tagadása és az értelem léleklapon – az eszmélés zónájában – történő megjelenítési aktusa, az írás között. A „lét türelme” egy felismerés eredménye: a lélek nem az individuum magatartását irányítja, hol a determinált szociális érintkezés, hol meg az indeterminált ösztönvilág csökevényeként, hanem ezek visszáját mozgósítja. Szemben reprezentációinak rendszerével, az elmúlt élet nyomaival, a világ a lélekjelenlét révén tér vissza a jelenvaló, létesülő életgyakorlathoz, az ele-

ven, *in actu* kifejlő valóságához. A „lét türelme” a lezárhatatlan tapasztalás, a múltó, de el nem múlt jelenvalóság temporalitásában nyilvánul meg, s az elmét ily módon intellektussá – megértő létmóddá – alakítja át, így azt ezáltal türelemre, még több eszmélkedésre készíti, s ezáltal a létlehetőség dimenzióját tárja fel a világhiány tapasztalatában.

A hiányvalósággal szemben az átélő, tevékeny lélek nem mint állapot, hanem mint affektus tárul fel; modellje a Te-dimenziót elsajátító *énszavam*, valamint a kétféle kenyér – az állandóan keresett lelki táplálék és az evésre szolgáló földi kenyér. A „földi kenyér” minimumra korlátozódik, s megszüli a „sovány”, a „lapos”, az „árny” jegyeivel felruházott pszichopompost, a lélekvezetőt, akit a 6. strófa a szenvedés „belül” található alanyával azonosít. Ez a szenvedés azonban nem fizikai, érzelmi vagy pszichés természetű. Oka ugyanis József Attilánál az „ihlet”, a tevékeny lélekkel való szembesülés, tehát a költészet mint alkotó invenció.

Ezen értelmezés jogosságát igazolja az égő seb motívuma, annak az érzésnek a kibontott változatoként, amelyet az örök tulajdonít az előző szakasz. A szén ennyiben a földarabolt fán – a fent és a lent érintkezésének orgánumán – esett újabb sérülés és az emberi szenvedés érzékelhető nyomának, a sebnek az ekvivalense. A seb közvetíti szimbolikusan az eget és a földet elválasztó hajnali szót – a keletkező költői szót – a megértés centruma, a szív felé, ahol a név állítmányi szerepbe kerül – „éget”. Az ég kozmikus modellje helyett a költemény a szemantikai olvasatot teszi megközelíthetővé: az ég „lány szavára” veszi kezdetét a felismerés története, melyben a fent és a lent, az ég és a föld, az öntudat és az eszmélet, a rend és a szabadság konvergenciája tárul fel. Ennek sérülése okozza a „belül” lokalizált szenvedést, miáltal a szív a világhiány tapasztalatával szembesülő alanyiség jelképévé lényegül.

### A Semmi képződményei (*Reménytelenül*)

A versritmus által destabilizált alaktani szabályozás nyomán magának a beszéd alanyának is meg kell változnia: a fogalmi, illetve a szemléletalkotó aktivitást a szómű alanya váltja le, aki a ritmus elve alapján realizálja cselekvőségét, a szómű megalkotása révén konstituálja újra meg újra aktuális jelenvalóságát a világban. A vers nemcsak működteti ezt a habitust, de prezentálni képes kialakulása történetét is, amint a szemléleti realitás értelmi valósággá, szövegvilággá lényegül át. Plasztikusan mutatkozik meg ez a „költői cselekvésen” alapuló szubjektumtörténet a *Reménytelenül* című verspár első költeményében.

## REMÉNYTELENÜL

*Lassan, tünődve*

Az ember végül homokos,  
szomorú, vizes síkra ér,  
szétnéz merengve és okos  
fejével biccent, nem remél.

Én is így próbálok csalás  
nélkül szétnézni könnyedén.  
Ezüstös fejszesuhanás  
játsszik a nyárfa levelén.

A semmi ágán ül szivem,  
kis teste hangtalan vacog,  
köréje gyűlnek szeliden  
s nézik, nézik a csillagok.

A szövegalany a nyelvi produkcióban az aktort előbb a szemlélet hordozójára korlátozva állítja elénk. Ez az alak – „Az ember”. Majd a beszélő „Én” a „lírai alany” figuráját rajzolja meg, és pedig kijelentésének ábrázolásával, melyben a lírai én öszszeveti magát a szemlélet alanyával, az „emberrel”. S végül – a harmadik szakaszban – felfedi alanyiséga alakzatát a szöveg szubjektuma, ami az „Én” kiiktatása és metaforikus behelyettesítése révén valósul meg. Az ember – Én – A semmi: íme a személytörténet három stációja, mely a fogalmi, a képi és a költői jelenlét egzisztenciális kibontakozását jeleníti meg, s a Semmi „teremtmenyét”, a hiányvilág aktorát költőileg a Szív szemantikájával metaforizálja. A „szivem” a hangtalan jelenlétmódot jelöli, nem a szemlélődő, nem a beszélő, hanem a versnyelvet konstituáló, *diszkurzív alanyiságot*. Kövessük végig az átalakulások rendjét a három szakaszon!

Az „ember” predikátuma a „szétnéz”, melynek fogalmi státusát a cselekvés metaforája leplezi le: a szét-néző; aktora a szem, amely elemeire bontja a konkrét valóságot, megszünteti a dolgok saját immanens világát, megbonthatatlan kapcsolatát minden más dologgal s az egészszel. Az egyest az egyetemessel. Ennek költészetbölcseleti terminusa József Attilánál a „világhiány”, versbeli metaforája pedig a széthulló anyag alakzata, a homok, melyet más költeményekben kiválthat a hasáb, a darab, a rakás, azaz a valóságitalanítás halmazok révén megidézett képe.<sup>19</sup> Ugyanakkor a nézés nagyon erős pozícióban tér vissza – az utolsó szakasz utolsó sorában, kétszer ismétlődve s a vertikális dimenzióra utalva: „s nézik, nézik

<sup>19</sup> Például: „Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ” (*Eszmélet*).

a csillagok.” Végtelenül sok nézetből szőtt horizonton. A fordított perspektívának megfelelően a szemlélt világ – a mindenség pozíciójából – világítja meg a szemlélődés aktorát. Az ismétlés hatására a homokszemcsék világtalan elemei és a fényvilág csillagai között a *néz* ige kölcsönös szemantikai függőséget teremt, amely a metaforikus folyamat kezdetét és végét jelöli meg. A csillagok „Az ember” fogalomalkotó cselekvésének kozmikus metaforái. „Az embert” néző csillagok az emberi cselekvés egyik termékének, a fogalmak rendjének – nem a dolgok, hanem a dolgok közötti viszonyok referenciájának rendszerét jelképezik. Ahogy a fogalom megfosztja valós, konkrét jelenvalóságuktól a dolgokat – jelen esetben a „nyárfát” tápláló földet és vizet –, ahogy síksággá, a világhiány ekvivalensévé varázsolja a fogalom irányította szemlélet tárgyát, ezzel egy aktusban valóságtalanító cselekvését önszemlélete jelévé alakítja át: a világ szemléleti képének megalkotásával önszemléletét – a reménytelenség fogalmát – alakítja ki. Ebből a pozícióból nézik őt (az egyet) a csillagok (az egyetemes) – szelíden, de kissé értetlenül. A világhiány terméke a „semmi”, amely azonban nem a reménytelenség képes kifejezése, hanem a „rémlés” jelentése alapján, a fejrémelő, a megjelenő, a fölismert „semmi” – az a jelenlétmód, amelyet József Attila „dolog mögötti létnek” nevez, s amelyet mi az értelem létének, versnyelvi jelenvalóságnak mondhatunk. Ezt a megjelenést hivatott képviselni a „semmi ága”, amelynek jelentését a fa révén jelölt közvetítés – az ég, a föld és a szív konfigurációja – jeleníti meg.

Az értelem léte tehát egyben „dolog előtti lét” is, azaz a lét valósulás előtti – a költői nyelvben: „derengő” – értelme; más szóval, az „előre-átélés” összefüggése a valósulás aktusával, a nyelvi cselekvéssel. Ez volna a „szív” által inspirált diszpozíció, a szorongás, amely jelölésre és névképzésre szólít fel, mivel a szó ebben a köztes helyzetben részese a cselekvőség két formájának – a szemiózisnak és a velejárási metaforizációnak.

A keletkező szó cselekvőségét – Humboldt nyomán – intellektuális készítésnek nevezhetjük;<sup>20</sup> hatására új relevancia kialakításának igénye merül fel a jelképzés alanyában. A vers autopoétikus olvasatában a szív a szorongástól inspirált ihlet, a költői invenció metaforája, míg a csillagok a fej alkotta fogalmak jelképei. Mivel ezek rendje – a „rács” – leggyakrabban egyúttal a szabadság nélküli valóság, valamilyen törvény megtestesítői József Attila verseiben, a *Reménytelenül* szövegsubjektuma a költői cselekvés alanyának invencióját a saját fogalmainak a fogságába került ember szorongásából, „világhiányának” diszpozíciójából eredezteti. Természetesen most az eszmélet tárgyáról, a *felismert* kognitív fogság képéről van szó, a „szelíden”, de nem „reménytelenül” megjelenő entitásról, amely a fogalom csillaggá avatásának szemantikai újítására vezethető vissza: a csillagokat néző embert, a fogalmak hordozóját, nézik – s ezzel új perspektívába helyezik – a csillagok. Ám a magát is

<sup>20</sup> Kovács 2004, 225–239.

antropológiai fogalommá („Az ember”) változtató aktor másíkja, az önkifosztást felismerő s ezért szorongó lény a versen végigvonuló alakváltozások megvalósítója is egyben. Itt a szétnéző „ember” és a beszélő „Én” megnyilvánulásait a figyelő hallgatás alanyának aktora, a „vacogó szív” váltja le, amelynek hordozója – „A semmi” – a kiiktatott *ember* és *én* pozícióját, pontosabban e szavak fogalmi és alaki referenciájának utaláskörét foglalja el.<sup>21</sup> Ezzel beteljesedik az ontológiai státusváltásokkal járó személytörténet. Az ekképpen szövegalannyá, felismert alakzatok rendjévé emelt figura a maga által teremtett világot sajátítja el, teszi belsővé.

Vessük össze az elemzett művet egy olyan verssel – például *A hetedik* című költeményel –, amelyben a költői nyelv névmási viszonyokat felfüggesztő *te* alakja explikálva jelenik meg. A mondás alanya, vagyis az „én” antagonistája az, aki a névmást használta, verstémává tette; aki nem mondja, hanem leírja (majd) a kimondás eseményét – ez az alany viseli a *te* jelét: „A hetedik *te magad* légy” (kiemelés tőlem – K. Á.). A szövegsubjektum a metaforikus attrakció alanya, aki a *te* névmást a *he-te*-dik szó jelentőjével kölcsönösen függő viszonyba emeli, azaz a *hetedik* szót önmaga – az Ön-magaság – versnyelvi jelenléte jelképévé teszi, s az *én* minden más relációját likvidálja. Új nevet ad magának, olyan közszót emelve személynévi státusba, mely nem referál, hanem előhív a „hiányvilágból”, a jelenléthiányból: „kit a szó nevéen szólít.” Ez a referenciáját megelőző szó maga a dolog, olyan dolog, amely megelőlegezi saját létstátusát. A *te*-magaság invenciója azt a „kit?” elővételezi, aki a versnyelvi alkotásban eszmél rá a létre vonatkozó kérdésre: „miért is vagyok?”<sup>22</sup>

Önértelmezése szerint is saját nyelvének elsajátítási aktusában, azaz a nyelvi invencióként értett műalkotásban tesz szert tevékeny alanyiságára a költő: A hetedik csak abban van meg, aki éppen a verset csinálja. A hetedik az ő egyszerűsége, egyedülvalósága, ami több, mint az, amit egyéniségnek szoktunk nevezni.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> A *Thomas Mann üdvözlése* is meggyőzően tanúsítja, hogy a „szorongás” diszpozíciója, a dolog előtti lét indexe, a szó keletkezésére beállítódott invencióval társul: „Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk.” A keletkező szóra várakozó és figyelő hallgatás a mesét és a mesélés szubjektumát nem választja külön: a megnyilatkozó szavaival egy aktusban válik aktuálisan jelenvalóvá az alany („a mesét-e vagy azt, hogy ott legyél”). Az ember úgy van jelen, hogy szól – „ha te szólsz” a történeti létező Thomas Mann alakjához, a „valódihoz” hozzáadódik az „igaz”, éspedig a mesemondó jelenvalósága. A világhiány alanyának szóinvencióját természetesen itt is a szorongás alakzata jeleníti meg: „kis szive nagyot szorongva dobban.” A mesére figyelő gyermek a költő alanyi megjelenésének jelképe, az ihlethez szükséges nem-tudás, a figyelő odahallgatás figurája.

<sup>22</sup> Vö. a költő önértelmezésével: „*Egy ki mikor szülték aludt*»: Aki nem vette észre, hogy a világra került, csak most eszmélkedik, és rádöbben a kérdés: hol is vagyok, miért is vagyok, mi is van velem?” Idézi MOLNÁR 1936.

<sup>23</sup> Uo. Az egyszerűség és az ön-magaság egybekapcsolása a számmal összefügghet azzal a jelképi tartalommal, amely abból fakad, hogy a hetes szám ún. prímszám – csak önmagával osztható, persze az eggyel is.

A *Reménytelenül* vázlatos elemzéséhez tegyük még hozzá, hogy a *homokos* és az *okos* szavak rímhelyzete miatt az *okos* jelző a szét-néző ember síkmenti szemléletét minősíti, jelentése alapján pedig az oksági viszonyok létrehozóját. A cselekvés aktora, a *fej* élesen szemben áll a szemlélődni képtelen *szív* alanyával. A második strófában az ágens megváltozik, ám a versnyelvi prezentáció legalább egy ismérvet megismétel: az új pozícióban a *fejet* a *fejsze* képviseli. A kijelentés „Én”-je, megismételve a szétnézést, nem arról tudósít, hogy „szomorú, vizes síkra ér”, hanem arról, hogy felismeri a látható világ egyik új dimenzióját, a teremtő erőt: a síkon nem az anorganikus anyag, hanem annak organikus és tevékeny jelenlétmódja, a *fa*, majd az ágán található *szív* képezi a vertikális szemlélet tárgyát. A *fa* jelképes értelmezésben az örök élet szimbóluma, valamint az organikusból a szellemibe való átmenet mediátora, akárcsak a mitológiai életfa a világ közepén, mely a földi/tapasztalati és az égi/tapasztalatfeletti, az érzéki és az elgondolható világa között közvetít. E szellemi valóságot képviseli az ágról fejszével lemetszett *levél* (azaz a jövő ág mint potenciális fa), a lélektelenítés szimbóluma. A levél *logos*-tulajdonsága – a lebegés és rezgés – előrevetíti a szív alapvonását, a vacogást. A „csalás nélkül” kifejezés a *reménytelenül* lexikai jelentésének első kontrapozitív eleme, különösen, ha számolunk a versnyelvi tagolással: *reménytelenül* – *nélkül* – *ül* – *gyűl*-nek. Az *ül* ige a *csönd* és a figyelő *hallgatás* motívumaival alkot szoros egységet József Attila számos költeményében (*A Dunánál*, *Eszmélet*, *Falu*), és az öneszmélés helyzetére, a látható felszín helyett a hallgató mély „szavára” irányulva. Ezúton a megnyilatkozás a dolgok jelképzésre felszólító modalitását, azt a diszpozíciót predikálja, amelyet – mint többször is láthattuk – leggyakrabban a derengés szavával, a jelentésképzés költői metaforájával ad vissza a költő.

## Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1987), *Nikomakhoszi etika. Hatodik Könyv* (ford. SZABÓ Miklós), Budapest, Európa.
- ARISZTOTELÉSZ (2002), *Metafizika* (ford. HALASY-NAGY József), Szeged, Lectum, 38.
- BERGSON, Henri (1923), *Az idő és szabadság (Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól)* (ford. DIENES Valéria), Budapest, Franklin.
- DIENES Valéria (1923), Bergson lélektana, in Henri BERGSON, *Idő és szabadság* (ford. DIENES Valéria), Budapest, Franklin.
- FRYE, Northrop (1997), *Az Ige hatalma* (ford. PÁSZTOR Péter), Budapest, Európa, 33. [Northrop FRYE, *Words with Power: Being a Second Study of „The Bible and Literature”*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1990.].
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat, 221–240.
- JASPERS, Karl (2008), *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek* (ford. ifj. KÖRÖS László), Budapest, Katalizátor Könyvkiadó, 144–148.



- JÓZSEF Attila (1967), *Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó. Rövidítése: Isz.
- KOVÁCS Árpád (2004), Szóelmélet és antropológia Wilhelm von Humboldt nyelvszemléletében, in „... még onnét is eljutni túlra...”. *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*, szerk. LADÁNYI M., DÉR Cs., HATTYÁR H. Budapest, Tinta Kiadó, 225–239.
- KOVÁCS Árpád (2010), József Attila irodalmi antropológiája, in *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, Budapest, Ráció, 349–373.
- KOVÁCS Árpád (2011), Az És poétikája – Kovács András Ferenc olvassa József Attilát, in *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció Kiadó.
- KOVÁCS Árpád (2013), Mi az egzisztenciális metafora?, *Literatura* 2013/2., 95–114.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2006), Rilke, in *uő*, *Szabadkikötő*, Budapest, Osiris Kiadó, 336–337.
- MOLNÁR Tibor (1936), Beszélgetés a magyar Panait Istratival, *Brassói Lapok* 1936. július 5.
- NYIRI Tamás (1973), *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Budapest.
- PILINSZKY János (1978), Interjú, in *uő*, Hangfelvétel, Magyar Rádió, 1978. december 11., [Digitális Irodalmi Akadémia].
- PLATÓN, *Phaidon*, 1041.
- RYLE, Gilbert (1974) *A szellem fogalma* (ford. ALRICHTER Ferenc), Budapest, Gondolat.
- SÍK SÁNDOR (1990), *Esztétika*, második kiadás, Universum reprint, Szeged, Universum Kiadó.
- SZIGETI Lajos Sándor (2002), A virrasztó költő, in *uő*, *A virrasztó költő. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Szeged, Tiszatáj, 262–277.
- TVERDOTA György (2004), *Tizenkét vers*, Budapest, Gondolat.
- WUNDT, Wilhelm (1874), *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, 175.

## A számok, a vers és a műfaj szerepe a *Vita Nuova*ban

A *Vita Nuova* az *Isteni Színjátékot* megelőző költői Dante-mű, amely a szerző számos korábbi – gyakran tíz évvel a *Vita Nuova* kötet előtt írott – verses lírai darabját tartalmazza. Az alkotás egészében azonban a prózai forma uralkodik. A *Vita Nuova*at mégis több tekintetben a *Komédia (Isteni Színjáték)* előszövegének tekintik a kutatók: elegendő itt a Dante-hős életútjának vagy egy bizonyos életszakaszának prezentálására, a verses forma érvényesülésére vagy éppen *Az Új Élet* hírneves befejezésére gondolnunk, amely sok értelmező szerint a *Divina Commedia* megírásának tervét jelzi előre. Még fontosabb azonban a filozófiai és poétikai ismérvek sora, amely szoros közösségbe hozza e két Dante-alkotást, s ez a meglátás különösképpen érvényes a műfaj kérdését illetően.

A számok poétikai szerepe kapcsán a tanulmányban a kettes és a hármas szám poétikai funkciójára külön hangsúlyt fektetve az eddig a szakirodalomban talán kevésbé artikulált kettes szám szerepére és az általa hordozott dualitásra helyezük a hangsúlyt. Ez egyúttal egyfajta „közvetítésként” is szolgálhat a számok sokrétű szimbolikája és a műfaj kérdései között.

A kettes szám kiemelése talán különösnek tűnhet, hiszen a „tökéletes” szám mind a *Vita Nuova*ban, mind pedig a *Commediá*ban a hármas, illetve annak négyzete – mintegy a tökéletes abszolúttá tételeként – a kilences. Aligha szükséges részletezni e számok, a hármas és a kilences kompozicionális szervezőerejét és transzcendentális szimbolikáját mint poétikai „eljárásokat” a két műben: ismert, hogy a kilences Beatrice figuráját fémjelzi, s ennek mentén alakítja ki a *Színjáték* kompozicionális struktúráját, metapoétikáját, és hordozza az alkotás metafizikai vonatkozásait. Ugyanilyen szerepet tölt be a hármas és a kilences a *Vita Nuova*ban, amelyet Guglielmo Gorni tárt fel meggyőző filológiai alapossággal 1997-es, kizárólag a *Vita Nuova*ának szentelt nagymonográfiájában (GORNI 1996). Gorni e könyvében minuciózus kutatások eredményeként a *Vita Nuova* új strukturálására tesz javaslatot, mely szerint a mű „logikája”, felépítése alapvetően a hármas számon nyugszik. A „paragrafusok” (*paragrafi*) logikája – Gorni így nevezi *Az Új Élet* korábban fejezeteknek (*capitoli*) nevezett szerkezeti egységeit – a 9 + 9 + 9 + 4 sé-

máját, s ezen keresztül döntően a hármas és a kilences szám „rendezőelvét” követi (vö. HORVÁTH 2015).

Mindazonáltal kérdésfelvetésünkéből kiindulva azt is konstatálhatjuk, hogy a számcsoportok Gorni-féle felosztása (hiszen négy csoportról van szó: 9 + 9 + 9 + 4) azonban a kettes számnak és négyzetének, a négyesnek látszik „engedelmeskedni”. Ezt megerősíti a Gorni által elkülönített utolsó paragrafus-csoport, amely mindösszesen négy szövegegységből épül fel (mindez szemben áll a mű korábbi háromszor kilences felosztásával, amelyet többek között Sapegno, Barbi és De Robertis nevéhez köthetünk (vö. SAPEGNO, 1931, BARBI 1932, DE ROBERTIS, 1980). Még azt is megemlíthetjük, hogy Gorni maga erőteljesen érvel *Az Új Élet* cím diftongus nélküli írásának és használatának helyessége mellett – különféle, az akkori nyelvállapotra és a Dante által alkalmazott nyelvjárásra vonatkozó érvek alapján –, ezáltal felszámolva a fonetikai dualitást a címbeli jelző szóalakjában (közvetve ily módon megvonva a hangsúlyt a kettősség szervezőerejétől). Másfelől érdekes módon hasonló argumentumok nyomán igazoltnak látja a határozott névelő elhagyását a címből, azaz a *La Vita Nuova* cím helyett a *Vita Nova* megnevezés helyességét állítja, ily módon azonban szintaktikai aspektusból háromtagúból kéttagúvá teszi azt.

A következtetés evidensnek tűnik: a *Vita Nuova* egyszerre szerveződik a kettes és a hármas szám köré, és ezáltal egyszerre mutat föl ambiguitást (ismét a kettősség), ugyanakkor egy sajátos egyensúlyt is (hármasság). A kettes és a hármas számnak ez a váltakozása, avagy egyensúlya a szöveg kiadás- és befogadástörténeti hagyományában is megmutatkozik. Mátyus Norbert egy 2015-ös tanulmányában kimutatta, hogy a jelenleg ismert kéziratok mintegy fele együttesen tartalmazza a verseket és a prózai szövegeket (ez az ún. „organikus tradíció”, amely szerint ma is olvassuk a *Vita Nuovát*), míg a kiadványok másik része csak a lírai verseket közli, s elhagyja azok prózai magyarázatát (MÁTYUS 2015). Másfelől közismert Boccaccio megoldása is, aki a saját *Vita Nuova* kiadásából „számúzte” a verses lírai alkotásokat, és csak a prózában írt szövegeket közölte.

Újabb megfontolásként szemügyre vehetjük a szonett műfajformáját. Azét a műfajformáét, amelyhez Dante a leggyakrabban folyamodik a *Vita Nuovában*. Hiszen a – verstani terminológiával petrarcai vagy olasz – szonett egyszerre alapozódik a hármasságra és a dualításra: négy versszakból áll, amelyek közül az első kettő négy-, a másik kettő háromsoros.

Valóban nyilvánvalónak tűnik, hogy a *Vita Nuova* kompozíciója és egyes részleteinek szerveződése egyszerre alapszik a kettes és a hármas szám „vezérelvén”. Ami ugyanakkor a szöveg verses-prózai, illetéknéppen formainak mondható szerveződését illeti, a dualitás látszik meghatározni a szövegformát a két, világosan elkülöníthető szövegtípus, a vers és a próza okán. Az egész szerkezet szempontjából azonban a *Vita Nuova* három szövegtípusra épül:

1. A verses formájú lírai szövegekre (25 szonett, 5 dal [*canzone*] és egy ballada [*ballata*],
2. A versek prózai magyarázatára, avagy felosztásának szerzői értelmezésére (olaszul: *divisione*), amelyek a versszövegek kompozicionális és retorikai leírását nyújtják,
3. A főhős-elbeszélő Dante narrációjára, amelyet „önelemzéseként”, vagy ahogyan John Took mondja a *Vita Nuova*-ról szóló monográfiájában, egyfajta autoreflexióként („self-reflection”) értelmezhetünk (Took 1990). Amennyiben pedig Ricoeurnek a narratív identitásról kifejtett elméletét követjük, a *Vita Nuova* főhős-elbeszélője a saját életét alkotja meg a saját elbeszélésében. Ricoeur írása szerint az élettörténet megalkotása a nyelv szükséges és eliminálhatatlan közvetítését igényli. Abban az értelemben, hogy élettörténetünket nem vagyunk képesek megalkotni a nyelv és a nyelv általi elbeszélés nélkül. Mi több, csakis a nyelv és az elbeszélés közvetítésével alkothatjuk meg. Ez az, amit Ricoeur a szükséges és, mondhatjuk így, „megkerülhetetlen” kerülőútnak nevez a *Bibliai hermeneutika* című írásában (RICOEUR 1995).

A „dualitás”, azaz a „kettősség” a *Vita Nuova*-ban, továbbá a kompozíció szintjén is evidensnek tűnik, tekintve Beatrice halálát, mely narratív esemény két részre osztja a művet: az első rész a főhős-elbeszélő szerelmének elbeszéléseként azonosítható, míg a második a szeretett hölgy halála utáni eseményeket veszi számba. S e második rész különös (?) módon a *Színjáték* majdani megszületését, illetve az arra való felkészülés folyamatát látszik artikulálni:

„XLII. E szonett után csodálatos látomás jelent meg előttem s oly dolgok vountak benne fel, amelyek egytől egyig azt sugallták: erről az áldottról ne beszéljek addig, amíg méltó módon ne szólhatok róla. Hogy e célt elérjem, annyit tanulok, amennyit csak lehetséges – de ezt ő tudja csak igazán. Így hát, ha kedve úgy tartja annak, aki által minden él s mozog e földön, hogy még néhány esztendő adassék nekem, reménykedem azt mondani el róla, amit asszonyszemélyről még senki el nem mondott. S majd tessék úgy a kegyesség urának, hogy lelkem – hölgyének dicsőségén ámulni – eljuthasson hozzá, az áldott Beatricéhez, aki dicsőülten csodálja fényes orcáját annak, *qui est per omnia secula benedictus*” (ALIGHIERI, 1996, 103, kiemelés az eredetiben).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò studio quanto posso, sicom'ella sae veracemente. Siche, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus* (ALIGHIERI, 1996, 102, kiemelés az eredetiben).

Ez a „dualitás”, azaz a *Vita Nuova* kettőssége, nevezetesen két részre osztása abban is megmutatkozik, hogy innentől kezdve felcserélődik a verses lírai szövegek és a prózai önelbeszélő szövegek sorrendje. Beatrice halála előtt a versek állnak azok prózai magyarázatai előtt, míg Beatrice halála után a versek magyarázata előzik meg – egyfajta autokomentárként – az adott versszöveget.

Továbbhaladva a kettes és a hármas szám meghatározó, és szövegkompozíciós funkciójának kérdése nyomán azt is megemlíthetjük, hogy a *Vita Nuova*ban szereplő, a szerző által „beválogatott” lírai versek közül kilenc két részre osztott, míg a másik kilenc három részre tagolt struktúrában jelenik meg. Rajtuk kívül még négy olyan költeményt tartalmaz a kötet, amelyek négy részre épülnek (a négy világos módon a kettő, vagyis a kettes szám megismétléseként értelmezhető), míg a legutolsó lírai darab öt részre osztatik, amit a kettes és a hármas szám kombinációjaként interpretálhatunk.

A XXVI. fejezetben szerepel az a vers, amely az elbeszélő-Dante szerint nem igényel felosztást (*divisionét*), ez pedig a híres *Tanto gentile e tanto onesta pare...* kezdetű költemény. Mint a narrátor jelzi, „Ez a szonett mindabból, amit az imént elmondtam, könnyűszerrel megérthető. semmiféle felosztásra nem szorul, ezt hát el is kell hagynom (...)” („Il sonetto è sì piano ad intendere, per quello che narrato è dinanzi, che non abbisogna d’alcuna divisione”) (ALIGHIERI, 1996, 74–75). Ugyanakkor ebben a fejezetben, rögtön a híres szonett után a Dante-narrátor közli, hogy még egy szonettet kell írnia hölgye magasztalására, amely így kezdődik: „Megláthatja teljességét az üdvnek...” (*Vede perfettamente ogni salute*). Ez utóbbi esetében az az érdekesség, hogy noha a szonett mint versforma a klasszikus hagyományhoz hűen négy részre tagolódik (két négysoros és két háromsoros versszakra), a hozzá fűzött elbeszélői magyarázat (*divisione*) – amelyet jobbra tematikus felosztásként határozhatunk meg – három részt említ: „E szonettnek három része van: az elsőben közlöm, hogy kik között mutatkozott a legcsodálatosabbnak ez a hölgy, a másodikban arról tudósítok, hogy mily kecses volt az ő társasága; a harmadikban pedig arról beszélek, hogy mások miként gyarapodtak erényben az ő hatására” (ALIGHIERI, 1996, 75).

A XXVII. fejezetben a narrátor visszaemlékezik az előbb említett két szonetre, „új szavakkal” kíván szólni az ott artikulált élményről: „kevésell ezután azon kezdem el töprengeni, amit hölgyemről az imént, az előző két szonettben elmondtam, s gondolatban belátván, hogy egy szót sem szóltam arról, ami mostanában jótékonyan munkált bennem, hiányérzetem támadt az elmondottakat illetően. Ezért indítatva éreztem magamat oly szavakat szólni, amelyekben megfogalmazom, hogy miképpen látszottam készségesnek összegyűjteni magamban ennek a munkálásnak áldásos hatásait, s hogy mi mindent végzett el bennem az ő erénye. Úgy éreztem, hogy mindezt elmondani bajos lenne egy rövid szonettben, egy canzonéba fogtam hát, amely így kezdődik: *Megszoktam Ámor...*” („Appresso ciò, cominciai a pensare uno giorno sopra quello che detto avea de la mia donna, cio è

in questi due sonetti precedenti; e veggendo nel mio pensiero che io non avea detto di quello che al presente tempo adoperava in me, pareami defettivamente avere parlato. E però propuosi di dire parole ne le quali io dicesse come me pareva essere disposto a la sua operazione, e come operava in me la sua vertude; e non credendo potere ciò narrare in brevitade di sonetto, cominciai allora una canzone, la quale comincia: *Sì lungiamente.*”)

Az „új szavakat szólni” kifejezés ebben a kontextusban a megelőző versekhez képesti eltérést, a gondolkodás megváltozását jelentheti (lásd a mű címét: *Az Új Élet*). Az „új élet” (mondhatnánk, a világra való új rálátás) elérése, a szerelmi történet megértése és a hős-elbeszélőben végbemenő átstrukturálása csakis az új szavak megtalálásán keresztül valósulhat meg. A versszöveg és annak magyarázata közötti megváltozott helyrendi pozicionálás is innen válik értelmezhetővé.

A kettes szám további manifesztációi a *Vita Nuova*-ban:

- 1) Beatrice apjának halála után a főhős-elbeszélő két szonettet ír, dialogikus formában.
- 2) A XXXIV. fejezetben szerepel egy különleges, a *Vita Nuova*-ban egyedülálló szonett (*Era venuta ne la mente mia*), amely két kezdettel bír („*Primo cominciamento*” és „*Secondo cominciamento*”). Vagyis a szerző kifejezetten modern módon mintegy felkínálja a szöveg értelmezésének lehetőségét az olvasónak, s erre két „megoldást” ajánl. Ugyanakkor eddigi „szokása” szerint magyarázatot is fűz a szöveghez, illetve megadja annak felosztását (*divisione*) is, amelyben a kettes és a hármas szerkezet melletti érvelés mintegy párhuzamosan halad: „Az első kezdőstrófával a szonettnek három része van: az elsőben bevallom, hogy éppen ennek a hölgynek az emléke töltött el teljesen, a másodikban arról beszélek, hogy ezért mit mívelt velem Ámor, a harmadikban Ámor hatását mondom el.”<sup>2</sup>
- 3) A „maszkos hölgyek” (olaszul „le donne-schermo”) szűzsés témája szintén a kettősség felé mutat. Ezeket a hölgyeket (összesen hármat, noha Gorni a nevezetes könyvében csak kettőt említ közülük) ugyanis a szűzsé, avagy

<sup>2</sup> „Poi che detta fue questa canzone, si venne a me uno, lo quale, secondo li gradi de l’amistade, è amico a me immediatamente dopo lo primo; e questi fue tanto distretto di sanguinitade con questa gloriosa, che nullo più presso l’era. E poi che fue meco a ragionare, mi pregò e ch’io li dovesse dire alcuna cosa per una donna che s’era morta; e simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d’un’altra, la quale morta era certamente. Onde io accorgendomi che questi dicea solamente per questa benedetta, si li dissi di fare ciò che mi domandava lo suo prego. Onde poi pensando a ciò, propuosi di fare uno sonetto nel quale mi lamentasse alquanto, e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l’avessi fatto; e dissi allora questo sonetto, che comincia: *Venite a ’ntender li sospiri miei*. Lo quale ha due parti: ne la prima, chiamo li fedeli d’Amore che m’intendano; ne la seconda, narro de la mia misera condizione. La seconda comincia quivi: *li quai disconsolati.*”

a fikció szerint Ámor azért jelölte ki a főhős Dante számára, hogy legyen mivel lepleznie Beatrice iránti érzelmeit. Vagyis kettősség mutatkozik a történet alapját képező „valódi”, Beatrice iránt érzett szerelem és a firenzei hölgyekkel tartott kapcsolat között. A „maszk” és az általa elfedett „arc” alapvető kettősséget sugall. Ugyanakkor a hármasság témája is jelen van itt, hiszen, mint említettük, három „maszkos hölgyről” tesz említést a szöveg.

- 4) Végül a szem és a szív kettőssége számos esetben explikálódik a műben: leg-eklatánsabb példa erre a *Gentil pensiero...* („Nemes a gondolat...”) kezdetű szonett.

A *Vita Nuova* kapcsán azonban különösen hangsúlyozni kell a narratíva és a verses forma kettősségét (s a verses forma nem azonos a líraiság és a költészet fogalmával), s hasonlóképpen a műfaj kérdését. Az irodalmi forma ugyanakkor kreatív erővel bír a műfaj szempontjából nézve is. Ebből az aspektusból a *Vita Nuova* egyedi és eredeti megalkotottsága, amely egyesíti a verses és a prózai műformát, nemcsak a középkori prosimetrum műfaját valósítja meg (mert nyilvánvalóan e műfaji gyökerekre támaszkodik), hanem kifejezetten modern alkotásmódot prezentál, amelyet a regény elsődleges formájaként határozhatunk meg.

Továbbá, ha *Az Új Életet* egyfajta önvallomásnak tekintjük, ahogy Gorni is, a regény meghatározó pontjához érkezünk, legalábbis Hamvas Béla *Regényelméleti fragmentuma* alapján (HAMVAS, 2002, 263–339). Hamvas meggyőződése szerint a regény „tétje” a hős szubjektummá válása: ez azt jelenti, hogy a hős elhagyja „individualitását”, más fogalommal az „egóját”. Ez a folyamat azonban csak a konfesszió, azaz a hős, a szereplő önvallomása során mehet végbe. E gondolatmenet felől nézve a *Vita Nuova*, mely nem annyira fiktív életrajzként, hanem inkább önvallomásként és önelemzésként fogható fel, a regény „tipikus jegyeit” mutatja. S ebbe az „önvallomásba” beletartozik az a tény is, hogy a szerző Dante saját korábbi verseit illeszti be a szövegbe, meglehetősen mértékben szelektálva a *dolce stil nuovo* jegyében írt költeményeiből, vagyis egyfajta revíziót tartva ezek fölött. (Ismert, hogy a *dolce stil nuovo* jegyében fogant Dante-versek poétikai kritikája az *Isteni Színjátékban* is visszatér, a *Pokol* nevezetes 5. énekében, amely Paolo Malatesta és Francesca da Rimini történetét beszéli el.)

Ha csak röviden is folytatjuk a regényelméleti gondolatmenetet, Lukács György korai és meghatározó regényteóriái írását, *A regény elméletét* is szóba kell hoznunk (LUKÁCS, 1975). Ez a szöveg egyfelől amellet érvel, hogy egy forma megalkotása, létrehozása az életet idézi meg, és mintegy azt explikálja. Ugyanakkor egy forma létrehozása mindig artikulálja a *létezés disszonáns természetét* is. Hozzátehető, hogy Lukács kortársa, az orosz irodalomtudós, Mihail Mihajlovics Bahtyin a regényt jellegzetes „kevert” műfajként nevezi meg: ez is megvilágító lehet a *Vita Nuova* műfajiságára nézve (Bahtyin, 1974).

Lukács szerint a regény egyik meghatározó ismérve az *irónia*, míg Bahtyin hasonló módon foglal állást, mégis egy másik, eredendően retorikai alakzatban, a *paródiában* jelöli meg a regényszerűség meghatározó ismérvét. Bármelyik megfontolást fogadjuk is el, a *Vita Nuova* szempontjából a kettősség „témáját” mindkét módon, vagyis az irónia és a paródia esetében is megnyilvánítja a szöveg költői nyelve, valamint az elbeszélés módja és szerkezete. Ismét utalhatunk itt a „maszkos hölgyeknek” („*donne-schermo*”) figuráira, akiknek érdekes módon éppen az a szerepük, hogy leplezzék a főhős-narrátor Beatrice iránti szerelmét, azaz megkettőzzék a főhős szerelmi élettörténetét. Ez a narratív eljárás és annak funkciója mind az irónia, mind pedig a paródia fogalma felől is értelmezhető.

A *Vita Nuova* regényszerűsége Lukács azon tétele nyomán is belátható, miszerint a regény „külső formája” a hős életrajza felől képződik meg. Ha innen nézzük, a *Vita Nuova* még inkább biográfiai természetű műnek tűnik, mint az *Isteni Színjáték*. Ugyanakkor Lukács a regény belső formáját is meghatározza, mégpedig olyanként, hogy ez a hős útja, ha tetszik, „vándorlása” önmaga felé, önmaga megértéséhez (LUKÁCS, 1975, 527). S itt érdemes visszaemlékezni John Took szavaira, amelyek szerint a *Vita Nuova* az önkeresés és az „önszervezés” (*self-organization*) könyve. Took az *Új Életet az „önkérdés” és az önreflexió szövegeként* értelmezi, s az egész, viszonylag fiatalkori Dante-mű központi értelmét és a formáját (!) is az „önfejlődésben” határozza meg. Külön figyelmet érdemel, hogy Took ezt a fejlődéstörténetet nem kizárólag Dantéra mint hősre, hanem a Dante-narrátorra vonatkozólag is döntőnek látja, s eme folyamatot a szöveget lépésről lépésre követve mutatja ki (Took, 1990, 534).

Took világossá teszi, hogy a Dante-szöveg iróniája („*cruel irony of love*”) (Took, 1990, 49), a folytonos önmegújulás, a szerelem folyamata („*the idea of love as a process of becoming*”) és a további fejlődés lehetősége („*further development*”) nemcsak a mű központi témáját képezi, hanem egyenesen vezet az alkotás befejezéséhez. Emé „befejezés” Took meglátása szerint kifejezetten nyitott (mint utaltunk rá, a Dante-szakirodalom a *Vita Nuova* utolsó, rövid fejezetét szinte egyhangúan a később megalkotandó műre, az *Isteni Színjátékra* való utalásként értelmezi). Amennyiben elfogadjuk a Took által szorgalmazott „nyitott befejezés” tételét a *Vita Nuova* kapcsán, könnyen azonosíthatjuk ezt a regény egyik meghatározó ismérvével, amit éppen Bahtyin emelt ki Puskin *Anyegin* című verses regényének elemzése során, azaz a *regényi történet lezáratlanságának* tényével.

A regényi műfaj kapcsán a *soknyelvűséget* is említenünk kell, amely jelenség Bahtyin szerint a regény másik alapfeltétele, illetve műfaji meghatározója. A *Vita Nuova* esetében aligha szükséges a soknyelvűség (olaszul: *plurilinguismo*) kérdése mellett argumentálni, hiszen a szöveg éppen két nyelv, a latin és az olasz „határterületén” született, s mindkét nyelv képviselteti magát benne. A műfaji aspektustól eltekintve ez a tény legalább még két szempontból érdemes a figyelemre. Az egyik, ami evidensnek tűnik, hogy az olasz újlatin nyelv, vagyis az ókori latinból „nőtt ki”, s



hozzátehető, hogy a neolatin nyelvek közül az olasz áll a legközelebb a latinhoz. A másik, ami fontosabb: Dante e művét éppen ezért értelmezzük korszakalkotó irodalomtörténeti eseményként. Dante eme alkotásában (ismert, hogy Danténak – mint Petraracának – latin nyelven szerzett írásai is vannak) a „lingua volgare”, azaz az olasz nyelven való irodalmi, s elsősorban a verses költészeti alkotás prioritását hangsúlyozza, kezdeményezi és valósítja meg.<sup>3</sup> Mi több, ismert, hogy Dante a *Vita Nuova*-val és az *Isteni Színjátékkal* a firenzei nyelvjárást emeli és teszi meg olasz irodalmi nyelvvé, amint ezt az olasz nyelvű irodalom későbbi története is tanúsítja. Vagyis a „plurilinguismo” egyszerre képviseli Danténál a latinról az olaszra történő váltást, az olasz irodalmi nyelv „megalapozását” és a műfaji sokarcúságot.

## Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante (1996), *Az új élet, Vita Nuova* (kétnyelvű kiadás), BARANYI Ferenc ford., Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- БАХТИН, Михаил Михайлович, (1974) , Эпос и роман (*О методологии исследования романа*), in, Вопросы литературы, 447–483.
- BARBI, Michele, a cura di (1932), *La Vita Nuova di Dante*, edizione critica, Firenze.
- DE ROBERTIS, Domenico, a cura di (1980), *Vita Nuova*, Milano.
- G. LUKÁCS, M. BACHTIN e altri (1976), *Problemi di teoria del romanzo. metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi.
- GORNI, Guglielmo, a cura di (1996), La «Vita Nova» nell’opera di Dante, in Dante ALIGHIERI, *Vita Nova*, Einaudi, Torino.
- HAMVAS Béla (2002), Regényelméleti fragmentum, in *Arkhai és más esszék*, Budapest, Medio, 263–339.
- HORVÁTH Kornélia, Kötetkompozíció és versszerkezet. Filológiai és strukturális fordulat Dante *Az Új Élet* című művének kutatásában, *Irodalomismeret* 2015/2, 76–84.
- KELEMEN János (2001), Dante a huszadik században, *Helikon* 2–3, 163–207.
- LUKÁCS György (1975), A regény elmélete, in uő, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika, A regény elmélete*, Budapest, Magvető.
- MANNI, Paola (2013), *La lingua di Dante*, Firenze, il Mulino.
- MÁTYUS Norbert (2015), Dante-filológia, avagy Dante szövegeinek hagyománya és kiadásai, *Filológiai Közöny* 4, 469–493.
- SAPEGNO, Natalino, a cura di (1931), *La Vita Nuova seguita da una scelta delle Opere minori*, Firenze.
- STRADA, Vittorio (1976), Introduzione, in G. Lukács, M. Bachtin e altri: *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino, 1976.
- TOOK, John F. (1990), *Dante: Lyric Poet and Philosopher: An Introduction to the Minor Works*, Oxford, Clarendon Press.

<sup>3</sup> Erről lásd például: MANNI, 2013, 31–36.

## Mallarmé *Kockadobás* című verse mint az olvasás kritikája

Mallarmé *Kockadobás* című verse betűinek eltérő tipográfiája és elrendezésük kihívást jelentettek és jelentenek a hagyományos olvasásnak, amely balról jobbra, fentről lefelé halad. Ez a nem szokványos írásmód a vers nagyon változatos értelmezését tette és teszi lehetővé. Tzarától a Campos testvérekig a *Tel quel* csoporton át egy mozgékony szerkezetet láttak benne, egy olyan tárgyat, amely kombinatorikus olvasási módokat tesz lehetővé. Szerintük a vers kompozíciója nem hierarchikus, hanem anarchikus. Ebből a szempontból Virginia La Charité a leg-radikálisabb, aki szerint a *Kockadobás* című vers olvasható minden irányba (VIRGINIA LA CHARITÉ 1987, 48) mint Queuneau *Cent mille milliards de poèmes* című műve. Úgy gondolom, hogy Mallarmé verse azért képes a hagyományos olvasás kritikájára, mert nagyon egyéni vizualitást hoz létre. Tanulmányomban azt szeretném megmutatni, hogy miként született a vers, azaz milyen képzőművészeti és könyvészeti, tipográfiai újítások hatására született meg a mű.

Mallarmé verse szorosan kapcsolódik a század második felének általános kríziséhez, ami jelentős változásokat hoz az irodalmi szövegek formátumában is. Paul Bourget szerint a 19. század költészete kétségtelenül válságon megy keresztül, amely együtt jár a diskurzus felbomlásával. Bourget *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883) című művében hangsúlyozta, hogy a fin de siècle irodalom stílusa „[...] az, amelyben a könyv egysége felbomlik, hogy helyet adjon az oldal függetlenségének, ahol a lap felbomlik, hogy helyet adjon a mondat függetlenségnek, és a felbomló mondat pedig helyet ad a független szónak” (Bourget, 1919, 20). Bourget itt a szövegelrendezés új módszerét hangsúlyozza. Ez a módszer a szóhálózatok jelentését részesíti előnyben, nem pedig az oszthatatlan szöveg egységét. Van még egy dimenziója a gondolatának. Hangsúlyozza a szó mint fő jelentésegység szerepét, és a szavak sajátos hálózatának a fontosságát. Nemcsak a szavak közötti kapcsolata hangsúlyos szerinte, hanem a lapon való elrendezésük is.

A *Kockadobás* című vers „újdonsága” szintén, amint erre az 1897-es kiadásához írott *Előszó*ban Mallarmé utal, „az olvasnivaló térbeli elrendezése”, az oldal, mint „alapegység” látványának megbontása, a „szöveg mozgásának”, „felgyorsulásának”, „lelassulásának” láttatása (MALLARMÉ 1985, 59–60). Az eltérő tipográfiájú betűk és

a lap nem hagyományos felhasználása, többfajta értelmezést generált. Mallarmé előszavával ellentétben a vers sok értelmezője a vers zeneiségét és a zenéhez való kapcsolódást hangsúlyozza. Jól mutatja a vers két ellentétes értelmezési lehetőségét két mostanában megjelent könyv. Míg Michaéla Symington a műbírálatok történetével foglalkozó, *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste* című könyvében impresszionista képként jelenik meg a vers (SYMINGTON 2006, 199), Florent Albrecht *Ut musica poesis* című művében a szerző a költeményt, zenei partitúráként jellemzi (ALBRECHT 2012, 401–402). A két szélsőséges vélemény nagyon jól mutatja, milyen talányos műalkotásról is van szó.

A vers Előszava sem segít eldönteni, hogy a vers vizualitását vagy zeneiségét részesítsük előnybe. Mallarmé úgy gondolja, hogy mindenekelőtt a „fehér” az, ami szembetűnik és fontosságot nyer versében: „*a versírás mindig is igényelte a fehéret, mint valami csendből szőtt burkot, méghozzá általában olyan mértékben, hogy a lírai, vagy kevés lábból álló sorok középtűt a lapnak hozzávetőleg egyharmadát foglalják el: ezt a mértéket én sem lépem át, csupán földarabolom*” (MALLARMÉ 1985, 59). Ugyanakkor partitúráként emlegeti versét, és szerinte a betűtípusnak a fő-, a másodtéma és melléktéma szerinti különbségei megszabják „*a hangoztatás erősségét*”, az oldalon középtűt, fönt vagy lent elfoglalt hely pedig „*jelzi, hogy a hanglegjtés emelkedik-e vagy süllyed*” (MALLARMÉ 1985, 59–60). A vers Előszava tehát ugyanolyan fontosságot tulajdonít a vers vizualitásának, mint zeneiségének, sőt azt sugallja, hogy a kettő kiegészíti egymást.

Mallarmé egyszerre akart lenni festő és zeneszerző (VOELLMY 1952, 26), és Paul Valéry szerint egy olyan könyvről ábrándozott, amely egyszerre festmény és szimfónia is (DAVIES 1953, 18). Valéry úgy gondolja, hogy Mallarmé minden vizualitással kapcsolatos kutatása a nyelvel, a könyvvel, a zenével való vizsgálódásaiból fakadt.<sup>1</sup>

Mallarmé lényegesebben kevesebbet írt a festészetről, mint Baudelaire vagy Théophile Gautier, és e kevés írása is elsősorban Edouard Manet festészete kapcsán született. Az első cikkét 1874-ben írta *Az 1874-es festészeti zsűri és M. Manet* címmel. Majd ezt követi *Az impresszionizmus és Edouard Manet* című, ami az angol *The Art Monthly Review*-ban, 1876. szeptember 30-án megjelent írása. Végül 1895-ben, a festő halála után írt egy jegyzetet, amely az *Édouard Manet* címet viseli, és amely a *Divagations*-ben jelent meg, ahová ezenkívül még egy portrét is ír az impresszionista festőről 1894-ben, amely hasonló a Whistlerről, Berthes Morrisot és Edgar Poe-ról szóló írásaihoz.

A négy írás közül a legjelentősebb *Az impresszionizmus és Edouard Manet* című cikke, amely részletesen feltárja a festő erőnyeit. A költő szerint Manet ugyanazt az utat választja, mint a korszak írói, és a való világ felé fordul. Erre legjobb példa

<sup>1</sup>Lásd Paul Valéry, *Au directeur des Marges* (1920), in *Variété II*, in *uő*, *Œuvres complètes, t.1.*, Paris, Gallimard, 1957, 625.

Manet *Olympia* (1863) című festménye. A francia költő beszél a művész festési technikájáról: „*miközben finoman árnyalja vagy bódol a tér és a fény új szabályszerűségének, a másodlagos részletek kerítik hatalmába*” (MALLARMÉ 2003b, 451).<sup>2</sup>

Mallarmé ugyan két mondatban bemutatja a kép témáját, de utána beszél a kép nyelvéről, és elemzésének fontosabb része a festő nyelve, a „*felidézõ varázslat*”, amely átalakítja a valóságot. Írásának központi témájához a „*plein air*” festészet. Először is felteszi a kérdést, hogy miért van szükség „*ábrázolni plein air kerteket, a tengerpartokat, az utcákat miközben a modern élet fő színtere a ház belseje*” (MALLARMÉ 2003b, 452).<sup>3</sup> Majd szembeállítja *A fehérenemű* (1875) és az *Álmodozás* (1873) című festményeket. Ez utóbbi képén Berthe Morisot egyedül ül, és egy színpadias megvilágítás kiemeli az alakját. Szemben a másik, *A fehérenemű* című képpel, ahol a fiatal mosónő és a gyereke ugyanolyan hangsúllyal szerepel, mint a dézsa, a szék, a fehérenemű vagy a növényzet. Ez utóbbi művön minden tárgy és élőlény ugyanúgy kiemelődik a világosságban. A fény átjárja az egész képet: „*Mindenütt a fényes és áttetsző környezet együtt van az alakokkal, a ruhákkal, a lombbal, úgy tűnik, kisajátítja egy kicsit a lényegüket és sűrűségüket. Eközben kontúrjaikat elnyeli a rejtőzködő napfény, felemészti a tér és remegnek, szerte foszlanak a környező levegőben. Látszólag elrejti a figurák realitását azért, hogy megővja valós külsejüket*” (MALLARMÉ 2003b, 455).<sup>4</sup>

Mallarmé szerint tehát a valóság felé való fordulás tette szükségessé, hogy a fény legyen a kizárólagos médium. Ez az új médium pedig új technikákra ösztönözte a festőket: „*Mivel egyik művész sem rendelkezik egy átlátszó és semleges színnel, amely megfelel a plein airnek, a hatást csak egy könnyed ecsetvonással képesek elérni, vagy színfoltok harmóniájával*” (MALLARMÉ 2003b, 456). Így a képek a pillanatfelvétel illúzióját adják, az ecsetkezelés biztosítja, hogy a mindig jelen levő fény életet ad mindennek. Ehhez a festési technikához igazodik a kép kerete is a költő szerint. A kép célja csak annyi megmutatni, íme a kép és a funkciója, hogy elkülönít anélkül, hogy a művész belépne a kép értelmezésébe. A francia költő szerint Manet az első olyan festő, aki törekszik arra, hogy a személyeset megszüntesse, és előtérbe kerüljön a természet maga (MALLARMÉ 2003b, 458).

Újdonság Mallarmé írásában a kortársaihoz képest, hogy pontosan leírja Manet festészetének a jellemzőit. Kifejezéseit nem az irodalom területéről veszi kölcsön, hanem olyan szavakat használ, amelyek alkalmasak a festészeti jelenségek megragadásra. Mallarmé nemcsak Manet vizualitásának a lényegét, de a korai műveinek az esztétikáját is megértette. Úgy gondolom, hogy a megértés azért volt

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, Les Impressionnistes et Edouard Manet 1875–1876, *Gazette des Beaux-Arts*, 1282, 1975, qui est reproduit par Denys Riout: *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris Macula, 1989, 92.

<sup>3</sup> Ibid., 93.

<sup>4</sup> Ibidem.

lehetséges, mert Mallarmé azonosulni tudott a festő nézeteivel, amelyek közel álltak hozzá. Neki is az egyik legfontosabb poétikai célja nem ábrázolni a dolgot, hanem a hatást megragadni, amit kívált. Ahhoz, hogy ezt elérje, az impresszióit kellett átadnia az olvasóinak. Természetesen ezt a tulajdonságát csodálta Manet festészetének is. A festő műveinek közvetlensége és az ecsetkezelés biztonsága hozza létre a hatást, amit Mallarmé látványként definiál.

Mallarmé fent említett nézetei azonban a Manet-ről (1876) szóló írása előtt megszülettek. Már egy 1864-ben Henri Cazalis-nak írt levelében olvashatjuk az alábbi gondolatokat: *„Végre elkezdtem a Hérodiasse című művemem. Rettetéssel, mivel kitaláltam egy új nyelvet, amelynek segítségével egy teljesen új poézist hozok létre, amelyet két szóban úgy tudnék definiálni, hogy nem a dolgot kell ábrázolni, hanem a hatást, amit kívált. A verssor ebben az esetben nem szavakból jön létre, hanem szándékból és minden szó elhalványodik az érzékelés mögött. Életemben először akarom, hogy sikerrel járjak. Soha többet nem veszek a kezembe tollat, ha elbukom”* (MONDOR 1941, 145).

Az 1864-ben íródott levél nagyon jól mutatja, hogy a költő impresszionizmusa jóval azelőtt megszületik, hogy megírta a korábban hosszan idézett tanulmányát. Manet-vel való barátsága csak tíz év múlva bontakozik ki. James Lawler szerint Mallarmé poétikája nemcsak megelőzi az új festészet esztétikai nézeteit, hanem továbbgondolja Poe nézeteit is.<sup>5</sup> Manet hasonló gondolatokat fogalmaz meg, mint a költő közel azonos időben, de tőle függetlenül. Az 1867-es kiállítása katalógusának az előszavában a következő mondatokat olvashatjuk: *„A mostani művész nem azt mondja, hogy jöjjenek megnézni a hiányos műveket, hanem jöjjenek s lássanak őszinte alkotásokat. Az őszinteség következtében jöttek létre a művek azon jellemzői, amelyek tiltakozásnak tűnnek, miközben a festmény csak a benyomások visszasaadására törekedett.”*<sup>6</sup>

Mallarmé tehát észrevette, hogy a festészet inkább érzékelés, mint valóság. Így Manet-től függetlenül hasonló következtetéshez jut. A költő észrevette a hasonlóságot a saját keresése és az impresszionista festő kísérletei között. Szerinte Manet keze *„személytelen absztrakció szervévé válik”* (MALLARMÉ 2003b, 458), és ahhoz, hogy festeni tudjon, személyét zárójelbe kell tennie. Mallarmé szerint a költőnek is el kell tűnnie, hogy átengedje a kezdeményezést a szavaknak, melyeket mozgásba hozott különbözőségük lök előre, s kölcsönös visszaverődésüktől gyulladnak ki, mint valami drágakövekből álló virtuális tűz-csík, s ily módon maguk a szavak lépnek a régi költői lélegzetvétél s a mondat forró, személyes irányítása helyébe.

<sup>5</sup> Lásd James LAWLER, *Edgar Poe et les poètes français. Suivie d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Paris, Julliard, 1989, főleg 32–46.

<sup>6</sup> Manet gondolatait idézi: Denis ROUART – Sandra ORIENT, *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, ford. Alain VEINSTEIN, Paris, Flammarion, 1970, 14.

Vagyis Mallarmé szerint Manet is eltüntet a festményből minden szubjektivitásra utaló jelet, kivonja a műnek a közegéből mindazt, ami bármiféle személyes jelleget kölcsönözhet festménynek. Ez a mallarméi költészet egyik fő célkitűzése is, amely elsődlegesen a szavak hangzása és jelentése között fennálló különbség hangsúlyozásával kívánja felhívni a figyelmet a nyelvben rejlő autonóm jelentéskonstituáló erők létezésére.

Már a fiatal Mallarmé hangsúlyozza a tiszta költői nyelv megteremtésének a szükségességét, egy olyan nyelvnek a létrehozását, amely nem kimondva ragadja meg a dolgokat, hanem sugallva: *„A tárgyak szemlélése s az általuk keltett álmokból felröppenő kép: ez a költészet. A parnasszisták egy dolgot teljes egészében megmutatnak, s ezáltal elvész a titokzatosság; megfosztják az embereket attól a különleges örömtől, hogy azt hihessék, ők maguk alkottak valamit. Megnevezni egy tárgyat annyi, mint felszámolni a vers élvezetének háromnegyed részét, mert az élvezet éppen a lépésről lépésre történő felfedezésből fakad; sugallni a dolgot, íme, ez az álom.”*<sup>7</sup>

Mallarmé, akárcsak Platón Kratülosza, azt a nyelvet tartja tökéletesnek, melyben a jelölő és a jelölt kapcsolata szükségszerű, azaz motivált: a nyelvi jelölő hangzásában és vizuális-képi megjelenésében is „hasonlít” az általa megjelölt dologra, fogalomra. Az ilyen értelemben vett tökéletes nyelv eszményét kell megvalósítania Mallarmé szerint a költői nyelvnek, ebben az értelemben a költészet nyelve valamiféle „eredeti”, isteni, ősi nyelvre volna visszavezethető; megint csak Kratülosz felfogásához hasonlóan, aki szerint a dolgok eredeti, istenek által adott neve tökéletes, mert szükségszerű a kapcsolat a szó és az általa jelölt tárgy között. Ám ez a tökéletes, szükségszerű nyelv egyáltalán nem közérthető, ellenkezőleg, homályos, titokzatos, gyakran érthetetlen, hiszen nem tiszta elvont fogalmakkal jelöl tisztán érthető jelenségeket, hanem zenei, festői hangzásával és látványával sugall olyan intuitív megérzéseket, amelyek a világ, a létezés lényegét sejtetik meg. Erről egy 1893-ban, Edmund Gosséhoz írt levelében így ír a költő: *„Zenét szerzek, de nem a szavak szépen hangzó összekapcsolását nevezem zenének, ez ugyanis elsődleges és magától értetődő feltétel; hanem azt a messzeséget, melyek a szavak bizonyos sajátos elrendezései keltenek fel; és ahol a szó csupán anyagi természetű kommunikációs eszköz marad az olvasó számára, hasonlatos a zongora billentyűihez.”*<sup>8</sup>

Úgy gondolom, Mallarmé-nak a szó hangalakjánál, zeneiségénél fontosabb a tipográfiája, a vizualitása. A költő úgy gondolja, a szó magánhangzói és diftongusai úgy jelennek meg, mint a nyelv teste, a mássalhangzók, mint csontozata (MALLARMÉ 2003, 949). Albert Thibaudet szerint a szó Mallarménál egy test,

<sup>7</sup> Mallarmé válasza Jules Huret *Vélemények az irodalom fejlődéséről* (1892) című interjúkötetben, in MAÁR Judit – ÁDÁM Anikó, *Nyelv, Költészet, Titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 229.

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé 1893. január 10-én kelt, Edmund Gosséhoz írt levele, idézi MAÁR Judit, Mallarmé a Nyugatban, *Alföld*, 1999, 5. sz. 76.

amelynek formáját a tipográfiája adja, és a lelke meg a hangzóssága (THIBAUDET 1926, 171). A költő sajnálta, hogy a költészetnek ugyanazokat a tipográfiai jeleket kell használnia, mint a prózának és az újságoknak. Kedvelte a hieroglifákat, és mint egy festő a színekért, költőként szenvedélyesen rajongott a különleges tipográfikáért. Ennek a lelkesedésnek a tanúbizonysága a kiadójával, Demannal való levelezése, ahol hosszan ír az írásainak a külalakjáról. Mallarmének az írás aktusa egyben materiális tett, ezért fontos volt a közvetítő közeg külseje is, a lap, a tinta stb., amely szerinte a költészet aktusának a része.

Elsősorban a tipográfia és a verssorok közötti fehér foglalkoztatja. Catulle Mendès-nek a következőket írta: „Szeretném szorosán a betűket, amely illik a verssorok sűrítéséhez, de szeretnék levegőt a sorok között, teret, hogy jobban elkülönüljenek egymástól, ami szükséges a sűrítéshez is. [...] Mindenesetre szeretnék egy nagy fehéret, minden vers után, egy szünetet, [...] szeretném, ha nem egybuzamban csinálnák, hanem mint a lélek állapotainak a sorozatát, ha nincs, ez lerontja minden egyes vers örömét.”<sup>9</sup>

Itt egy fontos eleme jelenik meg a mallarméi költészetnek, a fehér: a költő a lap terét is úgy definiálja, mint a vers részét. Ezekről a fehér részekről hosszan értekeznek a *Kockadobás* előszavában is. A tipográfia iránti szenvedélyét jól mutatja a költő Poe *Holló* című versének a francia fordítása és *L'Après-Midi d'un Faune* című műve. A két alkotás közös vonása, hogy mind a kettőt Manet illusztrálta. De nem csak az illusztráció és a szöveg kapcsolata szempontjából érdekes a két szöveg. Mind a két írásban a betűk is színezve vannak, így fokozva az illusztráció hatását. A *Faun* című munkájában ráadásul a betűk tipográfiája is változik: az egyenes betűk a Faun valóságát jelzik, a dőlt betűk a Faun által elképzelt dolgokat, a kiskapitális betűk meg a fikciót mutatják. Ráadásul a fehér részek itt is fontossá válnak.

A fehér újabb jelentésekkel bővül a *Kockadobás* című versben. A vers először 1897-ben jelent meg a *Cosmopolis* című folyóiratban. A költő a következő esztendőben külön nagyalakú kiadást készített elő, hogy a mű tipográfiai sajátosságai, melyek a folyóiratban nem érvényesültek, láthatóbbak legyenek. Ezt a kiadást Odilon Redon illusztrálta volna. A munka nyomdai oldala eljutott egészen a korrektúrákig, melyeken Mallarmé tipográfia elrendezése újabb és újabb változataival kísérletezett.<sup>10</sup>

A „fehér részek” fontosságára hívja fel a figyelmet Mallarmé is *Kockadobás* című versének az előszavában. A francia költő úgy látja, hogy a versírás mindig is igényelte a fehéret, „mint valami csendből szőtt burkot, méghozzá általában olyan mértékben, hogy a lírai, vagyis kevés lábból álló sorok középujt a lapnak egy harma-

<sup>9</sup> Levél Catulle Mendès-nek 1866. április 24-én, Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, t. 1., Paris, Gallimard, 1998, 694.

<sup>10</sup> Lásd Bertrand MARCHAL, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Note sur le texte*, in *Ibid.* 1317–1324.

dát foglalják el” (MALLARMÉ 1985, 59). Mallarmé meg is magyarázza, hogy mi a funkciója az egyes sorokat elválasztó fehéreknek: „az egyes szócsoportokat vagy az egyes szavakat egymástól elválasztó és mintegy papírra másolt szellemi térközök az- zal az irodalmi, ha szabad ezt a szót használnunk: előnnyel járnak, hogy úgy tűnik, mintha általuk a szöveg mozgása olykor felgyorsulna vagy lelassulna, sőt mintha ezt a mozgást egyszersmind az Oldal egészének látványa is befolyásolná és tagolná” (MALLARMÉ 1985, 59).

A fehér részek Mallarmé szerint csendből szótt burkok. E csend a szimbolista költő más szövegeiben is megjelenik, és Mallarmé nyelvfelfogásának természetes velejárója. Mallarmé a már idézett *Kockadobás* vers előszavában nemcsak metafizikai háttérét adja a fehérnek, hanem arról is beszél, hogyan járul hozzá a vers jelentéséhez: „azzal az irodalmi, ha szabad ezt a szót használnunk: előnnyel járnak, hogy úgy tűnik, mintha általuk a szöveg mozgása olykor felgyorsulna vagy lelassulna, sőt mintha ezt a mozgást egyszersmind az Oldal egészének látványa is befolyásolná és tagolná” (MALLARMÉ 1985, 59). Tehát szerinte ezek a fehér részek a versek ritmusa- hoz járulnak hozzá, és így befolyásolják az olvasást.

A tipográfiai változatossága, a szavak elhelyezkedése és a lap játékba hozása módosítják a hagyományos olvasatot.<sup>11</sup> Ennek több következménye is van, szintaktikai szinten. Az értelmezések megoszlanak ez ügyben. Egyesek számára, mint Jean-Pierre Richard, a tipográfiai eszköz láthatósága biztosítja az érthetőséget. Ez jelenti a térbeli vers olvashatóságának feltételét (RICHARD 1961, 562–564). Mások, mint Julia Kristeva szélsőséges vagy hibás mondatstruktúrázást lát a versben, szerinte alapvetően transzgresszív és határozatlan, ami őt a nyitott szintaxis gondolatához vezet.<sup>12</sup> Ugyanakkor mások, filológiai szigorral dolgozó irodalomtörténészek, mint Gardner Davies vagy Bertran Marchal, hűen a mallarméi elvhez, amely a szintaxist az érthetőség „alapja”<sup>13</sup>, értelmezik a verset. Szerintük a *Kockadobás* című versben nincs semmi változó vagy eldönthetetlen.<sup>14</sup> Bertrand Marchal szerint a „VAGY, mint” kettős felépítése többdimenziós felépítési és olvasási módot ad a szövegnek, amelyet kettős – tipográfiai és nyelvtani – logika vezérel. A szöveg másik, ugyanígy működő pontja – a „VÉLETLEN” bővítmény

<sup>11</sup> Mallarmé *Le livre, instrument spirituel* című írásában így jellemzi ezt a hagyományos olvasási módot: „a tekintet folyamatos mozgása, az egyik befejezett sor után következik a másik” (Stéphan MALLARMÉ, *Le livre, instrument spirituel*, in uő, *Œuvres complètes*, t. 2., Paris, Gallimard, 2003, 226).

<sup>12</sup> „A színtagmák egymásba illeszkednek, de viszonyuk bizonytalan, és nem hozható létre egy mondat. [...] A grafikai elrendezése a szövegnek megzavarja a lehetséges újrakonstruálást, szétválasztja az összefüggés- láncolatot, és így a verset alkotó mondatokat szemantikusan és szintagmatikusan, polivalensé teszi” (Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, 271).

<sup>13</sup> Lásd Stéphan MALLARMÉ, *Le Mystère dans les Lettres*, ibid., 232.

<sup>14</sup> Lásd Gardner DAVIES, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, Paris, José Corti, 1953, 179–186; és Bertrand MARCHAL, *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Librairie José Cortis, 1985, 289–293.



kettős státusza – már aláhúzásra került, az eltérő tipográfia miatt. Ennek az az eredménye, hogy a vers lépcsőzetesen alosztályokra osztott, „fokozatosan haladó” (MARCHAL 1985, 274–277) szintaxist kínál, sokkal inkább Cézanne-szerű, mint Marinetti-szerű alkotás.

Úgy gondolom, hogy a szöveg vizualitása egy nagyon szabad olvasást is lehetővé tesz. A Mallarmé-szöveg plasztikussága hasonlít a kínai írásmódra. Az előbbi Foucault szerint nem vízszintes módon adja vissza a gyorsan továtűnő hangot, hanem „*oszlopokban emeli föl a dolgok mozdulatlan és fölismerhető képét; eképp tehát Borges kínai enciklopédiája és az általa bemutatott taxonómia tér nélküli gondolkodáshoz vezet, valamint »hajléktalan« szavakhoz és kategóriákhoz, amelyek azonban egyfajta kitüntetett térbeliségben nyugszanak, amely térbeliség tele van bonyolult alakzatokkal*” (FOUCAULT 2000, 13). Mallarmé is valami hasonló dolgot művel, mint a kínai írásmód. Ő is arra tesz kísérletet, hogy a szöveg térbeliségének az érzékelésével elhagyja a lineáris olvasatot, és felhasználja a kisebb-nagyobb, eltérő nyomdai beszéd típusokat is. A Mallarmé-féle költemény eltérő olvasási lehetőségeket tesz lehetővé, azaz poliszémikus, az olvasó egyeseket kiválaszt, a többit figyelmen kívül hagyja.

Ezt a fajta olvasási módot Umberto Eco a nyitott művekről írt írásaival tudjuk szemléltetni. Szerinte egy mű nyitottsága és dinamikussága azt jelenti, hogy „*különböző interakciókra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékának*” (Eco 1998, 102). Ebből adódóan „*a műélvező lehetőséget kap, hogy maga válassza meg saját irányait, saját kapcsolásait, a neki kedves nézőpontokat, s hogy az összeálló alakzat háttérben más lehetséges együtt állásokat pillantson meg, amelyek szintén kizárólagosak, mégis ugyanúgy jelen vannak, kölcsönös és folytonos exklúziós- és implikációs viszonyban*” (Eco 1998, 104).

## Bibliográfia

- ALBRECHT, Florent (2012), *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857–1897)*, Paris, Honoré Champion.
- BOURGET, Paul (1919), *Essais de psychologie contemporaine*, 1. t. Paris, Librairie Plon.
- DAVIES, Gardner (1953), *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés: essai d'exagèse mallarméenne*, Paris, José Corti.
- Eco, Umberto (1998), A nyitott mű poétikája, in uő, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin, Európa, Budapest, 71–107.
- FOUCAULT, Michel (2000), *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Osiris.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris.
- LA CHARITÉ, Virginia (1987), *The Dynamics of Space. Mallarmé's Un Coup De Des Jamais N'Abolira Le Hasard*, Lexington, French Forum Pub.

- LAWLER, James (1989), *Edgar Poe et les poètes français. Suivie d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Paris, Julliard.
- MAÁR Judit – ÁDÁM Anikó (1995), *Nyelv, Költészet, Titok. Válogatás a francia szimbolista észtétikai írásából*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- MAÁR Judit, Mallarmé a Nyugatban, *Alföld* 1999/5., 70–77.
- MALLARMÉ, Stéphane (1985), Előszó, in *Kockadobás*, ford. TELLÉR Gyula, Budapest, Helikon, 59–60.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998), *Œuvres complètes*, t. 1. Paris, Gallimard.
- MALLARMÉ, Stéphane (2003), *Œuvres complètes*, t. 2., Paris, Gallimard.
- MALLARMÉ, Stéphane (2003a), Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet. La Renaissance littéraire et artistique, 12 avril 1874), in uő, *Œuvres Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 410–415.
- MALLARMÉ, Stéphane (2003b), Les Impressionnistes et Édouard Manet. The Impressionist and Édouard Manet. *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876, in uő, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 444–470.
- MALLARMÉ, Stéphane (2003c), *Artistic Gossip [Manet, 21 novembre 1875. Non paru.]*, in uő, *Œuvres Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 2, 427.
- MARCHAL, Bertrand (1988), *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Librairie José Cortis.
- MARCHAL, Bertrand (1985), *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Librairie José Cortis.
- MONDOR, Henri (1941), *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, N. R. F.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- ROUART, Denis – Sandra ORIENT (1970), *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, ford. Alain VEINSTEIN, Paris, Flammarion.
- SYMINGTON, Micéala (2006), *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- THIBAUDET, Albert (1926), *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1957), *Œuvres complètes, t.1.*, Paris, Gallimard.
- VOELLMY, Jean (1952), *Aspects du silence dans la poésie moderne. Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, thèse, Universität Zurich, 1952.

## Giuseppe Ungaretti korai költészetének versnyelvi radikalizmusáról

Ungaretti korai költészetének titka mögött az a paradox és lehetetlennek látszó vállalkozás bújik meg, amely az ihletettség révén meglelt szót a maga „testiségében”, hangzósága fiziológiai jellegzetességének megtartásával kísérli meg az írásban magában is megőrizni, pontosabban kibontani és megszólaltani az írás „némaságából” annak eredeti és teljes természetét. Mert ha igaz, hogy leírása során a szóból valami elvész, úgy az írás örökös hajsza marad a szökésben lévő szó teljessége után. Annak ellenére is így van, hogy az írás a szót nem is eresztette el, még ha birtokba teljességgel nem is vehette. Mindazonáltal a maga által kialakított struktúrával, a versszövegben elfoglalt helyével, a hangsúly és ritmus révén az őseredeti szó teljességére – a fiziológiai testiség, a hangzóság hiánya mellett is – többé-kevésbé képes marad emlékeztetni. E kérdés körül foroghatott a mi Kosztolányink gondolata, amikor hangsúlyozta, hogy „(...) az élőszo sorvadt, művészet és tudomány fokonként eltávolodott az emberi hangtól, műveltségünk súlypontja a betűre helyeződött. Az ősi közlőforma azonban a szó volt. Ezt ösztönösen érezzük, valahányszor verset szavalnak” (KOSZTOLÁNYI 1999, 438).

Ez valóban így is van, hiszen amikor a versmondás, de akár a fennhangon történő olvasás során a szó visszanyeri önnön hangját, akkor azzal együtt, „mágikus”, onomatopéikus tulajdonságai révén további szemantikai gazdagodásra vagy jelentésmódosulásra is szert tehet. S ha mindez általános értelemben igaznak fogadható el, úgy specifikus módon még inkább Ungaretti korai műveinek tekintetében, amelyeket teljességgel áthatja az a költői eljárásainak eredményeként megalkotott strukturális, szintaktikai, grammatikai, kompozíciós sajátosság, amellyel a lírai szubjektum az olvasót az írott formától, a betűtől a hangzó szóhoz, a fennhangon olvasáshoz, s így az elsődleges közlésformához terelné, élővé téve és aktualizálva a szó emlékét. De hát mégis, hogyan szabadítható ki az írott szó az írás fogságából úgy, hogy egyúttal igaz, hiteles beszédként hasson a háború valósága által egzisztenciális és morális létszemléleti válságban vergődő olvasóra? Amikor a szó inkább egyetlen kiáltássá lenne, ahelyett hogy az írás rendjébe illeszkedne a maga megszokott módján?

A szintaxis „szétrombolása”, töredezettsége a versformában már önmagában is a szóra mint beszédelemre irányítja a figyelmet. De a központozás hiánya és ezzel is összefüggésben a szavak jelentésének egyenkénti önállósulása, valamint analógiás, hangzásos rokonításuk, gyakori izoláltságuk mind-mind zökkenőt iktat be az olvasás folyamatába, s így a szintaxis intenzitással kiejtendő több „önhangsúlyos” szóból jön létre. A szó „önállósulásához” járul hozzá az is, hogy szabadversek és eltérő hosszúságú, töredékes sorok elemeiként tűnnek föl. Ezt tovább fokozza, hogy a szintaktikai egységek között rendszeres és váratlan szünet áll be, és analógiás kapcsolat teremődik köztük, amely sajátos ismétlés minőségében tágítja és színezi ki a kiinduló gondolat, szókapcsolat jelentését. A rendszeres szünet, a némaság az olvasás folyamatában így maga is szóvá lesz. De a papír vakító fehérségébe mint valamiféle óriási űrbe a rendezetlen hosszúságú, belevájt fekete sorok, szavak, az interpunkcióra egyedül emlékeztető kérdőjelek mint az áttekinthetlenség kifejezői is mind-mind a szó mint beszédelem szükséges újra megtalálásának kísérletéről vallanak, ahogy a hagyományos metrika felbontása is a szólás nehézségeiről és a hagyományos versformák aktuális folytathatatlan-ságáról árulkodik. Joggal szögezhető le tehát, hogy „Ungaretti költészete századunk lírájában a formai megújítás legradikálisabb példáját kínálja” (SANGUINETI in GUGLIELMINO–GROSSER 1993, 589). Contini értékítéletét is bevonva a sajátjába, Mengaldo hangsúlyozza, hogy Ungarettinél „a hagyományos verssor rövid, néhány szótagos sorocskára aprózódik fel, és a beszéd (diskurzus) számos verbális monádra esik szét, amelyek csaknem úgy vannak szótagolva, mintha valamiféle lírai indulatszavak volnának” vagy mint Contini vallja: „Ungarettinél a diskurzus a szót követően születik meg” (MENGALDO 1978, 383). De pontos De Robertis megfogalmazása is: Ungaretti „lerombolta a versformát, hogy aztán újraalkossa, és megkereste a ritmusokat, hogy kiépítse belőlük a metrumot”, de „mindenekelőtt a szó eszencialitásának kutatására, a szó titkos életére összpontosította figyelmét, s egyúttal „arra, hogy a szót megszabadítsa mindenfajta ráakódottságától, legyen az akár irodalmi, akár fizikai természetű” (DE ROBERTIS 1974, 411).

Ha igaz, hogy Ungaretti szándékának megfelelően a töredékversek külön-külön egyetlen fehér oldalon, lapon jelentek meg, úgy a lap fehérségébe mintegy beleégő fekete betűk annak szinte ellenpontjaivá lesznek. Túl azon, hogy a fehérbe, azaz az űrbe, a semmibe kiált bele a fekete szó, a kitöltetlen és betöltetlen lap a szó, a szavak áradásának „hiányát” jelzi: a régi, a „hagyományos”, a világgal mégiscsak relatív harmóniát találó költői szó inadekvátságát, s az új költői szóra való „várakozást”. Ez az űr a hiány. S a költemény inkább torzónak tetszik, minthogy a szóval nem képes még betölteni azt a rendelkezésére álló teret, amely pedig korábban a költői szó lakhelye volt. Kiteljesedésre vár. A költemények a szerkezetük töredékessége felől nézve vizuális tükröi a háborús korszak valóságának: az emberi élet törékenységének, esetlegességének. A szerkezet töredékes jellege (a szintaxis szétaprózottsága, viszonyaik alogikus, mellérendelő formája) a

tradicionális költői nyelv lehetetlenségét állítva mintegy „öntudatlanul tiltakozik” is amiatt, hogy a hagyományos líra világa *szerves és spontán módon* már folytathatatlanra lett, s hogy csak ellenében születhet meg esetlegesen egy újfajta költői nyelv, amelynek még rá kell ismernie magára. Több Ungaretti-mű abban az értelemben torz, hogy még egy születőfélben lévő új versnyelvi beszédforma létrejövetelének kísérleteként hat. S amely mögött az a kérdés feszül, hogy lehet-e még szólni a hagyományosnak tekinthető költői nyelv zeneisége által kiváltott formai és hangzásbeli harmóniájának elvárásai szerint. Olyan kérdés ez, ami a költészetnek mint művészi beszédmódnak a lényegét a hitelesség, az igaz és a szép megközelítése felől érinti. A versforma mint tiltakozás az embertelenséggel szemben a mi Radnótinknál más irányt vesz majd: ő a klasszikus verselés nyelvi-ritmikai harmóniájával, a széppel és igazzal arat *csak azért is* diadalt a sötétség fölött. Az örök tökéletesség „nevetésével”.

Ungaretti költészetének nyelvi jellegzetességeit szem előtt tartva, az alábbiakban néhány költeményének értelmezésére teszünk kísérletet.

## 1. Címadás és jelentéselmozdulás

Köztudott, hogy Ungaretti több költeményét újraírta, s új címmel látta el őket. Ennek egyik példája az első világháborúban megfogant és a még öt sort kitevő *Cielo e mare*<sup>1</sup> (Ég és tenger), mely végletesen lecsupaszítva hosszú évekkel később *Mattina*, vagyis *Reggel* címmel tér vissza. Visszatér, de ha az olvasó rá is ismer, a jelentés és szövegértelmezés elmozdulása szembeötlő. Az eredeti és nyersfordítása:

### *Mattina – Reggel*

M' illumino	Megvilágítom magam
d' immenso	a mindenséggel

E példa jól szemlélteti azt a szerepet, amelyet önnön szövege tekintetében az alkotói interpretáció (olvasás) játszik. A mű átnevezésének vagy újraalkotásának szerzői gesztusát – amely voltaképpen az önnön művét újraolvasó szerző műelőtti új intenciójáról árulkodik – az olvasói értelmezési lehetőségek határozott módosítási kísérleteként jelölhetjük meg. A változtatás ugyanis szemantikailag elmozdítja – mondjuk így – az olvasó horizontját. A korai címadás némiképp a nyelv kommunikatív funkcióját látszik érvényesíteni, amennyiben erőteljesen konkretizáló és átkaroló jellegével a mindenséget, a végtelent és határtalant megfosztja

<sup>1</sup>Vö. *Antologia della Diana*. „Liberia della Diana”, Napoli 1918; *Allegría di Naufragi*, Vallecchi, Milano 1919 és az 1931-es kiadását a *L'Allegría* című kötetben (Mondadori, Milano).

a maga bekebelezhetetlen természetétől. A mindenség megreked a lírai én előtt kitarulkozó tér terminusaiban (*fenn, lenn*), minthogy a két elem összeadhatósága révén meghatározást nyert. Ennélfogva úgy a *tenger*, amely – különösképpen a költészetben – a végtelen horizontális képi megfelelője, mint az *ég*, amely kulturálisan az anyagtalanság transzcendens mozzanatát örököltette át, anyagszerűvé, mérhetővé, a mindenség terének egyik komponensévé „zsugorodik”. A feljük forduló lírai én pásztázó tekintetének térkoordinátáit, irányait jelölik, de nem a mindenséget mint dimenziót.

Az eredeti cím egyfajta oppozíciót teremt az *ég* és a *tenger* által alapvetően természetként reprezentált végtelen és a lírai beszélő között. Az *Ég és tenger* címadás a mindenséghez mint fényhez forduló ember léthelyzetét a *sötétséggel*, vagyis a szenvedéssel és egzisztenciális szorongással azonosítja, minthogy az *itt* sötét, s csak az *ott* fénylik, s világossághoz csak általa jut. Az emberi létezés színtere, a földi világ és a lírai én pozíciója mintegy külső marad az *ég* és a *tenger* által megnevezett mindenséghez képest, amely ily módon inkább magát a természetet jelöli: hozzá mint széphez és a belőle áradó meleghez fordul a vigaszt kereső ember. A *Reggel* cím által viszont – túl azon, hogy ez az első benyomásra felidézi az olvasóban azt az ősi, őseredeti rítust, amellyel az álomból (a sötétből) kikászálódó ember, tagjait nyújtóztatva kitarja testét a Nap fényének, hogy melegével testileg s lelkileg feltöltekezzen – a lírai én tekintete a fényre nyílik rá, s a nézés irányát horizontálisból, illetve a pásztázóból vertikálisba, a térbeliből időbelibe is átfordítja, anyagtalanítva és megfoghatatlanná téve immár a végtelen képét, amely mindazonáltal érintőleges közelségét kínálja itt az embernek. A *Reggel* cím metaforikusan a *ráébredés* értelemadó mozzanatát és egyúttal a *pillanatnak*, valamint az örökkévalónak a rokonságát is elébünk sodorja: tragikus léthelyzetének, önnönmagának, az anyagnak a sötétjét a teremtő fényvel átvilágító ember most hirtelen átalakítja azt a viszonyt, amely az eredeti cím szerint őt a világhoz fűzte. Az új cím nem két különálló entitást, hanem azok (a végtelen és a lírai beszélő) egymásra-vonatkoztatottságát, egymásban-létét, interszjektív viszonyát emeli ki (s ez megfelel a vers kétszeresen függő-alárendelő szerkezetének: *mi illumino d’immenso*), vagyis a szembenállás helyett az egymásrautaltságban kibomló új létminőséget. Az ennek a *végtelenben* való megszüntetve megőrzését, vagyis a vele való efféle azonosulást jelzi egyfelől az én és a fény egybefonódása (*m’illumno áll mi illumino* helyett), másfelől az, hogy *mi*, vagyis az én az *immenso* szóban átalakítottságában is fölismerhető.

A *ráébredés* és a vele egyidejűleg születő nekilendülő vágy szemantikailag az új címben a szó intenzív kiejtését megkövetelő kettős mássalhangzó (*mattina*) révén – amelyet a vers két, vele e tekintetben azonos szava követ majd, még akkor is, ha a második az olvasó szeme előtt a hipermeter formáját ölti – további megerősítést nyer. Hasonló a helyzet abban a vonatkozásban is, hogy az új cím *ritmikailag* is azonosul a vers két szavával, amennyiben emelkedő sorra lesz maga is. A *hangmegfelelés* ( $m - n - i$ ), valamint a *hangkapcsolatok* teljes és részleges ismét-

lődése (a zöngétlen/zöngés *ti/di*, a hangsúlytalan helyzetű *no/na*, a hangzás-közeli *in/im*) nyilvánvalóvá teszi a cím és a kétsoros szemantikái egybehangzását, s meghozzá úgy, hogy a címszó, a szerzői intenciónak megfelelően, mintegy előírja immár a versszöveget, vagyis az mintegy a *mattina* szóból bomlik ki. A *reggel* szóból, amely a *fény* képzetét kelti, s amellyel az ige, a *megvilágosodom* a maga jelentése szerint válik azonossá, mintegy annak újszerű ismétlésévé, hogy aztán a *fény* forrásául a *mindenség* jelöltessen meg.

A *M'illumino* hipermerikus formája – már ha a címsor és a záró sor három szótagú szavához viszonyítjuk, amint erre Szénási is utal (SZÉNÁSI 2004, 154) – ugyanakkor nem egyszerűen csak ismétlés, hanem a látásnak a *fény* forrása felé való „megnyúlását” is jelezni képes forma egyben, s mint ilyen megelőlegezi a végtelent magát azzal, hogy lezárhatatlan feszültséget teremt a hallás, a versritmus azonossága és a látás, a szótagszám plussza által jelzett többlet között. Mindemellett az új cím a vers kép-termetét is megőrizve szemantikai tekintetben a hangsúlyt a *belső történetre* helyezi át: joggal fordítható tehát ekképpen: „*A mindenséggel / világosodom meg.*” Amíg tehát az eredeti cím referenciális témát ad meg, ami valamiféle élménynek a hangsúlyát erősíti fel, addig az új cím új témát, a költői vagy diszkurzív témát jelzi, s valójában az élmény belsővé tételét, a *ráébredést*, a *megértést* helyezi a középpontba az időmegjelölés révén. A címváltozás a kétsorosban a teret az időbe, az anyagszerűt az anyagtalanságba, a külsőt a belsőbe, az immanenst a transzcendensbe, vagyis a szemantikum egzisztenciális mozzanatát az ontológiaiába kapcsolja be. Egyszerűen a szerzői intenció módosulása révén az olvasó a szöveg intenciójának, az értelemnek a megújulásával találja magát szembe.

## 2. Úton, mindig csak úton

### *Il porto sepolto (1916) – 'A betemetett kikötő'*

Vi arriva il poeta	Megérkezik oda a költő
e poi torna alla luce con i suoi canti	s aztán visszatér a fényre dalaival
e li disperde	és szerteszórja őket
Di questa poesia	Ebből a költeményből
mi resta	csak az a kimeríthetetlen titkú
quel nulla	semmi
d'inesauribile segreto	marad meg nékem

Ha csak a költemény címét nézzük önmagában, egy oximoronnal találjuk magunkat szembe. Merthogy a kikötő a maga elsődleges jelentésében véve többé már nem szolgálhat kikötőként, hiszen betemetetett, avagy elsüllyedt, amint Szénási

Ferenc fordításában olvashatjuk. Már csak az emléke maradt meg: az, hogy volt. Ezért a kikötő, amely a hazatalálás, a révbe jutás és a *menekvés* költői-mitológia toposza is, első pillanatra e tekintetben a *nincs hová menni* érzetét keltheti fel az olvasóban. Az örökös és kényszerű úton létet és a kikötőt fürkészve kutató tengeren hánykolódó hajósok képét. S mindez azért lehetséges, mert bár a már láthatatlanná lett kikötő nincs jelen a maga referenciális-térbeli értelmében, mégis olyan létezőt jelent, mely a múltban fennállt: ez különbözteti meg őt attól, ami sohasem létezett.

Nos, ebbe a múltba, ebbe a kikötőbe – amely képletes értelemben nem is más, mint a költészet világa, a versnyelvi-poétikai hagyatéka, a most születő költemény előtt fennállt-fennálló hagyományos verselés kincseit rejtő nyelvi univerzum – száll alá a költő, akár a gyöngyhalász, hogy a szavak, sorok cserepeiből új „dalt” komponáljon. Alászáll a sötétbe, az egykori kikötőbe, amely sötét, mert azt a jelen viharai eltüntették a poézis szép dallamaival együtt, s azon szavak után kezd kutatásba, amelyek a tradicionális szintaxisból kiperegve még föllelhetők, hogy aztán a sajátjaiként mutassa fel őket a fényben.

A mindent betemetni és elfeledtetni próbáló idő tehát – amelyet az írás pillanata, a jelen megállásra készlet – nem arathatott végleges diadalt, mert a szóban újratemtődik a költészet emlékezete, még ha töredékekben, darabokra hullva vár is új kibontakozására. A két szó (az itt-lét és annak rejtettsége) között feszülő ellentétet, a paradoxitást, amely a *van* és a *nincs* között feszül, az *il porto* és a *sepolto* rímszerű egybehangzása, hangalaki közelsége és ritmikai azonossága táplálja és oldja is fel egyben. Azzal, hogy a jambikus trimeter görög üteme visszhangzik benne, amely harmonizál azzal az „Ungaretti-jegyzettel”, amely a vers ihletettségét a réges-régi és híres kikötővel, Alexandriával társítja, amint ezt Szénási rögzíti is. (Szénási 2004, 154.).

A lírai én a gyöngyhalász alakjával rokon, ám az analógia csak analógia marad: amíg a gyöngyhalász a tengeri kagyló gyöngyszemeit hozza fel a fényre, addig a lírai én költő-alakja az emberiség legnagyobb kincsét, a világot megszólaltató és teremtő költői nyelv és a szó újramegtalálását kutatja. A gyöngyhalász belőle él, a költő általa. Ahogy a kagylóból mint zárt világból kell kiszabadítani a gyöngyöt, az értéket, úgy kell kiszabadítani a költőnek a szót a lírai hagyomány zártságából, s valójában születésre bírni a még számára is ismeretlen. S ez a nyelv, a szó a gyöngy maga, melynek őseredeti romlatlanságához visszatérve és abból új, másféle bokrot kinövesztve lehet csak hiteles és igaz, a világot már másképpen értelmező és teremtő költői beszédmódra lelni. Olyanra, amelyik harmóniában áll a világ aktuális állapotával, vagyis amelyik hiteles és igaz költői beszéd. A kikötő, a költészeti örökség célpont, az ihletettséghez szükséges utazás, alászállás célpontja, de egyúttal a hazatalálás, az alkotás kiindulópontja is, ahogy az emlékezés sem egyirányú, hanem oda- és visszaút is egyben. Vagyis a mindenkor versteremtő aktus örök útja ez a láthatatlan kikötő felé, amely feltételezi egyben a visszatérést is a költői szó csónakján az én- és a világmegértés révén újjáépülő kikötőbe. Nyilván-



való *ars poeticáról* van szó: a költemény születésének titkairól, amelyeket minduntalan megleglünk, hogy aztán újra csak elveszítsük, és így tovább örökösen: ez maga a világban való költői benne-lét természetete. Ez volna a *kimeríthetetlen titkú semmi* – mely összetétel a maga oximoron természetével gondolati rímet is alkot a címben jelzettel, a *Betemetett kikötővel*, mely új és újabb alászállásra sarkallja a lírai én költő-alakját. Mert ha megvan is a titok, a szóban testet öltő költemény-gyöngy, megértésének kimeríthetetlenlensége folytán mindig-mindig másként láttatja magát annak, ami: éppen ebben az elveszésben őrizheti meg és tarthatja fenn titkát. Ez az Ungaretti-vers önmaga születését tematizálva születik meg maga is. A szeretszórt vers a világnak szánt olyan ajándék, amelytől az önmagát megfosztó beszélő újra nincstelenné válik. Ez a nincstelenség pedig az az önmagának szánt ajándék, vagyis az örökös indulás, amellyel a lírai én a semmit markolva ismét útnak eredhet a világteremtő szó nyomát kutatva. Örökös, mert ez a versalkotó tevékenység maga. Ez a kikötő, melyhez visszatér a költő, és amelyet meglel, újra és újra a maga feltárására szólít fel, azaz „elsüllyedtsége” kifogyhatatlan kincseket ígér.

A kincskeresés, a csupasz szó halászata, amely ezen alkotótevékenység hálóján fennakadt, a maga jellegzetességeivel tagadja az esztétizáló versnyelvnek és struktúrájának a hitelesíthetőségét. A központozás hiánya a hagyományos mondatstruktúra és beszédrend feldúlása, a sorok szabálytalansága és a két eltérő sorszámú (3-4) strofa aszimmetriája, valamint a köztük lévő űr vagy szünet mint a lap vakító fehérsége a folytatás és a folytathatóság fölötti meditáció képzetét kelti fel az olvasóban. Amíg az első három sor az alkotástörténet tematizálása, addig az utolsó négy ennek a műveletnek a befejezhetetlenségére, az örökös újrakezdésre utal. Az alkotói sorsra magára, az alkotó magányosságára. Ily módon az alászállás, amely a sötétbe bukás iránya és a felszínre jutás mint a világosságba érés iránya, bár pontosan jelzik a versteremtés jellegét és az ihletettség forrásának kutatását, a lírai én tekintetében paradox módon színeik jelentéseit kicserélik: a felszín világossága ismét és ismét sötétre vált, ami a fény, a versnyelv lehetséges forrása felé minduntalan a mélybe űzi őt. Hogy költészete rálelhessen a „sötétség sugarára”.

### 3. Az írott szó és a hang

#### *Fratelli – 'Testvérek' (1916)*

Di che reggimento siete fratelli?	Melyik ezredből vagytok testvérek?
Parola tremante nella notte	Reszketeg szó az éjszakában

Foglia appena nata	Éppenhogy újszülött levél
Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità	A gyötrődő levegőben a jelen emberének akaratlan lázadása törekenysége ellen
Fratelli	Testvérek

Az egész költemény, már ha a címadást a mű részének tekintjük, rondószerkezetet alkot: a kiindulópont (fratelli) és a zárás (fratelli) egybeesését látszik hangsúlyozni a szó szintjén – mely a második sorba is beékelődik – a teljes hangalaki azonosság és a terminus elsődleges értelme szerint. De mivel éppen hogy rondószerkezetről van szó, az ismétlés megtalálásként, újrarátalálásként fogalmazható meg. Amit meglelünk, az másként az *immár*, mint amilyen akkor volt, amikor elveszítettük. Amire pedig a lírai én rátalál, az az a szó, amely a maga elsődleges szemantikuma felől nézve egy keresztényi gyökerű jelentést hív életre: az embernek a másikat illető megszólítását a *testvérek* jelentésben.

Ezáltal az egész verskompozíció a beszédmód révén gondolatformáló struktúrává alakul át: ez a struktúra teljes harmóniában áll a szóra ráleléssel, amennyiben szünetekkel tarkított és a meditáció csöndje által meg-megszakított gondolatkísérlet formáját ölti. Nem is más, mint a töprengés (folytassam, ne folytassam?) folyamatának megszakítottságát képileg-vizuálisan is szemünk elé táró tükre. Rálelni arra, ami az egzisztenciális tapasztalatok következményeként kitörlődni látszott az intellektusból és már-már a szívből is, vagyis az emberi beszéd szótárából, csakis jelentésének újraszülésével-újraszületésével lehetséges: valóságos reinkarnációra van szükség, melynek eredményeként a szó már más körülmények között és másként szegmentálva a tartalom formáját bukkanhat fel ismételten. Minden szó mindig az is, akivé lesz. A *fragilità*, azaz a törekenység, esendőség, amely az embert illeti, a *testvér* szó jelentéstani értelmét kitégítve az általános értelemben vett ember és ember közötti kapcsolatra siklik át. A szó versbéli izolált helyzete, magányossága a hiányt kiáltja ki, s fölveszi jelentéstartományába a *törekenységet* is (9. sor), s gondolati rímet alkot a szóval annak úgyszintén izolált pozíciójánál fogva. De a törekenység nemcsak a *mondottnak* a sajátossága, hanem a *mondásnak* is, minthogy az szembeötlően ki- és átterjed a versformára, amely maga is a törekenység-töredezettség vizuális képét kínálja, s mintegy igazolja is Ungaretti költészetének általánosan elfogadott minősítését, amely azt a töredékesség (*frammentismo*) fogalmával rokonítja.

Referenciális szinten egyetlen kérdés hangzik fel: *Melyik ezredből vagytok / testvérek?* A tizenegy szótagos sor mint a hagyományos olasz verselés kanonizált formája egy nyolc és egy három szótagúvá törik meg, amelyek közé az enjambement

iktat be szünetet. Ez az enjambement a leghatásosabb képi formában mutatja fel a gondolati együvé tartozás és egyúttal az elkülönítés mozzanatát a kérdés versnyelvi megnyilatkozásában. A szünetnek mint versnyelvi hangsúlynak az értelemképző szerepére a megszólítás különössége utal: mintha a megszólító egy pillanatra morfondírozna a megszólított megnevezésén. Katonák (*soldati*) vagy társak (*compagni*) helyére a testvérek megszólítás kerül, s az idegenek közötti legszorosabb együvé tartozás kifejezésének hangsúlyát nyeri el, minthogy a vérrokonság jelentése mindig ott lapul a szóban (a magyar nyelvben pedig egyenesen ki is mondatik). A testvérek megszólítás mint izolált, elkülönített és magára maradt szó a hanghoz tartozó *én* otthontalanságáról, a valakihez tartozás vágýáról is vall. A reményről, hogy van még másokkal megosztható jelentése ennek a szónak. Nem véletlen, hogy ugyanebben az egyedüliségében látjuk majd viszont a zárlatban is (10.), és hogy a szüneteket követően ugyanebben a versnyelvi pozícióban, izolált-ságban bukkan fel a *törékenység* szó (9.), amely mint gondolati rím egybehangzik vele, s valósággal minősítésévé is lesz. A szó háromszori előfordulása, szinte mágiikus ismétlése és kiemelt pozíciója már önmagában is jelentésének-értelmének újra- és újjá-fogalmazásáról, megtartásának kísérletéről vall. Ez a szó tehát, akár a madár az ágról, szinte felrebben a szájról, s a feszült csöndben és sötétségben váratlanságával, halk-szelídségével fényt lobbant. Reszkető-remegő a szó, akár a védtelen újszülött sírása. De a szó, amelynek elhangzását a reszketeg vagy remegő jelző minősíti, asszociatívén az öregséghez is kapcsolódhat, ahhoz a jelentéshez, amelyet az a múltban, a *költészetben* hordozott is a közelmúltig, ám a jelenben újrafogalmazásra vár: arra, hogy újszülötté legyen, akár a frissen kipattant levél, amely világra jöve persze úgyszintén reszket-remeg maga is védtelenségében.

A költemény gondolati struktúrája két mögöttes kérdésből épül ki. Abból, hogy *mi ez a szó, s hogy milyen is valójában*. A *fratelli* értelme, értelmezhetősége és jelentése a *come* (*mint*) összehasonlító szerkezet alkalmazása nélkül az analógiás költői beszédmódnak köszönhetően rajzolódik ki, amely az érzékelés és a lét különböző szintjeihez tartozó jellemzőit egymás mellé sorakoztatja fel, azonos erősségű hangsúlyt helyezve mindegyikre. A szó tulajdonságáról először az akusztika, a *hangzás* (reszkető és félszeg) vall, majd egy *természeti, vegetációs jelenség* (a kipattant levélkezdemény gondozást igénylő gyöngesége), és végül e két „létforma” jelentéseire épülve, mintegy belőlük kinöve válik ösztönös lázadássá a *fratelli* aktuális jelentése. E szójelentés, vagyis a tudat szintjére és ellenőrzése alá még nem került lázadás mint *gondolati következtetés* a saját szövegét értelmező „szerzői elbeszélő” megállapítása. Mindezek együttesen a *fratelli* eredeti értelmének megkopottsága ellen tiltakoznak. Hiszen a *fratelli*, amely az emberi léthelyzet mélypontján (a háborúban) hangzik fel, olyan akár a lélekállapot legmélyebb sötétjében felvillanó sötétség sugara, amikor a létező a fénytől a *legnagyobb távol-ságra* van, amint arról Keresztes János kapcsán szól Várkonyi (VÁRKONYI 1996, 160–162). Ezt a sötétséget és fényteleniséget mint a lírai én lélekállapotának részét

a gyötrődő levegő univerzális egészévé növesztve az emberi léthelyzet aktuális tulajdonságaként írja le.

Amint utaltunk rá, a *testvérek* szó jelentését a *hangzás*, a *levélkezdemény* és az ösztönös *lázadás* a „mondattani” mellérendelés formájában, afféle rejtett ismétlés jellegzetességében ragadja meg. Így a *reszketeg* szót követő mellérendelések voltaképpen KIBÉDI VARGA (2003, 82) által értelmezett *szignifikáció* retorikai alakzatát, a rejtett érvelés esetét „valósítják meg”.

A vers egyetlen szó megszületésének története. Vagyis „elbeszélés” arról, hogy a vers *hőse* – bárki, akár a lírai én, az elbeszélő maga is – a sötétben testvéreiként szólítja meg katonatársait. Az „elbeszélő” *felidézi* hőse szavait. A vers többi sorában azonban már nem a hős, hanem az *elbeszélő* hangja szól, aki – amint láttuk – analógiákkal írja le a szó természetét. Az ösztönös lázadást mint magyarázatot az olvasó akár feleslegesnek is vélheti, mondván, az többet vesz el a gondolatból, mint amennyit hozzáad: nélküle még feszesebb, intenzívebb lehetett volna a költői beszédmód, s abban a *fratelli* központi pozíciója. Vagyis ez a passzus akár el is maradhatott volna. Mindezt azonban menteni képes az, hogy a zárlatban visszatérő *testvérek* szó már nem idézet, hanem az elbeszélőhöz tartozik, aki ezzel csatlakozik a versbeli szereplő megszólalásához, s azt magáénak vallja meg. A hős hangja így feldúsul az elbeszélő, a lírai én hangjával. S ez már nem egyszerű ismétlés, mert a költemény *más szintjén* hangzik el. A vers részének megmaradva is „kilép” belőle azzal, hogy a versszöveg egyáltalán nem írja elő a szó újbóli felbukkanását, s így éppen ennek az alogikus mozzanatnak, eljárásnak köszönhető az az értelembővülés, amelyben a *testvérek* mint megszólítás már a művön kívüli világ összes lehetséges olvasójára, az emberre magára általában vonatkozik. Vagyis a zárlat *fratellije* bevonja a világot az élet és a művészet szétválaszthatatlan értelemrendjébe. A szó megszületése így valósággal új költői ontogenezisként bukkan fel a szavak filogenezisének világában. Ezt igazolja a költemény címe, amely a *szerző*, a művét újraolvasó szerző értelemadó választását jelenti. *Azt, hogy a szereplő én, az elbeszélő én és a szerzői én világlátása teljes harmóniában „oldódik fel”*. Ez azért is lehetséges, mert a címadás, ellentétben az olvasás folyamatával, nem kiindulópontja, hanem végpontja a műnek. Hogy ez mennyire így van, elég – legalábbis ebben az esetben – utalni arra, hogy e költemény első változatában a *Soldato* (*Katona*) címet viselte, s a versnyitó kérdést még egybefüggő „magyarázat” kísérte a *Testvérek* strukturális „szétdaraboltságával”, beszédes architektonikájával szemben. Emellett a *fratelli* szó visszatérésének hiányában elmaradt még belőle az értelemadás spirális formájú tágulása, s így nem rajzolódhatott ki a műalkotás létrejvetelének mintázata sem.

#### 4. Gondolati-költői utazás az én- és öntudatra ébredés felé. A folyók (I fiumi)

Mi tengo a quest'albero mutilato abbandonato in questa dolina che ha il languore di un circo prima o dopo lo spettacolo e guardo il passaggio quieto delle nuvole sulla luna	Ehhez a csonka fához támaszkodom magamra hagyottan ebben a dolinában mely csöndjében oly ernyedt akár egy cirkusz előadás előtt vagy után és nézem a felhők békés vonulását a holdon
Stamani mi sono disteso in un'urna d'acqua e come una reliquia ho riposato	Ma reggel elnyújtóztam egy vízurnában és mint valami ereklye megpihentem benne
L'Isonzo scorrendo mi levigava come un suo sasso	Az áramló Isonzo úgy csiszolatott engem mint saját követ
Ho tirato su le mie quattr'ossa e me ne sono andato come un acrobata sull'acqua	Felhúztam négy végtagomat és útnak indultam mint valami akrobata a vízen
Mi sono acccolato vicino ai miei panni sudici di guerra e come un beduino mi sono chinato a ricevere il sole	Leguggoltam háborútól átizzadt rongyaim mellé és akár ahogy a beduin meghajolva fogadtam a napot

Questo è l'Isonzo	Ez az Isonzó
e qui meglio mi sono riconosciuto una docile fibra dell'universo	itt ismertem meg jobban magamat mint rezdülő idegszálát a mindenségnek
Il mio supplizio è quando non mi credo in armonia	Gyötrelmes számomra mikor nem hiszek összhangunkban
Ma quelle occulte mani che m'intridono mi regalano la rara felicità	De azok a titokzatos kezek melyek most átítatnak engem a ritka boldogsággal ajándékoznak meg
Ho ripassato le epoche della mia vita	Újra végigfutottam életem korszakain
Questi sono I miei fiumi	Ezek az én folyóim
Questo è il Serchio al quale hanno attinto duemil'anni forse di gente mia campagnola e mio padre e mia madre	Ez a Serchio melyből merítettek talán kétezer év óta paraszt őseim nemzedékei és apám és anyám is
Questo è il Nilo che mi ha visto nascere e crescere e ardere d'inconsapevolezza nelle estese pianure	Ez a Nílus mely látott engem megszületni és növekedni és öntudatlanságban égni a tágas síkságokon
Questa è la Senna e in quel suo torbido mi sono rimescolato e mi sono riconosciuto	Ez a Szajna és annak felkavartságába belevegyültem és magamra ismertem
Questi sono i miei fiumi contati nell'Isonzo	Ezek az én Isonzóba számlált folyóim
Questa è la mia nostalgia che in ognuno mi traspare ora ch'è notte che la mia vita mi pare una corolla di tenebre	Ez az én vágyakozásom ez mely [utánuk] mindegyiken átdereng most hogy éjszaka van s az életem homállyal telt virágkehelynek tetszik

*A folyók* című Ungaretti-mű a „kijelentés” síkján tanúsítja azt a tényt, hogy a korai versek a háború árkaiban, sáncai mögött fogantak meg, s hogy papírfecnik lehettek első bölcsőik. Ezt jelzi, hogy a költemény – amelynek fő témáját az önazonosság megfogalmazásának kísérleteként végzett gondolati utazás mint afféle összegzés és annak motivációja, a nap mint nap lehetséges és esetleges vég képezi – önnön születési helyét geográfiailag, sőt már-már topográfiailag is (*dolina*) rögzíti, s az alkotó pozícióját mint az írás körülményeit és idejét is a versszöveg részeként kezeli. Az első két sorban meglepetésszerűen, szövegbeli előzmények nélkül felbukkanó *ez (questo)* mutató névmás – túl azon a benyomáson, hogy a mű az *in medias res* fogásával veszi kezdetét – a beszélő önmagához intézett szavait, önmaga számára megfogalmazandó gondolatainak előzetését, felvezetését mint az alkotási folyamat kezdetét látszik sugallni. Mindemellett Ungaretti, a költő – ahogy egykor a festő Velázquez, aki a maga személyét mint az alkotó figuráját a művében látható tükör képében is jelenvalóvá tette – önmagát is alkotásának részévé avatja a facsonkhoz támaszkodó alakjának „kirajzolódó” képében. S ez az „alak” mindvégig megmarad ebben a pozitúrában, mikor is a záró strófában ismét megmutatva magát, leteszi ceruzáját, írását befejezvé.

A vers első öt strófája a gondolati utazás létrejöttének körülményeit, a költői ihlettséget előmozdító valóságos eseményeket, annak tér- és időpozícióit, vagyis az előzményeket tematizálja (a dolinát mint kiinduló pozíciót, a *reggeli* megmártózást az *Isonzóban*, a leheveredést a parton és a folyó szemlélését), s így viszonylagos pontossággal jelzi a gondolati utazás kezdetét is. A két tematikai szál időbeli szétválásának és versvégi összefonódásának pontját. A költői beszéd ideje, a versbe fogás *mostja* és a beszéd helye (*az itt*) a dolinában töltött kései alkonyi órára tehető, amellyel a beszédet záró időkoordináta, a *most*, jóformán, míg a hely, *az itt* teljességgel egybeesik. Az időbeli eltérést a minduntalan megszakadó beszéd szét húzódásának tartama adja.

A gondolati utazás ihletbeli és egyben „valóságos” kezdetére a „ma reggel” (9.) kitétel utal: a *fény az*, ami a „szereplőt” *itt és most* újra az élet felé fordítja, hogy az az *emlékezés révén* önazonosságának megértéséhez, de a költőként létezés mikéntjéhez is közelebb kerülhessen. Tematikailag tehát a lírai én a harci cselekményektől, a fegyverropogástól mentes egyetlen nap történéseit a „szegényes”, de ritka és boldog külső eseményektől az emlékezés belső útjára terelve meséli el. Azt, hogy az emlékezés a maga oka és célja szerint nem annyira eltávolodás a jelentől, mintsem a múlt közelre hozásának, a *bennem létének* és így az önmegértésnek is eszköze, a versszöveg több jellegzetessége is igazolni látszik. Elég utalni arra, hogy – ellentétben a reggel eseményeit felidéző kizárólagos múlt idővel – a visszaemlékezés során, a „beszámolóban” *tizenötször* bukkan fel jelen idejű igei forma, s tesz így szert domináns szerepre. De még inkább jellegzetes a *questo (ez)* mutató névmás mint költői-nyelvi anafora szüntelen jelenléte, amellyel a lírai én a múlt folyóira nem a távolra mutató névmással (*quello*), vagyis az *az* formával utal, ami-

nek következtében a hangsúly a beszéd elhangzásának pillanatára, a jelenre összpontosítottan kerül. Vagyis a költői „előállításban” nem egyszerűen csak a múlt fázisainak felidézése történik meg, hanem – megszakítva a *benne lét* folyamatát – a lírai ének a szerzői elbeszélő minőségében közjük beépülő aktuális értékítélete, jelenbeli lelki-szellemi közérzetnek rögzítése is.

A központozás, a jelentést egyértelműsítő kifejezés szintaktikai-grammatikai elrendezettségének hiánya, a szótagszámukat illetően teljességgel eltérő sorok, amelyek a maguk kaotikus voltából eredően vizuálisan tükörképévé lesznek a harmóniáját veszített világnak és benne az emberi életnek, már az első strófa második sorában, az ambivalens, *alogikus* beszédmód jellegzetességeként is szembeötlik. Az *abbandonato* mint jelző a magára hagyatott, magára maradt és elhagyott jelentéskonnotációival ugyanis eldönthetetlen módon vonatkozhat úgy a csonka fára, mint a lírai énekre magára. Vagyis a szónak afféle elhelyezésével állunk szemben, amely *nyelvtanilag* alogikusnak, *jelentéstanilag* azonban logikusnak tekinthető. Sőt, éppen ebben az alogikusságban ragadható meg a kifejezés igaz volta. Az alogikus nyelvi szerkesztésen ugyanis az az értelem tetszik át, amelyben a mindenség részét képező természet *erőszakos* megsértése, csonkasága és magára maradottsága az ember sebeire, magányosságára „hajaz”. A repeszek által csonkává lett fához támaszkodó ember képe, az összetartozásé, hisz támasza továbbra is csak a mindenség részét képező megsértett természet maradhat. De akár a megcsonkított, amputált karú katonák emlékének természeti képre való konvertálásáról is szó lehet, mely a természetet az antropomorfizálás révén az ember sebeivel borítja be. Bárhogy legyen is, az ember úgy lehet csak az, aki, ha egyúttal magára mint a mindenség részére tekint. Ezt erősíti meg majd a hatodik strófában a költői-emberi önjellemzés a „mindenség érzékeny idegszála” kijelentésben, amely a szimbiózis, a harmónia hiánya miatt minden esetben fájdalmasan összerándul. Ha a magára hagyatottságot a „szereplőre” vonatkoztatjuk, a magányosság értelme árvasággá, mondhatni csonkasággá nő át: a társak elvesztésével, s hiányuk miatt a csonkává lett élet értelmét veszi fel. Ezzel összhangzik a dolina csöndje, amely sokszoros jelentéskonnotációt hív életre a cirkuszhoz, az előadáshoz mint háborús ütközethez és a verseleji alkotó aktushoz kapcsolhatósága folytán is.

A dolina csöndje „mögött” talán nem annyira akusztikai fogalom keresendő, mintsem valamiféle fiziológiai-lelki állapotkép. Mert ennek a csöndnek a minőségét az ütközet előtti és utáni állapota szabja meg: a *languore* nem az ütközet előtti nyugalom csöndje, hanem a kiürültség állapotának bágyadt, beletörődő és már-már élettelen kísérője, a minden mindegy „józanágának” a csöndje, míg az ütközet utáni a harc irtóztató feszültségének megszűnését követő testi-lelki kimerültség ernyedt, fáradságtól roskadozó némasága. A cirkusz pódiumára a veszélyes akrobatamutatványra várakozás feszültségéből bénító, élettelenné váló csönd szakad, amelyet a produkció után, a feszültség hirtelen megszűntével a kimerültség sokkját követő ernyedség állapota váltja fel. A vers második sora az alkotó és



alkotás csöndjét a magára hagyottsággal, a művészi sorsnak alávetettséggel, a feladattal egyedül szembenéző árvasághoz társítja, melyben a csönd nem más, mint az üresség és felelősség érzése az alkotói aktus előtt, míg annak lezárását követően az alkotó saját kiürültségét, a „kifejezhetetlen titkú semmit” markolja. S talán e ponton hozzáfűzhető a fentiekhez, hogy a strófaközi szünetek is mind-mind a *csend képét* formálják meg az írás menetében magában, amely így *a hogyan is folytassam* feszültségével lesz terhes.

Nos, a mű nyitásban a *mit is tehetnék én?* tehetetlenségérzete az én, az „elbeszélő” tekintetét *fölfelé* irányítja, ahol a fellegek, egymást ütemtelenül követve úsznak át a holdon. A felhők utazásának hangtalansága, amelyben a jelző a *békés* jelentésével társul – nem lévén azonos a már leírt ernyed, fásult csenddel –, előképévé válik a lírai én gondolati útjának, amelynek előzményei a második strófiával veszik kezdetüket.

A második strófa elsődleges jelentésében a folyó vízében megmártózó ember boldog életörömét közvetíti, aki úgy nyúlik el benne s pihen hajjai közt, ahogy azt jóleső érzéssel teszi a tisztálkodni-tisztulni vágyó ember. Ez a már-már idilli kép azonban az igék és főnevek másodlagos jelentéseinek előrenyomakodása folytán azonnal árnyaltabbá lesz, minthogy abban az élő jellemzése a *holt* attribútumaival megy végbe: az én az Isonzóban, amely a „halottaknak lett folyójává”, *urnájává, ereklyeként* és – képzavarral szólva – *kiterülve nyugszik*, s az tisztelettel, szinte szentnek tudva őrzi a maradványt, azt, ami a háború emberében az emberből még megmaradt. Mindemellett a megmártózás / megtisztulás / új életre ébredés öskeresztény gesztusán/aktusán a régmúltat a jelenel összekötő kultúra szövete is átdereng, amennyiben az *alámerüléssel* meghal a régi ember, s megszületik az új.

Az élő és a holt kettőssége az énben a folyó részévé válásának érzetével tovább erősödik: az én külső természete az élettelen kő tulajdonságát veszi fel azzal, hogy a hullámok egyre simábbá gyúrák, csiszolják (3. strófa). Ezt látszik alátámasztani a negyedik strófa értelmezhetőségének kettős érvényessége. Az első szerint – feltehetőleg a következő egység értelméhez logikailag kívánva kapcsolódni, mint-hogy abban az ént már a parton találjuk – a vízben fekvő pozitúrát felvett „szereplő”, a lábát-kezét felhúzva, talpra áll (*ho tirato su*), és /vagy háborútól ványadt testével valóságos *akrobataként* jön ki a vízből: lábával az éles köveket ügyesen kerülve és kitapogatva, ér ki a partra. Ennek fenntartása mellett talán egy másik értelmezés is megengedhető. Az, hogy a végtagok felhúzása összegömbölyödést jelent, mondjuk így, „kaviccsá válást”, amint azt az előző strófa csiszolni/gyalulni igéje is alátámaszthatja.<sup>2</sup> S ezt még az is megerősítheti, hogy a *me ne sono andato*

<sup>2</sup>Joggal utal e tekintetben CATALDI a víz csiszolta kaviccsra, kőre (*sasso*), amelyet anagrammatikusan a csontok (*ossa*) legitimálnak, amelyek vízurnában pihennek/nyugszanak megkövültségükben, valamint arra is, hogy a vízi urna az anya méhének feleltethető meg, ahol az ember születése előtti állapotában „él”, s hogy a képben a regresszió mozzanata érhető tetten, minthogy az én nemcsak

(...) *sull'acqua*, vagyis az elindultam, útnak *indultam a vízen*, azaz ügyesen ugrálva, siklottam *rajta* akár egy akrobata, de még inkább úgy, ahogy arra a sima felületű, lapos és vékony, „sovány testalkatú”, csupa csont (*ossa*) kavics képes, amikor azt a gyerekek a víz felszínén „kacsáztatják”. E tekintetben tehát a *folyónak részévé váló* kavics útnak indulása – ami a nyolcadik strófában a folyó hullámainak az ént titokzatos kezékként adoptáló képében s ráadásul *jelen idejű igei formában* is megelevenedik – az én *gondolati útjának*, a *visszaemlékezésnek a kezdetére* utal, miközben az én *a maga testi mívoltában* már a parton pihenve töltekezik fel a fényvel, megszabadulva a ruhájától s a bőrére ráakodott szennytől. Azzal a testtartással, amelyet az imádkozó nomád arabok vesznek fel Mekka felé fordulva.

A vízen kacsázva elinduló kavics a gondolati utazás kezdete, melynek során a lírai én azokat a folyókat járja be újra, amelyeknek része volt, amelyek őt magukhoz „csiszolták”, de amelyek most, az emlékezés–felidézés aktusa által már az ő részévé lettek. Ellenkező esetben ugyanis nem szólhatna róluk úgy, hogy egyúttal önmagáról is szóljon. Formát, hangzást és rendet vagy rendezetlenséget gondolatainak – melyek a hangtalan belső beszéd által jöttek létre – azonban az írássá konvertált szó ad, amely a visszaemlékezéshez képest *a posteriori*. Vagyis a fikció szerint az írás azért lesz alkotássá, mert a gondolati beszéd struktúráját már ő maga hozza létre. Ebben a mozzanatban az azonosságukon belül is megkülönböztethető a lírai én alakja – aki gondolati utazása során kavicsként siklik az egyik folyó vizétől a másikig, s tovább – az utazásban részesült egykori éntől mint szereplőtől, akit mint a folyami kavicsot, úgy formálták és csiszolták a vizek, de egyúttal az emlékeket írásba foglaló költő/alkotó figurájától is, aki nem egyszerűen csak úgy siklik a vízen, ahogy a kavics teszi, hanem jár *azon*. S bár e kép a Teremtő alakját hívja életre, a költői teremtés aktusa Ungerettinél azonban távolról sem a semmiből teremtésé, hanem afféle alászállás önmaga mélységeibe, ahonnan magát „összerakni” létének maradékaiból lesz kénytelen. De ha jár is a vízen, az nem magától értetődő „természetes” aktus, hanem csak az „ügyes” kavics siklása, melynek során az, ugrásokat téve, minduntalan nekiütődik a víznek, avagy úgy mozog, mint az akrobata, aki kitapogatja talpával következő lépését a kötelen, vagyis képletes értelemben óvatosan kerülve a folyómeder éles köveit.

Az Isonzó vize és a Nap fénye teszi tehát lehetővé a látás képességének birtokbavételét az emlékezésben, amely a gondolati utazást a maga „konkrét utalásaival” a másodiktól az ötödikig ívelő szövegegység után kezdi meg azzal, hogy a *vers énje* a partról az Isonzóra mint az utazás kiindulópontjára „mutat”. Ugyanakkor az Isonzó végállomása is *a gondolati utazásnak* (14. strófa: *Ezek az én Isonzóba számított folyóim*). Az Isonzó versbeli kulcsszerepét emellett az is nyomatékosítja, hogy a lírai én, az „elbeszélő” már az utazás megkezdése pillanatában összegezi

---

a múltban, a szülőknél, hanem az őseknél is „magára ismer”. Vö. <https://www.leparoleelecose.it/?tag=pietro-cataldi>

annak eredményét. Azt, hogy itt a háború folyójánál döbbsen rá igazán elhivatottságára, arra, hogy *a mindenség érzékeny, összeránduló-rezdülő idegszálaként* mint afféle médium nem tudja nem *szóvá tenni* az ember és a mindenségbe illeszkedő emberi világ közötti diszharmóniát (7. strófa). Az utalás az éntől már *elidegeníthetetlen* költői tevékenység végzésére, specifikus tematikai irányára és költészetének nyelvi/beszédmódbeli sajátosságaira vonatkozhat. Korábban, vagyis a valóságos időrendiség szerint, míg a versbeli egymásutániságot tekintve később, a 13. strófában a Szajna vizében megmártózás, *részévé válása*, vagyis képletesen a szereplőnek a párizsi tarka költői világába keveredése értelmében *a magára eszmélésről* ugyan majd szó esik, ami azonban még csak annak felismerése, hogy a költészet világának vonzása alól többé magát már ki nem vonhatja. A Szajna az Isonzóba számlált folyó egyikeként a háború folyójában költővé lett én történetének valóságos előzeteseként funkcionál.

A hetedik strófában a „szerzői elbeszélő”, miközben visszaemlékezésének írásba rögzítését, rendezését végzi, azt – vagyis az alkotási folyamat fő tematikai vonulatát – megszakítja, minthogy jelen idejű, általános értelmezést fűz a korábban tapasztaltakhoz. Azaz mintegy az írás során érti meg, hogy gyötrelmei a világban való otthontalanság-érzetéből származnak. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a szerzői elbeszélő ahhoz a belső beszédhez, amelyben az élménye – a lírai én minőségében megtapasztalt élménye – „megfogalmazódott”, *utólagos kommentárt* fűz, ami az elbeszélő szerző alakjában a hangsúlyt a másodikra helyezi át. Az Ungaretti-féle versstruktúrában tehát az alkotási folyamatban a téma rendszeres, akár valós, akár látszólagos felfüggesztése vagy elterelése voltaképpen a költemény létesülésének formájáról árulkodik, s ez paradox módon az alkotás „szerves” részévé is lesz egyben. S ezt erősíti meg a nyolcadik strófa jelen idejű formája is: a szereplő én boldogságérzete, amely az Isonzó vizében elfogta, ugyanúgy fellángol az azt gondolataiban felidéző énbén (újra feldobog a szív!), hogy aztán az az írásba átörökítő, vagyis alkotó ént is elfogja. Azt, hogy a beszéd az emlékező lírai éntől az emlékeket írássá formáló szerzőiséghez került át, világosan bizonyítja a kilencedik strófa, amelyben ez utóbbi hangja hallatszik, aki elmondja, hogy gondolatban már – a délelőtt élmények hatására – befutotta életének folyóit, s most mikor írásban rögzíti azokat, részben visszaadja a szót az emlékező énbén, részben továbbra is magánál tartja meg: erre utalnak az *ez* mutató névmás jelen idejű alakjának sorozatos felbukkanásai és az életszakasz-felidézések múltbeli igeidői.

Más tekintetben első pillanatra gondolati ellenpontozottság, valamiféle törés *látszik* feszülni a hetedik és nyolcadik strófa között, holott a gyötrelme hiányát és az ezzel összefüggő, lehetséges harmónia-érzést a természetellen alkotott szimbiózis, *a folyó vizében megmártózás konkrét példájával igazolja*. Vagyis a két strófa gondolatisága valójában harmonizál egymással, s logikailag levezethető el-entmondás-mentességük, még ha ennek észrevételét megnehezíti is az általános és tagadó formában megfogalmazott ítéletre következő strófa első sora, amely a

*De (Ma)* szócskával induló *konkrét* megállapításként *látszatra* valóban ellentétet sugall közöttük.

Nos, ez az a belső, *a mindenséggel eggyé váló harmónia* érzése – amelyet részint és nem minden paradoxitás nélkül a háború folyójába alámerülés, részint pedig a Nap fényével és melegségével töltekezés vált ki – indítja ismét útnak a már megmetszakitott emlékezés fonalát (9–10. strófa), melynek során a folyók hosszú útján haladva bejárhatóvá és személyessé lehet a történelmet betemetni képes *idő*. Kétezer évnyi messzeségét átugorva, az *elbeszélő sajátjaiként* emlékezhet meg a Serchio vizéből merítő őseiről, s vallhatja meg összetartozásukat az idő általi szétszakítottságuk ellenében is. S így vallhatja meg azonosságát azzal a Nílus menti egykori énnel, aki gyermekből kamasszá érve *a maga sem értette* testi vágyaktól és a mindenség határtalan tereit bejáró képzeletének lázától égve élt. A tér határtalanságának képzetét és az „enyém a világ” kamaszkori látásmódját is feleleveníteni képes három szó a főnévi igeneves formájának ereszkedő lejtésű verslábával is intenzívvé teszi, mintegy tovább tágítva azt a végtelen felé. *De* új önmagára csak úgy ismerhetett rá, ha Párizs világával, a Szajna zavarosával átítatva, nem tudott már nem a költészet partja felé tekinteni.

A folyók valóságosan szerteágazó irányát a versbeli emlékezés egymásutánisággá szöve egyirányúsítja: valamennyiük útja az énhez, az emberi és költői énhez vezet. *De* ez csak úgy lehetséges, ha az ént mindegyikük saját részévé teszi, s lereszeli róla az identitásfelismerést gátló sorjakat. A folyók mint az emberi élet *fázisai* az *énkép* létrejöttében az *idő általában* értett változást hozó jellemzésével szemben a *tartam*, a bergsoni értelemben vett *megélt* idő jelentőségét hangsúlyozzák.

Az utolsó strófában a nagy távolságú gondolati utazást visszaemlékezésével befutó lírai én a beszéd megfogadásának helyéhez, a kiindulóponthoz kanyarodik vissza, holott persze onnan el sem mozdulva próbálta meg írott történeté „artikulálni” életét. Tartózkodási helye valóban változatlan, de aki az elbeszélése során végig egy helyben maradt, gondolati utazását befejezve már nem teljesen ugyanaz az én, mint aki talán egy órával azelőtt volt. Hiszen a zárlatban gyors tematikai váltásra, a lírai én aktuális lelkiállapotának rögzítésére kerül sor (*nosztalgia*). E lépés jelentősége abban áll, hogy azzal a lírai én hangsúlyozza *az önmegértésben tett új felfedezését*. Azt, hogy *csak az írásban szóvá téve*, ebben a pillanatban és éppen a háború sötétjében érti meg nosztalgikus szeretetét életének folyói iránt. Azt, ami az beszéd előtt is megvolt benne, de nem tudott róla, s így nem is lehetett teljességgel az övé. Most már igen, most, mikor belső világát sötétség itatja át, akár mint egy afféle virágkelyhet, melyben a homály vett szállást.

S bár a vers metrikus struktúrája az Ungaretti-féle szabadversnek megfelelően sorok töredékeiként, közbeékelt szünetekkel kínálja magát szemlélőjének, a gondolati-tematikai váz az izolált, a strófák végén többször az enjambement funkcióját is betöltő *kulcsszavak* éles hangsúlya révén szinte rekonstruálhatóvá is válik: *megpiben, víz, Nap, mindenség, harmónia, boldogság, homályulte*. A klasszikus verselés

szép ritmusú endecasillabójában írt első sor és a megrokkant fa mint a közlés tárgya között keletkező feszültség már érzékelteti is a tradicionális versforma és struktúra vizuális és auditív lerombolásának morális és esztétikai követelményét, amelynek „végrehajtására” azonnal sor is kerül, hogy a szó intenzitása, hangzóságának ereje az asszonáncok (5, 6, 7), az egymástól többnyire távoli múlt idejű melléknevek *ato* végződésének egybehangzása (1, 2, 12, 16, 18, 21, 25, 42, 59) révén nagy nyomatékkal essen latba, amint erre Cataldi már rámutatott<sup>3</sup>.

A nyitó és záró strófa afféle keretként funkcionál, amelynek szigorú jelenidejűsége a már vissza nem vehető múlt hiányérzete mellett az éjszaka, a sötét vigasztalanságának depressziós atmoszféráját már-már az élettagadáshoz, az önpusztításhoz közelíti. E tekintetben nem lehet nem felidézni serdülő- és ifjúkori meghitt barátjának emlékére írt versét (*In memoria*), *nyitó költeményét* Ungaretti *első* versesfüzetének, amely szinte már a helyével is kijelöli a költő *mindenekelőtti* feladatát. Azt, hogy ő maga a *mindenség éber, érzékeny idegszála legyen*, költészete pedig a megismerés és megértés eszközévé, mely nem hagy feledésbe merülni semmit és senkit, és egyetlen létező létének jelentőségét sem veszti szem elől. Mindebben már-már a költészet szakrális funkciója tapintható ki. Az, amivel – otthontalansága ellenére is – képessé lesz megmentenie magát az élet számára. Mert már tudja azt, amit később Kosztolányi így fogalmaz meg a *Halotti beszéd* soraiban:

*Ilyen az ember. Egyedüli példány.  
Nem élt belőle több és most sem él,  
s mint fán se nő egyforma két levél,  
a nagy időn se lesz hozzá hasonló. (...)*

*a homlokán feltündökölt a jegy,  
hogy milliók közt az egyetlenegy.*

## Bibliográfia

- CATALDI, Pietro in <https://www.leparoleelecose.it/?tag=pietro-cataldi>  
 DE ROBERTIS, Giuseppe (1974), Sulla formazione della poesia di Ungaretti, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.  
 KIBÉDI VARGA Áron (2003), Lehet-e az irodalmat interpretálni?, in UŐ, *A jelen (Irodalom és művészet a századfordulón)*, Kalligram, Pozsony.  
 KOSZTOLÁNYI Dezső (1999), *Ábécé a hangról és a szavalaról*, in UŐ, *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris Kiadó.

<sup>3</sup><https://www.leparoleelecose.it/?tag=pietro-cataldi>

- MENGALDO, Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- SANGUINETI, Edoardo (1993), Poesia italiana del Novecento, in GUGLIELMINO Salvatore – GROSSER Hermann, *Il sistema letterario*, Principato, Milano.
- SZÉNÁSI Ferenc (2004), *A huszadik századi olasz irodalom*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- VÁRKONYI Nándor (1996), *Az ötödik ember II.*, Széphalom Könyvműhely, Budapest.

## Virtuális testek és villódzó jelölők\*

*A mintázottságot vagy kiszámíthatóságot tekinthetjük  
a kommunikáció lényegének és létjogosultságának...  
a kommunikáció a redundancia vagy a mintázottság megteremtése.*

Gregory Bateson: *Lépések az Elme ökológiája felé*

A 20. század utolsó évtizedében az információ a világ fizetőeszközeként kering. A genetika, a hadviselés, a szórakoztatás, a kommunikáció, a gabonatermelés és a pénzügyi piacok mind a társadalom azon területei közé sorolhatók, amelyeket forradalmasított az információs paradigmára való áttérés. Ez a fordulat a kortárs szépirodalomra is alapvetően kihatott. Ha az irodalomra gyakorolt hatásai széles körben nem elismertek, az talán pont azért van, mert egyszerre mélyrehatóak és megfoghatatlanok. Egy nyomdai szedéssel készült könyv nagyon hasonlóan nézhet ki ugyan egy számítógépes programmal előállított könyvhöz, de az átalakulásban részt vevő technológiai folyamatok semmiképp sem tekinthetők közömbösnek. A szöveg előállításának eltérő technológiai jelölés különféle modelljeit sugalmazzák; a jelölés változásai a fogyasztás változásaival járnak együtt; a fogyasztás változó rendszerei a megtestesülés új tapasztalatait indítják el; a megtestesült tapasztalat pedig a reprezentáció kódjaival kölcsönhatásba lépve újfajta szövegvilágokat hoz létre.<sup>1</sup> Valójában minden kategória – a termelés, a jelölés, a fogyasztás, a testi tapasztalat és a reprezentáció – állandó visszacsatolásban és elő-csatolásban áll egymással. Húzzuk meg a fonal valamely szálát, és a többi is összegabalyodik vele együtt.

A vezérfonalat, amelyet ezeken a labirintusszerű járatokon keresztül szeretnék követni, a következő tétel adja: *bár az információ a mai társadalom nagy részének alapját képezi, önmagában soha sincs jelen.* A terület, ahol ezt a fonalat felveszem, nem más, mint az információelmélet fejlődése a második világháborút követő években. Információelméleti szempontból az információ fogalmilag különbözik az azt megtestesítő hordozóktól, például az újságpapírtól vagy az elektromágneses hullámoktól. Inkább mintázat, mint jelenlét, amelyet az üzenetet alkotó kódolási elemek valószínűségeloszlása határoz meg. Ha az információ mintázat, akkor a

\* Köszönettel tartozom Brooks Landonnak és Felicity Nussbaumnak az esszéhez fűzött hasznos megjegyzéseikért.

<sup>1</sup>Az ezeket az összefüggéseket feltáró tanulmányok közül lásd BOLTER 1991; HEIM 1987; POSTER 1990.

neminformációnak a mintázat hiányát, azaz a véletlenszerűséget kell jelentenie. Ez a józan elvárás váratlan bonyodalmakba ütközött, amikor az információelmélet bizonyos fejleményei azt sugallták, hogy az információ véletlenszerűséggel és mintázattal is egyenlővé tehető.<sup>2</sup> Az információ egyidejű azonosítása a mintázattal és a véletlenszerűséggel erőteljes paradoxonnak bizonyult, ami ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy bizonyos esetekben zaj bejuttatása egy rendszerbe az annak magasabb komplexitási szinten történő újjászerveződését eredményezheti.<sup>3</sup> Egy ilyen rendszerben a mintázat és a véletlenszerűség egy olyan összetett dialektikában kapcsolódik össze, amely nem is annyira ellentétké, mint inkább egymást kiegészítő vagy kipótló elemekké teszi őket. Mindkettő segít meghatározni a másikat; mindkettő hozzájárul az információ áramlásához a rendszeren keresztül.

Ha ez a dialektikus kapcsolat csak a formai elmélet egyik aspektusa lenne, akkor hatása talán csak a csatorna kihasználhatóságának maximalizálására és a zaj minimalizálására vonatkozó problémákra korlátozódna, amelyek leginkább a villamosmérnököket foglalkoztatják. Az információs technológiák fejlődésével azonban a mintázat és a véletlenszerűség közötti kölcsönhatás a mindennapi élet jellemzőjévé vált. Az emberek ezen dialektusba való beavatásának gyakori helyszíne a katódsugárcsőves megjelenítő. A számítógép képernyőjén dolgozva nem tudom segítség nélkül elolvasni a mágneses jelöléseket, amelyek fizikailag testítik meg az információt a számítógépen belül, de nagyon is tudatában vagyok a villódzó fények mintázatainak, amelyek a képernyő formátumának megfelelő szövegét alkotják. Amikor rájövök, hogy a számítógépen szerkesztett szövegem azért lett összevisszaság, mert rossz funkcióbillentyűt nyomtam meg, a saját bőrömön tapasztalom meg a véletlenszerűség betolakodását a mintázatba. Ez a tudás ráadásul nem pusztán fogalmi. Érzékszervi és kinezetikus is. Ahogy Friedrich Kittler a *Discourse Networks 1800/1900* című könyvében kimutatta, az írógépek a jelenlét és a hiány dialektikája által megalapozott diskurzushálózatban léteznek (KITTLER 1990). A kézi írógép billentyűi egyenesen arányosak az általuk előállított írással. Egy billentyűleütés egy betűt eredményez, míg egy erősebb billentyűleütés sötétebb betűt produkál. Ez a rendszer alkalmas a jelölés olyan modelljére, amely közvetlen megfeleltetésen keresztül kapcsolja össze a jelöltöt a jelölttel, mivel a billentyű és az általa előállított betű között egy az egyhez kapcsolat áll fenn. Ezzel szemben a számítógép billentyűi és a szövegszerkesztő közötti kapcsolat aránytalan és elektronikus. A kijelző fényereje nincs összefüggésben a billentyűleütés erősségével, és egyetlen billentyű leütése is hatalmas változásokat eredményezhet a szöveg egészére nézve. Mivel nem egy anyagában ellenálló szöveggel, hanem elektronikus képekkel lépek kapcsolatba, az ujjaimon és az elmémen keresztül a

<sup>2</sup> A paradoxont tárgyalja HAYLES 1990.

<sup>3</sup> Az önszerveződő rendszereket tárgyalásához vö. LEWIN 1992; PRIGOGINE és NICOLIS 1989; WALDROP 1992.



jelölés egy olyan modelljét szívom magamba, amelyben nem létezhet egyszerű egy az egyhez megfelelés a jelölő és a jelölt között. Kinesztetikusan és fogalmilag is tudom, hogy a szöveg olyan módon manipulálható, ami lehetetlen lenne, ha nem vizuális kivételként, hanem anyagi tárgyként létezne. Miközben a szöveggel, mint képpel dolgozom, a testemben a mozgás megszokott mintáit alkalmazom, amelyek a mintázottságot és a véletlenszerűséget valóságosabbá, lényegibbé és erőteljesebbé teszik, mint a jelenléte és a hiányt.<sup>4</sup>

Az olyan információs hálózatokkal átszőtt társadalmakban, mint amilyen az Egyesült Államok és más elsővilágbeli országok, ez a példa ezerszeresen megsokszorozható. A pénzt egyre inkább számítógépes bankokban tárolt információs mintázatokként tapasztaljuk, nem pedig a készpénz jelenléteként; a bérnyaság és a mesterséges megtermékenyítés esetében az információs genetikai minták a fizikai jelenléttel versenyeznek a „törvényes” szülő meghatározásának jogáért; az automatizált gyárat olyan programok irányítják, amelyek a munkafeladatok és a termelési ütemtervek fizikai valóságát a rendszeren keresztüli információáramlásoként képezik meg;<sup>5</sup> a bűnözőket DNS-minták révén kötik a tetthelyekhez, nem pedig a jelenlétüket igazoló szemtanúk beszámolóí révén; a számítógépes hálózatokhoz való hozzáférés joga, nem pedig az adatok fizikai birtoklása határozza meg a számítógépes jog kilenczted részét;<sup>6</sup> a szexuális kapcsolatokat a számítógépes hálózatok virtuális terében folytatják, nem pedig olyan találkozókon, amelyeken a résztvevők fizikailag is jelen vannak.<sup>7</sup> Ezeknek az átalakulásoknak a hatása az, hogy egy rendkívül heterogén és töredezett tér jön létre, amelyben a mintázaton és a véletlenszerűségeen alapuló diszkurzív formációk a jelenléten és a hiányon alapuló formációkkal versengenek. Tekintettel arra, hogy a nyugati hagyományban a jelenléte és a hiány hosszú időn keresztül dominált, nem az a meglepő, hogy az ezeken alapuló formációk továbbra is léteznek, hanem az, hogy ennyire gyorsan kiszorulnak a kulturális helyszínek ilyen széles skálájáról.

A kritikai elméletet is ez az elmozdulás jellemezte. Ugyanabban az időben, amikor a hiányt újrafogalmazták a posztstrukturalista elméletben – hogy az ne pusztán semmi legyen –, hanem a diskurzus és a pszicholingvisztika szempontjából meghatározó termékeny energia, a véletlenszerűséget is újrafogalmazták a tudományterületeken, hogy az pedig ne pusztán halandzsza legyen, hanem a

<sup>4</sup>Ezeknek a feltételeknek a posztmodern megtestesülésre vonatkozó következményeit vö. HAYLES 1993.

<sup>5</sup>ZUBOFF 1988 három esettanulmányon keresztül vizsgálja az amerikai munkahelyek változásait, ahogy az iparágak informatikussá válnak.

<sup>6</sup>A számítógépes jogot tárgyalja MARKOFF és HAFNER 1991; szintén informatív STERLING 1992.

<sup>7</sup>A számítógépes hálózati románcokat dokumentálja TURKLE 1994 előadása; BAKER 1992 képzeletben a telekommunikáción keresztül a jobb élet erotikus lehetőségeit vizsgálja; RHEINGOLD 1991 pedig az erotikus találkozások jövőjét vizsgálja a kibertérben.

komplex rendszerek fejlődéséhez nélkülözhetetlen produktív erő. A párhuzam azt sugallja, hogy a hiány és a jelenlét közötti dialektika azért került világosan a figyelem középpontjába, mert azt – mint kulturális előfeltevést – már kiszorította a véletlenszerűség és a mintázat dialektikája. A jelenlét és a hiány úgyszólván azért kényszerült láthatóvá válni, mert már elvesztették a diskurzus talaját megalapozó erejüket, és ehelyett önmaguk váltak a diskurzus alanyává. Ebben az értelemben a dekonstrukció az információs kor gyermeke, amely az alatta kibontakozó alépítmény által felszínre taszított rétegekből fogalmazza meg elméleteit.

A jelenlét/hiány elmozdulása arra utal, hogy a mintázat/véletlenszerűség mennyire központi szerepet játszhat a nyelvről, a narratíváról és a szubjektivitásról alkotott kortárs elképzelésekben. A virtuális valóság új technológiai olyan jelenségeket illusztrálnak, amelyek a mintázatot és a véletlenszerűséget helyezik előtérbe, és jelentéktelennek láttatják a jelenlétet és a hiányt. A virtuális valóság, amely már most is több száz milliós iparág, a felhasználó érzékszerveit közvetlen visszacsatolásba hozza a számítógéppel.<sup>8</sup> Az egyik változatban a felhasználó sztereovíziós sisakot és egy testruhát visel, amely az ízületi pozíciókban érzékelőkkel van ellátva. A felhasználó mozgását a számítógép képernyőjén egy bábunak nevezett szimulákrum reprodukálja. Amikor a felhasználó a fejét mozgatja, a számítógép képernyője ennek megfelelően változik. Ezzel egyidejűleg a hangszórók háromdimenziós hangmezőt hoznak létre. A kinesztetikai érzeteket, mint például a repülőgép-szimulátorok G-terhelését, a testruha szolgáltathatja. Az eredmény egy olyan multiszenzoros interakció, amely azt az illúziót kelti, hogy a felhasználó magában a számítógépben van. A Human Interface Technology Laboratoryban és máshol a különböző virtuális valóság szimulátorokkal szerzett tapasztalataim alapján tanúsíthatom, hogy milyen zavarba ejtő és mámorító hatása van annak az érzésnek, ahogy a szubjektivitás szétszóródik a kibernetikai áramkörben. A felhasználó ezekben a rendszerekben kinesztetikusan és proprioceptív módon tanulja meg, hogy az én határait sokkal kevésbé a bőr határozza meg, mint inkább a testet és a szimulációt egy techno-biológiailag integrált áramkörben összekötő visszacsatolási lánc.

A jelenlétre és a hiányra vonatkozó kérdések ebben a helyzetben nem adnak túl sok támpontot, mivel a bábu egyszerre jelen van és nincs jelen, ahogy a felhasználó is van és nincs a képernyőn belül. Milyen transzformációk irányítják a felhasználó és a bábu közötti kapcsolatokat? Milyen paraméterek irányítják a képernyő világának felépítését? Milyen mintákat fedezhet fel a felhasználó a rendszerrel való interakció során? Hol válnak ezek a minták véletlenszerűséggé? Milyen ingerek nem kódolhatók a rendszerben, és ezért csak, mint idegen zaj léteznek? Mikor és hogyan olvad össze ez a zaj mintázattá?

<sup>8</sup> RHEINGOLD 1991 áttekinti az új virtuális technológiákat. Szintén hasznos lehet PIMENTEL és TEIXEIRA 1992. WOOLLEY 1992 szkeptikusan viszonyul az új technológiára vonatkozó állításokhoz.

A technológiából vett példa olyan aggályokat illusztrál, amelyek az irodalmi szövegekre is vonatkoznak. Furcsának tűnhet, hogy a posztmodern testeket inkább a nyomtatott, mint az elektronikus médiával hozzuk összefüggésbe, de a testeknek és a könyveknek van egy döntően fontos közös jellemzőjük, amely az elektronikus médiában nincs jelen. A rádióval és a televízióval ellentétben, amelyek jeleket fogadnak és továbbítanak, de nem tárolják tartósan az üzeneteket, a könyvek testükben hordozzák az információt. Az emberi testhez hasonlóan a könyv is az információátvitel és -tárolás olyan formája, amely kódolásait tartós anyagi szubsztátumba foglalja. Ha egyszer már megtörtént a kódolás az anyagi alapban, azt nem lehet egykönnyen megváltoztatni. A nyomtatásnak és a fehérjéknek ebben az értelemben több közös vonásuk van egymással, mint bármilyen mágneses vagy elektronikus kódolással, amelyek egyszerűen a mágneses polaritás megváltoztatásával törölhetők és újraírhatók. A könyv, az ábécé és a nyomtatás metaforái, amelyek a genetikai diskurzusban mindenütt jelen vannak, ezen testi kódolás hasonlatosságán át és által konstituálódnak.

A jel és az anyagság összefonódása a testekben és a könyvekben párhuzamos megkettőzéssel ruházza fel őket. Ahogy a molekuláris biológiában az emberi testet egyszerre értik fizikai struktúrájának és a genetikai információ kifejeződésének, úgy az irodalmi szövegtest is egyszerre fizikai tárgy és reprezentációs tér, test és üzenet. Mivel testük van, a könyveknek és az embereknek van mit veszíteniük, ha kizárólag információs mintának tekintjük őket, nevezetesen azt az ellenálló anyagságot, amely hagyományosan az olvasás élményét éppúgy jellemzi, mint a megtestesült lényekként való élet élményét. Ebből az összetartozásból bonyolult visszacsatolási láncok alakulnak ki a kortárs irodalom, az azt előállító technológiák, valamint a testet öltött olvasók között, akik a könyveket és a technológiákat előállítják, és akiket a könyvek és a technológiák előállítanak. Az eredmény a változások hálózata, amelyek bonyolult szinkópákban mozognak egymással. Az irodalmi szövegekben reprezentált testek változásai mélyen kapcsolódnak az információs médiában kódolt szövegtestek változásaihoz, és mindkettő összetett kapcsolatban áll az emberi testek konstrukciójának változásával, ahogyan azok az információs technológiákkal érintkeznek. Ennek a kapcsolati hálóknak a megnevezésére az általam használt kifejezés az informatika. Donna Harawayt követve az informatikán az információs technológiákat, valamint a biológiai, társadalmi, nyelvi és kulturális változásokat értem, amelyek elindítják, kísérik és bonyolítják fejlődésüket (HARAWAY 1985).<sup>9</sup>

Most már abban a helyzetben vagyok, hogy tézisemet explicit módon megfogalmazzam. A dematerializáció iránti kortárs nyomás, amelyet a jelenlét/hiány felől a mintázat/véletlenszerűség irányába történő episztemikus elmozdulásként ér-

<sup>9</sup>Lásd még HARAWAY 1981.

telmezőnk, egyszerre két szinten érinti az emberi és a szöveges testeket: a test (az anyagi szubsztrátum) és az üzenet (a reprezentáció kódjai) változásaként. Ezen átalakulások feltárása érdekében szeretném kibogozni, majd újra összekapcsolni a technológiai termelési módokat a termelt és fogyasztott tárgyakkal, a megtestesült tapasztalatot az irodalmi reprezentációval összekötő hálózatokat. Az e részek és portok közötti kapcsolat, ahogy a számítógépiparban mondják, masszívan párhuzamos és erősen összefonódott. Elbeszélésem ezért oda-vissza fog szövődni a kortárs fikciók reprezentált világai, a szövegfeldolgozásban implicit módon megjelenő jelentésmoделlek, az információs technológiákkal való interakciók által konstruált megtestesült tapasztalat és maguk a technológiák között.

A következő szál, amelyet ebből a kusza fonalból ki fogok húzni, az információs technológiák által sugallt és megtestesített szignifikációs modellekre vonatkozik. Az információs technológiák többet tesznek annál, mint hogy megváltoztatják a szöveg előállításának, tárolásának és terjesztésének módját. Alapvetően megváltoztatják a szignifikátum és a szignifikáns viszonyát. Ha a lacani lebegő jelölőkben rejülő instabilitást egy lépéssel tovább visszük, az információs technológiák létrehozzák az általam villódzó jelölőknek nevezett jelölőket, amelyeket a váratlan metamorfózisokra, csillapításokra és szétszóródásokra való hajlam jellemez. A villódzó jelölők fontos elmozdulást jeleznek a nyelv tektonikájában. A kortárs szépirodalom nagy részét közvetlenül befolyásolják az információs technológiák; a cyberpunk például az informatikát tekinti központi témájának. Még az ilyen fókusz nélküli elbeszélések is aligha kerülhetik el az informatika hullámzó hatásait, hiszen a változó jelölési módok a kódokat és a reprezentáció alanyait egyaránt érintik.

## A termelési folyamatok jelölései

„A nyelv nem kód” – hangsúlyozta Lacan, mert tagadni kívánta a jelölő és a jelölt közötti közvetlen egy az egyhez megfeleltetést (LACAN 1970).<sup>10</sup> A szövegfeldolgozásban azonban a nyelv kód. Az assembly és a fordító nyelvek közötti kapcsolatot kódolási rend határozza meg, ahogyan a fordító nyelv és a felhasználó által manipulált programozási parancsok viszonyát is. Ezen többszörös átalakulások révén valamilyen mennyiség megmarad, de ez nem egy erőrendszerben rejelő mechanikai energia vagy egy termodinamikai rendszer molekuláris energiája. Sokkal inkább az az információs struktúra, amely a mintázat és a véletlenszerűség kölcsönhatásából fakad. A szöveg immateriális jellege, amely a mechanikus mozgatóerő információs mintázatokká való átváltásából ered, olyan transzformációkat

<sup>10</sup> A lebegő jelölőkről lásd LACAN 1975.

tesz lehetővé, amelyek elképzelhetetlenek lennének, ha az anyag vagy az energia lenne a rendszerszintű cserék elsődleges alapja. Ez a szövegfolyékonyság, amelyet a felhasználó a testében tanul meg, miközben kölcsönhatásba lép a rendszerrel, azt sugallja, hogy a jelölők inkább villódnak, mint lebegnek.

Hogy elmagyarázzam, mit értek villódzó jelölők alatt, hasznosnak tartom, ha röviden áttekintem Lacan lebegő jelölőkről alkotott fogalmát. Lacan, aki a nyelvnek egy olyan felfogásában alkotott, amely elsősorban nyomtatott, nem pedig elektronikusan közvetített, nem meglepő módon a jelenlétre és a hiányra összpontosított érdeklődése dialektikájaként.<sup>11</sup> Amikor megfogalmazta a lebegő jelölők fogalmát, Saussure azon elképzelésére támaszkodott, hogy a jelölőket az önmaguk közötti relációs különbségek hálózatai határozzák meg, nem pedig a jelöltekhez való viszonyuk. Ezt a képet azzal bonyolította, hogy azt állította, a jelöltek önmagukban nem léteznek, csak annyiban, amennyiben a jelölők hozzák létre őket. Úgy képzelte el őket, mint megragadhatatlan áramlást, amely a jelölők hálózata alatt lebeg, amely maga is folyamatos elcsúszások és elmozdulások révén képződik meg. Így számára a szignifikáció középpontjában egy kétszeresen megerősített hiány áll – a jelöltek, mint önmagukban lévő dolgok hiánya, valamint a jelöltek közötti stabil megfelelések hiánya. A pszicholingvisztikai fejlődés katasztrófája, amely a szignifikáció e hiányának felel meg, a kasztráció, az a pillanat, amikor a (férfi) szubjektum szimbolikusan szembesül azzal a felismeréssel, hogy a szubjektivitás, akárcsak a nyelv, a hiányon alapul.

Hogyan változik ez a forгатókönyv, amikor a lebegő jelölők átadják helyüket a villódzó jelölőknek? A mintázatot és a véletlenszerűséget előtérbe helyezve az információs technológiák egy olyan birodalomban működnek, amelyben a jelölő megnyílik a különbözőségek széles körű belső játszma számára. Az informatikában a jelölő többé már nem értelmezhető egyetlen jelölőként, például egy tintajelként egy oldalon. Inkább a jelölők rugalmas láncolataként létezik, amelyet a vonatkozó kódok által meghatározott önkényes kapcsolatok fűznek össze. Miközben ezeket a szavakat a számítógépemen írom, látom a fényeket a képernyőn, de a számítógép számára a releváns jelölők a lemezekben lévő mágneses sávok. Az általam látott és a számítógép által olvasott jelek között közvetít az a gépi kód, amely az alfanumerikus jeleket bináris számjegyekkel hozza összefüggésbe, a fordítónyelv, amely ezeket a jeleket magasabb szintű utasításokkal hozza összefüggésbe, amelyek meghatározzák, hogyan kell a jeleket manipulálni, a feldolgozó program, amely közvetít ezen utasítások és az általam a számítógépnek adott parancsok között, és így tovább. Az egyik szinten lévő jelölő a következő, magasabb

<sup>11</sup> Bár a lacani pszicholingvisztikában a jelenlét és a hiány nagyobb szerepet játszik, mint a mintázat és a véletlenszerűség, Lacan nem volt érdektelen az információelmélet iránt. 1954–55-ös szemináriumában eljátszott azzal, hogy az információelmélet és a kibernetika gondolatait beépítse a pszichoanalízisbe. Lásd különösen *The Circuit* 1991, 77–90 és a J. LACAN 1988, 294–308.

szinten jelöltté válik. Pontosan azért, mert a jelölő és a jelölt közötti kapcsolat az egyes szinteken önkényes, egyetlen általános paranccsal megváltoztatható. Ha a tintajeleket mozgatható betűkészlet manipulálásával állítom elő, a betűtípus megváltoztatásához minden egyes betűsört meg kell változtatnom. Ezzel szemben, ha egy képernyőn villódzó jelölőket állítok elő, a betűtípus megváltoztatása olyan könnyű, mint egyetlen parancsot kiadni a rendszernek. Minél hosszabb a kódok láncolata, annál radikálisabbak a megvalósítható átalakítások. A kódláncok nyelvi erőkarokként működve még a nagyon kis változásoknak is elképesztő erőt kölcsönöznek.

Az ilyen befolyásoltság azért lehetséges, mert a sokszoros kódrétegeken keresztül reprodukált állandóság inkább mintázat, mint jelenlét. A mintázat a redundancia vagy az elemek ismétlődése révén ismerhető fel. Ha csak ismétlődés van, akkor azonban nem közvetítünk új információt; a véletlenszerűség keveredése menti meg a mintát a terméketlenségtől. Ha csak véletlenszerűség van, az eredmény inkább zaggyvaság, mint kommunikáció. Az információ a kiszámíthatóság és a kiszámíthatatlanság, az ismétlődés és a variáció közötti szövevényes tánc révén jön létre. Láttuk, hogy a mutáció lehetőségét a hosszú kódolási láncok fokozzák és növelik. A mutációt most már alapvetőbb szempontból is megérthetjük. A mutáció azért kulcsfontosságú, mert azt a bifurkációs pontot nevezi meg, ahol a mintázat és a véletlenszerűség közötti kölcsönhatás a rendszer új irányba való fejlődését eredményezi.<sup>12</sup> A mutáció egyszerre jelenti a mintázat megismétlődését – a morfológiai standardot, amelyhez képest mérhető és mutációként értelmezhető – és a véletlenszerűség beiktatását – a variációkat, amelyek olyan döntő eltérésként jelölik meg, amely már nem illeszthető be egyazon rendszerbe.

A mutáció a mintázat/véletlenszerűség dialektikában az a katasztrófa, amely megfeleltethető a jelenlét/hiány kasztrációjához. A mintázatnak a véletlenszerűség felé való olyan szélsőséges megnyílását jelzi, hogy a folyamatos replikáció elvárása többé nem tartható fenn. De akárcsak a kasztráció esetében, ez is csak egy adott pillanatban bekövetkező törésnek tűnik. A véletlenszerűség, amelyről a mutáció tanúskodik, mindig már eleve beleszövődött a mintázatba. Ennek a „mindig már eleve” megértésének egyik módja a valószínűségi függvény, amely matematikailag meghatározza az információt Claude Shannon klasszikus információelméleti egyenleteiben (SHANNON és WEAVER 1949). Ha a véletlenszerűség nem lenne mindig már eleve immanens, akkor a szigorú ok-okozati viszonyok newtoni világában lennének, nem pedig a valószínűség információelméleti birodalmában. Általánosabban fogalmazva, a véletlenszerűség azért van jelen, mert csak a nem-mintázat lehetősége vagy háttere mellett jöhet létre a mintázat. Ahol a mintázat létezik, ott a véletlenszerűség implicit módon jelen van, mintegy el-

<sup>12</sup> A posztmodern számos teoretikusa a mutációt a posztmodernizmus fontos elemeként azonosította, többek között lásd HASSAN 1987, 91 és HARAWAY 1991

lentétes fogalomként, amely lehetővé teszi, hogy a mintázatot mint olyat értsük. A mutáció által megnevezett válság a mintázat/véletlenszerűség dialektikán belül éppoly széles körű és átható jelentőségű, mint a kasztráció a jelenlét/hiány hagyományán belül, mivel ez az a látható jel, amely a dialektikus terminusok folyamatos kölcsönhatásáról tanúskodik.

A hangsúly áthelyeződése a jelenlét/hiányról a mintázat/véletlenszerűsége más választási lehetőségeket sugall a tanítószövegek számára. Freud „fort/da” tárgyalása helyett (egy rövid szakasz, amelynek több száz kommentárban való megisméltése kétségtelenül megdöbbenést alkotóját) a mintázat és a véletlenszerűség iránt érdeklődő teoretikusok inkább David Cronenberg *A légy* című filmjére mutathatnának. Egy bizonyos ponton a főhős pénisze valóban leesik (furcsamód a gyógyszeres ládájába teszi, mint emléket a múlt időkre), de ez a veszteség aligha érzékelhető a fontosabb metamorfózison, amelyen keresztül megy. Az operatív átváltozás nem a férfiből nőneműre-kasztrált-férfivé, hanem emberből valami gyökeresen nem-emberivé válik. A villódzó jelölés összehozza a nyelvet egy olyan pszichodinamikával, amely azon a szimbolikus pillanaton alapul, amikor az ember szembekerül a poszthumánnal.

Az „emberi” és a „poszthumán” fogalmát történelmileg specifikus konstrukcióknak tekintem, amelyek a megtestesülés, a technológia és a kultúra különböző konfigurációiból alakulnak ki. Az ember kényelmes referenciapontja a 19. századi amerikai és brit antropológusok által az „emberről” mint szerszámhasználóról alkotott kép.<sup>13</sup> A szerszámok használata formálhatja a testet (néhány antropológus ezt az érvet hozta fel), de a szerszámot mindazonáltal a testtől elkülönülő tárgyként képzelik el, amelyet tetszés szerint lehet felvenni és letenni. Amikor nem volt tartható az az állítás, hogy az ember egyedi természetét az eszközhasználat határozza meg (mert más állatokról is kimutatták, hogy használnak szerszámokat), a 20. század elején a hangsúly a szerszámkészítő emberre helyeződött át. Jellemző Kenneth P. Oakley 1949-es *Man the Tool-Maker* című műve, amely a British Museum tekintélyével a háta mögött magisztrális munka. Oakley, aki a múzeum természettudományi részlegének antropológiai osztályát vezette, bevezetőjében azt írta: „A szerszámok alkalmazása [az ember] legfőbb biológiai jellemzőjének tűnik, mivel funkcionálisan tekintve ezek az elülső végtag leválasztható meghosszabbításai” (OAKLEY 1949, 1). Az általa elképzelt szerszám típus inkább mechanikus, mint információs jellegű; a kézhez tartozik, nem pedig a fejre. Lényeges, hogy a szerszámot egyszerre „leválaszthatónak” és „meghosszabbításnak” képzelte el, amely elkülönül a kéztől, de mégis a kéz része. Ha a szerszám elhelyezése és fajtája az ember korszakával való rokonságát jelzi, akkor protézisként való felépítése a

<sup>13</sup> Az „ember” mint férfi (és nem az emberi lény) kifejezésben rejlő nemi kódolást tükrözi a szerszámhasználat mint meghatározó tulajdonság hangsúlyozása is, mondjuk az önzetlenség vagy a kiterjesztett gondoskodás helyett, amelyek hagyományosan női tulajdonságként kódolt jellemzők.

poszthumán felé mutat. Hasonló kétértelműségek jellemezték az ugyanebben az időszakban (1946–53) zajló Macy-konferencia vitáit is, mivel a résztvevők ingadoztak az emberről mint homeosztatikus, önszabályozó mechanizmusról alkotott elképzelés között, amelynek határai világosan elhatárolódtak a környezettől,<sup>14</sup> és egy fenyegetőbb, reflexívebb elképzelés között, amely az embert egy információs áramkörbe illesztette, amely kiszámíthatatlan módon megváltoztathatja őt. Az 1960-as évekre a kibernetikán belüli konszenzus drámaian eltolódott a reflexivitás irányába. Az 1980-as évekre a homeosztázis mint konstitutív fogalom tehetetlenségi vonzása nagyrészt átadta helyét az önszerveződés elméleteinek, amelyek azt sugallták, hogy bizonyos típusú komplex rendszereken belül radikális változások lehetségesek.<sup>15</sup> E vitákon keresztül egyre inkább kezdték felidézni az „emberiség” „poszthumán” jövőjét. A példák Hans Moravec „posztbiológiai” jövőre vonatkozó felvetésétől, amelyben az emberi tudat letöltődik egy számítógépre, egészen az ember és az intelligens gép közötti szimbiózis nyugodtabb (és részben már megvalósult) kilátásáig terjednek, amelyet Howard Rheingold „intelligencia-megnagyobbításnak” nevez (RHEINGOLD 1991, 13–49). Bár ezek a víziók különböznek az általuk elképzelt interfészek mértékében és fajtájában, abban megegyeznek, hogy a poszthumán olyan intenzív és sokrétű kapcsolódást feltételez, hogy már nem lehet érdemi különbséget tenni a biológiai szervezet és az információs áramkörök között, amelyekbe be van ágyazva. E változással együtt jár – érvelésem szerint – a jelölés megértésének és testi megtapasztalásának megfelelő átalakulása is. A lacani pszicholingvisztikával ellentétben, amely a nyelvészet és a szexualitás generatív összekapcsolásából származik, a villódzó jelölés a nyelv és a gép lenyűgöző és nyugtalanító összekapcsolásának a szülőtte.

## Információnarratívák és információtestek

A jelenlét és a hiány, valamint a mintázat és a véletlenszerűség közötti váltás a kortárs irodalom minden aspektusába bele van kódolva, a szöveget alkotó fizikai tárgyaktól kezdve az irodalmi értelmezés olyan alapvető elemeiig, mint a karakter, a cselekmény, a szerző és az olvasó. A folyamat korántsem egyenletes; egyes szövegek drámai és explicit módon tanúskodnak az elmozdulásról, míg mások csak közvetve mutatják azt. Azokat a szövegeket, amelyekben az elmozdulás a legnyil-

<sup>14</sup> A „homeosztázis”, vagyis a kibernetikus korrekciós visszacsatoláson keresztüli önszabályozó stabilitás fogalmát Walter B. Cannon fiziológus vezette be az *Organization for Physiological Homeostasis* című művében (CANNON 1929, 399–431). Cannon munkája hatással volt Norbert Wienerre, és a homeosztázis a kibernetika 1946–53 közötti kezdeti szakaszának fontos fogalmává vált.

<sup>15</sup> A homeosztázisról az önszerveződésre való áttérés kulcsfigurái voltak FOERSTER 1981, valamint MATURANA ÉS VARELA 1980.



vánvalóbb, információs narratíváknak fogom nevezni. Az információs narratívák túlzó formában mutatják meg azokat a változásokat, amelyek más szövegekben visszafogottabban vannak jelen. Akár az információs elbeszélésekben, akár általában a kortárs fikcióban, az elmozdulás dinamikája döntő fontosságú. Bármelyik korszakban összpontosíthatnánk a mintázatra, de a mintázat sajátossága ezekben a szövegekben a véletlenszerűséggel való összefonódása és a testiség implicit kihívása. A mintázat hajlamos elnyomni a jelenléteket, és egy újfajta anyagiatlanságot jellemez, amely nem függ spiritualitástól vagy akár tudattól, csak az információtól.

Vizsgálódásomat William Gibson *Neuromancer* (1984) című regényével kezdem, amely a cyberpunk mozgalmat indította el, és amely az Autodesk szoftvercéget arra ösztönözte, hogy nagyszabású kezdeményezést indítson a virtuális valóság technológiájának kifejlesztésére. A *Neuromancer* nyomán két további kötet is megjelent, a *Count Zero* (1986) és a *Mona Lisa Overdrive* (1988). A *Neuromancer* trilógia lokális életteret és nevet adott a számítógépes szimulációk, hálózatok és hipertext-ablakok különálló terének, amelyeket Gibson közbelépése előtt különálló jelenségekként tárgyaltak. Gibson regényei úgy működtek, mint a túltelített oldatba dobott magkristályok; időszerű volt, hogy a kibertér néven ismert technológia a köztudatba csapódjon. Az elbeszélő a kibertér fogalmát úgy határozza meg, mint egy „konszenzuális illúzió”, amelyhez akkor férünk hozzá, amikor a felhasználó „becsatlakozik” egy számítógépbe (GIBSON 1984, 51). Itt az író képzelete túlszárnyalja a létező technológiákat, Gibson ugyanis elektródákon keresztül közvetlen idegi kapcsolatot képzel el az agy és a számítógép között. Ennek a kapcsolatnak egy másik változata a fül mögé ültetett foglalat, amelybe számítógépes chipeket lehet beültetni, és amely közvetlen idegi hozzáférést biztosít a számítógép memóriájához. A hálózati felhasználók együttműködnek a kibertér gazdagon strukturált tájképének létrehozásában, amely „az emberi rendszer minden számítógépének bankjaiból absztrahált adatok grafikus ábrázolása. Elképzelhetetlen komplexitás. Fényvonalak sorakoznak az elme nem-terében, adathalmazok és konstellációk. Mint a városi fények, távolodva...” (51). A számítógép-szimuláció nem-anyagi terében létezve a kibertér egy olyan határt von meg, amelyen belül a mintázat a valóság lényege, a jelenléte pedig csupán optikai illúzió.

A kibertérben működő szubjektivitások, akárcsak az általuk tárgyalt tájak, szintén inkább mintázatokká válnak, mint fizikai entitásokká. Case, a regény főszereplője, a komputercowboy, még mindig rendelkezik fizikai jelenléttel, bár testét csak afféle „húsnak” tekinti, amely elsősorban azért létezik, hogy fenntartsa tudatát, amíg legközelebb be nem léphet a kibertérbe. Mások már befejezték azt az átmenetet, amelyet Case értékei jelentenek. Dixie Flatline, egy cowboy, aki a kibertérben találkozott valamivel, ami ellaposította az EEG-jét, megszűnt fizikai testként létezni, és most személyiségkonstrukcióként él a számítógépben, az identitását tároló mágneses mintázatok által meghatározva.

A test korlátai és a kibertér ereje közötti ellentét rávilágít a mintázat előnyeire a jelenléttel szemben. Amíg a mintázat fennáll, az ember egyfajta halhatatlanságot ért el. Egy olyan világban, amelyet a túlfejlődés, a túlnépesedés és az idő múlásával felszabaduló környezeti mérgek tönkretesznek, megnyugtató azt gondolni, hogy a fizikai formák visszanyerhetik érintetlen tisztaságukat azáltal, hogy információs mintázatokként újjáalakulnak egy többdimenziós számítógépes térben. A kibertéri test, akárcsak a kibertéri tárgy, immunis a romlottságra és a pusztulásra. Nem véletlen, hogy a *Halálosztóhoz*, a *Szárnyas fejjavadászhoz* és a *Mark 13*-hoz hasonló filmek homályosan apokaliptikus tájképei kibernetikus életformákra irányuló narratívákban fordulnak elő. Az az érzés, hogy a világ gyorsan lakhatatlanná válik az emberek számára, része annak a lendületnek, amely a jelenlét mintázattal való kiszorítására irányul.

Ezek az összefüggések a *Neuromancer*-ben a felszín közelében húzódnak meg. „Csak eléggé tönkre kell menned, valami kétségbeesett, de furcsán önkényes bajban találnod magad, és máris lehetséges volt Ninseire úgy tekinteni, mint egy adatmezőre, ahogyan a mátrix egykor a sejtek specialitásait megkülönböztető fehérjék összekapcsolódására emlékeztetett. Aztán belevetheted magad valami nagy sebességű sodródásba és csúszásba, teljesen belekapcsolódva, de elkülönülve az egésztől, és körülötted a biz, az információk kölcsönhatása, a feketepiac útvesztőiben testet öltött adatok tánca...” (16). A metaforikus csúszások a városi terjeszkedés, a számítógépes mátrix és a biológiai fehérje között a végső elliptikus kifejezésben csúcsosodnak ki: „az adat testet ölt”. Az információ a feltételezett eredet, a testiség a másodlagos megnyilvánulás. A feketepiaci klinikákon árult testrészek, a szintetikus drogok által manipulált test neurokémiaja, a városi terjeszkedés által átfedett világ teste a fizikai létezés bizonytalanságáról tanúskodik. Ha a hús a megtettesült adat, miért nem térünk vissza a forráshoz, és miért nem hagyjuk magunk mögött a testiség veszélyeit?

Az érvelés feltételezi, hogy a szubjektivitásnak és a számítógépes programoknak van egy közös színtere, ahol kölcsönhatásba léphetnek. Történelmileg ezt a színteret először a kibernetika határozta meg egy olyan fogalmi keret megalkotásával, amely az embereket, az állatokat és a gépeket információfeldolgozó eszközökként határozta meg, amelyek jeleket fogadnak és továbbítanak, hogy célzott viselkedést valósítsanak meg (WIENER 1948). Gibson ezt a technikai eredményt két irodalmi újítással egészíti ki, amelyek lehetővé teszik, hogy a szubjektivitás – a tudatosság és az öntudat konnotációival együtt – az absztrakt adatokkal együtt artikulálódjon. Az első a nézőpont finom módosítása, amelyet a szövegben pov-ként rövidítenek. A pov több, mint egy rövidítés, a pov egy olyan főnév, amely a szereplő szubjektivitását úgy konstituálja, hogy a hiányzó testet helyettesítő helymegjelölésként szolgál.

A szokásos James-féle értelemben a nézőpont egy olyan személy fikcióját feltételezi, aki egy bizonyos szögből figyeli a cselekményt, és azt mondja el, amit lát.

Az *Egy hölgy arcképe* előszavában James egy „kitalált házat” képzel el, amelynek „millió ablakát” „az egyéni látás igénye és az egyéni akarat nyomása formálja” (JAMES 1937, 47). Mindegyiknél „áll egy alak egy szempárral, vagy legalábbis egy távcsővel, amely a megfigyeléshez újra és újra egyedi eszközt alkot, és minden mástól eltérő benyomást biztosít annak, aki használja” (46). James számára a megfigyelő megtestesült lény, és helyének sajátossága határozza meg, hogy mit láthat, miközben egy olyan jelenetre tekint, amely maga is fizikailag egyedülálló. Amikor mindentudó nézőpontot használnak, az elbeszélő testiségének korlátai kezdenek elenyészni, de a megtestesülés sugallata megmarad a fókusz, a szem mozgása által létrehozott „jelenet” elképzelésében.

A látás még James számára sem technológiailag közvetíthető. Jelzésértékű, hogy a szem és a távcső, mint a látást konstituáló receptor között ingázik. A kibertér kvantumugrást jelent a látás technológiai konstrukciójában. Ahelyett, hogy a megtestesült tudat az ablakon keresztül nézné a jelenetet, a tudat a képernyőn *átlépve* mozog, hogy magává a nézőponttá váljon, és a testet mint betöltetlen burkot hagyja maga mögött. A kibertérben a nézőpont nem a karakterből ered, hanem a nézőpont szó szerint maga a karakter. Ha a nézőpont megsemmisül, a karakter is eltűnik vele együtt, megszűnik létezni, mint tudat a kibertéren belül és kívül. A megfigyelő, de nem cselekvő narrátor realista fikciója így a kibertérben lelepleződik. A hatás azonban nem elsősorban metafikciós, hanem a szó szoros értelmében metafizikai, a fizikalitáson túli. A James-féle nézőpont és a kibertéri nézőpont közötti döntő különbség az, hogy az előbbi fizikai jelenlétet feltételez, míg az utóbbi nem.

Gibson technikája Robbe-Grillet regényeit idézi, amelyek az első információs elbeszélések között voltak, amelyek kiaknázták a szubjektivitás és az adatok összekapcsolásának formális következményeit. Robbe-Grillet-nél azonban az elbeszélői hang és az objektív leírás összekapcsolásának hatása paradox módon az volt, hogy az elbeszélő szubjektivitását fokozta, mivel bizonyos tárgyakat, mint például a zsalugáteres ablakokat vagy a százlábút a *Jealousy*ben, megszállott érdeklődéssel lajstromoznak, olyan gondolkodásmódot jelezve, amely minden, csak nem objektív. Gibsonnál a tér, amelyben a szubjektivitás mozog, nélkülözi ezt a személyre szabott bélyeget. A kibertér a posztmodern kollektivitás területe, amely a számítógépes hálózatokon keresztül összekapcsolt emberi és mesterséges intelligenciák sokféle és gyakran elmentéses érdekeit képviselő vektorok millióinak eredőjeként jön létre.

Ahhoz, hogy ez a tér olyan egyenrangú játéktérként működjön, ahol az emberek és a számítógépek azonos feltételek mellett találkozhatnak, Gibson bevezeti második újítását. A kibertér úgy jön létre, hogy az adatmátrixot olyan tájképpé alakítja át, amelyben narratívák történhetnek. A matematikában a mátrix egy technikai kifejezés, amely  $n$  dimenziós tömbbe rendezett adatokat jelöl. Ebben a formában kifejezve az adatok olyan távolinak tűnnek a történet varázsától, mint a véletlenszám-táblázatok a *National Inquirer*től. Mivel azonban a tömböt már

térbeli fogalmakkal fogalmazzuk meg, kis lépés, hogy háromdimenziós tájként képzeljük el. Az elbeszélés akkor válik lehetővé, amikor ez a térbeliség időbeli dimenziót kap a nézőpont mozgása által. A pov térben *helyezkedik* el, de időben *létezik*. Az általa szőtt pályán keresztül a szubjektivitás vágyai, elfojtásai és rögeszméi fejezhetőek ki. A *Neuromancer* zsenialitása abban rejlik, hogy kifejezetten felismeri, hogy a Kant által az emberi tapasztalat szempontjából alapvetőnek tartott kategóriák – a tér és az idő – összekapcsolhatóak a tudatosság és az adatok egyesítésére. A nézőpont egy pontra redukálódik, egy pusztán időbeli entitássá absztrahálódik, térbeli kiterjedés nélkül; az interaktív térré metaforizált adattér a nézőpont mozgása által válik elbeszélhetővé. Az adatok így humanizálódnak, a szubjektivitás pedig komputereződik, lehetővé téve, hogy egyesüljenek egy szimbiózisban, amelynek eredménye a narratíva.

Az ilyen újítások az informatikai következményeket a szövegfelületen túlra, azon jelölő folyamatokba vezetik át, amelyek a tematikát és a karaktereket építik fel. Gyanítom, hogy Gibson regényei nemcsak azért voltak olyan nagy hatásúak, mert a poszthumán jövő vízióját mutatják be, amely már a nyakunkon van – ebben semmivel sem előrelátóbbak, mint sok más sci-fi regény –, hanem azért is, mert technikáikban megtestesítik a regények témáiban explicit módon kifejezett feltételezéseket. Ez a fajta lépés akkor lehetséges vagy elkerülhetetlen, ha a feltételezéseket engedélyező kulturális feltételek eléggé elterjedtek ahhoz, hogy a poszthumánt mindennapi, megélt valóságként és intellektuális tételként is megérezzük.

David Harvey *The Condition of Postmodernity* című könyvében az informatizált társadalomra való áttérés gazdasági vonatkozásait a fordista rendszerből a rugalmas felhalmozás rendszerébe való átmenetként jellemzi (HARVEY 1992). Ahogy Harvey – másokkal együtt – rámutatott, a késő kapitalizmusban a tartós javak átadják a főszerepet az információnak.<sup>16</sup> Az információ és a tartós javak közötti jelentős különbség a megismételhetőség. Az információ nem megőrizhető mennyiség. Ha információt adok neked, akkor nálad van, és nálam is. Az információ esetében a birtoklók és a nélkülözőket elválasztó korlátozó tényező nem annyira a birtoklás, mint inkább a hozzáférés. A hangsúly eltolódása a birtoklásról a hozzáférésre a jelenlétről/hiányról a mintázatról/véletlenszerűségre való átmenet másik megnyilvánulása. A jelenlét megelőzi és lehetővé teszi a birtoklás gondolatát, mivel csak akkor lehet valamit birtokolni, ha az már létezik. Ezzel szemben a hozzáférés mintázatfelismerést feltételez, legyen szó akár egy földterületről (amelyet a határok mintázatán keresztül ismerünk fel, amely a szomszédos parcelláktól eltérőnek határozza meg), akár bizalmas információról (amelyet a kevésbé biztonságos dokumentumokkal való összehasonlítás révén minősítünk

<sup>16</sup> Az informatika anyagi alapjait aprólékosan dokumentációjáról vö. BENIGER 1986.

bizalmasnak), akár egy bank széfjéről (amely a széfszekrény-kombinációk helyes mintázatának ismeretéhez kapcsolódik). Általában véve a hozzáférés abban különbözik a birtoklástól, hogy a jelenlét helyett mintázatokat követ. Amikor valaki betör egy számítógépes rendszerbe, nem a fizikai jelenlétét észlelik, hanem a belépése által létrehozott információs nyomokat.<sup>17</sup>

Amikor a hangsúly a hozzáférése és nem a birtoklás van, a regény kialakulásában oly fontos privát/nyilvános különbségtétel radikálisan átalakul. Míg a birtoklás a fizikai kizáráson vagy befogadáson alapuló magánélet létezését feltételezi, a hozzáférés a hitelesítő gyakorlatok létezését jelenti, amelyek inkább mintázatokat, mint jelenlétet használnak arra, hogy megkülönböztessék azokat, akiknek joguk van belépni, és azokat, akiknek nincs. Ráadásul a belépés maga is inkább az adatokhoz való hozzáférés, mint a fizikai hely megváltozása.

DeLillo *White Noise* (1985) című művében például Gladneyék otthonát, amely hagyományosan a családi élet privát tere, mindenféle hullámhosszúságú zaj és sugárzás – mikrohullám, rádió, televízió – hatja át. A behatolás azt jelzi, hogy a privát terek, valamint az általuk generált és ábrázolt privát gondolatok kevésbé fontosak, mint a kódok közötti kölcsönhatás és az egyéni szubjektivitás adatokkal való artikulációja. Jack Gladney halála úgy van előre jelezve számára, mint egy számítógépes adatkijelző körül pulzáló csillagok mintázata, és bizonyára nem véletlen, hogy Babette, a felesége tiltakozik az ellen a gondolat ellen, hogy egy férfi szexuálisan „behatol” egy nőbe. Az általa preferált kifejezések ezzel szemben a hozzáférés gondolatát hangsúlyozzák.

Bár a Gladney család még mindig társadalmi egységként működik (bár a posztmodern életre jellemző földrajzi szétszórtsággal), beszélgetéseiket a rádióból és a tévéből érkező véletlenszerű információfoszlányok szakítják meg. Az írásjelek a szubjektivitás mutációjára utalnak, amely a hagyományos regényes tudat összpontosított figyelmének és a különféle bitek digitalizált véletlenszerűségének összekapcsolásából ered. A mutáció Willie Minkben ölt testet, akinek agyát egy dizájnernyergő annyira megzavarta, hogy tudata végül megkülönböztethetetlen az őt körülvevő fehér zajtól. DeLillo ugyan Gibsonétól eltérő úton, de hasonló úti célhoz érkezik meg: a szubjektivitás víziójához, amely nem a jelenlét és a hiány, hanem a mintázat és a véletlenszerűség összjátékán keresztül jön létre.

A szövegek teste is belekeverednek ezekbe a változásokba. A jelenlétnek a mintázat által történő kiszorítása elvékonyítja a szövegszerűség szövetét, félig átteresztő membránná téve azt, amely lehetővé teszi, hogy a szöveg mint információs mintázat tudatosítása beszivárogyjon a reprezentáció terébe. Amikor a jelenlét fikciója átadja helyét a mintázat felismerésének, a szöveg mint tárgy és a szövegen belüli reprezentációk között olyan átjárók nyílnak meg, amelyek jellegzete-

<sup>17</sup> A nyomok felismerésének módjáról lásd GIBSON 1984, 35–40 és 68–71.

sen posztmodern jellegűek. Gondoljunk csak a szöveg mint fizikai tárgy és az információáramlás közötti játékra Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* (1981) című művében. A szöveg saját testiségének tudatossága fájdalmasan nyilvánvaló abban a szorongásban, amelyet az irodalmi korpusz épségben tartása iránt tanúsít. A reprezentáció terében a szövegek születési rendellenességeknek vannak kitéve, megcsonkítják és szétszaggatják, elveszítik és ellopják, és nem utolsósorban elporladnak, amikor a számítógép rossz billentyűjét nyomják meg, és a tárolt szavak véletlenszerűen különböző bitekké válnak.

A szorongás átragad a szövegen belüli olvasókra, akik folyton a szövegtestek réseit üldözik, hogy aztán elveszítsék azokat, valamint a szövegen kívüli olvasókra, akiknek meg kell próbálniuk értelmet adni a radikálisan töredezett elbeszélésnek. Csak akkor áll helyre egységként az irodalmi korpusz, ha a részek címei egy mondatot alkotónak érzékelhetőek. Lényeges, hogy a visszanyerés inkább szintaktikus, mint fizikai. Nem egy ép fizikai testből ered, és nem is feltételez. Inkább azokból a metaforikus, grammatikai, narratív, tematikus és szövegbeli mintázatokból ered, amelyeket a részek együttesen alkotnak. Ahogy a könyvtárban játszódó csúcsejelenet is sugallja, a rekonstruált korpusz egy információtest, amely abból a diskurzus-közösségből emelkedik ki, amely között az információ kering.

Az emberi és a szöveges testek átalakulása közötti megfelelés már William Burroughs *Meztelen ebéd* (1959) című művében is kimutatható, amely abban az évtizedben íródott, amikor a kibernetika intézményesült, és megépült az első nagyméretű elektronikus számítógép. Az elbeszélés majdnem olyan gyakran metamorfizálódik, mint a benne lévő testek, és a feldarabolás módszerével olyan mesterséges, heterogén és kibernetikus szövegekörpuszt sugall, mint amilyenek e testek.<sup>18</sup> Mivel a szöveget jelölő törések mindig a szövegtestet alkotó egységeken *belülre* esnek – fejezeteken, bekezdéseken, mondatokon, sőt szavakon belülre –, egyre világosabbá válik, hogy nem a szövegtest elhatárolására szolgálnak. Sőt, a szövegtestet éppen ezek a törések hozzák létre, amelyek nem annyira törések, mint inkább produktív dialektikák, amelyek az elbeszélést mint szintaktikai és kronológiai szekvenciát hozzák létre.

A szövegen belüli testek ugyanezt a logikát követik. A szex és a függőség nyomása alatt a testek felrobbannak vagy mutálódnak, a protoplazma kiszívódik a farkakból vagy az orrlyukakból, a bolygó vagy a legközelebbi életforma elfoglalására irányuló cselszövések születnek. Burroughs megelőlegezi Jameson állítását, miszerint az információs társadalom a kapitalizmus legtisztább formája (JAMESON 1991). Amikor a testek információként konstituálódnak, nemcsak eladhatók,

<sup>18</sup> David Porush a *The Soft Machine* című könyvében tárgyalja a „cybematic fiction” műfaját, amelyet úgy határoz meg, mint olyan fikciókat, amelyek ellenállnak a kibernetikába beleolvasható dehumanizációnak (PORUSH 1985, 85–111). Robin Lydenberg szépen kifejti Burroughs stílusát a *Word Cultures* című könyvében, lásd LYDENBERG 1987.

hanem a piaci nyomásra alapvetően újraalkothatók. A hulladék az informatika dinamikáját testesíti meg, és világossá teszi a késő kapitalizmushoz való viszonyát. A szemét az „ideális termék”, mert a szemétkereskedő nem a termékét adja el a fogyasztónak, hanem a fogyasztót adja el a termékének. Nem javítja és egyszerűsíti árúját. Ő a vásárlót „degradálja és egyszerűsíti” („Bevezetés”, xxxix). A drogos teste a posztmodern mutáns előhírnöke, mert megmutatja, hogy a jelenlét miként enged a szerelés és szétszerelés mintázatainak, amelyeket a drog mint információ áramlása hoz létre a felerősítés és az ellenállás pontjain keresztül.

Az információs narratívák jellemzői közé tartozik tehát a hangsúly a mutációra és az átalakulásra, mint a szövegben szereplő testek és a szövegek testeinek központi témájára. A szubjektivitás, amely a kibernetikus áramkörök révén már összekapcsolódott az információs technológiákkal, az adatokkal kombinált újszerű technikák révén még inkább integrálódik az áramkörbe. A hozzáférés strukturáló elemként a birtoklással vetekszik, és az adatokat úgy narrativizálják, hogy azok a szubjektivitáshoz való integrálódását lehetővé tegyék. Általánosságban az anyagság és az anyagtalanság olyan komplex feszültségben egyesül, amely egyszerre örömmámor és erős szorongás forrása. Hogy megértsük az információs narratívák és más kortárs fikciók közötti kapcsolatokat, amelyek talán nem tartoznak nyilvánvalóan ebbe a kategóriába, most térjünk rá az informatika általánosabb hatásaira a narratív kódolások tekintetében.

### Az elbeszélés funkcionalitásai

Már maga az elbeszélő szó is egy beszélő hangot feltételez, a beszélő hang pedig a jelenlét érzetével jár. Derrida, a grammatológia megjelenését bejelentve, arra a részre összpontosított, amely elválasztja a beszédet az írástól; egy ilyen változás a narrátort beszélőből íróvá alakítja át, pontosabban egy olyan hiányt, amely felé a feljegyzések mutatnak (DERRIDA 1976). Az informatika ezt az átalakulást még tovább fokozza. Ahogy az írás átadja helyét a bináris számokkal aláírt villódzó jelölőknek, a narrátor nem annyira íróvá, mint inkább a vonatkozó kódokhoz való hozzáférésre felhatalmazott kiborggá válik.

Hogy lássuk, miként változik meg az elbeszélő funkciója, nézzük meg a „Végtelesenül forró és sűrű fehér pont voltam” című novella csábítási jelenetét, amely Mark Layner *My Cousin, My Gastroenterologist* című kötetének egyik novellája (LEYNER 1990). Az elbeszélő, aki „Szinutabtól beállva” és „izotropikusan” vezet, így bármely úti cél egyformán valószínű, egy „mocskos kis lebujsban” (6) találja magát.

Nem tudom... de ott van. Nem tudom megmondani, hogy ember-e vagy ötödik generációs ginemorfikus android, és nem is érdekel. Feltörök egy ampulla párzási feromont, és hagyom, hogy végighullámozzon a bárpulton, miközben belekortyolok

az italomba, egy jéggel kevert metil-izocianátba – a metil-izocianát az a szubsztancia, amely több mint kétezer emberrel végzett, amikor kiszivárgott az indiai Bhopalban, de hála a súlyos edzésnek, az aerob gyakorlatoknak és a zsírszegény, rostban gazdag étrendnek, a cuccnak nincs rám hatása. Persze, hogy odasétál, és elfoglalja a széket az enyém mellett... Az ajkaim most már egy angström egységre vannak az ő ajkaitól... Csókolni kezdem, de elfordítja a fejét... nem csókolhatlak meg, egyiptetű replikánsok vagyunk – 100%-ban osztozunk a genetikai anyagunkon. Megpördül a fejem. Te vagy a gyönyörű nap, kiáltom fel, a leheleted egy eukaliptusz zefír, amely pas de bourré-t csinál a Galileai-tengeren. Köszönöm, mondja, de nem mehetünk vissza hozzám szeretkezni, mert az egyiptetű vérfertőzést tiltják az öregek. Mi lenne, ha azt mondanám, hogy mindezt meg tudom változtatni... Mi lenne, ha azt mondanám, hogy van egy miniatűr sörétes puskám, amely géndarabkákat lövell az élő szervezetek sejtjeibe, megváltoztatva a genetikai mátrixukat, hogy egy egyiptetű replikáns többé ne legyen egyiptetű replikáns, és akkor ő szeretkezhetne egy izomemberrel anélkül, hogy megszegné a vérfertőzési tabut, mondom, kinyitom az ingemet, és felfedem a szerkezetet, amelyet a fekete farmerom derékszájába dugtam. Honnan szerezted azt a valamit? – zihál, és bámulja a vastag, szálerősítésű műanyag csövet és a dombornyomott logós Uzi-Biotech tárat, amely kéttölténynyi zselésített rekombináns DNS-t tartalmazott. Karácsonyra kaptam... Van még valami utolsó szavad, mielőtt összekeverem a kromoszómáidat – mondom, miközben célzok. Igen, mondja ő, előbb te (7).

A passzus szellemességének nagy része a népi bölcsesség és a csábítás kliséinek a high-tech nyelvezettel és ötletekkel való szembeállításából származik, ami képtelenségé teszi őket. Az elbeszélő olyan vegyszert kortyol, amely ezreket ölt meg, amikor a környezetbe szivárgott, de ő immunis a károsodásra, mert zsírszegényen táplálkozik. A narrátor közel hajol a nőhöz/androidhoz, hogy megcsókolja, de még nem lépett vele kapcsolatba, amikor egy angströmmnyira van tőle, ami lényegesen kisebb, mint egy hidrogénatom átmérője. A szereplők nem szeretkezhetnek, mert a vérfertőzési tabuk kizárják őket, mivel ugyanannak az egyiptetűnek a replikánsai, ami egyiptetű ikreké tenné őket, de úgy tűnik, nem akadályozza meg őket abban, hogy ellentétes neműek legyenek. A törzsi vének által kikényszerített rokonsági szabályok irányítják őket, de hozzáférnek a genetikai technológiákhoz, amelyek beavatkoznak az evolúciós leszármazási módokba, és megzavarják azokat. Úgy gondolják, hogy a problémájukat egy Uzi-Biotech fegyverrel lehet megoldani, amely összekuszálja a kromoszómáikat, de az elbeszélő legalábbis mintha arra számítana, hogy az identitásuk sértetlenül megmarad.

Ezt a találkozást még egy öt oldalnál nem hosszabb novella keretein belül sem előzik meg, sem követik olyan események, amelyek közvetlenül kapcsolódnak hozzá. Az elbeszélés inkább jelenetről jelenetre ugrál, amelyeket csak a legvékonyabb és legöntörvényűbb szálak kötnek össze. Az ellentmondások az elbeszélést



egyfajta szöveges androiddá teszik, amelyet az összerakás és szétszedés mintázatai hoznak létre. Ennek a szövegnek nincs természetes teste, mint ahogy a szövegben sincsenek természetes testek. Ahogy a cím is jelzi, az identitás összeolvad a tipográfiával („Egy... pont voltam”), és még inkább összeolvad olyan high-tech rekonstrukciókkal, mint a gravitációs összeomlás számítógépes szimulációja („Egy végtelenül forró és sűrű fehér pont voltam”). A jelölők csillagtestekként omlanak össze egy robbanásszerű anyagisággá, amely közelít a nova kritikus pontjához, készen arra, hogy a villódzó jelölések szétszórt hullámaiban robbanjon szét.

A cselekményt megismertető kulturális kódok és a hagyományos elvárásokat kiközlentető neologisztikus szórványok közötti robbanásszerű feszültségek többet tesznek, mint hogy strukturálják a narratívát. Ezek alkotják az elbeszélőt is, aki nem annyira egy hihető pszichológiával felruházott beszélő hangként létezik, mint inkább egy újfajta szubjektivitás felé törő repedések és elmozdulások sorozataként. Hogy megértsük ennek a szubjektivitásnak a természetét, képzeljünk el egy olyan röppályát, amely az elbeszélőtől a hivatásos szakemberig ível, és valamilyen célon túlra vezet. A közös érték- és jelenléti közösség, amelyre Walter Benjamin gondolt, amikor a hagyományos mesemondót idézte fel, akinek szavai a munka ritmusába vannak szöve, halványan visszhangzik az Énekek énekére és a törzsi vénekre tett utalásokban (BENJAMIN 1969). Ezt felülírja az a professzionizálódás, amelyről Lyotard írt *A posztmodem állapot* című könyvében, amelyben a történet elbeszélésének tekintélyt a megfelelő igazolások birtoklása konstituálja, amelyek egy fizikailag szétszórt, elektronikusan kötött szakmai közösség tagjává tesznek (LYOTARD 1984). A pályának ez a szakasza többféleképpen is jelölődik. Az elbeszélő „izotrópikusan” halad, jelezve, hogy a fizikai hely már nem szükséges vagy releváns a történet előállítására szempontjából. A tekintélye nem a közösségekben való fizikai részvételéből ered, hanem egy olyan high-tech nyelv birtoklásából, amely magában foglalja a feromonokat, a metil-izocianátot és a zselésített rekombináns DNS-t, nem is beszélve az Uzi-Biotech falloszról. Ez a tekintély is elmozdul, miközben létrejön, és az inkongruenciák azt mutatják, hogy az elbeszélés és vele együtt az elbeszélő is radikálisan instabil, hogy egy alig elképzelhető formába mutálódjon, amit a történetben a high-tech, identitásátalakító orgazmus robbanása jelez, ami sosem jön el teljesen.

Mi ez a forma? Fizikai megnyilvánulásai változnak, de a komplex kódok manipulálásának képessége állandó. A fenyegető átalakulás, amely már a szöveg nyelvén keresztül is megjelenik, egy olyan szubjektivitássá válik, aki a hatalmát a megfelelő kódok birtoklásából eredezteti. A populáris irodalomban és kultúrában számtalan olyan forgatókönyv létezik, amikor valaki átveri a számítógépet, hogy azt higgye, ő egy „felhatalmazott” személy, mert birtokában van vagy rábukkan azokra a kódokra, amelyeket a számítógép a felhatalmazást jelentő kódokként ismer fel. Ezek a forgatókönyvek rendszerint azt jelentik, hogy a személy változatlanul létezik, hamis identitást öltve magára, amely lehetővé teszi számára, hogy

felismerhetetlenül mozogjon egy információs rendszerben. Ezeket a narratívákat azonban másképp is lehet olvasni. Az identitás jogosultsági kódokon keresztül történő konstituálása a kódokat használó személyt egy másfajta szubjektivitással változtatja, pontosan olyanná, aki azért létezik, és azért ismerik fel, mert ismeri a kódokat. A felszíni megtévesztés mögött egy mélyebb igazság húzódik meg. Azokká a kódokká válunk, amelyeket leütünk. Az elbeszélő nem mesélő és nem szakmai tekintély, bár ezek a funkciók anakronisztikus utalásokként és kiforgatott referencialitásként ott lappanganak az elbeszélésben. Az elbeszélő inkább billentyűzetkezelő, hacker, a kódok manipulátora.<sup>19</sup> Feltételezve, hogy a szöveg létezésének egy bizonyos szakaszában digitalizálódott, a szó szoros értelmében ő (ő?) maga is ezek a kódok.

Az elbeszélőnek mint a kódok manipulátorának konstrukciója nyilvánvalóan fontos következményekkel jár az olvasó konstrukciójára nézve. Az olvasó hasonlóképpen egy rétegzett archeológián keresztül konstituálódik, amely a hallgatótól az olvasóig és a dekódolóig terjed. Mivel a kódok lényegében azonnal elküldhetők optikai szálakon keresztül, nincs többé közös, stabil kontextus, amely segít a jelentés rögzítésében és az értelmezés irányításában. Az olvasáshoz hasonlóan a dekódolás is a forrásszövegtől térben és időben tetszőlegesen távol eső helyen történik. A rögzített betűs nyomtatással ellentétben azonban a dekódolás azt jelenti, hogy nincs eredeti szöveg – nincsenek első kiadások, nincsenek korrekt másolatok, nincsenek holografikus kéziratok. Csak a villódzó jelölők léteznek, amelyek múló mintázatai felidéznek és megtestesítik azt, amit G. W. S. Trow a kontextus nélküli kontextus kontextusának nevezett, azt a gyanút, hogy minden kontextus, mint minden szöveg, elektronikusan közvetített konstrukció (Trow 1978). Ami a dekódolót a rendszerhez köti, az nem egy értelmező közösség stabilitása vagy a könyv fizikai birtoklásának intenzív öröme, amit minden bibliofil ismer. Sokkal inkább a kiborgként való felépítése, annak felismerése, hogy testisége is testet öltött adat, egy újabb villódzó jelölő egy olyan jelölőláncban, amely számos szinten átível, a testét formáló DNS-től a számítógép első nyelvét jelentő bináris kódig.

A „funktionalitás” a virtuális valóság technológusai által használt kifejezés, amely a számítógép-ember interfészben aktív kommunikációs módokat írja le. Ha a felhasználó például adatkesztyűt visel, a kézmozdulatok jelentik az egyik funkcionalitást. Ha a számítógép képes reagálni a hangvezérelt parancsokra, a hang egy másik funkcionalitás. Ha a számítógép képes érzékelni a testhelyzetet, a térbeli elhelyezkedés egy másik funkcionalitás. A funkciók mindkét irányban működnek, azaz egyrészt leírják a számítógép képességeit, másrészt jelzik, hogy a felhasználó érzékszervi-motoros apparátusa miként van betanítva a számító-

<sup>19</sup> Ebben a tekintetben jelentős, hogy Andrew Ross felszólítja a kultúrkritikusokat, hogy tekintsek magukat hackereknek a „Hacking Away at the Counterculture” című írásában, PENLEY és ROSS 1991, 107–134.

gép válaszaihoz való alkalmazkodásra. A VR-szimulációval dolgozva a felhasználó megtanulja, hogy a kezét olyan stilizált gesztusokkal mozgatja, amelyekhez a számítógép alkalmazkodni tud. A folyamat során a felhasználó agyának idegi konfigurációjában változások mennek végbe, amelyek közül néhány hosszú távú lehet. A számítógép úgy formálja az embert, ahogy az ember építi a számítógépet.

Amikor a narratív funkciók megváltoznak, a szöveg egy újfajta olvasót hoz létre. A villódzó jelölés hatásai továbbgyűrűznek, mert az olvasók különböző funkcionalitásokon keresztül képződnek az olvasásra, ami befolyásolhatja bármely szöveg értelmezését, beleértve a számítógépek feltalálása előtt írt szövegeket is. Sőt, a narratív funkcionalitások változásai mélyebbre hatolnak, mint egy adott műfaj strukturális vagy tematikus jellemzői, mivel megváltoztatják azokat a modalitásokat, amelyeket a narratíva előállítása érdekében aktiválnak. Ezen a szinten jönnek létre az információs narratívák és másfajta kortárs fikciók közötti finom kapcsolatok.

Roland Barthes az *S/Z*-ben az információs technológiákat is magában foglaló kontextusból kiindulva ragyogóan bemutatta annak lehetőségét, hogy egy szöveget különféle kódok produkciójaként olvassunk (BARTHES 1974). Az információs elbeszélések ezt a lehetőséget elkerülhetetlenné teszik, mivel gyakran még szó szerinti szinten sem érthetők meg a kódokra és azok információs technológiákhoz való viszonyára való hivatkozás nélkül. A villódzó jelölés a kódok produktív erejét a szövegen túlra is kiterjeszti, hogy magában foglalja azokat a jelölő folyamatokat, amelyekkel a technológiák a szövegeket létrehozzák, valamint azokat az interfészeket, amelyek az embereket az integrált áramkörökbe ágyazzák. Ahogy a technológiát, a szöveget és az embert összekötő áramkörök bővülnek és erősödnek, úgy közeledik a pont, ahol a mennyiségi növekmény minőségi átalakulássá árnyalódik.

Ha helyes az a megállapításom, hogy a mintázat/véletlen dialektikája kiszorítja a jelenlétet/hiányt, akkor a következmények a narratíván túl számos kulturális területre is kiterjednek. Véleményem szerint a jelenlegi kulturális pillanatra nézve az egyik legsúlyosabb következmény az anyagiság és a megtestesülés szisztematikus leértékelése. Ezt a tendenciát ironikusnak találom, hiszen éppen az anyagi körülmények és a megtestesült tapasztalat változásai adják az eltolódásnak a mindennapi tapasztalatban való mély gyökereit. Ebben az esszében nemcsak az eltolódás anatomizálására és az irodalomra gyakorolt hatásainak megértésére törekedtem, hanem arra is, hogy azt a megtestesülés változó tapasztalatainak kontextusában értelmezzük. Ha a megtestesülés egyrészt azt jelenti, hogy az informatika a testbe és az elmébe is belevésődik, akkor másrészt az anyagiság egyfajta rezervoárjaként is működik, amely ellenáll a dematerializáció felé irányuló nyomásnak.

Szinte minden, amit itt leírtam, magában foglalja azt a feltételezést, hogy a jelenlét és a mintázat antagonisztikus viszonyban létező ellentétek. Minél nagyobb hangsúlyt kap az egyik, annál kevésbé veszik észre és értékelik a másikat. Teljesen

más olvasatokat kapunk, ha elfogadjuk annak lehetőségét, hogy a mintázat és a jelenlét kölcsönösen erősítik és támogatják egymást. Paul Virilio megjegyezte, hogy nem lehet feltenni a kérdést, hogy az információs technológiákat tovább kell-e fejleszteni (VIRILIO és LOTRINGER 1983). A már működő piaci erőket figyelembe véve gyakorlatilag (ha szabad ezt a szót használnom) biztos, hogy egyre inkább olyan környezetben fogunk élni, dolgozni és játszani, amely megtestesült virtualitásként konstruál minket.<sup>20</sup> Úgy vélem, hogy a legjobb reményünk arra, hogy konstruktívan beavatkozzunk ebbe a fejlődésbe, ha olyan értelmezést adunk neki, amely megnyitja annak lehetőségét, hogy a mintát és a jelenlétet inkább egymást kiegészítőnek, mint ellentétesnek tekintsük. Az információ, akárcsak az emberiség, nem létezhet a megtestesüléstől függetlenül, amely anyagi entitásként hozza létre a világban; a megtestesülés pedig mindig instanciális, lokális és specifikus. A megtestesülés elpusztítható, de nem reprodukálható. Ha egyszer az őt alkotó sajátos forma eltűnt, semmilyen adatmasszázs nem hozza vissza. Ez a megfigyelés éppúgy igaz a bolygóra, mint az egyes életformákra. Miközben sietünk felfedezni az új távlatokat, amelyeket a kibertér tett elérhetővé a gyarmatosítás számára, ne feledkezzünk meg az anyagi világ törékenységéről sem, amely nem pótolható.

Fordította: Patkós Gábor

Az eredeti tanulmány megjelent: *October* 66., 1993. ősz, 69–91. © 1993 *October Magazine*, Ltd. és a Massachusetts Institute of Technology.

## Bibliográfia

- BAKER, Nicholson (1992), *Vox*, Random House.  
 BARTHES, Roland (1974), *S/Z*, New York, Hill and Wang.  
 BENIGER, James (1986), *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*, Cambridge, Harvard University Press.  
 BENJAMIN, Walter (1969), „The Storyteller”, Harry ZOHN (ford.), in *Illuminations*, New York, Schocken.

<sup>20</sup> A „megtestesült virtualitás” Mark Weiser kifejezése (WEISER 1991, 94–104). Weiser különbséget tesz az olyan technológiák között, amelyek a felhasználót a számítógéppel együtt szimulációba helyezik (virtuális valóság), és azok között, amelyek a számítógépeket már létező környezetbe ágyazzák (megtestesült virtualitás vagy ubiquitous computing). A virtuális valóságban a felhasználó szenzoriumát a szimulációval kompatibilis funkciókba irányítják át; a megtestesült virtualitásban a szenzorium továbbra is úgy működik, ahogyan általában, de a környezetbe ágyazott számítógépek által lehetővé tett kibővített választékkal.

Fordító megjegyzése: Köszönöttem tartozom Andris Bencének a lektorálási feladatok elvégzéséért.

- BOLTER, Jay (1991), *Writing Space*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.
- DERRIDA, Jacques (1976), *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- FOERSTER, Heinz (1981), *Observing Systems*, Salinas, Calif, Intersystems Publications.
- MATURANA, Humberto R. – FRANCISCO J. Varela (1980), *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht, Reidel.
- GIBSON, William (1984), *Neuromancer*, New York, Ace Books.
- HARAWAY, Donna (1981), The High Cost of Information in Post World War II Evolutionary Biology: Ergonomics, Semiotics, and the Sociobiology of Communications Systems, *Philosophical Forum* (2–3): 244–275.
- HARAWAY, Donna (1985), Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s, *Socialist Review* 65–108.
- HARAWAY, Donna (1991), „*The Actors Are Cyborgs, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to »Cyborgs at Large«*”, Constance PENLEY és Andrew ROSS (szerk.) in *Technoculture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HARVEY, David (1992), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Wiley.
- HASSAN, Ihab Habib (1987), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press.
- HAYLES, N. Katherine (1990), *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, Cornell University Press.
- HAYLES, N. Katherine (1993), The Materiality of Informatics, Configurations: A Journal of Literature, *Science and Technology* 147–170.
- HEIM, Michael (1987), *Electric Language: A Philosophical Study of Word Processing*, New Haven, Yale University Press.
- JAMES, Henry (1937), *The Art of the Novel*, New York, Charles Scribner's Sons.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- KITTLER, Friedrich (1990), *Discourse Networks, 1800/1900*, Stanford University Press.
- LACAN, Jacques (1988), *The Seminar of Jacques Lacan: Book 2: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LACAN, Jacques (1970), „Radiophonies”, *Scilicet* 2/3, Paris, Seuil, 55.
- LACAN, Jacques (1975), *Le Séminaire XX: Encore*, Paris, Seuil, 22.
- LEWIN, Roger (1992), *Complexity: Life at the Edge of Chaos*, New York, Macmillan.
- LEYNER, Mark (1990), *My Cousin, My Gastroenterologist*, New York, Harmony Books.
- LYDENBERG, Robin (1987), *Radical Theory and Practice in William Burroughs' Fiction*, Urbana, University of Illinois Press.
- LYOTARD, Jean-Francois (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press.
- MARKOFF, John és Katie HAFNER (1991), *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, New York, Simon and Schuster.
- OAKLEY, Kenneth P. (1949), *Man the Tool-Maker*, London, Trustees of the British Museum, New York, Semiotext.
- ROSS, Andrew (1991), „*Hacking Away at the Counterculture*”, Constance PENLEY and Andrew ROSS (szerk.), *Technoculture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 107–134.

- PIMENTEL, Ken és Kevin TEIXEIRA (1992), *Virtual Reality: Through the New Looking Glass*, McGraw-Hill.
- PORUSH, David (1985), *The Soft Machine: Cybernetic Fiction*, Methuen.
- POSTER, Mark (1990), *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*, University of Chicago Press.
- PRIGOGINE, Ilya és Grégoire NICOLIS (1989), *Exploring Complexity: An Introduction*, New York, Freeman and Company.
- RHEINGOLD, Howard (1991), *Virtual Reality*, Summit Books.
- VIRILIO, Paul és Sylvère LOTRINGER (1983), *Pure War*, Mark POLIZOTTI (ford.), New York, Semiotext(e).
- SHANNON, Claude E. és Warren WEAVER (1949), *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, University of Illinois Press.
- STERLING, Bruce (1992), *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, New York, Bantam.
- TROW, George W. S. (1978), *Within the Context of No Context*, Boston, Little Brown.
- TURKLE, Sherry (1994), Constructions and reconstructions of self in virtual reality: Playing in the MUDs, *Mind, Culture, and Activity* Routledge 1(3): 158–167.
- WALDROP, M. Mitchell (1992), *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, New York, Simon and Schuster.
- CANNON, Walter B. (1929), Organization for Physiological Homeostasis, *Physiological Reviews* 9: 399–431.
- WEISER, Mark (1991), The Computer for the 21st Century, *Scientific American* 265(3).
- WIENER, Norbert (1948), *Cybernetics Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, MIT Press.
- WOOLLEY, Benjamin (1992), *Virtual Worlds: A Journey in Hype and Hyperreality*, Blackwell Publishers.
- ZUBOFF, Shoshana (1988), *In the Age of the Smart Machine: The Future of Work and Power*, Heinemann Professional.

## AZ ULYSSES OLVASÁSA\*

A címben jelzett tevékenység nincs időhöz kötve, de most különösen aktuális. Száz éve (1922), hogy a regény megjelent, és elkezdte küzdelmes útját mai elismertsége, kanonikus státusza felé. Az ismertség-elismertség persze nem minden, megbízhatóbb értékmérő, hogy olvassák-e, kik olvassák, akik olvassák, értik-e, és ettől elválaszthatatlanul, hogy az olvasás öröm-e, vagy csak kötelesség. Az *Ulysses*et érteni? – vethetné ellene máris valaki, és nem alaptalanul, mert nem biztos, hogy mindenki tudja, hogy a cím sugallta mitológiai párhuzam mit jelent, vagy hogy az első fejezetben azonnal felismeri a katolikus mise tárgyi és nyelvi tartozékait, majd a továbbiakban az irodalmi utalásokat, stílusparódiákat, hogy csak néhányat említsek a szöveg rejtelmek közül, mert innen nézve Joyce, legalábbis ami ezt a regényét illeti, valóban a művelt (értő?) nagyon kevesek írója, akik hajlandók és képesek megszerezni a széles körű műélvezethez szükséges háttérismereteket, vagy azoknak jórészt már birtokában vannak. Jórészt, mondom, mert Joyce úgy vélte, hogy a szövegbe csempészett rejtvényeivel évszázadokra munkát ad a professzoroknak, amivel aztán a halhatatlanságot is biztosítja magának (ELLMANN 1982, 521). Nem milliós olvasótáborra vágyott, egyetlen olvasóval is beérte volna, ha az az egy olvasó akár egymilliószor is hajlandó lett volna elolvasni, amit írt (BIRMINGHAM 2014, 7). Erre gondolva legyintenek gyakran még az igényes irodalomkedvelők is, mondván, „igen, ez az a regény, amelyet mindenki emleget, de senki sem olvas”. Nem kellene, hogy így legyen. Nem kell feltétlenül tudósnak lennünk, hogy az *Ulysses* megnyíljk előttünk, és már az első komolyabb próbálkozás során esztétikai örömforrás legyen. Elég, ha feledve az áthatolhatatlanságról, intellektuális bozótvágról szóló mendemondákat, esetleg saját korábbi kudarcainkat, a könyvet ugyanazokkal az előfeltevésekkel vesszük kézbe, mint amelyekkel elbeszélő műveket általában kézbe veszünk. Ahogy például a nyelvvizsgán van alap-, közép- és felsőfok, miért ne minősíthetnénk *Ulysses*-élményünket is egy ilyen skálán? Én most afféle alapszint megszerzésére bátorítom a reménybeli olvasót, ahonnet elindulva később megpróbálkozhat a magasabb fokozattal.

\* Ennek a tanulmánynak főbb gondolatait egy, a szélesebb olvasóközönség számára készült rövid írásban az *Élet és Irodalom* is publikálta, 2022/28, 13.

Feltéve persze, hogy nem csalódik, és amit olvas, megnyeri tetszését. Vagy ha mégsem, legalább saját tapasztalata alapján fog nemtetszésének hangot adni. Mindkét attitűdnek vannak számon tartott hazai képviselői (GOLDMANN 2005; TAKÁCS 2013).

A vonakodóknak bátorításul megemlítem, hogy miközben az *Ulysses* az esetenként obscén szóhasználatára és jelenetei miatt az Egyesült Államokban tiltott portéka volt, első lelkes nem-irodalmár hívei éppen azok közül kerültek ki (vámhivatali tisztviselő, törvényszéki bíró), akiknek e tilalmat be kellett volna tartatniuk (BIRMINGHAM 2014, 306–307; 329–330).

Persze ettől, ami obscén az obscén: ne vádoljuk a korabeli hatóságokat képmutatással, amikor naplójának tanúsága szerint Virginia Woolf is fintorgott a nyomdafestéket akkor még nem tűrő szavaktól (WOOLF 1978, 188–189). Igaz, Joyce-nak ez nem jutott tudomására, de neheztelése amiatt, hogy elméjét az *Ulysses* korai fejezetei alapján Woolf „viszonylag” szegényesnek tartotta (WOOLF 1988, 34), még a *Finnegans Wake*-ben (1939) is visszatér. Shem (a szerző ironikus önportréja: Shem The Penman) számos gyarlósága között „elméjének borzalmas szörnyű szegényessége” (horrible awful poverty of mind) (JOYCE 1964, 192) is megkapja a szemünket.

Ajánlásaimat a legújabb magyar fordítás figyelembevételével teszem meg.<sup>1</sup>

## A történetmondó

A legtöbben azt várjuk egy regénytől, hogy érdekes legyen: ébressze fel, majd pedig elégítse ki a kíváncsiságunkat, azaz meséljen. A szerzőn múlik, hogy beéri-e ennyivel, vagy eszközként használva a történetmondást, közöl még mást is az emberi lét érzelmi és intellektuális tájairól. Legtöbbször közöl, valószínűleg lehetetlen is olyan elbeszélést összehozni, amelynek gerince az „és akkor... és akkor” kötőelemekkel egymáshoz fűzött eseményekből áll, és semmi másból (FORSTER 1999, 25–37). Az *Ulysses* ezen a szinten is jól teljesít, három ember, a (nem mellesleg) szombathelyi magyar-zsidó gyökerekkel rendelkező Leopold Bloom, az irodalomba betörni készülő Stephen Dedalus, valamint Leopold felesége, Molly Bloom (és még vagy másfél száz dublini) egyetlen napját, 1904. június 16-át követi végig egészen a késő éjszakai órákig, lenyűgözően gazdag képet alkotva nemcsak az egyes szereplők, de a közös élet színteréről szolgáló város életéről is. De hát éppen ez volt Joyce egyik, ha nem a legfőbb célja: „azt akarom, ha egyszer valamiért Dublin eltűnne a Föld színéről, a könyvemből rekonstruálható legyen”

<sup>1</sup>James JOYCE (2012), *Ulysses*, SZENTKUTHY Miklós fordításának felhasználásával a Magyar James Joyce Műhely: GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid, Budapest, Európa.



(BUDGEN 1972, 69). És mindezt úgy, hogy nem bajlódott a leírásokkal: hősei jól ismerték a várost, egy utcanév vagy egy középület említése elég volt, hogy a hivatkozott objektum elképzelhető legyen számukra. A magyar olvasó persze nehezebb helyzetben van, mint a született ír, nem beszélve a született dubliniról, de ha nem éri be a pusztá névvel, bármikor elővehet egy térképet vagy Dublin-albumot, szerencsés esetben talán már járt is az ír fővárosban (vagy éppen oda készül, de akkor ne feledje, hogy egy ilyen kirándulásnak több a hozadéka, ha már „belakta” a regényt). A szöveg végére biggyesztett „Trieszt–Zürich–Párizs” a megírás helyszínéül szolgáló városokat jelöli, ahol Joyce, megfosztva az otthoni miliótól, maga is segédletekre szorult – *A bolygó sziklák* epizód megírásakor például térképből dolgozott, és ellenőrizte, hogy az ide-oda mozgó figuráknak mennyi időre van szükségük eljutni a város egyik pontjától a másikig. Személyes tapasztalat híján Molly ifjúkorának színterét, Gibraltárt teljességgel idegen források alapján kellett megrajzolni. Máskor a nagynénjétől volt kénytelen levélben felvilágosítást kérni erről-arról (JOYCE 1975, 285; 286). Nem felesleges persze néhány, a nagyközönségnek készült rövid tanulmány a regényről vagy magáról a joyce-i életműről, de ezeknél is hasznosabb, ha előbb megismerkedünk a *Dublíni emberek* novelláival és az *Ifjúkori önarcképpel*, mert hőseik az *Ulysses*ben is ránk köszönnek, de ott így már ismerősként.

## A realista

Joyce nagyon komolyan készült az írói pályára. Tanulmányozta mindazt, ami a felléptét megelőző évtizedek irodalmában újnak számított, figyelemmel kísérte az irodalmi életet, s ha lehetősége volt rá, részt is vett benne. Erős elméleti érdeklődés jellemezte, aminek esszéiben és az önéletrajzi fogantatású Stephen Dedalus jóvoltából szépirodalmi munkáiban is jelét adta, ebből pedig több-kevesebb biztonsággal ízlésének irányultságára is következtethetünk. Mint Yeats és T. S. Eliot életében, az övében is felbukkant szervezői és teóriamesteri szerepben Ezra Pound, aki az 1910-es évek elején az imagizmus néven ismert mozgalom körül bábáskodott – az első imagista antológiába (*Des Imagistes* [1914]) felvette Joyce korábban már a *Kamarazenében* (*Chamber Music* [1907]) publikált *Egy sereget hallok*<sup>2</sup> (*I Hear an Army*) kezdetű, nem éppen a poundi eszmény jegyében fogant versét (JOYCE 1999, 47). Az imagizmust a költői nyelv (és látásmód) frissítésének igénye hívta életre a késő romantikus költészet erőtlennek, homályosnak érzett nyelvhasználatával szemben. Pound mellett meghatározó alakja volt az első világháborúban elesett T. E. Hulme, akinek *Romanticizmus és klasszicizmus* (*Romanticism and Classicism*)

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső fordítása.

című, valószínűleg 1913-ban vagy 1914-ben írt, de csak 1924-ben publikált esszéje (LODGE 1972, 93–104) nemcsak az imagista törekvések megértéséhez nyújt fogódzókat, de egy szélesebb, az irodalom egészét átfogó elméleti keret felállításához is. A „romanticista” (a pontosabb distinkció kedvéért ezt a magyarban ma már ritkán előforduló terminust fogom használni a „romantikus” helyett) és a „klasszicista” ugyanis ezeknek az éveknek, és még inkább a korábbi évtizedeknek felkapott, nálunk Kemény Zsigmond figyelmét is felkeltő, Saint-Beuve-ig, Goethe-ig és nem kevésbé Schillerig visszavezethető irodalom- és művészetelméleti kategóriái. A pontos, precíz nyelvhasználat és szerkesztés ebben a rendszerben, koroktól függetlenül, klasszicista adottság, a kötöttségek elleni lázadás, a végtelen utáni vágyakozás s az ezzel járó elvontabb nyelvezet pedig romanticista. Ennek megfelelően egy realista vagy naturalista regény klasszicistának minősül – megjegyzem, az angolok (és írek) gyakran ott is naturalizmusról beszélnek, ahol mi realizmusról –, egy barokk vagy romantikus, vagy éppen avantgárd (szürrealista) stílusjegyeket mutató alkotás magától értetődően romanticistának. A határok nem merevek, egyazon művész, pályája során, külön-külön vagy akár egyszerre, mindkét stílus kategória kritériumainak megfelelhet.

Helyben vagyunk: Joyce pontosan ilyen író. Nincs arra bizonyítékom, hogy tudott volna Hulme kéziratban heverő tanulmányáról, de jól ismerte a kérdés másikat, egy nemzedékkel korábbi angol értelmezőjét, Walter Patert. Korai művei, a *Dublini emberek* (*Dubliners* [1914]) az *Ifjúkori önarckép* (*A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]) és annak első fogalmazványa, illetve ami abból fennmaradt, a posztumusz publikált *Stephen Hero* (1944) és a jeles 19. századi ír költő, James Clarence Mangan munkásságának szentelt írása (1907) ezt meggyőzően tanúsítják (SARBU 2002, 87–108). A *Stephen Hero* hőse szerint a klasszicizmus és a romanticizmus időtlen adottságok, az előbbit a biztonság, a megelégedettség és a türelem (*security, satisfaction and patience*) érzése hatja át, míg a romanticizmus bizonytalan, kilégületlen és türelmetlen (*insecure, unsatisfied and impatient*) (JOYCE 2008, 54). Nem érdemes azon vitatkozni, hogy Joyce ízléséhez melyik állt közelebb, mert a címkékhez köthető minőségeket nem játssza ki egymás ellen, s hol ezt, hol azt hagyja érvényesülni attól függően, hogy aktuális célja mit kíván meg. Az *Ifjúkori önarckép* (az újrafogalmazott *Stephen Hero*) csúcspontján, amikor Stephen Dedalus szinte önkívületi állapotban eljut annak felismeréséig, hogy tehetsége a költői pályára predesztinálja, a regény nyelve már egy ideje ennek az állapotnak a kifejezését szolgálja, és a külső, tárgyi világból csak annyit mutat meg, amennyit abból a módosult tudat érzékel. Az ezt követő s egyben utolsó fejezetben viszont előtérbe kerül a nyelv mimetikus funkciója – az olvasót hamar megüti a váltás a költői nyelvhasználatról a szikárabb prózaira. De hát már a *Dublini emberek* kapcsán együtt volt a kétféle orientáció: Joyce nem volt hajlandó alkalmazkodni aggodalmaskodó kiadója elvárásaihoz, mert mint írta, ha enged, a könyv nem tudja teljesíteni feladatát, hogy Írország erkölcs története legyen (JOYCE 1957,

62). Nem meglepő tehát, hogy az általában költői hangvételő, érzékeny helyzeteket festő elbeszélések között van néhány, amelyet akár szociológiai látletként is olvashatunk. A kötet utolsó s egyúttal legerjedelmesebb, *Holtak (The Dead)* című elbeszélését többek közt az teszi emlékezetessé, hogy benne látványosan vegyül a kétféle szemlélet. Központi alakjának, Gabriel Conroynek lelki traumája után a hangulatos zsánerképből romantikus prózavers lesz, gyönyörű példajaként annak a nyelvhasználatnak, amely Stephen Dedalus majdani meghatározása szerint az „egyéni érzelmek belső világának szemléletét” (the contemplation of an inner world of individual emotions) „áttetsző, hajlékony, ritmikus prózában” (in a lucid supple periodic prose) (JOYCE 2003, 132; JOYCE 1960, 167) tökéletesen visszaadja.<sup>3</sup>

S ha a Joyce-életmű korai darabjaiban ennyire ott vibrál a klasszicista (mimetikus) komponens a romanticista (szubjektív) mellett vagy alatt, miért volna ez másként az *Ulysses*-ben? „Joyce mindenekelőtt realista”, jelentette ki Szentkuthy Miklós a regény első, Gáspár Endre-féle fordításának megjelenésekor, 1947-ben (SZENTKUTHY 1969, 173). Már a cím figyelmeztet egy vitathatatlan hovartartozású mimetikus-narratív előzményre, nem mintha ez elengedhetetlen volna ahhoz, hogy a szöveggel boldoguljunk. Még akkor sem az, ha az utalás tartalma valamilyen, számunkra már a csodás, a természetfölötti szférába tartozó elem. Ha például semmit sem tudunk arról, hogy a harmadik fejezetben Odüsszeusz és az alakváltoztató tengeri isten, Próteusz találkozása szolgál mitológiai párhuzamként, a szöveg éppolyan könnyen (vagy nehezen) adja meg magát, mint az előző fejezetekben, ahol a mitológiai előzményekhez alig tartozott csodás elem. Más szóval, Homérosz ismerete nem elengedhetetlen ahhoz, hogy értsük-élvezzük az epizódot. Az elapátlanodott Stephen Dedalus pályakezdő író-entellektüelként az első három részben – a Joyce-tól származó, bár a szövegbe nem integrált címekkel: *Télemakhosz*, *Nesztór*, *Próteusz* – azonnal felkelti érdeklődésünket, holott az antikvitásra közvetlenül csak az ír kontextusban különösen hangzó neve, illetve ismerősének, Buck Mulligannek – egyébként az egész korra jellemző – görögség-rajongása utal. Nem igényel különösebb háttérmunkát Bloom és felesége, Molly viszonya sem, amikor a *Kalüpszó* (4) epizódban élénk tárul. *A lótuszevőkben* (5) Bloom meditációi és spekulációi, akárcsak a magukba feledkezett bávatag dublini figurák (az abrakoló konflislovakat is beleértve) emlékezetesek maradnak a csaknem három évezredes prototípus ismerete nélkül is. *A Hádész* (6), az *Aiolosz* (7), *A laisztrügónok* (8), a *Szküllá és Kharübdisz* (9), *A bolygó sziklák* (10) – ez utóbbi csak közvetetten van jelen a görög eposzban –, *A szivének* (11), a *Nauszikaá* (13), az *Eumaiosz* (16) és az *Ithaka* (17) szereplői, színterei, eseményei akkor is érdekesek, ha „beavatatlanul” merülünk el bennük (SÜKÖSD 1974, 920). A görög szál ezekben vagy a tematikát vagy a helyszínt erősíti (*Hádész*: temető, halál; *A laiszt-*

<sup>3</sup> SZOBOTKA Tibor fordítását megváltoztattam.

*rügónok*: az étkezés kultúrája vagy kulturálatlansága; *Nauszikaá*: erotika), vagy az írói technikát magyarázza (*A bolygó sziklák*: panorámakép Dublinról), de mind a téma, mind a helyszín azonosítható e speciális tudás nélkül is.

Magyarán, az *Ulysses* valóságosságának köszönhetően akkor is klasszicista, ha nem keressük benne a homéroszi párhuzamokat.

Homérosz természetesen rengeteget hozzátesz az *Ulysses*-élményhez, de el lehet kezdeni a szöveggel való ismerkedést nélküle is. Még akkor is, ha tudjuk, hogy erről Joyce-nak más volt a véleménye. Kerítsen egy jó prózai *Odüsszeia*-fordítást, tanácsolta nagynénjének, mielőtt a regényt olvasni kezdi (JOYCE 1975, 294). Kerítsen egy jó *Ulysses*-fordítást, most már van, és vágjon bele, tanácsolom én a fejében hasonló terveket forgató magyar olvasónak.

(Óvatosan mondom: aztán egyszer az eredetit is vegye kézbe!)

\*

Fenti felsorolásom négy epizód híján a teljes *Ulysses*t magában foglalja. Az az érvem, hogy a mitológiai vonatkozások legfőbb haszna az útbaigazítás a téma, a stílus, a technika megértéséhez, de nem nélkülözhetetlenek, ezekben módosításra szorul: e négy epizódban erősen ajánlott a homéroszi kulcsok használata. *A küklopsz* (12), miközben a realista ábrázolás szintjén remek dublini életkép és az ír nemzeti önszemlélet vadhajtásainak, a nacionalista nagyotmondásnak halhatatlanul szórakoztató szatírája, időnként átlép a fantazmagória birodalmába, hogy a szélsőséges túlzás retorikai eszközeivel erősítse a kritikai hangot. Főalakja, a handabandázó, képmutató és korlátolt polgártárs (citizen) viszonylag egyszerű képlet, rokonait könnyű fellelni mind az irodalomban, mind az életben, ám amikor az események és a nyelv jóvoltából a cselekmény újra és újra a fantasztikumba emelkedik, jó, ha tudjuk, hogy a polgártársban Homérosz félszemű Polüphemosz is reinkarnálódik. *A naptitán marháinak* (14) egy szülőotthon a színtere, ahol orvostanhallgató barátai társaságában jelen van Stephen Dedalus és, hogy vajúdó ismerősének, Mina Purefoynak hogyléte felől tudakozódják, Bloom is. A mítoszi elem itt a termékenység, s a stílusparódia-sorozatot akkor fogjuk igazán értékelni, ha felismerjük kapcsolatát a magzat méhen belüli fejlődésével. Joyce utolérhetetlen mestere az angol nyelvnek, úgy hajlítja-formálja látszólag minden erőfeszítés nélkül, ahogy csak akarja, illetve ahogyan az egyes epizódok jelentésmozzanatai megkívánják, de sehol sem érvényesül olyan pazarul ez a képessége, mint ebben a két fejezetben. *A küklopsz* állította egyszerűbb feladat elé, mert ott a szatirikus fantázia szabadjárá eresztéséhez és az ehhez passzoló nyelvhasználathoz a számba vehető irodalmi minták nem önkorlátozást, hanem inspirációt jelentettek; *A naptitán* paródiatorozatának sikerre viteléhez azonban folytonos alkalmazkodásra volt szüksége, mert az angol stílustörténet stációinak szemlájéhez, még hozzá jellemző képviselőin keresztül, bármilyen eredeti stilisztá volt is, mintákra

volt szüksége, s ezeket a jeles kortárs irodalmár (és amatőr borszakértő) George Saintsbury angol prózatörténeti könyvéből (*A History of English Prose Rhythm* [1912]) kölcsönözte. Az eredmény kivívtá még a nyelvileg rendkívül érzékeny T. S. Eliot csodálatát is (WOOLF 1978, 202–203). A magyar szövegben kevésbé különülnek el a stílusváltások, de hála a fordítók leleményének, azért észrevehetők.<sup>4</sup>

A legtöbb olvasót az *Ulysses*től valószínűleg a *Kirké* (15) tántorítja el, szoros versenyben a *Pénélopéval* (18).

Kiemelt pozíciója (a cselekmény csúcspontját alkotja), komplexitása és terjedelme miatt előbb a *Kirkével* foglalkozom. Már az első oldalakon érezhető, hogy ez a szöveg nagyobb ellenállást tanúsít az olvasáskönnyítő (reduktív) próbálkozásokkal szemben, mint bármelyik előző. A narratíva alaprétegére (Stephen és Bloom viszontagságai a dublini vigalmi negyedben) itt ráépül egy páratlan nyelvi eszközökkel, unortodox technikai eljárásokkal megjelenített fantáziavilág, miközben az elbeszélés átcsap drámába, de nem számolja fel önmagát, mert a látványelemmel egyenrangú szerepet játszva, miként az eredendően színpadra szánt művekben a szerzői utasítások, végigkíséri a dramatizált cselekményt. Walpurgisnachteként is szokták jellemezni (GILBERT 1963, 275–276). Kell némi idő, míg rájövünk, hogy a *Kirkében* is csak az történik, ami az *Ulysses*ben eddig is annyiszor a szabad asszociáció, a belső monológ jóvoltából: tudattartalmak buknak elő és válnak láthatóvá-hallhatóvá. Mintha egy rejtőző játékmester hívná porondra és ruházná fel önálló étellel őket. A megidézéssel, mellesleg, könnyű dolga van a játékmesternek: éjjeltájban az ember már nemigen ura önmagának, különösen, ha ivott, mint Stephen, amikor mindaz, ami eddig elfojtva benne lappangott, amúgy is kikívánczozik. Az ötlet nyilván nem elválasztható attól a ténytől, hogy egy nemzedékkel Joyce előtt még a színpad volt az emberi tudat közkeletű metaforája. (Vagy hetven évvel korábban Melville élt hasonló dramatizálással a cselekmény egyik fordulópontján a *Moby Dick*ben.) A pszichológus-filozófus William James ugyan már 1890-ben megalkotta a „tudatfolyam” (stream of consciousness) gyanánt közkeletűvé vált metaforáját (JAMES 1981), de Joyce-nak itt mint stílusvariációs segédeszköz a régi elképzelés ígéretesebbnek látszott. Az eredmény igazolja a választást: a *Kirké* a regény legsziporkázóbb s egyszersmind legszórakoztatóbb (!) fejezete.

A hűtlen-hűség Molly Bloom belső világát megjelenítő *Pénélopé* csaknem ugyanabban a napvégi kontextusban játszódik, mint a *Kirké*: a test elfáradt, a tudat ellazult, az asszociációk nehezen kontrollálhatók, nem meglepő, hogy a kortárs

<sup>4</sup>A magyar fordításban az angol prózafejlődés stációiból, amelyekhez a legkiválóbb stiliszták művei adták az inspirációt, csak a stílusok jellegzetességei „jönnek át”, de az irodalmi hagyomány másneműsége miatt nem is várható el, hogy e stációkhoz, mint az angolban, neveket (Sterne, Dickens, Macaulay, Pater stb.) is társítsunk. Elméletileg elképzelhető, hogy a fordítók a megfelelő nevek kíséretében a magyar prózastílus fejlődésének állomásaihoz igazítják a szöveget, ez azonban aránytalanul nagy terhet róna rájuk viszonylag szerény hozadék fejében.

Jung „pszichológiai ínycsalatok füzérét” (a string of veritable psychological peaches) látta benne, s ennek alapján a női lélek felülmúlhatatlan ismerőjének titulálta Joyce-ot (JOYCE 1966, 253). Az eljárás, amelyhez a szerző itt folyamodik, már a korszellemhez jobban illeszkedő „tudatfolyam”, igaz, nem William Jamestől, hanem a francia regényíró Édouard Dujardintól inspirálva (BUDGEN 1972, 94–95). S tegyük hozzá, hogy az egyes szám első személy használata révén (amelyet külső inger e kései órán már alig zavar meg), szinte teljes átírata ennek a tudatnak, már amennyire nyelvi eszközökkel ez lehetséges.<sup>5</sup> Odüsszeusz-Bloom megtért Molly-Pénélopehoz, a nap véget ért, a történet kerek, új nap kezdődik. S hogy Molly hűséges-e, mint Penelopé volt? Az attól függ. Az utolsó szó, amely Molly tudatában még formát ölt, mielőtt elalszik, az „Igen”. Sokan állítják, hogy az előbbi kérdésre, mutasson bármit a látszat, ez a válasz.

\*

Ezzel a cselekményvázlattal azt akartam bizonyítani, hogy ami sok olvasóra elbátortalanítóan hat, a 20. század eleje ír valóságának beoltása a mítoszba, nem akadályozza annak, hogy a történet akár első nekifutásra feltáruljon. Ez valójában a klasszicista, leegyszerűsítőve a realista Joyce, ahogyan az *Ulysses*-ben megnyilatkozik. A legtöbben mégis úgy érezzük, hogy a regény a megszokottnál nagyobb erőfeszítést igényel, és erre jó okunk van. Az *Ulysses* cselekménye enciklopédikusan gazdag, sőt zsúfolt, de külső, objektív, idővonalra felfűzhető eseményekben felettébb szegény. Nincsenek benne nagy fordulatok, a figyelmet azonban igénybe veszi, s miközben olvassuk, elfáradunk, amin az sem változtat, hogy az ábrázolt elmék, az emlékezetben tárolt világok messze túlterjednek a nem egészen huszonnégy órás időkereten. Ezt Joyce is érezte. Szüksége volt valamire, ami az érdeklődést fenntartja (és kielégíti) (JOYCE 1957, 129). Nem kellett messzire mennie. A klasszicista Joyce-ot kiegészítette másik énje, a romanticista. Ahogy Szentkuthy látta, „[a]z *Ulysses* egyik legizgatóbb problémája, hogy miként szövődik egybe a leganarchikusabb végleteket is elérő realizmus az éppoly határtalan fantáziaőrülettel (eleve sejtetve az olvasóval, hogy a kettő között, úgy látszik, valami mélyen biztos lelki összefüggés, sőt azonosság áll fenn)...” (SZENTKUTHY 1969, 171).

<sup>5</sup> A legújabb metafora a „mozgóképek”. A közelmúltban elhunyt amerikai neurológus, Oliver Sacks egy, William James idézett munkájára is reflektáló írásában fejti ki, hogy a tudat úgy működik, mint az egymást gyorsan követő, és a mozgás illúzióját megteremtő, de ugyanakkor kimerevithető állóképek sorozata, vö. OLIVER SACKS, In the River of Consciousness, *New York Review of Books* 51.1 (January 15, 2004).

## A romanticista

E romantikus-romanticista Joyce előbb a szerkezetbe nyúlt bele, hogy ne legyen olyan egyenesvonalú: már az *Aioloszt* (7) darabokra törte a cselekmény fázisai szerint, és ezeket aztán a helyszín (szerkesztőség) szellemének megfelelő szalagcímekkel<sup>6</sup> látta el, és dúsitotta egy tankönyvre való retorikai példagyűjteménnyel. De szétdarabolta a tizedik epizódot is, tizennyolc egységre, ami megegyezik a regény fejezeteinek számával, ha az utolsót, a mindent felgöngyölítő tizenkilencedik tételt, a kódát nem számítjuk (nota bene: e zenei műfogás éppen jó helyen van, mert előremutat a kimondottan zenei témájú *A szirének* felé). Joyce célja nem csak az volt, hogy *A bolygó sziklákat* idéző asszociációkra lehetőséget teremtsen, hanem az is, hogy a regény közepén elhelyezhessen egy, a teljes mű felépítésére emlékeztető szerkezetet. Az már csak hab a tortán, hogy az első és az utolsó jelenet szereplői az óramutató járásával ellentétes irányt követnek, és (fél)gyűrűbe foglalva, a szétesni látszó epizódot is összefogják. *A szirének*ben sem arról van csak szó, persze, hogy a Simon Dedalus körül összeverődött társaság a zenéről, a dalművészetről (és sok egyébről) beszélget, a Dedalus papa és Ben Dollard még énekel is, mert az epizód felépítése, de gyakran még a mondatoké is, zenei mintákat követ, ami többek között egyes szavak megkurtításával, megnyújtásával, eltorzításával jár, kétségtelenül megnehezítve a szövegértést, még ha ezért bőven kárpótol is a szórakoztatás különleges minősége. A stílári burjánzás azonban a *Kirkében* szabadul el igazán; már maga a technikai újítás, a tudat dramatizálása is elég az olvasó meghökkentéséhez, de ami erre ráépül, az még inkább. Évekkel az öt egyébként nem kedvelő André Breton első *Szürrealista kiáltványának* megjelenése előtt (1924) a szürrealista látásmód, illetve nyelvhasználat iskolapéldáit vonultatja fel itt Joyce. Breton a szürrealizmusban a képzelet újbóli felszabadítását ünnepelte (BAJOMI LÁZÁR 1968, 158), és ez az, ami a *Kirkében* tulajdonképpen megvalósul. De nemcsak a Bella Cohen nyilvánosházáig vezető út, a házbeli történések, majd az onnan való megszabadulás leírása, hanem a cselekménynek a képtelenségek tartományába emelése révén is. A bőség azonban nem áll meg a szürrealizmusnál: jószemű stílusbúvárok az expresszionizmustól a szimbolizmusig az avantgárd paletta számos más kategóriáját azonosították csak ebben a fejezetben (EGRI 1967, 152–163). S mi mindent azonosítottak a pszichológusok a büntudattól a vágyteljesülésig!

Írásomat azzal kezdtem, hogy az *Ulysses* az értelmezés legközvetlenebb szintjén teleologikusan vezérelt realista, vagy az angolban ilyenkor gyakran használt szóval naturalista regény, amit technikai-stilári gazdagsága miatt nem könnyű észrevenni. Érdekes, hogy első avatott angol olvasóinak mégis ez tűnt fel – Richard Aldington,

<sup>6</sup>Vagy, a mozi iránti érdeklődése jeleként, a némafilmek feliratozásának imitációival, ahogy John McCourt véli, vö. *A virágzás évei. James Joyce Triesztben 1904–1920*, ford. MIHÁLYCSA Erika, Szombathely, Savaria UP, 2010, 188.

E. M. Forster és különösen Wyndham Lewis, mint ezt Patrick A. McCarthy kiemeli (DUNLEAVY 1999, 23–35), nemtetszésüknek erre a zsúfolt részletezésre alapozva adtak haragos kifejezést, de valami hasonló tűnik ki Stephen Spender ugyancsak visszafogott elismeréséből, amikor *Zene és pusztulás* (*Music and Decay* [1936]) című méltatásában a realizmus széthullását látja Joyce művében (SARBU 1986, 425–429). A finomabb érzékenységgel és filozofikusabb elmével megáldott T. S. Eliot viszont azonnal rátapintott az egyik leglényegesebb erényére az *Ulysses*nek: a mítosszal Joyce éppen a kaotikusnak, irány nélkülinek tetsző („naturalista”) materiát tette ábrázolhatóvá (ELIOT 1975, 175–178). Még pontosabb volt Edmund Wilson, amikor a szimbolista és a naturalista hagyomány együttes termékeként határozta meg Joyce művét (WILSON 2004, 153–188). Ahogy a lazán értelmezett naturalizmusba belefér a realizmus, a szimbolizmus is tág lepel, és elfér alatta a századelő és a későbbi évtizedek irodalmának jó néhány modernista mozgalma.

Visszaérteztünk oda, ahonnan indultunk, a klasszicizmushoz és a romanticizmushoz. Kiindulópontom az volt, hogy az ismerkedést az *Ulysses*szel a klasszicista fogódzók mentén érdemes elkezdni. Amihez e ponton hozzáteszem, hogy persze lehet folytatni mind szélesebb, a romanticistát is magába rántó figyelemmel. Bár a teljességet elérni valószínűleg nem fogjuk, az ismételt erőfeszítések eredményeképp egy roppant gazdag világban fogjuk otthon érezni magunkat.

\*

Pályafutásom során, önkirótt munkaköri kötelességként nem kevés időt töltöttem Joyce társaságában. Minél többször olvastam el a regényt, annál szilárdabbá vált meggyőződése, hogy nem kell azonnal felismerni az ilyen-olyan dimenziókat, ezoterikus mozzanatokot, a vájtfulúeknek izgalmas jelentésrétegeket, mert az *Ulysses*t már a realista-mimetikus alapvetése feledhetetlenné teszi. Természetesen „megdobja” az élményt, ha tisztában vagyunk *A szirének* zenei szerkezetével: más összefüggésekbe ágyazódik az Ormond Hotel (bár és étterem) vegyes közönségének zenét dallal, pletykálgodással, emlékezéssel vegyítő alkalmi találkozása, de Ben Dollard, Simon Dedalus, Boylan, Lenehan, a pincérlányok, a beszélgetésbe kívülről belehallgató Bloom „saját jogukon” is élnek, de még mennyire! Különösen, hogy jó néhányukkal nem most találkozunk először. S ez akármelyik – első pillantásra nehéznek látszó – fejezetről elmondható. A megfejteni valókat idővel meg kell fejteni, de addig is próbáljuk meg átadni magunkat a történetnek, illetve azoknak, akik elevenné teszik e történetet, a nevezetes június 16-án a regény lapjain életre keltett dublini embereknek (akik mögött megannyi valóságos dublinit azonosított a kutatás). Az, hogy Joyce agyonelemzett avantgárd jellegzetességei ellenére mennyire a realista emberábrázolás mestere volt, nemcsak a főalakokon mérhető, hanem a mellékfigurák sokaságán is (ebben, többek közt, Dickensszel osztozik). Még a kevésbé fontosak is: a lóversenyen fogadni készülő, majd rajta vesztő Bantam Lyons, a



reménytelenül lecsúszott M'Coy és Corley vagy az éjjeliőrként kegyelemkenyéren tengődő Gumley, vagy az antikvárius, akitől Bloom csiklandós témájú ponyvaregényt vásárol a feleségének, rövid jelenéseik alatt beleírják magukat az emlékeztünkbe. Az egyetlen napba szorított cselekmény hol ezt, hol azt az alakot sodorja elénk, hol ilyen, hol olyan helyzetekben és társaságban, s e helyzetekből, a társaság tagjainak diskurzusaiból, emlékeiből, megjegyzéseiből remek kis portrék kerekednek ki róluk és természetesen az őket nyelvére vevő társaság tagjairól is.

Az olyan ásatag kritikai terminussal, mint az „emberábrázolás” manapság óvatosan kell bánni, magukra adó szövegbúvárok nem ezt szokták keresni az irodalomban, még ha az igény rá elpusztíthatatlannak látszik is. Azok, akik az *Ulysses*t az első próbálkozások után félreteszik, minden bizonnyal ezt hiányolják, illetve ezt nem veszik észre a cifrázott felszín alatt. Pedig az emberábrázolás legalább akkora szerepet játszik abban, hogy a regény ma is él, mint a fejezetről fejezetre változó stílus és a technikai bravúrok sokasága, azaz Joyce romantizmus. Persze – és itt válik reménytelenné az elemző feladata – lehet, hogy ez utóbbi nélkül Joyce klasszicista erényei sem csillognának olyan fényesen.

## BIBLIOGRÁFIA

- BAJOMI LÁZÁR Endre (szerk. és vál.) (1968), *A szürrealizmus*, Budapest, Gondolat.
- BIRMINGHAM, Kevin (2014), *The Most Dangerous Book. The Battle for James Joyce's Ulysses*, London, Head of Zeus.
- BUDGEN, Frank (1972), *James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings*, Oxford, Oxford UP.
- DUJARDIN, Édouard (1888), *Les Lauriers sont coupés*.
- DUNLEAVY, Janet Egleston (ed.) (1991), *Re-viewing Classics of Joyce Criticism*, Urbana, Illinois UP.
- EGRI Péter (1967), *James Joyce és Thomas Mann. Dekadencia és modernség*, Budapest, Akadémiai.
- ELLMANN, Richard (1982), *James Joyce*, new and rev., Oxford, Oxford UP.
- FORSTER, E. M. (1999), *A regény aspektusai (Aspects of the Novel [1927])*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon.
- GILBERT, Stuart (1963), *James Joyce's Ulysses [1930]*, Harmondsworth, Penguin.
- GOLDMANN Márta (2005), *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon*, Budapest, Akadémiai (Modern filológiai füzetek, 59).
- JAMES, William (1981), *The Principles of Psychology [1890]*, *The Works of William James. The Principles of Psychology*, Cambridge MA, Harvard UP.
- JOYCE, James (1957), *Letters of James Joyce*, vol. 1, ed. Stuart GILBERT, London, Faber.
- JOYCE, James (1960), *A Portrait of the Artist as a Young Man [1916]*, Harmondsworth, Penguin.
- JOYCE, James (1964), *Finnegans Wake [1939]*, London, Faber.

- JOYCE, James (1966), *Letters of James Joyce*, vol. 3, ed. Richard ELLMANN, New York, Viking.
- JOYCE, James (1974), *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Budapest, Európa.
- JOYCE, James (1975), *Selected Letters of James Joyce*, ed. Richard ELLMANN, New York, Viking.
- JOYCE, James (1981), *Stephen Hero*, ed. Theodore SPENCER, London, Jonathan Cape [1944], rev. John J. SLOCUM and Herbert CAHOON, London, Granada.
- JOYCE, James (1984), *Ulysses* [1922], ed. Hans Walter GABLER, New York, Garland Publishing.
- JOYCE, James (1999), *Költevények. Kamarazene, Krajcáros költemények, Egyéb versek*, szerk. KAPPANYOS András, ford. G. ISTVÁN László et al., Budapest, Orpheus.
- JOYCE, James (2000), *Dublini emberek (Dubliners* [1914]), ford. PAPP Zoltán, a verseket ford. GERGELY Ágnes, átdolg. KAPPANYOS András, Budapest, Orpheusz.
- JOYCE, James (2003), *Ifjúkori önarckép (A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]), ford. SZOBOTKA Tibor [1958], Budapest, Arktisz.
- JOYCE, James (2008), *Stephen Hero*, ford. KAPPANYOS András, Budapest, Arktisz.
- JOYCE, James (2012), *Ulysses*, SZENTKUTHY Miklós fordításának felhasználásával a Magyar James Joyce Műhely: GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLÁTH Dávid, Budapest, Európa.
- KEMÉNY Zsigmond (1971), *Klasszicizmus és romanticizmus* [1864] in uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, szerk. TÓTH Gyula, Budapest, Szépirodalmi, 399–418.
- LODGE, David (ed.) (1972), *20th Century Literary Criticism. A Reader*, London, Longman.
- MELVILLE, Herman (1989), *Moby Dick vagy a fehér bálna (Moby Dick; or, The Whale* [1851]), ford. SZÁSZ Imre, Budapest, Európa.
- SACKS, Oliver (2004), In the River of Consciousness, *New York Review of Books* 51.1 (January 15, 2004).
- SAINTSBURY, George (1978), *A History of English Prose Rhythm* [1912], Westport, Conn., Greenwood Press.
- SARBU, Aladár (2002), Repose, Stasis, Rhythm. Walter Pater and James Joyce, in *Focus. Papers in English Literary and Cultural Studies: Special Issue on James Joyce*, ed. Mária KURDI – Antal BÓKAY, Pécs, University of Pécs, 87–108.
- SARBU Aladár (szerk.) (1986), *Könyörgés nyilvános költészetért. Tanulmányok, esszék, vita-iratok a harmincas évek szocialista angol irodalmából*, Budapest, Európa.
- SÜKÖSD Mihály (1974), Utószó, in James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Budapest, Európa, 899–936.
- SZENTKUTHY Miklós (1969), James Joyce [1947], in uő, *Meghatározások és szerepek*, Budapest, Magvető, 171–190.
- TAKÁCS Ferenc (2013), *A hősosz és a kultusz. James Joyce-tanulmányok / The Hero and His Cult. Essays on James Joyce*, Budapest, L'Harmattan.
- WILSON, Edmund (2004), James Joyce, in uő, *Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870–1930* [1931], New York, Farrar, Straus and Giroux, 153–188.
- WOOLF, Virginia (1978), *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 2: 1920–1924, ed. Anne Olivier BELL, assist. Andrew McNEILLIE, London, Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1988), *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 3: 1919–1924, ed. Andrew McNEILLIE, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.

## Cesare Beccaria *A bűnökről és a büntetésekről* című remekművének fogadtatása Magyarországon, különös tekintettel Kazinczy Ferenc szerepére

### I. Bevezető

Cesare Beccariát (1738–1794) az egész világon egyszerezős (*homo unius libri*) jogelméleti íróként ismerik és tisztelik, mint az 1764-ben Livornóban kiadott *A bűnökről és a büntetésekről* című remekmű szerzőjét. Neves milánói arisztokrata családban született, és megemlíthető az is, hogy Beccaria volt az anyai nagyapja az olasz romantika egyik legnagyobb írójának, Alessandro Manzoniinak (1785–1873). Világszerte ismertté vált alkotásán kívül gazdaságtörténeti műveket írt, és egy értekezést az olasz nyelvújítás kérdéséről. Beccaria a neves gazdaságtörténész Pietro Verri és testvére, az író Alessandro Verri által 1761-ben alapított *Accademia dei Pugni* [Ököl-társaság] nevű felvilágosult értelmiségi körhöz tartozott. Más fiatal arisztokratákkal együtt a város központjában, a mai Via Monte Napoleone-ban, a Verri testvérek házában találkoztak. Az Akadémia – *Il Caffè* [A Kávé] folyóirat segítségével – a francia és az angol filozófia gondolatainak terjesztésére törekedett az olasz félszigeten annak érdekében, hogy legyőzze a hagyományokat és az előítéleteket, valamint kozmopolita és modern kultúrát hozzon létre. Később mindannyian részt vettek az 1713 óta a Habsburg Birodalomhoz (az egyik közvetlenül, a másik nem közvetlenül) tartozó a Milánói Hercegség és a Toszkán Nagyhercegség állam- és gazdasági rendszerének felvilágosodás szellemében történő átalakításában. Ennek a kulturális harcnak volt egyik igen jelentős eseménye Beccaria a törvénykezés megújításának szükségességéről írt munkája, *A bűnökről és a büntetésekről*.

A kis, százoldalas *könyvecske* [libriccino] igen hamar átlépte a korabeli Európában a földrajzi és politikai határokat, igen nagy sikert aratva, és ismertsége és népszerűsége máig tart, még mindig sokszor idézik, és hivatkoznak egyes tételeire. Az első olasz kiadásokat hamar követték az Alpokon túli nemzetek nyelvére lefordított művek. Egy éven belül jelent meg az első francia kiadás, amelyet a holland (1768), angol (1769), lengyel (1772), spanyol (1774), német (1776) és orosz (1803) követett.

A külföldi megjelenések után sokat beszéltek Párizsban és Londonban, Moszkvában és a bécsi udvarban Beccaria törvénykezéssel kapcsolatos reformgondolatairól, amely meghatározta korának kulturális gondolkodását, filozófiai és jogelmé-

leti vitáit. A műnek Olaszországban a 18. század utolsó harmadában 16 kiadása volt, a 19. században 32, és a 20. század elejétől pedig napjainkig 67 kiadásban jelent meg. Érdekes módon az első magyar fordítás elég későn (az utolsók között) jelent meg 1834-ben, ennél későbbi már csak a szerb (1867), horvát (1889) és a román nyelvű kiadás volt, melyet 1965-ben adtak ki először.

Magyar nyelven csak 70 évvel az első olasz kiadás után Császár Ferenc (1807–1858), a fiumei magyar gimnázium magyar nyelv és irodalom tanára, fordította le és jelentette meg Beccaria művét. És ezt még egy fordítás követte a 19. században és kettő a 20. században: a jogászok Tarnai János (1843–1930) és Sebestyén Pál (1893–1973) 1887-ben, illetve 1967-ben jelentették meg a fordításait. Császárral együtt Tarnai és Sebestyén nem az első eredeti kiadás, hanem az 1774-ben Londonban megjelent úgynevezett *Vulgata* kiadás alapján fordítottak, mely André Morellet francia abbé átdogozása alapján készült, mely szinte filozófiai *pamphletté* formálta át Beccaria művét.<sup>1</sup> A mű utolsó, negyedik magyar fordítója, az italianista Madarász Imre (1962) viszont az eredeti Beccaria szerkesztésében 1764-ben Livornóban megjelent mű szövegét fordította le 1989-ben.

## II. A fogadtatás Magyarországon.

Annak ellenére, hogy 70 éven át nem volt magyar nyelven kiadva, Beccaria műve már az első francia és német fordítások óta ismert volt az értelmiségi körökben. A Nagyszombati Egyetemen már hetvenes évek végén Gyurkovits Ferenc professzor a német fordítás alapján latin nyelven tartott kurzusokat Beccaria értekezéséről.<sup>2</sup>

A magyar verzió mégis csak lassan került napvilágra. Ennek két fő oka van. Először, nyelvészeti szempontból fontos hangsúlyozni, hogy a magyar felvilágosodás nagy alakjai meg voltak győződve arról, hogy a magyar irodalom megújulásához szükség van arra, hogy nemcsak az írók, hanem az olvasók szélesebb rétegei is megismerjék a korabeli európai irodalom legfontosabb műveit. Tényleg csak ezek megismerésével tudtak bekapcsolódni az európai kulturális megújulási folyamatba, mely egyúttal elősegítette azt is, hogy az új magyar irodalom is megújulhasson. Az irodalom megújulásának pedig a 18. századi Magyarországon egyik legfontosabb kérdése a magyar irodalmi nyelv megújítása volt. A *nyelvújítás* egyik legnagyobb előmozdítója Kazinczy Ferenc (1759–1831) volt, előbb fordításaival, majd levelezése és „penna-háborúiban” betöltött szerepe által konkrétan is részt vett az új magyar irodalmi nyelv kifermálásában. Kazinczy meg volt győződve

<sup>1</sup> Luigi Firpo, olasz politikus és történész, azt állítja, hogy a *Vulgata* verzió átalakítja a művet egy „olasz stílusban, de francia módon” szöveggé (1984, 512).

<sup>2</sup>Várady (1933), 274–275.

arról, hogy a magyar íróknak, mielőtt „eredeti” műveket írnának, meg kell ismerniük az új európai irodalom irányait, és fordítások segítségével kell kialakítaniuk saját írói nyelvüket az új gondolatok és érzések kifejezésére. Ezért fordított egyaránt antik klasszikusokat (Horatius, Catullus, Pindaros, Anakreon, az *Iliász* néhány éneke), William Shakespeare, valamint Goethe, Lessing és Schiller drámáit, Goethe verseit, Sterne *Érzelmes utazását*, a nagy francia felvilágosultak, Helvetius és Rousseau munkáit. Hasonlóképpen olasz nyelven olvasta az olasz felvilágosultak műveit, Petrarca verseit, és lefordította Pietro Metastasio két melodramáját. Tulajdonképpen Kazinczy életműve valósította meg az első magyar felvilágosult író, Bessenyei György (1746–1811) írói programját, aki szerint a magyar kultúra megújulását csak a magyar nyelv megújításán keresztül lehet megvalósítani. Bessenyei szerint minden nemzet annál inkább lesz boldog, minél jobban elterjednek a tudományok új eredményei, és „közönséggé válik a tudomány”. A tudomány terjesztése pedig csak nemzeti nyelven lehetséges, és nem latinul. Kazinczy és a századvég költői, Kazinczy, Batsányi, Csokonai, Kisfaludy Sándor és sokan mások pedig ezt a célt a költészet és a magyar próza megújításával érték el.

Ezenkívül fontos hangsúlyozni, hogy a 18. században a latin volt a legelterjedtebb nyelv az oktatásban, a közigazgatásban, az irodalmi körökben is. A magyar nemesség nem akarta feladni a latint, a *Patria legalis Nationalis Hungarica Linguát*, mert meg akarta védeni a nemzeti identitását Bécs által rákényszerített német nyelvtől. Ez az oka, amiért a 18. század végén készült összes külföldi művet, még a megújult felvilágosodás szelleműeket is, latinra fordították, mint ahogy Jean-Jacques Rousseau *Contrat social [Társadalmi szerződés]* (1762) című műve esetében is történt.

A második oka annak, hogy a magyar verzió csak lassan született meg, a magyarországi társadalmi és politikai elmaradottság. A magyar nemesség három rétegre oszlott: a főnemességre, azaz a nagybirtokossághoz erősen kötődő birtokosokra (hercegek, grófok, bárók); a köznemességre, amely főleg olyan értelmiségiekből állt, akik nem kötődnek sem a bécsi udvarhoz, sem a főnemesség feudális kiváltságaihoz; a kismemességre, vagy a mélyen retrográd és elmaradott kulturális környezetben élő kisbirtokosokra. Egy főként mezőgazdaságra berendezkedett országban, ahol a burzsoázia nem volt jelen, világos, hogy csak a köznemesség vehetette át a reformmozgalom vezetését, és kezdeményezhetette azokat a társadalmi és politikai reformokat, amelyekre az országnak szüksége van. Ugyanakkor kialakult az a tudat, hogy a politikaival együtt járó kulturális megújulásra is szükség volt. Azért, hogy a magyar társadalmat megfiatalítsa, a köznemesség a Nyugat felé fordult. Ebben a kulturális megújulás hangulatban központi szerepet játszott a *nyelvújítás*, a magyar nyelv megújulásáért vívott harc, és a külföldi, régi és modern művek fordításai.

### III. Kazinczy Ferenc szerepe *Dei delitti e delle pene* magyar fordításaiban

Körülbelül negyven évvel Császár Ferenc előtt, 1793 körül, Kazinczy Ferenc is foglalkozott Beccaria remekműve fordításának gondolatával. Igaz, csak az első fejezeteket fordította le, amelyek kéziratban maradtak, és csak a 20. század elején kerültek elő. Egy kettős és összetett félreértés után<sup>3</sup> a nyelvész Hencze Béla megnézte a kéziratot, és kimutatta, hogy az a szöveg, melyet tanártársa Kazinczy egy készülő művének tartott, nem más, mint Beccaria könyve első fejezeteinek fordítása.<sup>4</sup> Hencze nemcsak azonosította Kazinczy fordítását, de egyúttal azt is kimutatta tanulmányában, hogy milyen közel volt Kazinczy és Beccaria bűnről és büntetésről kialakított felfogása. Beccaria, Rousseau és Montesquieu művei, annak ellenére, hogy ez utóbbiól nem fordított le egy sort sem, együttesen hatottak Kazinczy törvénykezéssel kapcsolatos gondolkozásmódjára. Ebben a vezérfonal (a *fil rouge*) a humánus tisztelete, a társadalmi szerződés, a kormányzás, a törvényhozás és a törvények alkalmazásának szétválasztása, melyek egyaránt megvannak az olasz és francia felvilágosultak és Kazinczy gondolkodásában. Beccaria esetében Kazinczy nem elégedett meg Morellet abbé francia fordításával, hanem beszerezte a *Dei delitti e delle pene* első olasz kiadásának egy példányát.<sup>5</sup> Ennek alapján azonosította Hencze a kéziratban lévő olasz idézetek hitelességét.<sup>6</sup> Nagyon lényeges, hogy Kazinczy nem a Morellet abbé által átdolgozott francia kiadás, hanem az eredeti 47 fejezetből álló mű alapján készítette el a tervezett magyar kiadás szövegét. Kazinczy a későbbi magyar fordításokkal ellentétben elkülöníti a bevezető részt a további három fejezettől. Ez megkülönbözteti a fordítását a későbbi magyar kiadásoktól, melyekben az első fejezet a bevezetésként szerepel.

Ma már a 12 oldalas szöveg az Országos Széchényi Könyvtár kézirat-katalógusában Beccaria *Dei delitti e delle pene* című műve fordításaként van feltüntetve.<sup>7</sup>

Kazinczy olasz fordításának szerkezeti és mondattani vizsgálata az eredeti szöveggel egybevetve több új észrevétel megtételére nyújt lehetőséget. A bevezetés esetében azonnal észrevehető, hogy Kazinczy nemcsak egyszerűen lefordítani akarta Beccaria művét, hanem átalakította az olasz szöveg felépítését és a mondatok szerkezetét (a strukturát és a szintaxist). Beccaria két hosszú körmondatát Kazinczy öt alárendelő mondatra alakította át, vesszőkkel és pontokkal megszakítva az olasz mondatok hömpölygését, hogy így könnyebben érthetővé tegye a magyar olvasók számára az olasz szöveget.

<sup>3</sup> A kettős félreértésről (NICOLOSI, 2020).

<sup>4</sup> Hencze tanulmánya egyaránt megtalálható a [www.mek.oszk.hu](http://www.mek.oszk.hu)-n.

<sup>5</sup> Stipta (2015, 16–17).

<sup>6</sup> Hencze (1929, 344).

<sup>7</sup> Fol. Hung. 872. Kazinczy Ferenc fordítása Beccaria: *Dei delitti e delle pene* című művéből (1973 körül) Autogr. 6 f. 375 × 230 mm.

Ez jól észrevehető az első mondat esetében, amelyben Beccaria kifejti, hogy amennyiben az emberek nem követik a törvényeket, amelyek biztosítják a közöség számára az univerzális és örök értékeket, ezáltal csak keveseknek nyújtanak előnyöket, és a sokaságnak szenvedést okoznak:

Gli uomini lasciano per lo piú in abbandono i piú importanti regolamenti alla giornaliera prudenza o alla discrezione di quelli, l'interesse de' quali è di opporsi alle piú provide leggi che per natura rendono universali i vantaggi e resistono a quello sforzo per cui tendono a condensarsi in pochi, riponendo da una parte il colmo della potenza e della felicità e dall'altra tutta la debolezza e la miseria.

Kazinczy ezt így fordította:

Az emberek a legnyomósabb dolgok elintézését közönségesen a jó szerencsére, vagy oly személyek jószívűségekre bízzák, kiknek külön javok azt kívánja, hogy a Törvények meggátoltassanak. A Törvényeknek célja az, hogy a Jó a Társaságnak mindenik tagjára kiterjedjen: ezek ellenben azon vágnak, hogy egy kis résznek hártalan hatalmat és erőt szerezzenek: a nagy rész pedig minden tehetéstől megfosztassák, s szükségben nyomorogjon.

Fordításában Kazinczy Beccaria hosszú mondatát két külön összetett mondatra bontja, és mindenekelőtt azt akarja kiemelni, hogy mi a *Törvényeknek célja*. A törvények célja, hogy a „legfőbb Jót” a lehető legnagyobb számú ember számára lehessen biztosítani. Mert amikor a törvények csak egy kisebbség számára biztosítják a hatalmat és az előjogokat, akkor nem csak azt érik el, hogy *egy kis résznek hártalan hatalmat és erőt szerezzenek*, hanem azt is, hogy *a nagy rész pedig minden tehetéstől megfosztassék, s szükségben nyomorogjon*.

A bevezetés második mondatában Beccaria így folytatja:

Perciò se non dopo esser passati framezzo mille errori nelle cose piú essenziali alla vita ed alla libertà, dopo una stanchezza di soffrire i mali, giunti all'estremo, non s'inducono a rimediare ai disordini che gli opprimono, e a riconoscere le piú palpabili verità, le quali appunto sfuggono per la semplicità loro alle menti volgari, non avvezze ad analizzare gli oggetti, ma a riceverne le impressioni tutte di un pezzo, piú per tradizione che per esame.

Ezt a mondatot Kazinczy három önálló mondatra bontja, amelyekben felszólítja az embereket, hogy lássák be a legkézzelfoghatóbb igazságokat. Ehhez viszont az is szükséges, hogy műveltebbeknek kell lenniük, hogy képesek legyenek megérteni a jelenségeket, és eljussanak az igazsághoz. Kazinczy arra helyezi a hangsúlyt, hogy a világot uraló káosznak az az oka, hogy az emberek elárulták a kö-

zösségi élet legfontosabb értékeit, és magát a szabadságot «*a közönséges életnek és szabadságnak legnevezetesebb részeibenn*». Ezt követően Kazinczy hozzáfűzi, hogy ezért van szükség az *elhárításokra*, hogy sose jussanak el *addig, míg az ínség a legfőbb grádusra nem lép s az igát elbírní továbbá nem lehet*, és csak *Ekkor nyitják-fel osztán szemeiket a legszembetűnőbb Igazságoknak látására*. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Beccaria gondolatmenetének gyökerei egészen Francis Bacon *De dignitate et augmentis scientiarum* című művéig vezethetők vissza. Kazinczy szerint azért fontos a jelenségek alapos analízise, mert csak ennek segítségével lehet eljutni a *legelemibb igazságokig*, hogy szemünkkel a valóságot lássuk. Kazinczy fordításában az érzéki benyomások kiemelése teljesen megfelel a Beccaria gondolkodásmódjában fellelhető baconi gyökereknek. Bacon a *Novum organum*ban ugyanis felhagyott az arisztotelészi deduktív módszerrel, és azt javasolta, hogy ehelyett a vizsgált jelenségek érzékelhető vonásait az érzékszervek segítségével vizsgálják meg. Kazinczy fordítása azt mutatja, hogy nemcsak követi Beccaria gondolatmenetét, de ugyanakkor képes egyszersmind értelmezni is. Az is látható, hogy a fordító egyszerűsíteni akarja az eredeti mű mondatszerkezetét, hogy ezáltal könnyebb legyen megérteni a második fejezet kezdő részét.

Ogni pena che non derivi dall'assoluta necessità, dice il grande Montesquieu, è tirannica; proposizione che si può rendere piú generale cosí: ogni atto di autorità di uomo a uomo che non derivi dall'assoluta necessità è tirannico. Ecco dunque sopra di che è fondato il diritto del sovrano di punire i delitti: sulla necessità di difendere il deposito della salute pubblica dalle usurpazioni particolari; e tanto piú giuste sono le pene, quanto piú sacra ed inviolabile è la sicurezza, e maggiore la libertà che il sovrano conserva ai sudditi.

Az olasz szöveg ismétléseit Kazinczy úgy egyszerűsíti, hogy a fordítás elé egy bevezetést ír, és ezáltal a következő fejezet lényeges gondolatát könnyen értehetővé teszi, többek között azt, hogy minden büntetésnek abból kell állnia, hogy az embereknek le kell mondaniuk a teljes szabadság egy részéről, hogy ezzel elősegítsék a közjó védelmét. Kazinczy nagyon lényegesnek tartja a törvények állandóságát, és az *emberi szívet*, hogy ezek tekintettel legyenek az emberek szenvedéseire. Ezek nélkül *Ollyan akadémokba fognak azok botlani elébb vagy utóbb, mellyeken nem lehet venni erőt, akármelly hatalom támogassa bár*. A gondolatsort azzal zárta, hogy *így látjuk hogy a legnagyobb műkerekéek forgásait, a kicsiny ugyan, de megszűnés nélkül ellenkező akadém végzése is megállítja*. Ez teljesen megegyezik Beccaria gondolatával:

[...] in quella maniera che una forza benché minima, se sia continuamente applicata, vince qualunque violento moto comunicato ad un corpo.



Érdekes, hogy Kazinczy szándékosan nem említi meg a mondat fordításakor Montesquieu nevét, ehelyett az utolsó bekezdés végén a filozófust csak mint *Tudóst* említi.

A bevezető résznél sokkal lineárisabb és az eredeti szövegnek sokkal jobban megfelel a fordítás az első és a harmadik fejezet esetében. Az összetett mondatok a sűrűn alkalmazott központosítás következtében sokkal jobban visszadják Beccaria gazdag körmondatainak tartalmát. Kazinczy nagy hangsúlyt fektet arra, hogy minél inkább kiemelje az egyes gondolatok érzelmi hatását, ezt a gyakori felkiáltójelek beiktatása is jól mutatja, melyek néha szinte lírai jelleget adnak a szövegnek. A bevezetés utolsó mondatában érzelmi hangsúllyal fordítja az olasz textust a *Be boldog lennék!* kétszeri alkalmazásával.

[...] *Be boldog volnék*, ha úgy nyerhetném a józan értelem titkos és szelidszívű tanítványainak helyben hagyását mint ez a Nagy ember!, *be boldog volnék*, ha az érzékeny lelkek benn azt az édes rezgést támaszthatnám, mellyel ők annak felelnek, a ki az Emberiség eltaposott jussainak védelmér kél-ki.

Az eredeti szövegben a *me fortunato* [*Be boldog volnék*] kifejezés csak egyszer fordul elő. Az új fejezet első mondata határozottan utal a társadalmi szerződés fontosságára. Ezt Kazinczy szinte szó szerinti hűséggel fordítja azáltal, hogy szűkszavú marad. Az a mondat, hogy *stanchi di vivere in un continuo stato di guerra e di godere una libertà resa inutile dall'incertezza di conservarla*, két részre lesz bontva:

Azok a conditiók, a mellyek mellett a független és egyenként'előemberek, *kifáradván sokára a bosszas verekedésbe*, társaságra költek, Törvény.

Ezt követi Beccaria mondatának második mellérendelt mondata:

Látták ők, hogy *a szabadság, mellynek meg tarthatása eránt szüntelenül rettegésben kell lenniük, hasznavehetetlen birtok*; [...]

Ezt a megoldást elsősorban az indokolja, hogy a fordító mindent megtesz azért, hogy az olasz szöveg a magyar fordításban könnyen érthető legyen, és ebben az esetben ki akarja emelni a társadalmi szerződés fontosságát, hogy az emberek ne háborúskodjanak állandóan egymással, hanem válasszák végre a szabadságot, a szabad életet. A harmadik fejezetben a Beccariánál található, a társadalmi szerződés betartásából adódó három következmény Kazinczy fordításában a szöveg elejére kerül, mint a három tétel három sajátos *incipi*je, míg az olasz szöveg esetében a harmadik paragrafus szinte elvész a mondatok hömpölygésében. Külön kell megemlíteni, hogy Kazinczynál a „törvényhozó” [*legislatore*] a magyar for-

dításban mint „Fejedelem” szerepel, míg a bíróság tagjait [*magistrati*] latin szóval *Magistratus*nak nevezi, megfelelve annak, hogy a magyar törvénykezés és a hivatalos állami élet nyelve ekkor még a latin volt.

#### IV. Összegzés és konklúziók

Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene* című remekművének Magyarországi fogadtatása nem volt sem azonnali, sem egyszerű. Jóllehet *bestseller*ként ünnepelt mű volt, a magyarországi társadalmi és politikai elmaradottság a magyar nyelvű verziókat késleltette. Ennek ellenére négy külön fordítást jelentettek meg az évek folyamán.

Az elsőt Császár Ferenc készítette 1834-ben, mégsem ő volt az első fordító.<sup>8</sup> Beccaria első magyar fordítója Kazinczy Ferenc volt. Kronológiai szempontból már 1790 végén elkészítette fordítását: ám kiadatlan és bejezetlen volt, mivel csak az első három fejezetét fordította le, és a kéziratot is csak több mint száz évvel később fedezték fel. Más magyar kutatókkal ellentétben<sup>9</sup> ezen esszé szerzője úgy véli, hogy Kazinczy azáltal, hogy lefordította a *Dei delitti e delle pene* első három fejezetét, ugyan nem járult hozzá a magyar jogi gondolkodás átalakulásához, viszont a munkája mindenképpen segítette az ő írói és gondolkodói kiteljesedését, és az is egyértelmű, hogy bár csak az első három fejezetet fordította le, és ráadásul ezt a 12 oldalas szöveget Kazinczy sehol sem jelentette meg (tehát az nem tekinthető Beccaria híres műve első fordításának), őt kell Beccaria első magyar fordítójának tekinteni.

Vitathatatlan Kazinczy szerepe az olasz irodalom 18. századvégi magyarországi elterjesztésében,<sup>10</sup> és ez a kéziratost töredék is bizonyíték arra, hogy mennyire ismerte és milyen fontosnak tartotta az olasz felvilágosodás műveinek megismertetését.<sup>11</sup> Kazinczy Ferenc írói munkásságának szerves része volt a világirodalom remekműveinek lefordítása, és a korabeli európai irodalom legjelentősebb alakjai munkásságának megismertetése a magyar olvasóközönséggel.

<sup>8</sup> Várady (1933, 334); Kosáry (1980, 263, 562 és 599); Sárközy (1989, 96). Természetesen Hencze is úgy említi Kazinczyt, mint Beccaria első magyar fordítóját. Ezt a kérdést újra felvetette Paczolay Péter jogtörténész, Machiavelli életművének kutatója, az Alkotmánybíróság volt elnöke, *A bűnökről és büntetésekről* kiadásának 250. évfordulója alkalmából 2013. április 22-én rendezett budapesti konferencián. Paczolay (2015, 41–48).

<sup>9</sup> Pál (1989, 222–223); Stipta (2015).

<sup>10</sup> A korábban már említett művek mellett lásd még a bibliográfiában Köpeczi Béla, Sárközy Péter (1982); Gianpiero Cavaglia (1996); Vittore Branca, Sante Graciotti (1985); és Franca Sinopoli (1996) olasz nyelven megjelent munkáit, illetve magyar nyelven Szauder József tanulmányait (1960 és 1961).

<sup>11</sup> Kazinczy fordításainak legújabb kiadása: Bodrogi, Bordély (2009).

És ez a fordítói tevékenység igen nagy hatással volt saját széprózai műveire és költői munkásságára is.

Kazinczy 12 oldalas fordítása tehát azért nagy jelentőségű, mert az olasz eredeti szöveg töredékben maradt magyarra ültetése teljesen beilleszkedik Kazinczy nyelvújítói munkásságába, egyik első dokumentuma a magyar kultúra megújulásának, és egy fontos kísérlet, hogy Cesare Beccaria művének fordításával hozzájáruljon a magyar jogi gondolkodás és jogi nyelv megújításához.

## Bibliográfia

- BODROGI F. M. – BORDÉLY SZ. (2009), *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig. Önállóan megjelent fordításkötetek*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- BRANCA, V. – GRACIOTTI S. (1985), *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*. (Az MTA és a velencei Fondazione Cini alapítvány ötödik magyar-olasz művelődéstörténeti konferenciájának aktái), Firenze, Olschiki.
- CAVAGLIÀ, G. (1996), *L'Ungheria e l'Europa*, a cura di P. SÁRKÖZY e G. VATTIMO, Roma, Bulzoni.
- FIRPO, L. (1984), Le edizioni italiane del «*Dei delitti e delle pene*», in C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Milano, Rizzoli, 1984.
- GALAMBOS F. (1950), *Az irodalomtörténeti közlemények írói és írásai 1891–1948* in <http://mek.oszk.hu/13000/13051/13051.pdf>
- HENCZE B. (1929), *Kazinczy ismeretlen értekezése*, év. 39, 1929/3., 341–345.
- KÁDÁR M. (1967), *Beccaria a haladást szolgálta*, in C. Beccaria, *Büntett és büntetés*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 7–46.
- KÖPECZI, B. – SÁRKÖZY P., (1982), *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo: rapporti italo-ungheresi dalla presa di Buda alla Rivoluzione francese*. (A IV. magyar-olasz konferencia aktái), Budapest, Akadémiai Kiadó.
- KOSÁRY D. (1980), *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- MADARÁSZ I. (1989), *Büntetés és Felvilágosodás, egy nagy kis könyv élé* in C. Beccaria, *A bűnökről és a büntetésekről*, Budapest, 3–11.
- NICOLOSI S. (2020), *Il mistero della prima traduzione del Dei delitti e delle pene di Cesare Beccaria*, in «Neohelicon», Budapest, Akadémiai Kiadó.
- PACZOLAY, P. (2015), *A Dei delitti e delle pene államelméleti kérdései*, in a cura di TÓTH Z., *250 éves a Dei delitti e delle pene. Tanulmányok Cesare Beccariáról*, Budapest, 41–48.
- PÁL J. (1989), *Kazinczy Orpheusáról*, in *Herman Ottó Múzeum évkönyve* 1989/27., 205–225.
- RÁCZ L. (1929), *Kazinczy ismeretlen értekezése, 1929, év. 39, 95–102*. in F. GALAMBOS, *Az irodalomtörténeti közlemények írói és írásai*, <http://mek.oszk.hu/13000/13051/13051.pdf>
- SÁRKÖZY P. (1989), *Olasz elemek a XVIII. századvégi magyar műveltségben*, *Filológiai Közlöny* a. XXXV., 1989/2., 89–100.

- SINOPOLI, F. (1996), Imre Károly Reviczky e la tradizione dei classici alla fine del Settecento, in *IV Congresso Mondiale di Studi Ungheresi „La civiltà ungherese e il cristianesimo”*, a cura di I. MONOK e P. SÁRKÖZY, Roma–Szeged.
- STIPTA I. (2015), Cesare Beccaria és kora in *250 éves a Dei delitti e delle pene. Tanulmányok Cesare Beccariáról*, Budapest, 11–32.
- SZAUDEK J. (1960), Bevezetés in *Kazinczy Ferenc válogatott műveiből*. Budapest, Szépirodalmi.
- SZAUDEK J. (1961), *A romantika útján*. Budapest, Szépirodalmi.
- TARNAI J. (1887), Előszó, in C. BECCARIA, *Bűntett és büntetés*, Budapest, Révai Leo kiadása, III–L.
- VÁCZY J. (1914), Kazinczy Ferenc fordításai, k. 25. év. 1914 sz. 14. „43. Montesquieu-, a törvények lelke”.
- VÁRADY, E. (1933), *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, Roma, Istituto per l'Europa orientale.

## Költőiség és bomló államtest a *Lear király*ban

MUDRICZKI, Judit (2020), *Shakespeare's Art of Poesy in King Lear: An Emblematic Mirror of Governance on the Jacobean Stage*, Budapest, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Mudriczki Judit monográfiája a szerző 2010-ben megvédett, a *Lear király* 1608-as kvartó kiadásának történeti kontextusát vizsgáló disszertációjának könyvvé alakított változata. Nem csupán nagy precizitással megírt tudományos munka, de élvezetes olvasmány is, amely kiváló érzékkel és ütemben tesz fel újabb és újabb kérdéseket, hogy aztán ugyanolyan tempósan meg is válaszolja azokat. A Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó együttműködésében, a *Károli könyvek* sorozatban megjelent *Shakespeare's Art of Poesy in King Lear* arra a kérdésre keresi a választ, mitől olyan rendkívüli a dráma 1608-as kvartó kiadása (9).<sup>1</sup> Az egyszerűnek hangzó kérdést jól követhetően és fokozatosan válaszolja meg a szöveget egyre közelebről és egyre részletesebben vizsgáló három fejezet. A könyv a darabnak a reneszánsz dramaturgiai és színházi tradícióba való beilleszkedése, illetve attól való különbözősége; a poétikai és retorikai hagyományhoz való viszonya; és a testképek több szinten való vizsgálata során jut végső következtetésre. Ennek lényege, hogy a testmetafora a *Lear király*ban nem csupán az uralkodó privát és politikai testének kettősségében, de az állam testként való felfogásában, az egyes szereplők érzékszervként való megjelenítésében is értelmezhető.

„Mitől olyan különleges az 1608-as kvartó?” – teszi fel a kérdést Mudriczki, amely kapcsán az olvasóban felmerülhet a kérdés, mi vezette a szerzőt arra a kutatás előtti feltételezésre, hogy a darab többi kiadásához viszonyítva éppen ez a szövegváltozat érdemel kiemelt figyelmet? A könyv a darab első előadásának körülményeit ismertetve visz közelebb ennek megértéséhez. 1606. december 26-án a királyi rezidenciaként szolgáló Whitehall palotában, I. Jakab társulata, a King's Men egy, a korban jól ismert történetet adott elő a válogatott udvari közönség mulattatására (13): Lear király életének, halálának, valamint lányaival való kapcsolatának történetét. Miért döntött úgy a társulat, amelynek Shakespeare is tagja volt, hogy ezt az ismert történetet adja elő, és miért éppen a pestisjárvány miatti színházbezárásokat követő karácsony másnapján? A válasz az előadás szövegében

<sup>1</sup> A zárójelben megadott oldalszámok Mudriczki könyvének releváns szöveghelyeit jelölik.

keresendő, amelyet a darab 1608-as kvartó (negyedret méretű könyv) változata rögzít a legmegbízhatóbban: „amint azt Őfelsége, a király előtt a karácsonyi ünnepek alkalmával, Szent István napján eljátszották a Whitehall palotában”<sup>2</sup> (*as it was played before the Kings Maiestie at Whitehall upon S. Stephans night in Christmas Hollidayes*) (11). Mudriczki a kvartó szövegének egyediségére vonatkozó megállapítását már a doktori tézisében is igen tömören összefoglalta: közvetlen forrásához, a „Leir király krónikás históriájához képest, William Shakespeare teljesen megváltoztatta a történet dramaturgiai kontextusát, a szereplők jellemét, illetve beszédmódját” (MUDRICZKI 2010, 2). Így vált az ismert fabula az ünnepi alkalomhoz illő, különleges szöveggé. Ezenfelül az 1608-as kvartó szövege a későbbi kiadásokhoz (pl. az 1623-as ún. Első fólióhoz) képest nem esett át számottevő szerkesztői változtatáson.

Miben hasonlít a *Lear* kvartó a vele közel egy időben kiadott, anonim szerzőjű *Leir király krónikás históriájára*, valamint VIII. Henrik udvari költőjének, John Skeltonnak az 1500-as évek elején keletkezett *Fenség (Magnyfycence)* című művére, de főként: miben különbözik ezektől? Az első fejezet hasonlóság-egye-diség mentén osztályozó módszerével a szerző célja nem rangsor felállítás vagy értékítélet meghozatala, hanem hogy történeti kontextusában válhasson láthatóvá az 1608-as kvartó szövegének, s azon keresztül Shakespeare poétikájának egyedisége (21). Ezt a kérdést járja körül az első fejezet a kontrasztív elemzés<sup>3</sup> („contrastive reading”) módszerével. A *Leir*rel való összevetésben elsősorban a drámai cselekmény párhuzamait emeli ki, míg különbségeként több tényezőt is felsorol. Shakespeare műve tragédia, nem románc; új strukturális elemként tartalmazza a Gloster-szálat és Lear örültségének eljátszását az áltörvényszéki tárgyalás jelenetében, stilisztikailag pedig, Richard Knowles megfogalmazásában, a *Lear* megnyilatkozásaiban felfedezhető „chiaroscuro intenzitás” („*chiaroscuro intensity... of Lear's language*” [22]) jellemzi. Skelton interludiuma kapcsán a moralitás játékoktól örökölt drámai struktúrát (24) nevezi meg hasonlóságként. Ezenfelül mindhárom műre igaz, hogy az uralkodó sorsa politikai jelentőségű, s hogy az ábrázolt helyszínek és szereplők időben távol esnek a 17. századi Angliától (26). Shakespeare szövege azonban két vonatkozásban is hangsúlyosan eltér a másik két szövegtől. Egyrészt abban, hogy a darab elején az uralkodó által kikényszerített szeretet-megvallás nem családi, hanem nyilvános esemény, másrészt abban, hogy a mindhárom műben jelen lévő hízelkedő szereplők őszinteségét Shakespeare a mondanivalójukba rejtett hiperbolikus megfogalmazásokkal teszi még nyilvánvalóbbá (28).

<sup>2</sup> Saját fordítás.

<sup>3</sup> A módszer megnevezésének pontos magyar megfelelőjét Mudriczki 2010-es téziséből vettem át.

A második rész a darab retorikai és poétikai alakzataira fókuszál, miközben járulékos haszonként rávilágít a könyv címének jelentőségére. A *Shakespeare's Art of Poesy* ugyanis egy olyan kor költészetéről beszél, amelyben, ahogy Mudriczki is utal rá (10), poétika és retorika még sokkal szorosabban összefonódott, mint ahogy azt a mai olvasó gondolná. A cím Shakespeare költészetének művészetét jelöli meg a monográfia központi témájaként, amelyről a 16–17. századi angol irodalmi szcénájában kicsit is jártas olvasó már a könyv fellapozása előtt is George Puttenham *Az angol költészet művésze (The Arte of English Poesie)* című, 1589-ben megjelent művére asszociálhat. Bár a könyv a címbeli áthallásra nem tesz közvetlen utalást, Puttenham műve kiemelt helyet kap a retorikai elemzésben, amennyiben annak szakkifejezései szolgálnak a költői szöveg értelmezői háttérül. Shakespeare drámai szövegeinek retorikai szempontból való vizsgálata, kézikönyvekkel való összevetése közel 120 éves múltra tekint vissza (53), de ez idő alatt senki sem végezte el a *Lear* 1608-as kvartójának Puttenham művével való retorikai és poétikai szempontok szerinti összevetését.

Munkamódszerét tekintve Mudriczki aprólékos, s közben újító: úgy végez szoros olvasást, hogy a megszokottól eltérően, félretolja a mű keletkezése óta eltelt évszázadokat (18), és egy korabeli mű felől tekint a szövegre, amely sorba szedi a 16. századi udvari etikett szabályait, valamint a nyilvános beszéd megfelelőnek tartott fordulatait. Puttenham művének rövid ismertetésével kezdve, a szeretetverseny jelenetén, valamint az illendő viselkedést és a szereplők beszédmódját bemutató, és Lear örültségével eljárású áltörvényszéki tárgyalást elemző alfejezeteken keresztül jut el arra a megállapításra, hogy az említett jelenetek igencsak próbára tehetők a korabeli közönség illendő viselkedéséről és megfelelő beszédmódról alkotott elképzeléseit (83). A fejezet érdekesítő gondolatmenetben hasonlítja össze a drámai szöveg költői képeit a Jakab-kori ember számára jól ismert emblémás könyvek ábrázolásával.

Magyarországon a nyolcvanas évek elején, Szegeden indult az *Ikonográfiai-Ikonológiai Kutatócsoport*, amelynek eredményeit és irányait újragondolva született meg a 2001-ben, szintén Szegeden alapított *Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport*. A kutatások eredményeit már a kezdetektől sajtó alá rendező könyvsorozat első köteteinek egyike, *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare* (szerk. Fabiny Tibor, Szőnyi György Endre, Pál József; 1987) is behatóan foglalkozott az emblémákkal. Az azóta publikált hazai tanulmányok közül a monográfia Fabinynek a szem metaforikus értelmezésével foglalkozó tanulmányát (1994), Kissnek a kora modern emblematikus színpaddal kapcsolatos írását (2015), illetve Szőnyinek a Shakespeare királydrámáit a tradíció és a szubverzió szempontjából elemző szövegét (2000) említi. E kutatások folytatója Mudriczki elemzése, amely egyebek mellett Cordeliának az apjával, s uralkodójával való viszonyában keletkező törést megelőző szavait „Vnhappie that I am, I cannot heave my heart into my / mouth” méltán nevezi emblematikusnak, hiszen

azt a korabeli emblémás könyvekből jól ismert ábrázolást idézik fel, amelyen a hízelgést vagy őszintétlenséget megjelenítő alak valóban maga előtt hordoz egy méreates nyelvet, míg szívét zsinóron húzza maga után (63). Az elemzést még látványosabbá teszik a fejezet végén közölt korabeli emblémáskönyvekből származó releváns reprodukciók.

A harmadik, egyben utolsó rész középpontjában a test áll, ám nem a szereplők testi vagy mentális működését mutatja be, hanem a testtel kapcsolatos szóképekre, és a korabeli, kormányzással kapcsolatos elméletekre fókuszál. Bár a fejezet foglalkozik a 20. században először Erns Kantorowicz művében bemutatott, a kétezres évek elején pedig Mary Axton és Albert Rolls elemzéseivel bővített (94), a király két testét bemutató elmélettel, következtetései ezeken túlmutatnak. A szerző a darab családi és politikai jellege között egyensúlyozó, az uralkodó testére fókuszáló, annak „privát” és „politikai” jellegét szemlélő értelmezéseket távolabbról tekintve egy, a *Lear király* összefüggésében eddig nem vizsgált metaforikus testképet lát kirajzolódni, az uralkodót és alattvalóit egyetlen organikus testként megjelenítő állam metaforáját. Az állam élő szervezetként való elgondolása már Arisztotelész és Platón írásaiban is megjelenik (94), az angol kormányzásról való gondolkodásba azonban, mint megtudjuk, a 12. századi teológus, John of Salisbury *Policraticus* című írása nyomán kerül be (97).

A darabra vonatkoztatva ennek lényege, hogy az uralkodó és alattvalói közösen alkotnak egy testet, a jelentősebb szereplőknek pedig kiemelt szerep jut, fontos szerveket jelenítenek meg. Így lehet az irányítás feladatát isteni megbízásból kapó, ám politikai felelősségét alulbecsülő Lear a fej, a tiszta szeretetet és annak igazságát mindennél többre tartó Cordelia a szív; az emberi viszonyokat jól megfigyelő Kent a szem; a gyermekei valódi mondanivalóját meghallani, tetteik lényegét meglátni képtelen Gloster pedig a fül, s egyben a hatalmi viszonyokban beállt változásokra is utalva egy másfajta, „politikai szem,” „the eye of the body politic” (111). Lear politikai hatalmának szétesése látványosan történik meg a drámai szövegben, amely egy tagjaira széthulló, bomlásnak indult test képeit villantja fel (113). Mudriczki frappánsan összegzi kutatásai eredményét: „az 1608-as *Lear király* kvartó a hivatalos királyi propagandára adott drámai válaszként is olvasható, s így mintegy »fejedelemtükröt tart« I. Jakab udvarának, illetve magának az uralkodónak” (MUDRICZKI 2010, 3). Erre utal a könyv alcíme is, *An Emblematic Mirror of Governance on the Jacobean Stage*, amely egyben megelőlegezi a választ arra a fel nem tett kérdésre, mitől precedensértékű Mudriczki *Lear*-elemzése.

A *Shakespeare's Art of Poesy in King Lear* élmény olvasni. Pontosan azt nyújtja, amit a bevezetőben ígér, és még sokkal többet is. Nem csupán követi a bevezetőben felvázolt struktúrát, de rímszerűen visszatérő mondataival időről időre emlékezteti az olvasót, hol tart a könyv elején felvázolt gondolatmenetben, s mindezt úgy, hogy közben sem a részletekben elveszni, sem unatkozni nem hagyja. A szöveg fokozatosan, logikus érvelés mentén juttat el az állam organikus testként való



értelmezéséhez, annak mentén pedig a szöveg egyediségének és a darab jelentőségének megvilágításához. Ezáltal újabb kérdések feltételére is ösztönöz, és újabb szempontokat kínál további, akár az itt vizsgált kvartó szövegtől eltérő szövegvariánsok jellegzetességeinek s azok történeti jelentőségének vizsgálatához.

## Bibliográfia

- FABINY, Tibor (1994), „The Eye as a Metaphor in Shakespearean Tragedy: Hamlet, Cordelia and Edgar: Blinded Parents’ Seeing Children”, in K. KÜRTÖSI – J. PÁL (eds.): *Celebrating Comparability*, Szeged, JATE University Press.
- KISS, Attila (2015), „Demetaphorization on the Early Modern Emblematic Stage”, in TÓTH SÁRA – KÓKAI NAGY VIKTOR – MARJAI ÉVA – MUDRICZKI JUDIT – TURI ZITA – ARDAY-JANKA JUDIT (eds.): *Szóltató Szavak / The Power of Words: Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára / Papers in Honor of Tibor Fabiny’s Sixtieth Birthday*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó.
- MUDRICZKI JUDIT (2010), „A Lear király 1608-as kvartó változatának történeti kontextusa: drámai hagyomány, Jakab-kori retorika, és a korai modern államtest megjelenítése.” Tézis füzet. Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola Reneszánsz angol irodalom műhely.
- SZŐNYI, György Endre (2000), „Matching the ‘Falles of Princes’ and ‘Machiavell.’ Tradition and Subversion in the Historiography and Iconography of Shakespeare’s Histories”, in György E. SZŐNYI – Rowland WYMER (eds.): *The Iconography of Power. Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage*, Szeged, JATE Press.

KOVÁCS EDIT

---

## Poétikai és retorikai stratégiák

Az első világháború irodalmi képei

Detlef Haberland – Mihály Csilla – Orosz Magdolna (szerk.),  
*Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg. Exemplarische Analysen*, Wien,  
Praesens Verlag, 2019, 208 oldal.

Amikor egy írásmű, egy könyv, vagy mint jelen esetben, egy tanulmánykötet témája és megjelenése valamilyen évfordulóhoz kötődik, szerzője vagy szerkesztői gyakorta érzik úgy, hogy magyarázkodniuk kell. „Minek még egy könyv az első világháborúról?”, olvastam nemrég egy kiváló, a világháború és az irodalmi etika összefüggéseiről írt könyvnek mindjárt az első mondatában a legitimációs kérdés legvelősebb megfogalmazását.<sup>1</sup> Ez a legitimációs probléma azonban mélyebbre nyúlik az irodalomtudományi konferenciaüzem és tanulmányírás időzítési és inf-lációs kérdéseinél, mert az úgynevezett valóságvonatkozás és aktualitás irodalmi művek szemléletére is érvényes problémája visszhangzik benne, tehát végső soron a mű és annak keletkezési ideje közötti összefüggés összetett problémáját ismétli. Bár jelen kötet szerkesztői, Detlef Haberland, Mihály Csilla és Orosz Magdolna elsősorban a világháború irodalmát feldolgozó kutatásokban mutakozó hiányok részleges pótlásában jelölik meg a vállalkozás létjogosultságát, s ez az egyes tanulmányokat külön-külön szemlélve meg is állja a helyét, a kötet mégis jóval gazdagabb tartalmakkal szolgál, ha könyvként olvassuk, mert ekkor sokkal nagyobb ívű kérdésekben is eligazít bennünket, többek között éppen abban a kérdésben, hogy a korabeli irodalom milyen poétikai stratégiák segítségével próbált megbirkózni a háborús valóság ignorálhatatlan tovakodásával, milyen narratívákba és mítoszokba próbálta beleigazítani ezt a valóságtapasztalatot, illetve hogy az „aktualitás” mi-ként alakított életműveket, műfajokat és erkölcsi dilemmákat.

Ami a hiánypótlást illeti, szem előtt kell tartanunk, hogy a kötet elsősorban a germanisztikai kutatások kontextusában fogalmazza meg vállalásait, s hogy szer-zői nagyrészt (kelet-)közép-európai germanisták, akik ebből a sajátos perspek-tívából is gazdagítják a német nyelvű irodalomtudományi kutatásokat. Mint az előszóban olvashatjuk, az első világháborút a köztudatban és gyakran a vonatkozó kutatásokban is a nyugati hadszíntereken folyó csatákkal azonosítják, miközben a nagy világgégés Európa keleti és déli határvidékén is cezúrának bizonyult, mind

<sup>1</sup>MAYER, Mathias, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, 9.

történelmi-politikai, mind pedig esztétikai értelemben (9). Ezzel párhuzamosan hajlamos a német nyelvű irodalomtudomány elhanyagolni a (kelet-)közép-európai irodalom világháborús tematikájú, német fordításban is hozzáférhető, világirodalmi jelentőségű műveit is, amelyek egy része, tegyük hozzá, az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamaiban, a monarchia szellemi felségterületén keletkezett. A világháború irodalomtörténetének ilyenét kiegészítésére vállalkozik jelen kötetben Maria Kłńska a lengyel (és galíciai) Józef Wittlin 1935-ös háborúellenes regényének elemzésével (143–159), amely egyébként figyelemre méltó gyorsasággal, már 1937-ben megjelent magyarul, *A föld sava* címen és a németesebb Joseph Wittlin név alatt.<sup>2</sup> A másik ilyen jellegű tanulmány a román Cezar Petrescu 1928-as regényéről szól, amelyet a vonatkozó tanulmány szerzője, Cornelia Eșianu komplexitása és terjedelme miatt is Karl Kraus *Az emberiség végnapjai* című opuszához tart hasonlatosnak (128). Petrescu számos műve látott napvilágot magyarul az 50-es évektől, bukaresti kiadásokban, a szóban forgó *Sötét évek* című regény először 1956-ban, németül pedig 1957-ben.<sup>3</sup>

A kötet azonban nem csupán a recepció szempontjából elhanyagolt művekkel egészíti ki az első világháború irodalomtörténetét, hanem olyan izgalmas összehasonlító elemzésekkel is, amelyek a korabeli német és magyar nyelvű irodalom reprezentánsait állítják egymással komplex viszonyba. Ritz Szilvia tanulmánya Vészi Margit, Molnár Ferenc és az osztrák Alice Schalek nagyjából egy időben született háborús tudósításainak szellemiségét veti össze egymással, rákérdezve patriotizmusuk, háborús lelkesedésük és reflektáltságuk mértékére és időbeli változásaira. Orosz Magdolna a háború közvetlen tapasztalatát, friss frontélményeket feldolgozó, 1916/1917-es műveket hasonlít össze, Balázs Béla háborús naplóját és a kevésbé ismert – budapesti születésű, de németül író – Andreas Latzko novelláskötetét. E két merőben eltérő poétikával és retorikával operáló mű szembeállításából több érdekes tanulság következik, amelyekről még szót kell ejtenünk.

A kötet koncepciójához híven olyan német nyelvű szerzők is helyet kaptak benne, akiknek a neve mára csupán a korszakot behatóan ismerő irodalomtörténészek számára cseng ismerősen. Itt van például a sziléziai Arthur Silbergleit, Latzkóhoz hasonlóan egykor Stefan Zweig pártfogoltja, akinek a költészetében – mint a róla szóló tanulmány szerzője, Detlef Haberland bemutatja – egyedülálló módon keveredik a zsidó hagyomány a katolikus miszticizmussal; vagy az 1914-

<sup>2</sup> WITTLIN, Józef, *A föld sava*, ford. BORONGÓ Ferenc, Pozsony, Eugen Prager Könyvkiadó Vállalata, 1937. Wittlin egy másik híres galíciai Joseph barátja és fegyvertársa volt, Joseph Rothé, akivel együtt tanult Lembergben, majd együtt is jelentkezett önkéntes katonai szolgálatra 1916-ban.

<sup>3</sup> PETRESCU, Cezar, *Sötét évek*, ford. BOROS Ferenc, Bukarest, Irod. és Műv. Kiadó, 1956; illetve C. P.: *Umdüsterung*, Bukarest, Verl. für fremdsprachige Literatur, 1957, később a *Der Morgen* kiadásában, Berlin, 1963.

ben mindössze 25 évesen elesett Alfred Lichtenstein, az expresszionista költészet nagy reménysége, akinek háborús verseit Mihály Csilla tanulmánya ismerteti.

Ha az oly különböző származású, világnézetű és esztétikai alapállású írókról és költőkről szóló tanulmányokat összeolvassuk, világosan kirajzolódik az a néhány kérdés, amely az életművek minden különbözősége ellenére összeköti száz évvel későbbi olvasóik tapasztalatát. Az egyik ilyen kérdés, amely újra és újra felbukkan a kötet tanulmányaiban, a háború szimbolikus potenciáljára vonatkozik, tehát hogy a háború *mi minden helyett áll*, azaz minek a metaforája az egyes művekben, s ezzel szoros összefüggésben, mondhatni az előbbi kérdés fonákjaként: hogy a háborút *mi minden helyettesíti*, azaz milyen metaforáit, allegóriáit találjuk az egyes szövegekben. Mindez pedig beágyazódik abba az átfogóbb szempontba, amely az értelemtulajdonítás nagy kihívására adott különböző válaszok áttekintését teszi lehetővé. Hiszen mindenekelőtt a jelentés és az értelem válsága következett be a világháborúval, még ha nem is minden írónál azonnal és egyenlő mértékben, s vannak olyan írások is, amelyek nem az értelemkeresés, hanem éppen a fokozatos értelemvesztés folyamatát vizslik színre, egészen az írás értelmének megkérdőjelezéséig. Ezenkívül szinte minden tanulmány – explicit vagy implicit módon – foglalkozik a cezúra kérdésével, hiszen amíg a történettudomány szempontjából talán nem kérdés, hogy az első világháború választóvonalat jelentett-e politika- és társadalomtörténeti szempontból, addig ez az irodalom területén egyáltalán nem magától értetődő, legalábbis ha nem egy átfogó periodizáció megtámogatására keresünk érveket, hanem az egyes költői-írói életművek alakulását vizsgáljuk ebből a szempontból. S végül több tanulmányban ott kísért a felelősség pusztán irodalmi szemszögből nehezen megfogalmazható problémája, amely az írók kezdeti háborús lelkesedésének közismert tényétől a mézárulás átészttétizálásáig terjed.

A már említett Alfred Lichtensteint, mint Mihály Csilla tanulmányából megtudjuk, már a korabeli recepció is az expresszionizmus stílusjegyeinek egyik megteremtőjeként tartotta számon (11); Jakob van Hoddisszal folytatott abszurd versenyfutása az elsőbbségért talán ma már kevésbé érdekes, mint az a tény, hogy verseinek világvége-szcenáriója, egy szekularizált apokalipszis groteszkre hangolt jelenetei Mihály szerint mit sem változtak a világháború eljövételével (25). Azt is mondhatnánk, hogy az expresszionizmus legvadabb világvége-vízióin már nem tudott túltenni a harctéri tapasztalat sem, tehát, legalábbis Lichtensteinnél, nem válik irodalmi cezúra a szélsőséges valóságtapasztalatból, ahogyan a képalkotás tekintetében is az bontakozik ki Mihály elemzéseiből, hogy a háború az átfogóbb világvége-allegóriák része marad. Nagyon érdekesen rímel minderre a következő írás, Csúri Károly Trakl-tanulmánya. Csúri egy „alapnarratíva” (29) meglétét mutatja ki Trakl költészetében, amely a *Sebestyén álomban* ciklus egészének és egyes verseinek konstrukciós elvét is nyújtja. Ez a narratíva az ember Istennel folytatott harca, az ember szándékolt vagy szándékolatlan bűnbeesése folytán bekövetkező pusztulása és annak virtuális meghaladása, a transzcendentálódás felsejlő lehető-

sége – feltámadás, újjászületés, kegyelem. Csúri meggyőzően mutatja be, hogy ez a narratíva, amely gyakran a háború metaforikáját használja már a háború előtt is, egyrészt nem független Trakl személyes egzisztenciájának „bűn és bűnhődés” sémájától (húgával folytatott feltételezett viszonyától), másrészt pedig nem módosul jelentősen a harctéren írott versekben sem. Így meglepő módon még a híres *Grodek* című vers is – amelyben, mint Csúri felhívja a figyelmet, nincsenek is küzdő felek, csak „hősök” – gazdagabb értelmezést nyer, ha nem csupán a háborús valóságra, hanem az azon túlmutató értelemhorizontra, az apokalipszis és feloldozás sémájára vonatkoztatjuk (40). A Trakl-versek „valóságstranzformációja” tehát, ahogy a szerző írja, nem megy át szemantikai változáson a háború előtti versekhez képest (43), kisarkítva megint csak azt mondhatnánk, hogy a háború csak az egyik lehetséges metaforikát nyújtja az erőszak és a pusztulás más jelenei mellett. Lichtenstein és Trakl verseiben a két tanulmány alapján kimutatható egy közös képi világ is, amennyiben mindkét költő előszeretettel nyúl egyrészt a fenyegető természeti jelenségek, főleg a (közalgó) vihar, másrészt a bibliai apokalipszis képeihez. Ehhez a tartalmi egységhez tartozik még Detlef Haberland tanulmánya Arthur Silbergleit költészetéről. Silbergleitnél a modern háború rideg materialitása, egyáltalán az események borzalma olyan mértékben kimarad a versekből, s olyan erősen érződik valami vak és makacs ragaszkodás a szépséghez, hogy Haberland elsőként a *fin de siècle* esztéticizmusához való hozzárendelésén gondolkodik el (47). A nyugati fronton, Flandriában írt verseiben nincsenek is katonák, csak a „pásztorok” tűntek el az országból, s a lövészárkok helyett Kháron ladikján, a mítoszba transzponálva hagyják el a holtak ezt a világot. A szakralizáció nyelvi mintái (51) működnek a keleti fronton írt versekben is, amelyeket átszövi a keleti zsidóság hitvilága és a katolikus miszticizmus; egy prózadarabjában a sebesülteket ápoló szanitéc Jézussá stilizálva bolyong a frontok között. Haberland meggyőzően mutatja be, hogy Silbergleit tehát nem az esztéticizmus képviselőjeként, hanem inkább vallások között közvetítő, a hit vallástól független erejében bízó költőként tartandó számon (56), s ekként próbál végérvényes értelmet kölcsönözni a borzalmaknak.

Ha az eddig említett tanulmányok esetében az lehetett megfigyelésünk tárgya, hogy a háborúnak milyen metaforáit azonosíthatjuk, illetve a háború minnek a metaforája a vizsgált költők verseiben, akkor a dadaizmus első világháborúhoz való viszonyulásáról szóló írás esetében – amelynek szerzője Cornelius Zehetner – a háború esztétikájának kérdése helyett egy reflexiók szinttel feljebből indulunk, s háború és esztétika viszonya a művészet autonómiájának általánosabb kontextusában válik problematikusává (57). Hiszen a reprezentáció kultusza ellen dolgozó dadaizmus esetében, mint Zehetner kiemeli, alapvető hermeneutikai nehézséggel van dolgunk (57), amikor „a háború tematizálását” vagy „a háború elleni tiltakozást” szeretnénk azonosítani. Ha egy költészet a jelentés szétzilálásán és a szubjektum felszámolásán dolgozik, és a szemantikai komponensek helyett a szöveg

materialitására helyezi a hangsúlyt, felmerül a kérdés, hogy „Ki jelenít meg mit? Mi reprezentál kit? Ki kicsodát, és mi micsodát?” (63, saját ford. – K. E.). Zehetner tanulmányának summája, hogy a dadaizmus manifesztumainak egy része és a programszerű megnyilvánulások, a visszaemlékezések, önéletrajzok mind egyértelműen háborúellenesek (ami a dada nemzetköziségének és univerzalizmusának is egyenes következménye), azonban a világháború megjelenítését értelmezni a dadaizmus irodalmában – vegyük csak Walter Serner megfogalmazását, amely szerint a háború: „a lehető legsúlyosabb hasmenés”, a béke pedig: „a katasztrófa” – szinte képtelenség.

A komparatistikai tanulmányok közül Orosz Magdolna már említett írása egy másik perspektívából és újabb műfajok révén világít rá a reprezentáció bonyolalmaira háború és irodalom összefüggésében. Andreas Latzko és Balázs Béla egyaránt a legközvetlenebb harctéri tapasztalatokkal rendelkeztek, de míg Latzko tartalékos tisztként behívót kapott, addig Balázs önkéntesnek jelentkezett 1914-ben, s ez a tény már világos jelzést ad kettejük teljesen eltérő attitűdjére vonatkozóan is: Balázs valami nagyszabásút várt a háborútól, meghatározó élményt és belátásokat. A tanulmány végkövetkeztetését pedig talán úgy lehetne összefoglalni, hogy míg a pacifista Latzko fikcionális harctéri elbeszélései nyilvánvalóan a referenciális olvasatot teszik lehetővé, sőt, kívánják meg (és mint ilyenek arattak nagy sikert a hasonló szenvedéseken keresztülment olvasóik körében), addig az elvileg háborús naplót író Balázs valójában a saját lelki folyamatairól írt egy meglehetősen eklektikus könyvet (*Lélek a háborúban*), amelyben a háború csak „óriási hasonlat, hasonlata az életnek”. Orosz írása végső soron a felelősség kérdését és az irodalmi minőség azzal egyáltalán nem analóg viszonyát is feszegeti, amikor megjegyzi, hogy Balázs esztétizáló tendenciája „a háború politikai, szociális valóságának és az értelmiség felelősségének elfojtásával” (81) egyenértékű, miközben Latzko egyáltalán nem kockázatmentes, nyílt háborúellenessége éppen „a túl direkt valóságvonatkozás és az abból fakadó kompozíciós-stilisztikai gyengeségek miatt” (90 – ford. K. E.) nem szült maradandó novellákat.

Egy időben keletkezett háborús tudósításokról szól Ritz Szilvia tanulmánya is, aki Molnár Ferenc *Egy haditudósító naplója*, Vészi Margit *Az égő Európa*, illetve Alice Schalek *Tirol in Waffen* (Tirol fegyverben) című könyvét veti össze, és megállapítja, hogy hármójuk közül Schalek az, akinek lelkesedésén, naiv-romantizáló hozzáállásán és sovinizmusán mit sem változtat a másik kettőt egyre inkább elborzasztó mészárlás közvetett-közvetlen tapasztalata. A tanulmány Schaleket ellentmondásos figuraként jeleníti meg. Mivel a korabeli recepciója, amelynek eldurvulásáért állítólag Karl Kraus viseli a felelősséget (98), nincs híján a mizogínia megnyilvánulásainak, és Schalek ráadásul úttörő egyéniségként (hegymászó, világotutató, haditudósító, újságíró) egy újfajta nőtípust képvisel, nyilván valamelyest igazságot kell szolgáltatni neki, másfelől az úttörőség ellenére Ritz nem menti fel a propagandista tevékenység vádjá alól (100). Ugyanakkor differenciáltan látatja,

hogy Schalek bizonyos 19. századi gondolati minták foglyaként, egy még kidolgozatlan műfaj keretei között kereste az útját, csakúgy, mint Vészi, aki stilisztikai és szemléleti hasonlóságokat mutat vele, anélkül hogy reflektálatlan lelkesedését osztaná. S megvan a közös metafora is: Ritz szerint mindhárom szerző hajlamos a háborút grandiózus színelőadásként láttatni (100). Molnár azonban tanulási folyamaton megy keresztül, amelynek során nem csupán a háborúnak, hanem magának az írásnak az értelme is megkérdőjeleződik, mind nyelvkritikai, mind pedig etikai szempontból.

Az első világháború értelmének keresése, mint Bernhard Walcher tanulmánya bemutatja, korántsem fejeződött be a hadműveletek végével. Ez a háború a Monarchia országai számára nyilvánvalóan sokkal drasztikusabb korszakhatárt jelentett, mint a nyugat-európai államoknak. A 20-as, 30-as évek osztrák publicisztikájában és irodalmában ezért a Claudio Magris által konstatált „Habsburg-mítosz” mellett virulens volt az ún. „osztrák gondolat” és az azzal összefüggő „Európa-vita” is (175), amely szerint a birodalom széthullásával, de annak történelmi tapasztalataira építve lehetőség nyílik egy geográfiai, szellemi és kulturális értelemben is Ausztria-központú, a népek békés együttélését megvalósító új Európa kialakítására. Walcher szerint az Osztrák–Magyar Monarchia bukását az említett diszkurzusokban részt vevő írók „múltbéli és jelenkori európai válságok emblémájaként” fogták fel (176).

Minden részletét nem lehetett bemutatni ennek a sokoldalú kötetnek, maradtak még restanciák, hiszen – különösen a hiánypótlás szempontjából – fontos Ráczi Gabriella tanulmánya Arnold Zweigről, Alexandra Nicolaescu írása Erich Maria Remarque kevésbé ismert világháborús regényeiről, illetve Corinna Dziudzia esettanulmánya Walter Hasenclever kánonból való kiszorításáról. De talán valamelyest sikerült érzékeltetni a kötet érdemeit, amelyek a kiváló szerkesztésnek is köszönhetőek, hiszen a tanulmányok elrendezése finom érzékkel több átfogó problémakörön vezeti végig az olvasó figyelmét. Gazdag tartalommal szolgál a tekintetben, hogy milyen személyes és kollektív elbeszélésekbe ágyazva, milyen retorikai stratégiák segítségével és milyen – ez idáig kevésbé ismert – nézőpontokból próbáltak megbirkózni a közép-európai írók és költők az első világháború katasztrófájával. S legitimációnak ez bőven elég.

*Kovács Edit*

## Stílus és intertextualitás

SZIKSZAINÉ NAGY Irma (2021), *Intertextuális tükrök – Összehasonlító stíluselmzések*, Kalligram, Budapest, 399.

Az intertextualitásnak az irodalomban, sőt általában a nyelvben is kiemelkedő jelentősége van, így természetesnek tekinthetjük, hogy számos irodalomtudományi és nyelvészeti diszciplína számára fontos kutatási téma. E diszciplínák közül különösen kiemelhető az irodalomelmélet, a szövegtan és a stilisztika. Ezekben az utóbbi évtizedekben számos az intertextualitás jelenségét elméleti szempontból vagy elemzésekkel megvilágító szaktudományi munka, könyv, tanulmány született, ezek sorába illeszkedik, ám új teoretikus lehetőségeket és gazdag elemzési nézőpontokat is felmutat Szikszainé Nagy Irma munkája. E vonások mellett kitüntetett jelentőségűvé teszi az ismertető munkát komplex, szintetizáló jellege is.

A rendkívül gondosan, logikusan felépített kötet, bár szerénynek nevezhető alcíme, az „Összehasonlító stíluselmzések” szerint „csak” elemzéseket tartalmaz, lényegében a monografikus igényű tudományos munkák struktúramodelljét követi, azaz a témájához tartozó elméleti kérdések, a legáltalánosabb kategóriák alapos fogalmi tisztázásával, a módszertani elvek bemutatásával indul (1–3. fejezet: Az intertextualitás, Az összehasonlító stilisztika, Az összehasonlító stíluselmzés elmélete), ezt követik az elemzések (4. fejezet: Az összehasonlító stíluselmzés gyakorlata), majd az eredmények szintetizálása zárja a munkát (5. fejezet: Az összehasonlító stíluselmzés jelentősége).

A kötet kulcsfogalmát, az intertextualitást a szerző széles körű szakirodalomra és jól válogatott példákra építve, több releváns szempontból is megközelítve, árnyaltan mutatja be (7–16), rámutatva az intertextualitás szépirodalombeli és általános nyelvi jelenlétének alapjaira is: „Nyelvtudásunk utánzással teremtődik meg. A stílust, a stílustípusokat, a műfajokat is ilyen módon sajátítjuk el. Éppen ezért nem meglepőek a szövegek közötti hasonlóságok, sőt a kölcsönzések sem” (7). A stilisztika interdiszciplináris jellegénél fogva hangsúlyozottan megjelenik az irodalomtudomány nézőpontja is, amely szerint az intertextualitás az irodalmi hagyomány alapvető létmódja, „a szövegek tükröt tartva, egymást értelmezik” (12). A funkcionális stilisztika alapelve, -követelménye szerint az intertextualitás szerepét, pontosabban szólva poétikai szerepét és hatását már a bevezetésben előtérbe helyezi a szerző, az itteni általánosabb jellegű jellemzést aztán majd (természe-



sen) az elemzések bontják ki, részletezik, igazolják. Eszerint „az intertextualitás sokféle szerepet tölthet be: szolgálhat forrásként, gondolatébresztőként, magyarázatként” (14). Az intertextualitás fogalmát körüljáró fejezet végül a lehetséges megközelítések három alapvető aspektusát emeli ki: az alkotó, a befogadó és a szövegelemzés szempontját.

A kötetben összegzett kutatások szorosabban vett diszciplináris keretét az összehasonlító stilisztika adja, a stilisztikának ezt a viszonylag kevésbé művelt, bár igen ígéretes területét a második fejezet mutatja be általában (17–20), majd az idetartozó elemzések módszertana szempontjából a harmadik nagyobb egység, Az összehasonlító stíluselmélet elmélete című fejezet (21–30). Az összehasonlító stilisztika helyzetéről joggal állapítja meg a szerző, hogy bár „az összehasonlító stilisztika régi ága a stilisztikának, de inkább csak elméletben létezik, mert nem igazán művelik, a szakemberek ritkán adnak példát összehasonlító stilisztikai elemzésre” – ehhez most mindenképpen hozzá kell tennünk, hogy ez a tény már önmagában is kiemeli Szikszainé Nagy Irma szóban forgó munkájának jelentőségét. Szabó Zoltán, az egykori jeles kolozsvári stilisztikus nyomán tárgyalja Szikszainé a „kiterjesztett összehasonlító stilisztika” fogalmát és jelentőségét. Az utóbbi kapcsán a következő gondolatot idézi Szabótól, amelynek feltételes módú állításait joggal alkalmazhatnánk kijelentő formában az itt ismertetett munkára is: „nem egy területen produktívabbá tenné a stilisztikai vizsgálatokat, és a stilisztika interdiszciplináris kapcsolataiban is kedvező hatású lenne, például az összehasonlító irodalomtudomány és ezen belül is elsősorban az irányzattörténet és a műelemzés szempontjainak gazdagításában a műfordítások technikájának javításában” (20). A kötetnek metodikai szempontból az összehasonlító stíluselmélet a kulcsfogalma, ezt a szerző a következőképpen fogja fel, illetve definiálja: „Az összehasonlító stíluselmélet jellegéből adódóan szövegközpontú, tehát művekből kiinduló analízis, de az alkotások keletkezési időpontja kapcsán nyelvi környezetbe elhelyezett olyan vizsgálat, amely irodalom- és stílustörténeti összefüggésre is rávilágít” (24). Az ilyen jellegű elemzések célját pedig az irodalmiság megragadásában, a minél mélyebb, mindig új, mindig más a hermeneutika értelmében mindig gazdagodó és sosem lezárt elemzéssel elért szövegértelmezésben látja, amelylyel lehetővé válik „a kulturális, a stílusirányzati háttér és a nyelvhasználat stílárius kifejezőeszközei, a jelentésekhez hozzájáruló kifejezésformák, a poétikus megformáltság, az esztétikai érték, az egyéni nyelvhasználat variánsainak felderítése a szöveg összjátékában” (29).

A kötet legterjedelmesebb fejezete magukat az elemzéseket foglalja magában (Az összehasonlító stíluselmélet gyakorlata, 31–377). Ezek négy igen produktív, és talán nem túlzás azt is mondani, hogy szakmai szempontból izgalmas, eleve sokat ígérő fő szempont köré rendeződnek: (1) intratextuális összevetés, (2) intertextuális összevetés egyetlen alkotói oeuvre-ben, (3) a műfordítás mint az intertextualitás egyik módja, (4) alkotói párhuzamosságok találkozása és kontrasztja.

Az egyes elemzések részletesebb bemutatására most nincs mód, ezért szemléltetésül néhányat emelek ki majd részletesebben, a többit csak röviden említem. Intratextuális összevetésben három költői alkotást vizsgál a szerző. Juhász Gyula *Turris eburnea* című versét, a vers kéziratát és kiadásait, Dsida Jenő *Tavalyi szerelem* című versét és Lackfi János *Költői ugróiskola* című művének részleteit. Mivel önmagukban az elemzések címei is igen informatívak, jól eligazítanak az elemzés fő irányáról, illetve módszeréről, ezeket is érdemes itt felsorolni: Változatlan változó; Funkcióváltó variációs ismétlés; Versforma-áthallásos stílusvariánsok.

Az egyetlen alkotói oeuvre-ben megjelenő intertextualitás itt elemzett példái a következők: Szabó Lőrinc: *Mindenütt ott vagy – Mert sehol se vagy* (Tematikus intertextualitás párversekben); Móricz Zsigmond: *Tragédia – Egyszer jóllakni* (Motivikus intertextualitás novellák párbeszédében); Kossuth Lajos vezércikke és toborzó beszéde (Retorikai intertextualitás műfajok párbeszédében). – Mivel a jelen esetben a recenzens fő szakterülete a prózastílus, engedtessek meg számára annyi személyesség, hogy kissé részletesebben szóljon a két Móricz-novella elemzéséről. Először is talán az említendő, hogy ez az elemzés már terjedelmével is jelzi, hogy különösen széles körű, alapos analízisről van szó (75; 91–120). A két novella elemzésre választásáról szólva pedig érdemes arra is tekintettel lenni, hogy ez a választás (egyebek mellett) megmutatja azt is, hogy mindig érdemes újból és újból hozzányúlni klasszikus irodalmi művekhez, mert az új szempontok releváns új elemzési eredményeket hozhatnak. És nem mellékesen az is szót érdemel, hogy itt a közoktatás szempontja is megjelenik, hiszen a két novellát a közoktatásban is tanítják, tanulják. Így tehát ez a példa is jól mutatja, hogy a közép-, de akár az általános iskolai oktatás számára is kiválóan hasznosítható Szikszainé Nagy Irma munkája, nem is beszélve arról, hogy az új típusú érettségiben kitüntetett szerepet kapnak az összehasonlító elemzések. Hogy mennyire komplex szempontrendszer alkalmaz a szerző, jól mutatja az, ha szemügyre vesszük, milyen kérdéseket is fogalmaz meg az elemzés elején: Mi teszi irodalmi alkotássá ezt a két prózai szöveget? Miféle alkotói érdeklődés köti össze az elemzésre választott műveket? Mi az újrakonstruált éhség-téma többlete? Mi a két novella rendezőelve? Miben érhető tetten az író állásfoglalása? Miként függ össze a szövegműfajjal a novellák stílusa? Milyen ábrázolásmód jellemző a *Tragédia* és az *Egyszer jóllakni* című novellára? Miben sajátos Móricz narratív technikája? Melyek a tudatábrázolás típusai a novellákban? Hogyan vetül ki a főszereplők lelkivilága, érzelmei, vágyai, mentális állapota a nyelvi megformálásra? Milyen funkciót töltenek be a móríci rövid mondatok? Miféle szerepet lát el a beszéd mint tett az elbeszélte történetbe ágyazva? Mi jellemzi az epikus szövegek nézőpont-szerveződését? Hogyan képezik le a novellák a szereplők közötti viszonyokat? Az e kérdések által közvetlenül jelzett jellemzők, szövegsajátosságok mellett még olyan stílussajátosságokra is kitér a szerző, mint Móricz címadásának jellege, a névadás jelentést sugalló szerepe, a metakommunikáció mint a gondolat

és az érzelem kivetítése, a novellák tér- és időstruktúrája, a móríci népi-tájnyelvi stílus, prózaritmus és a „látható nyelv”.

A műfordítást mint az intertextualitás egyik létmódját vizsgáló – a fordítás-tudomány eredményeit is hasznosító, egyúttal értelemszerűen fordítás-tudományi tanulságokat is nyújtó – alfejezetben először Paul Verlaine *Chanson d'automne*-jának két fordítását, Tóth Árpádét (*Őszi chanson*) és Szabó Lőrincét (*Őszi dal*) veti össze a szerző. Ezután a biblikus nyelv stílárís változatait vizsgálja a Jónás könyvének stílárís jellemzőit analizálva régi magyar bibliafordításokban, mégpedig négy fordítást kiemelve: a legrégebbinek tartottat, a bécsi kódexbelit (a 15. század első fele), Heltai Gáspárét (1552), Károlyi Gáspárét (1590) és Komáromi Csipkés Györgyét (1685/1717).

A legterjedelmesebb, Alkotói párhuzamosságok találkozása és kontrasztja című alfejezet a következő elemzéseket tartalmazza: Intertextuális térben kreatív átírás, Nagy Ignác: *Tisztújítás* – Parti Nagy Lajos: *Tisztújítás*; Áthallásos tovább örökítés, Kosztolányi Dezső: *Ha negyvenéves elmúltál* – Tóth Krisztina: *Delta*; *A líra-hagyomány újraírása*, Kosztolányi Dezső: *Boldog, szomorú dal* – Parti Nagy Lajos: *Van utcarím*; Funkcióváltás ellenében is létező intertextualitás, HB – halotti beszédek – Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*; Egy műfaj hagyományozódása és metamorfózisa, A szertartási és a költő litániák polifóniája; A drámai hangnem változatai az újramondásban, Katona József *Bánk bán* című drámájának Tiborca és a modern Tiborcok; Parafrázisban újraírt költői képek, Szabó Lőrinc: *Lóci óriás lesz* – Vörös István: *Misi óriás pizzát vesz*; A valódi költészettel párbeszédet folytató slam poetry, *Föltámadott a tenger*; Intertextuális játékok görbe tükrökben, Tóth Árpád – Karinthy Frigyes és Varró Dániel paródiái célkeresztjében. Mint ebből a felsorolásból is kitűnik, az alfejezet rendkívüli és vonzó változatosságot mutat mind a kiválasztott szövegek műfaját, mind keletkezési korát, mind pedig az alkalmazott szempontokat tekintve. Kissé részletesebben az utolsó elemzésről szólok, ezt azért választottam, mert tapasztalatom szerint az irodalmi paródia az alkotók és az olvasók körében egyaránt szinte kortalanul népszerű, igen széles körű érdeklődést kiváltó műfaj, emellett pedig stilisztikai szempontból is igen lényeges tanulságokat kínál az idetartozó művek vizsgálata.

Az irodalmi karikatúrák elsőként eszünkbe jutó jellemzője a stílusutánzás mellett valószínűleg a humor. Nagyon is adekvát tehát az a megközelítés, amellyel Szikszainé Nagy Irma arra keres választ, hogy az általa vizsgált szövegekben melyek a humor eszközei a mondatok, a szintagmák, a szavak, a képek és az alakzatok szintjén, illetve milyen specifikus nyelvi eszközökkel fejezhető ki a komikus stílus. Ezek mellett a következő kérdéseket teszi fel: Mi tette kiváló irodalmi karikatúrává Karinthy Frigyes művét? Milyen poétikai funkciónak tesz eleget Varró Dániel verse? Mik ezeknek a paródiáknak a forrásai? Az elemzés, illetve általában a kötetbeli elemzések összessége alaposágának demonstrálása érdekében is kiemelendő, hogy a szűkebben értett szövegvizsgálatot a jelen esetben is alapos

fogalmi tisztázás (Az irodalmi paródia fogalma című rész, 364–365), műfaj történeti áttekintés (A szépirodalmi paródia hagyománya című rész, 365–367), illetve a legfontosabb vonatkozó szakirodalomra épülő általános jellemzés (Az irodalmi karikatúra humorának sajátossága című rész, 367) előzi meg. Az elemzések tudatos és gondos felépítésével kapcsolatban itt hadd említsem meg azt is, hogy a szerző következetes módszertannal először minden esetben meghatározza elemzése kiindulópontjait (lásd az elemzések „Az összehasonlító stíuselemzés kiindulópontja” című részeit), az elemzések végén pedig összefoglalja a legfontosabb tanulságokat („Az összehasonlító stíuselemzés következtetései” című részekben). Ez a módszer nemcsak olvasóbarát, ti. segíti, megkönnyíti az elemzések megértését, a lényegkiemelést, hanem mintaként is szolgálhat mindazok számára, akik hasonló elemzésekre vállalkoznak.

Az ötödik, záró fejezetben (378–381) az összehasonlító stíuselemzés jelentőségéről foglalja össze gondolatait a szerző. Ezek legfőbb szerepét abban látja, hogy magyarázatainkban választ próbálnak adni arra, hogy a szövegek mitől, milyen nyelvi-poétikai-stilisztikai-retorikai eszközöktől válnak irodalmi alkotásokká. Emellett, illetve ezt részletezve még számos megfontolandó gondolattal, illetve részint, mondhatni, biztatással találkozunk, például ezzel: „Az összehasonlító stíuselemzés nagyban hozzájárul az irodalmi alkotások többoldalú értelmezéséhez, a költői-írói nyelv jellemzőinek alaposabb feltárásához és ezzel a tudatos irodalomolvasáshoz és -értéshez” (380). Szabó Zoltán nyomán arra is felhívja a figyelmet a szerző, hogy az összehasonlító stíuselemzés a stílusművelésnek is hasznos eszköze lehet, hiszen hozzásegít a pragmatikai tényezők figyelembevételével a megnyilatkozás alkalmához, a témához, a szövegműfajhoz illő stílusváltozat, -árnyalat és stíláriis eszközrendszer megválasztásához. Ez utóbbi gondolat egy olyan aspektusra hívja fel a figyelmet, amely a közoktatás szempontjából különösen ígéretes, kiaknázásra váró lehetőséget jelent.

A könyvet „Az összehasonlító stíuselemzés szakirodalmából” című gazdag bibliográfia (382–399) zárja, amely jellegénél fogva értelemszerűen igen jól használható gyűjtemény mindazok számára, akik akár az összehasonlító stíuselemzés elméletével, akár gyakorlatával kívánnak foglalkozni. A téma interdiszciplináris voltából adódóan egyaránt találhatunk itt nyelvészeti, ezen belül főleg stilisztikai és irodalomtudományi munkákat.

A szerző még elemzése bevezetéseként Németh G. Bélát idézi egyetértőleg: „Márpedig meglévő példák elemzése nélkül a legbölcsebb és legújabb elméleti fejtegetések is sovány tanulságot s még kevesebb bizonyító erőt kínálnak” (32). Összességében az ismertetett munkáról elmondható, hogy e gondolat szellemében nagyszámú, alapos, szempont- és gondolatgazdag elemzésével – ideértve az ezekben érvényesített, illetve emellett is kifejlesztett elméleti-módszertani elveit, tételeit – sok hasznos, továbbvihető, továbbgondolandó tanulságot nyújt mindazok számára, akik akár szakemberként, azaz kutatóként, tanárként, egyetemi hallgató-

ként vagy egyszerű érdeklődőként többet szeretnének megtudni az irodalmiság, a poétikum, a stílus és általában a nyelv mibenlétéről. Ezért is reméljük és várjuk az itt bemutatott kutatás folytatását a szerzőtől és a szaktudomány többi, „illetékes” képviselőjétől. E könyv bőven elegendő „bizonyító erőt kínál” a stilisztika és az irodalomtudomány számára arról, hogy az összehasonlító stilisztika, az „intertextuális tükör” nagyon hasznos új eredményekkel szolgálhat, ezzel elősegítve mind az irodalomtudomány, mind a stilisztika előrehaladását.

*Pethő József*

főiskolai tanár

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar  
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet

SZENDI ZOLTÁN

---

## Szövegstruktúrák tipológiája

Wolfgang Borchert rövid történetei

(Csúri, Károly: *Wolfgang Borcherts Geschichten. Grundschema, Varianten, Feinstrukturen*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2022.)

Wolfgang Borchert a háború utáni nagy generáció eszmélésének és eszméltetésének kimagasló képviselője, aki korai halála ellenére jelentős életművet hagyott hátra. Ugyanakkor – kortársaiéhoz hasonlóan – az ő művészete is háttérbe szorult az elmúlt évtizedek történeti-esztétikai változásai során. Az elmozdulások vagy éppen gyökeres fordulatok iróniájához tartozik, hogy az 1945 utáni irodalom reveláló értékelmutatásából ma már a maradandó látszik tűnékenynek. Mert mindaz, ami Borchert vagy Böll műveiben a kíméletlen szembenézést művészi összetettségében jeleníti meg, s ezzel egyszermind a „Kahlschlagpoesie” döbbenet-gesztusait már a keletkezés pillanatában meghaladja, a poétikai világ máig is érvényes sorsjelentéseit hordozza, melyeket az egymást váltogató divatirányzatok sem képesek megszüntetni.

Csúri Károly monográfiája éppen ezért több szempontból is nagy jelentőségű. Egyrészt azért, mivel ez a mű tudományos jelentőségével eleve a feledni látszott borcherti kisépikára irányítja a figyelmet. Ugyanakkor a szerző a Borchert-elbeszélések mélystruktúráinak jelentés-összefüggéseit vizsgálja, így az egyéni sorsok létértelmezéseiben az általánosabb, a keletkezés személyes és korszakos élményein túlmutató érvényességét is felmutatja. Anélkül, hogy elméleti koncepciójában vagy szövegértelmezési gyakorlatában a kettő egymástól elkülönülne. Miként ezt már Csúri Károly korábbi munkáiban is láthattuk, így például a legutóbb megjelent Trakl-monográfiájában, az elméleti alapvetés koherenciája sohasem szünteti meg az elemzett művek élményhatását. Ez pedig minden bizonnyal abból következik, hogy a tudományos elvonatkoztatás nem a művek világától függetlenül, hanem azok mélyebb feltárásából jön létre. Keveseknek sikerül megtalálni ezt az egyensúlyt, mivel ennek a megközelítési módnak feltétele az a belátás, hogy az irodalomtudomány sem lehet öncélú elméleti feltevések kísérleti terepe, amennyiben legfontosabb célját, a sohasem lezárható megismerést követi. Az empirikus szövegvilág megőrzésének és a tudományos elvonatkoztatás következetes gyakorlatának egymásra építése képezi tehát ezúttal is Csúri szöveginterpretációjának alapját. A feltárás és összegzés folyamatai ebből következően ellentétes irányokat követnek. Míg az elméleti alapvetés a borcherti kisépikai művek egyediségéből

indul ki, a monográfia egésze már a szövegstruktúrák rendszerében értelmezi az alkotásokat. Így az értekezésben először a történetek különböző szintű strukturái kerülnek bemutatásra és értelmezésre, míg a második, nagyobb terjedelmű rész már a művek részletes elemzését tartalmazza, anélkül hogy az elemzések során az elméleti koncepció bármely részleteiben is érvényét veszítené. Ennek lényege pedig az, hogy a Borchert-történetek szerkezete közös strukturális egységet, „alapsémát” foglal magában, amelyet az egyes művek különböző variációkban jelenítenek meg. A szerző azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy mivel „a séma több előzetes szövegmagyarázat eredményét foglalja össze, szükségképpen általános jellegű, s így nem kizárólag a Borchert-történetek felépítésére jellemző”<sup>1</sup>. Ez a kitétel egyértelműen hangsúlyozza, hogy az elméleti alapvetés nem életműre behatárolt, hanem strukturális rendszerével átfogó szövegértelmezéseket tesz lehetővé. Ugyanakkor mind a sémavariációk, mind pedig a „finomstruktúrák” az egyes művek árnyaltabb szemantikai és poétikai megközelítését biztosítják.

A Borchert-történetek alapsémájának három szerkezeti egységét Csúri – saját szavaival: „leegyszerűsítve” – az alábbiak szerint foglalja össze: „(a) A kiindulási állapotban a főszereplő egy harmonikus *védettség* része; (b) A védettség állapotából a főszereplő a *kitaszítottság* diszharmonikus átmeneti állapotába kerül; (c) A kitaszítottság átmeneti állapotából a főszereplő a hazatérés folyamatában próbál visszakerülni egy új védettség harmonikus záró állapotába.”<sup>2</sup> Még akkor is, ha ezek az alapegységek nem minden műben, és főként nem azonos hangsúllyal vannak jelen, a szövegvilág egésze a tragikus sorsszerűség e lineáris fokozatait – ha látens formában is – mindig tartalmazza. Nem véletlen azonban, hogy közülük a középső rész, amely az átmenet állapotát jeleníti meg, válik dominánssá. Hiszen a Borchert-elbeszélések központi alakjai a veszített biztonság állapotából próbálnak újabb kapaszkodót találni – többnyire reménytelenül –, mivel a háború borzalmai mindvégig kísértének életükben.

Csúri a kiválasztott elbeszélések részletes elemzésének bevezetőjében hangsúlyozza, hogy a művek csoportosításakor tudatosan nem az alapséma szerkezetét követi, mivel ez az eljárás azt a látszatot keltené, hogy az elbeszélések együttese tipológiájában a visszatérés folyamatát az átmeneti kiszolgáltatottság-állapotából a végső állapot menedékéhez mintegy rendszerszerűen jeleníti meg. Valójában az elbeszélői életművet a lineáris folyamat helyett sokkal inkább a szerkezet ciklikussága jellemzi. Magának az alapsémának a szerkezetét a szerző a *Billbrook* című elbeszélés rendkívül részletes elemzésével mutatja be, mivel ebben a műben – kivételként – a kiinduló állapot is meghatározó szerepet kap. Bill Brook repülő s őrnagy a háború után Hamburgba utazik, ahol megdöbbenve szembesül a korábban általa is képviselt háborús cselekmény borzalmas következményeivel. A kanadai

<sup>1</sup> Csúri Károly, Wolfgang Borchert történeteinek szerkezetéről, *Filológiai Közöny* 2021/1., 121.

<sup>2</sup> Uo. 123.

otthonának idilljéből a megvetettség és kitaszítottság állapotába került, számára van azonban reális kiút a béke otthonába való hazatérésben.

A továbbiakban a monográfia a sémavariánsok hét módozatát tárgyalja, minden esetben a paradigmatiszós szövegek összetett vizsgálatával. A fordításomban idézett fejezetcímek szokatlanul részletezők, ami egyértelműen mutatja, hogy a szerző minden esetben hangsúlyt helyez a szövegek szemantikai struktúrái és narratív egyediségük közötti egyensúlyra. Az első fejezet témája „A főhős útja az átmeneti állapot kiszolgáltatottságától a valós és virtuális védettség kétértelmű végső állapotához”. Itt az egyik elemzett novella, *A konyhai óra*, lélektanilag is átvilágítja a szenvedő lélek irracionális látomásának tragikus valóságát. Bár véleményem szerint már ebben a sorsban is látszatvédettségről van szó, címében a második fejezet emeli ki ezt a sorshelyzetet („Meghasonlott hősök látszatvédettsége az átmeneti állapot kiszolgáltatott helyzetében”). A következő két fejezetben – („A főhősök védettsége a kiszolgáltatottság és kitaszítottság átmeneti állapotában”) és („A főhősök átmeneti állapota mint látszólagos kitaszítottság”) – a sorshelyzetek kevésbé tűnnek tragikusnak, amire az első esetben a „védettség”, a másodikban pedig a „látszólagos” kifejezés utal. Ez utóbbi már pozitív sorsfordulatot is jelez, miként ezt *A holnapi tűzifa* is példázza. A meggyötört életű fiatalember már otthoni környezetében is csak gyanakvó, ellenséges embereket lát, és véget akar vetni életének, amikor anyja véletlenül meghallott mondata, amely fia nélkülözhetetlen gondoskodását említi, életének új értelmet ad. Az „Ütközben” feliratú két rész az átmenetiség kudarcos („a szereplők meghiúsuló visszatérési kísérlete a védettség állapotába”) és felszabadító végét („a szereplők sikeres visszatérése a kitaszítottság állapotából egy új védettségbe”) tartalmazó novellákat fogja egybe. Végül pedig *A macska megfagyott a hóban* című novella elemzésével a szerző a „szereplők kitaszítottságának és védettségének” együttes jelenlétét mutatja be. A monográfia egészét összefoglaló „Zárófejezet és Kitekintés” a korábban tárgyalt művektől eltérő történettípusokat tárgyal négy elbeszélés részletes elemzésével. Az „átmenet kevert modelljére” a *Neki is sok bosszúsága volt a háborúk miatt* a példa, míg a *Poroszország glóriája* és *A tekepálya* a „groteszk azonosulás” eseteit foglalja össze, az egyén eltorzult viszonyát az államhoz, illetve háborúhoz. A *Marguerite* című elbeszélés pedig konfliktusában „a felsőbb- és alsóbbrendű ember viszonyának ironikus megfordítását” helyezi a középpontba.

Csúri Károly ugyan szerkezeti rendszerekben gondolkodik, de elemzéseiből mégsem hagyja ki a részletek empirikus vonzását. Erről tanúskodik a *Filológiai Közönyben* megjelent és már idézett tanulmányának alábbi megjegyzése is: „Az egyes sémaállapotok részben a befogadó, az elbeszélő és a szereplők eltérő perspektívái szerint tovább differenciálhatók. Ennek folytán mindenekelőtt modali-



tásaik és létezési módjaik változhatnak meg.”<sup>3</sup> Mindez azonban semmiképp sem fedi el a sémavariánsok alapfogalmainak legmélyebb gyökereit, a „védettség” és „kitaszítottság” kettősségét, amely egyszersmind azt is jelzi, hogy Borchert hőseinek a létezés végletes lecsupaszítottságát kell megtapasztalniuk, még inkább elszenvedniük. Ugyanakkor az elemzések azt is bizonyítják, hogy e sorsokban a léthelyzetek csaknem mindig átmeneti állapotokat jelentenek, melyek mozgásában legtöbbször a kiszolgáltatottság a meghatározó, maga az átmenetiség pedig gyakran mindennek tragikus sorsállapotává válik. Egyik legművészebb bizonyítéka ennek a *Végig a hosszú, hosszú utcán* című elbeszélés, amelyet a tanulmányíró nem vizsgál, tudván, hogy ez a Borchert-mű a német szakirodalomban a leggyakrabban tárgyaltak közé tartozik, a magyar olvasók számára azonban érdemes megemlítenünk, mert itt a hazafelé tartás jelenének végső erőfeszítéseiben a múlt és közelmúlt iszonytató képei állandóan megjelennek, és az egyes szám első személyű beszédmód – a távolságtartó gesztusok ellenére – Borchert halálhoz közelítő sorsának is leghitelesebb művészi vallomása.

Bár a jelen monográfia mintegy összefoglaló előzményének tekinthető a szerző 2021-ben, magyarul megjelent Borchert-tanulmánya, ez azonban aligha pótolhatja a részletekre is kiterjedő prózai életmű vizsgálatát. Hiszen csak a „finomstruktúrák” átfogó elemzése és egymásra vonatkoztatása enged betekintést a poétikai jelentések összetettségébe. Abba a szövegvilágba, ahol a szereplők sorsának alapélménye megkérdőjelezhetetlenül valósággyökerű, mégis – szemantikai sokrétegetségének egyedisége – a modern létértelmezések legtávolibb horizontját is magában hordja. Erre a meghökkentően eredeti két bibliai parafrázis, a *Jézus nem folytatja tovább*, valamint *A három sötét király* is például szolgálhat, mivel mindkét történet a háború kegyetlen nyomorúságában villantja fel Krisztus életét, blaszfémikus áthallás nélkül, a legmélyebre taszított emberi lét ellenállásaként. A Borchert-szövegek e páratlan gazdagsága, és annak avatott feltárása önmagában is indokolja Csúri Károly monográfiájának magyar nyelvű kiadását.

<sup>3</sup>Uo. 124.

## Kultúrák és médiumok

(Regéczi Ildikó [szerk.]: *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov*. Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt Kiadó, 2021.)

A *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov* című kötet 2021 végén látott napvilágot a Debreceni Egyetemi Kiadó és a Didakt Kiadó gondozásában, szerkesztőként a hazai Csehov-kutatás egyik legkiválóbb képviselője, Regéczi Ildikó jegyzi, aki a kötet bevezetőjét és *Schilling Árpád Siráj-rendezése és a létfolyam fogalma* című tanulmányát is írta. A *Kultúrák és médiumok párbeszéde* immár a harmadik darabja annak a könyvsorozatnak, amely összegyűjti a legfrissebb, elsősorban magyar kutatók tollából született, Csehov életművét és annak tovább élését vizsgáló tudományos munkákat. Mindhárom kötet Regéczi Ildikó szerkesztésében jelent meg, azonban nem csupán egymás folytatásainak tekinthetők, ugyanis mindegyik más-más megközelítésből tárgyalja a híres orosz dráma- és prózaíró munkásságát. Ez a rendkívül erős szerkesztői koncepció egyben azt is tükrözi, hogyan változtak az utóbbi évtizedben a Csehov-kutatás irányai és fő kérdései.

Míg a sorozat első darabja, a *Közelítések–Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov* (Didakt Kiadó, 2011) alapvetően az író életművének keretein belül marad, a tanulmányok fókuszában a csehovi poétika hagyományos(abb) kutatása áll, addig a *Csehov-újraírások* című (Didakt Kiadó, 2016) második kötet, ahogy arra a cím is mutat, a csehovi örökség kérdését teszi meg fő tárgyának, vagyis azt, hogy miként írták tovább, értelmezték Csehov műveit az őt követő írók. Különös figyelem irányul a kortárs orosz irodalom két itthon is közsímet írójára, Ljudmila Ulickájára és Ljudmila Petrusovszkájára, akiknek műveit több tanulmány is vizsgálja. A tudományos szövegeken túl mindkét kötet tartalmazza az író *Визнѣвый сад* (szó szerinti fordítás: *Meggyeskert*) című darabjának magyar változatát. A *Közelítések–Közvetítésekben* *Cseresznyés kert* címen szerepel Spiró György fordításában,<sup>1</sup> a *Csehov-újraírásokban* pedig *Meggyeskert* címen Ungár Júlia fordítását olvashatjuk. A második kötet szintén magában foglal további szépirodalmi szövegeket: Lászlóffy Csaba két versét, valamint két elbeszélést Ljudmila Petrusovszkaja és Galina

<sup>1</sup> 2020-ban megjelent egy átdolgozott Spiró-fordítás szintén *Meggyeskert* címen, a Magvető Kiadó gondozásában.

Scserbakova tollából (Goretity József fordításában), amelyek Csehov egyik legismertebb prózai alkotását, *A kutyás hölgyet* írják újra, azonos címen.

A *Kultúrák és médiumok párbeszéde* alapvetően az azt megelőző két kötet koncepcióját követi: kortárs kutatók tanulmányaiból áll össze, valamint tartalmaz szépirodalmi szövegeket és egy interjút is, amelyek egyrészt változatosabbá teszi a könyv olvasását, másrészt a tanulmányok mélyebb megértését szolgálják. Ugyanakkor fontos különbség, hogy – bár a hazai kutatások túlsúlya megmarad – ez a kötet már nem kizárólag magyar szerzők munkájából táplálkozik, egy-egy orosz, bolgár és lengyel Csehov-kutató írását is magában foglalja. Szintén ki kell emelni, hogy a tanulmányok itt már nem csupán sorra követik egymást, hanem tematikus blokkok szerint rendeződnek, így rajzolva ki a kortárs Csehov-kutatás aktuális problémaköreit. Az összesen tizenhat tanulmány öt nagyobb tartalmi egységbe szerveződik, ezekben konkretizálódik a kötet címében megjelölt probléma, a Csehov-életmű feldolgozása, mai szerepe, az irodalmi szöveg dialogikus viszonya meghatározott nemzeti kultúrákkal (ír és magyar kontextus) és médiumokkal (film és színház): *Csehov a film nyelvén*; *Csehovról ír kontextusban*; *Jókait hatás és Csehov-hatás*; *Csehov a 20. század elő magyar recepciójában*; *Csehov a színház nyelvén*. A kötetet Csehov *Három nővér* című darabja zárja Kozma András fordításában, amely a mű egyik legújabb szövegváltozata, a színházi gyakorlatban 2018 óta van jelen. Csehovot tehát „mozgásban” vizsgálják a szerzők, azt a kérdést járva körül, hogyan él tovább a szerző életműve, hogyan marad a mai kultúrában is releváns, aktív, miért térünk vissza hozzá újra és újra.

A *Csehov a film nyelvén* című rész két tanulmányt foglal magában Kroó Katalintól és Kalafatics Zsuzsannától. Kroó Katalin írásának címe *Egymásba hajló szövegterek. Csehov-művek filmreprezentációjának anyagából*. A szerző, a kötet talán egyik legkomplexebb írásában, Artur Vojteckij *Elbeszélések a szerelemről* (1980) és *Egy szerelem története* (1981) című filmjeit vizsgálja, azokat egymással összefüggő filmdilógiának tekintve. A szerző a Csehov-életmű egységes „művészi világszemlélet[ének], [...] poétikai kisugárzás[ának]” gondolatából indul ki, amely „művek egymásra íródásának szemantikai felhalmozódásában gyökerezik, és hoz létre az alkotásokon átívelő, részben mégis »felettük« megképződő interpretációs emlékezetformát” (21), amelynek nyomán az életműben azonosíthatóvá válnak jellemző témák, alakok, motívumok, cselekményszálak. Ez a jelenség különös jelentőséget kap az úgynevezett „szintetizáló újírás” esetében (Vojteckij filmjei is ide-sorolhatók). Az ilyen feldolgozás „*azt a művészi esszenciát igyekszik megragadni, amelynek alapján hitelesen ráismerhetünk az értelmezett irodalmi forrásvidékre*” (22). A Csehov-művek gyakori témája a szerelem, amelyek a szerző szerint maguk is egymásba hajlanak, „egységes szövegteret létesítve” – a tanulmány ezt a szövegteret, illetve annak szintetizáló transzmediális átültetését teszi meg vizsgálati tárgyává. A konkrét filmek és irodalmi művek elemzésén túl az írásnak fontos módszertani hozadéka is vannak, ugyanis a szerző felhívja a figyelmet arra, hogy

ezt a fajta „transzmediális poétikát” nem lehet egyirányú, az eredeti irodalmi szövegtől az adaptáció felé mutató komparatistikai kutatás útján felfejteni, mivel „a transzmediális részletek különféle kapcsolódási formáikban strukturálnak új és új kontextusokat”, a lényegi kérdés „a belső transzmediális részek összefűzöttsége és új műalkotásba foglaltsága, mely [...] visszahat az eredeti irodalmi alkotás újragondolhatóságára” (32). Ezen módszertani megfontolás mentén Kroó Katalin különböző aspektusokból veszi górcső alá Vojteckij filmjeit, leírva a transzmediális újraalkotás folyamatait. Vizsgálja a szerzőség és a keret kérdését, külön figyelmet szentelve Csehov és felesége, Olga Knyipper levelezésének, amely a filmekben prologusként szerepel; összeveti az elbeszélések és a filmek kronotoposz-rendszerét; rámutat olyan vizuális metaforaláncokra a filmekben, amelyek felerősítik az átültetett szövegek kohézióját; illetve foglalkozik azzal, hogyan válnak egységessé az eltérő intonációjú modalitással rendelkező művek a filmszövegben. Ezekkel a kérdésekkel összefüggésben a tanulmány vizsgálja a belső szöveghatárok dinamikáját, valamint a határok eltolásának és átlépésének értelemképző szerepét, amelyet az időperspektívák szintjén összekapcsol a pontszerűség és a folyamat egymásra vetülésével. Mindezen folyamatok a szerző szerint „a lét és az abban való benne állás szemantikai alakzatát rajzolják ki [...] a [...] filmszöveg olyan transzmediális szüzsét teremt, amely hitelesen modellálja a Csehov-poétikában megalkotott gondolati univerzum jellemző és fontos vonásait” (46).

Kalafatics Zsuzsanna *Párbeszéd a csehovi hagyománnyal A. Zeldovics Moszkva című filmjében* című tanulmányának bevezető része Csehov hatására hívja fel a figyelmet a posztszovjet filmművészetben. A 90-es évektől egyrészt jellemző a Csehov-művek adaptálása, másrészt „az is megfigyelhető, hogy a kortárs tematikájú filmekben csehovi szüzséelemek, csehovi motívumok, jól beazonosítható vagy rejtett idézetek jelennek meg, illetve a dialógusépítkezésben szintén megfigyelhető a csehovi dramaturgia hatása” (49). A szerző az utóbbi jelenséggel foglalkozik, Alekszandr Zeldovics *Moszkva* című filmjében tárja fel azon motívumokat, amelyek visszavezethetők a csehovi hagyományra. A posztmodern művészet elvei mentén készült film bővelkedik intertextuális idézetekben, vizuális nyelvben és tárgyi világában egyaránt eklektikus, „már önmagában a forgatókönyv, de különösen a film egyfajta pastiche-nak tekinthető, mivel különböző idézetek, kulturális kódok darabjaiból áll össze” (50), a forgatókönyvírók (a rendező és Vlagyimir Szorokin) Csehovot sajátos kulturális kódként, metaforaként, alkotásait populáris anyagként kezelik. A szerző érdeklődésének központjában kétféle jelenség áll: egyrészt a film csehovi intertextusai, másrészt a posztmodern alkotás és a csehovi világkép, létfelfogás rokon vonásai. A tanulmány a cselekmény elemzése mentén göngyöli fel, hogy a film mely szereplője Csehov mely hőst/hőseit idézi meg nevével, cselekedeteivel, beszédében és a többi szereplőhöz való viszonyában. Kalafatics Zsuzsanna kiemeli, hogy a film, Csehov szemléletével összhangban „elvet[i] a bináris oppozíciókat, tagad[ja] a bináris logikát” (53), illetve a jelek a film-

ben, akárcsak a csehovi poétikában (Andrej Sztyepanov mutatott rá a jelenségre), értelmüket veszítik, kiüresednek, disszonancia alakul ki a forma, az elnevezés és a belső tartalom között. A filmben ezt az identitásválságot fejezi ki a bábszerűség, a teatralizáltság, valamint az én megsokszorozódása. A szerző részletesen értelmezi Moszkvát, a cselekmény helyszínét: „a filmben realizálódik a csehovi metafora, a hősök egy évszázaddal később eljutottak a vágyott helyszínre” (54) – azonban a város díszletszerű, kiüresedett, bár megjelennek a Moszkva-mítosz elemei, a film végére „egyre inkább a hiány, a széttört életek, a be nem teljesült vágyak sűrített jelképévé válik” (56), a „semminek, a metafizikai ürességnek a helye” (57). Összességében elmondható, hogy bár a két tanulmány más típusú filmeket vizsgál más-más megközelítésben, mégis hasonló következtetésre jutnak: mind Vojteckij dilógiája, mind Zeldovics *Moszkvája* a csehovi létfelfogásra reflektálnak, amely az egyes szépirodalmi művekben, de mégis azok összességében, azok „felett” jön létre.

A kötet második része a *Csehovról ír kontextusban* címet viseli, amelyben szakmunkák és szépirodalmi szövegek váltják egymást: Csikai Zsuzsa *„Kiváltságos párbeszéd” – kortárs Csehov-újraírások Írországhban* című írását annak egyik vizsgálati tárgya, Brian Friel *A Jalta-játék* című, *A kutyás hölgy* nyomán készült darabja, míg Gula Marianna *A Jalta Dublinban: Csehov-rezonanciák Deirdre Madden Molly Fox születésnapja című regényében* című tanulmányát az abban elemzett regény egy részlete követi magyar fordításban. A hazai olvasónak, aki magukat a Csehov-műveket ismeri, de az ír irodalomban nem mozog otthonosan, így – más tanulmánykötetekhez képest egyedülálló módon – elsődleges olvasmányélményt ad a rész, olyan szépirodalmi műveket szerepeltetve, amelyek első ízben jelennek meg magyar fordításban. A kötet első két fejezete, bár egészen más kérdést állítanak a középpontba, párhuzamosnak tekinthető annyiban, hogy míg a nyitótanulmányok (Kroó Katalin és Csikai Zsuzsa írásai) a csehovi életművet nyíltan adaptáló alkotásokat vizsgálnak, addig az azokat követő szövegek (Kalafatics Zsuzsanna és Gula Marianna tanulmányai) sokkal inkább a csehovi hatás kérdésével foglalkoznak az író életművétől első látásra távol álló, posztmodern és modernista művekben.

Csikai Zsuzsa átfogó jelleggel ír Csehov írországi fordításairól és adaptációiról, kiemelve azok fő irányvonalait. A szerző a fordítás és az adaptáció fogalmát a tanulmányban végig egymás mellett használja, ezt azzal indokolva, hogy az ír szerzők és kiadók egyenrangúként kezelik ezeket, sok esetben „fordításként” kategorizálva a teljes átírásokat is. A kutató szerint az orosz író népszerűsége Írországhban annak köszönhető, hogy az írek „párhuzamot véltek felfedezni a csehovi drámákban és novellákban ábrázolt orosz világ és Írország társadalmi-kulturális miliője között” – idesorolja a „provinciális, peremvidéki lét megélés[ét], az ebből fakadó stagnálás és reményvesztettség érzés[ét]” (61). Az ír szerzők így egyszerre folytatnak párbeszédet Csehovval és saját jelenükkel, egyben átformálva az angol

nyelvű Csehov-befogadás addig megszokott, felső középosztálybeli nyelvezetét. A tanulmány első része az ír színházi Csehov-adaptációkat a nyolcvanas évektől a kortárs alkotókig folyamatában tekinti át, majd az egyes részekben összeveti Csehov ismert műveinek változatait, fordításait. A *Sirályok* című fejezet a *Sirály* két, Tom Kilroy és Michael West nevéhez köthető változatát, a *Nővérek* Brian Friel, Frank McGuinness és Lucy Caldwell *Három nővér*-újraírásait vizsgálja. A *Ványa bácsik* a *Ványa bácsit* veszi górcső alá Brian Friel és Frank McGuinness adaptációjában, míg a *Házak, kertek* Tom Murphy *Cseresznyés kertjét* elemzi. Az utolsó, *Moszkvai kávéház*, *Jalta* című rész Brian Friel két művét, a kötetben is szereplő *Jalta-játékot* (*A kutyás hölgy* színpadi adaptációját), illetve az *Utójáték* című, úgynevezett sequel-adaptációt vizsgálja. Utóbbi cselekménye gyakorlatilag két darab továbbírása, a *Ványa bácsi* Szonyájának és a *Három nővér* Andrejének találkozása. A szerző ezekben a részekben kitér arra, hogyan reflektáltak a darabok az adott korra, az ír politikai és társadalmi-kulturális helyzetre, különös tekintettel a nyelv kérdésére. Csehov munkássága az ír közönség számára így kezdetben a kulturális dekolonizáció fontos eszköze volt, majd később, amikor erre a szerepre már nem volt szükség, megjelent az „idegenítés stratégiája”, hangsúlyossá vált az eredeti művek orosz kontextusa.

Gula Marianna tanulmánya az azt megelőző szöveggel ellentétben nem nagy vonalakban vizsgálja Csehov befogadásának ír kontextusát, hanem Deirde Madden *Molly Fox születésnapja* című modernista hagyományokra épülő regényét elemzi, egy olyan szöveget, amely nem fordítás vagy adaptáció, hanem sokkal rejtettebben foglalja magában a csehovi örökséget. A szerző a regényben fellelhető csehovi elemeket „felvillanásokként” írja le, ezek „erőterében Madden szövegének számos tematikai és textuális eleme csehovi rezonanciákat ölt magára, vagyis szubtextuális szinten a szöveg szerteágazó párbeszédet folytat Csehovval” (99). Így, bár a regény látszólag nem idézi meg nyíltan az orosz szerzőt, annak mélyrétegeiben feltárható az író hatása, ezt Gula Marianna több irányból kísérli meg leírni. Egyrészt látszólag csak tematikus, de a mű értelmezésében nagy szerepet játszó kapcsolatok fedezhetőek fel a *Molly Fox születésnapja* és konkrét Csehov-művek között. Kiemelt a *Sirály* a színházra való reflexión keresztül, valamint *A kutyás hölgy* a menekülésvágy és az önkontrollvesztés mozzanataihoz, a pszichológiai határhelyzetek megjelenítéséhez kapcsolódóan. Másrészt a szerző párhuzamokra mutat rá a regény világa és a csehovi művészi világkép között, amely a szereplők egy-egy elejtett megjegyzéséből rekonstruálható. Ilyen például a bináris oppozíciókban való gondolkodás Csehovhoz hasonló lebontása. A regényben ez az emlékezés, tehát az idősíkok közötti ugrálás hatására kaleidoszkópszerű lesz, nem jut nyugvópontra, oszcillál, a jelenséget a szerző parallaxisnak nevezi. A csehovi életmű és a regény kapcsolatát tovább erősíti, hogy a mű tematikus szinten, az emlékezésen keresztül intenzíven reflektál a *Troubles* korszakának nevezett északír válság ma is érezhető hatásaira (a huszadik század utolsó három évtizede), vagyis

arra a korszakra, amelyben az ír kultúra Csehovval folytatott dialógusa a legintenzívebb volt, és amelyben, ahogy az Csikai Zsuzsa tanulmányából is kiderül, Csehov művei az ír kulturális identitás önmeghatározásának eszközeként funkcionáltak. A regény tehát több szálon is kötődik Csehov szövegüniverzumához, amelyeket a szerző mélyen, értő módon, aprólékosan tár fel.

A kötet harmadik része a *Jókai-hatás és Csehov-hatás* címet viseli, az itt szereplő három tanulmány egyrészt azt teszi meg fő kérdésének, hogyan hatott Jókai Mór munkássága Csehovra, másrészt Csehov életműve hogyan élt tovább Ivan Bunyin és Mészöly Miklós művészetében, a kortárs hatásoktól a 20. század felé haladva. Az egy bizonyos nemzeti kultúrára gyakorolt hatásról (Csehov Írországbán) így bizonyos írók életművén belüli kontextus vizsgálatára tér át a kötet. A részben szereplő első tanulmányt Tatjana Jurjevna Iljuhina jegyzi, akinek „*Magyar szüzsé*” *Csehovnál* című írását Regéczi Ildikó fordításában olvashatjuk. Csehov korai műveire, ahogy a korabeli humoros irodalomban általában, jellemzőek voltak a „stílusgyakorlatok” és „formajátékok”, amelyek egy-egy elterjedt szövegtípusra vagy írói stílusra épültek. Ennek jegyében született a magyar szereplőket és helyszíneket középpontba állító *Hiábavaló győzelem* című mű, amely „Jókai szellemében megírt kisregény[nek]” (141) tekinthető, és bár nem kategorizálható paródiaként, az írói álnév használata (A. Csehnote) és a szöveg „fordításként” való feltüntetése eltávolító gesztusként értékelhető. A szerző a Jókai-hatás konkrét nyomait kutatja a Csehov-műben (két regényt, a *Fekete gyémántokat*, illetve *Az új földesurat* emelve ki), középpontba állítva azt a kérdést, hogy miben tér el a két író megközelítése a kor egyik meghatározó, de az orosz irodalomban nem bevett műfajához, a karrierregényhez. Kiemelt a Csehov-mű női főszereplője, Ilka, akivel „összefüggésben jön létre a karrierregény alapját jelentő, ember és környezete közötti konfliktus” (143). A műfaji hagyományoktól eltérően a karrierregény Csehovnál szüzsés és pszichológiai sematizálás útján jön létre: egyrészt szelektálja azon eseményeket, amelyek „keretezik” az ilyen típusú történeteket, a kezdetre és a végre koncentrálna, magát a karriert csak vázlatosan bemutatva, másrészt a szereplők motivációi sem kerülnek részletezésre. Funkciójában ez az eljárás növeli a szöveg „játékos jellegét”, és „dezorientálja az olvasót a szerzői elgondolás tekintetében” (144). A játék, a szerepjátszás, „az ember és a rákényszerített szerep konfliktusa”, az ebből fakadó „illúzióvesztés” a regénytípus központi eleme, amely kapcsán eltérés mutatható ki a két író felfogása között: „Csehov számára a klasszikus karrierregény minden művészi hitelessége ellenére sem mondja el a »végső igazságot« az emberről [...] ezáltal erősödik fel nála a bármiféle karrier értelmetlenségéről szóló gondolat” (145). Bár a *Hiábavaló győzelem* első olvasásra pusztán stílusimitációnak tűnik, Tatjana Jurjevna Iljuhina műfajpoétikai kérdéseket vizsgálva kimutatja Csehov művészi felfogásának már a korai művekben is tetten érhető eredetiségét.

A rész második tanulmánya Rácz Ildikó Mária munkája, aki *Pró és kontra: csehovi hatás Ivan Bunyin prózájában* című szövegében a bunyini életmű felől vizs-

gálja Csehov hatását. A tanulmány bevezetője Csehov és Bunyin kapcsolatának életrajzi hátterét tárja fel utóbbi visszaemlékezései alapján, majd áttér a két író poétikájának vizsgálatára. A szerző elsőként olyan aspektusokat vesz figyelembe (cselekményszerkezet, természetábrázolás), amelyekre már a korban is felhívták a figyelmet. Rácz Ildikó Mária kiemeli, hogy bár mindkét író erősen leegyszerűsített szűzséjű kisepikai műveket alkotott, míg „Csehov világában az »élet fabulája« elnyeli az eseményeket, Bunyin elbeszéléseinek cselekményszerkezetében a lét sajátos jellegzetessége nyilvánul meg” (152), amelyet „kozmosz tudatként” is azonosíthatunk. Természetfilozófiájukhoz kötődő létfelfogásukban hasonló eltérés érzékelhető: bár mindkét író a természetet mint az emberi sors iránt közböns entitást ábrázolja, „Csehovnál az emberi létnek magasabb céljai vannak [...], Bunyinnál az emberi lét célja a létezés törvényeinek megértése” (153). Az 1910-as évek elejétől datálható Bunyin a csehovi hagyományt „meghaladó” alkotói korszaka, amely művészi koncepciójának „értelmében szereplőinek hétköznapi tettei a lét kozmosz törvényszerűségeinek értékhierarchiájába kerülnek” (153) – míg Csehov sokszor a morálfilozófiai kérdések felé orientálódik, Bunyin számára ugyanazon kérdések kozmosz dimenzióba helyeződnek. A szerző konkrét szövegpéldák összehasonlítása mentén fejt fel egyrészt a két író időtlenség-koncepciójának és ehhez kapcsolódva létfelfogásának különbségeit. A tanulmány utolsó része Bunyin befejezetlen, posztumusz megjelent *Csehovról* című könyvével foglalkozik, összefoglalva keletkezéstörténetét és felépítését, alaposan körüljárva a Bunyint legjobban érdeklő kérdéseket. A szerző felhívja a figyelmet a mű heterogenitására: saját visszaemlékezésein kívül Bunyin a könyv anyagába kapcsolt levelezéseket, vázlatokat, valamint más szerzők értekezéseit is. Ez „a mű szerkezetének polifonikus hatást kölcsönöz”, „egyensúlyt teremt[ve] a dokumentarista és a szépirodalmi értekezés kritériumai közt” (166). Bunyin koncepciójához hasonlóan Rácz Ildikó Mária tanulmányának nagy erénye, hogy Csehov Bunyinra tett hatását vizsgálva úgy kapcsolja össze a biográfiai anyagot a poétikai kérdésekkel, hogy a kettő mégsem mosódik össze, a kifejtés során érzékelhetően elválnak egymástól, így adva átfogó képet a két író és életmű sokrétű kapcsolatrendszeréről.

Molnár Angelika jegyzi a rész harmadik tanulmányát, *Közös motívumok Csehov A sztyepp és Mészöly Magasiskola című művében*. Az írás érintőlegesen kitér Mészöly Miklós oroszországi recepciójára, de fő céljának a címben is megjelölt művek közös motívumainak meghatározását és értelmezését tekinti, aprólékosan tárva fel, hogyan élnek tovább a Csehov-kisregény bizonyos elemei Mészöly művében. Az egyik legfontosabb kapcsolódási pont maga a tér (a pusztaság és a sztyepp), amely kettős természetű: egyaránt hordozza magában a kietlenséget, az unalmat, a halált, valamint az élet jeleit, a dinamikus változást. Ez a kettősség tükröződik bizonyos szereplőkben, valamint a tér egyes elemeiben is. A tanulmány feltárja, hogyan építkeznek, milyen átalakulásukon mennek keresztül a motívumok a hősök térbe való érkezésétől távozásukig. Kiemelt a madár motívuma, amely több



szinten is tetten érhető a két műben. A természet kettősségét tükrözi az emberi tevékenység is, amely ahhoz hasonlóan kezdetben dinamikusnak tűnik, de végül a hőség és az unalom győzedelmeskednek felette. Molnár Angelika kiemelten foglalkozik a fantázia, az álom, a történetmesélés, a legendák szerepével a művekben, amely szintén kapcsolódik a világ dualitásához: „Jegoruska számára a sztyeppi élet olyan csodálatosnak és ijesztőnek tűnik, hogy a fantasztikum összeolvad az élettel, és további kitalációkra sarkallja” (174). Mindkét műben kiemelt a vihar epizódja, amely kulminációs pontnak tekinthető, annak kitörése „nemcsak az élettől nedvességet, illetve a főhősök átalakulását jelenti, hanem a megsemmisülést is” (177). Csehov kisregényében a vihar-epizódot a tűz és a víz motívumkomplexuma vezeti fel, amely összekapcsolódik Sárkányölő Szent György legendájának bizonyos elemeivel. Ez és egyéb kereszténységhez kapcsolódó motívumok a kutató szerint arra utalnak, hogy Jegoruska nem csupán felnő, de ráatalál a keresztény hitre. A *Magasiskolában* szintén szerepet kap a vihar előtti baljós előérzet, a nyugtalanság. A hős mindkét műben elhagyja a teret a vihart követően, legyőzi az unalmat és a szorongást, újjászületik, a régi szó helyett ráatalál saját, költői szavára. Molnár Angelika összehasonlító jellegű tanulmánya a motívumrendszerek feltárásával tehát rámutat arra, hogyan hatott a csehovi poétika Mészöly regényének gondolatvilágára.

A kötet harmadik nagyobb egységének címe *Csehov a 20. század elő magyar recepciójában*, az abban szereplő három tanulmány érdekes adalékokat nyújt az orosz író hazai befogadásának tanulmányozásához, poétikai és irodalomtörténeti szempontokat ötvözve. A rész első tanulmánya Zoltán Dominika nevéhez köthető, címe *Az újságszerűség problémája Csehov életművének kontextusában – Bevezető kérdések egy kutatási terület kijelöléséhez*. Az írás az újságot interdiszkurzív térnek tekinti, amely sokrétű kapcsolatban áll a csehovi poétikával: egyfelől mint az a közeg, amelyben megjelentek az író novellái, hat magára a művészi szöveg befogadására, másfelől az újság mint kommunikációs forma magukban a Csehovszövegekben is problematizálódik. Annak szemléltetésére, hogy az újság közege miként hat az irodalmi műre Zoltán Dominika *A kutyás hölgy* első, *Az ölebes asszony* című magyar változatát vizsgálja (az *Uj Század* című hetilapban jelent meg először 1900-ban). A szöveg erősen rövidített, illetve jelentős értelmi változtatásokon esett át, így bár Csehov ismert novellája alapján készült „aligha nevezhető fordításnak, sőt Csehov magyar recepciójáról sem beszélhetünk a megjelenésével kapcsolatban” (188). A változtatások miatt a kétértelműség eltűnik a műből, az „újságosítás” hatására a fürdőhelyi románc tipikus történetévé redukálódik, ami összefüggésbe állítható a „szezonálisan aktualizált” hirdetésekkel – Csehov elbeszélése is az eljárás áldozatává válik. Ez különösen érdekes abból a szempontból, hogy az író műveiben is „megfigyelhető, hogy a szüzsék ilyen viselkedési sémákat vagy *frame*-eket működtetnek” (190), ugyanakkor a csehovi szüzsé, a reklámmal ellentétben, pont azon alapul, hogy „a gondolkodási sémák nem működnek” (190),

ami, ha a hősökben nem is, az olvasóban tudatosul. Pont ettől fosztja meg az eredeti szöveget az újság terén belül csak helykitöltőként szereplő *Az ölebes asszony*. A tanulmány az újsághirdetések elhelyezésének gyakorlatát, amelyben a tarkaság dominál, a Csehov-kutatásban központi szerepet betöltő „véletlenszerűség poétikájával” (Alekszandr Csudakov terminusa) állítja párhuzamba, ami kapcsán szintén „lehet beszélni az ilyen életszerű válogatatlanság mesterséges modellálásáról” (191). A kommunikáció központi probléma a Csehov-kutatásban (Andrej Sztjepanov monográfiát szentelt a témának), az író műveiben jellemző, hogy „a tömegkommunikációs eszközök nemhogy segítséget jelentenének, hanem rendszerint technikai szempontból, de társadalmi intézményként is diszfunkcionálisak”. Az újság így „nem a kultúra működő diskurzusaként jelenik meg Csehovnál, hanem leginkább mint az értelmet megsemmisítő mechanizmus” (193). Zoltán Dominika rendkívül érdekesen teszi fel az újságszerűség kérdését, az újságot és a művészi szöveget dinamikus kapcsolatban, mint egymásra kölcsönösen ható szövegtereket vizsgálva.

Dukkon Ágnes *Gondolatok a magyarországi Csehov-recepció kezdeti szakaszáról* című írása összefoglalja a 19. század végi és 20. század eleji kritika és fordítás legfontosabb állomásait, átfogó képet adva arról, hogyan került be Csehov a magyar kulturális tudatba. A tanulmány bevezetője számszerűen tárja elénk a hazánkban megjelent orosz tárgyú írások növekedését a 19. század során, rámutatva arra, hogy a „század utolsó évtizedeitől egyre gyorsuló tendenciát mutat a befogadás, [...] míg a korábbi orosz írók esetében megfigyelhető egy-egy évtizednyi, sőt néha több késés, addig Csehov befogadása már szinte egyidejű” (198). Már az 1880-as évek végétől találkozhatunk Csehov írásaival különböző lapokban, a századfordulót követően pedig a magyar színházak is műsorra tűzik darbjait. Az írás külön figyelmet szentel a két első magyar Csehov-fordító, Szabó Endre és Ambrozovics Dezső munkásságának, kiemelve szerepüket az orosz irodalom népszerűsítésében. Prózairóként Csehov „szinte észrevétlenül vonult be a magyar irodalmi köztudatba” (200). Míg kezdetben elsősorban „humoros elbeszélései alapján értékelték” (201), később, a fordítások mennyiségi és minőségi javulásának is hála, sokkal árnyaltabbá vált a róla kialakult kép. A szerző részletesen ismerteti Honti Rezső 1924-es írását, aki Csehov világát elsősorban a társadalmi determináltság nézetének tükrében értelmezi. A tanulmány záró része áttekinti Csehov darbjainak hazai fogadtatását. A századfordulót követően, bár láthatott Csehov-darabokat a magyar közönség, az író drámái széleskörűen ismertek csak a 20-as évekre váltak. Az előadásokban kiváló rendezők és színészek vettek részt, és pozitív kritikai fogadtatásban részesültek, a tanulmány külön kitér Földi Mihály, Horváth Árpád, valamint Kosztolányi Dezső publicisztikai írásaira. Dukkon Ágnes tanulmányában jól szemlélteti a korai Csehov-recepció alakulását, értékelése szerint az író népszerűségének titka abban rejlik, hogy „mind a kritika, mind a publikum érzékenyen reagált a tipikus orosz problémákra: a passzivitásra, a bele-

törődésre hajlamos magatartás különféle változataira, a küzdelemre és a kitartó munkára való képtelenségre, az illúzió és a valóság ütközésére, a szereplők külső és belső világában megjelenő szakadása” (205).

Cs. Jónás Erzsébet *A szecesszió nyomai Kosztolányi Dezső és Tóth Árpád Csehov-fordításaiban* című tanulmánya stilisztikai szempontból elemzi egyrészt a korai magyar Csehov-fordítások sajátosságait, másrészt rámutat az ezektől való eltávolodásra a későbbi magyar szövegváltozatokban. Az írás nyitánya áttekinti a szecesszió művészeti és szellemi irányzatát, amely az 1880-as évektől az 1930-as évekig hatott, és „a gyáripar, a tömegtermelés személytelensége ellen tiltakozott” (208). A szecesszió kiemelt jellemzői a szín- és fényélmények, a stilizálás, a keleti motívumok, az indázó ornamentika, valamint, a magyar szecesszióban, a népi motívumok használata. Ez a fajta ábrázolásmód nyomott hagyott Kosztolányi Dezső és Tóth Árpád Csehov-fordításain is. A kutató kiindulópontja mindkét esetben a fordítók műfordítói álláspontja: míg Kosztolányi a „hűség és szépség” alapállását fogalmazta meg, Tóth a fordítások aktualizálásának létjogosultságát hangsúlyozta. A tanulmány az eredeti orosz szöveggel veti össze a magyar változatokat, bizonyos, a szecesszióhoz köthető jelenségekre hívja fel a figyelmet. A Kosztolányi-fordítás kapcsán ilyen az indázó a mondatszerkezet, valamint a szecesszió és az impreszionizmus stílusjegyeit hordozó szókinccs használata. Tóth Árpád fordításával kapcsolatban fontos tényező, hogy az író a darabot, a szerző műfaji megjelölése szerint komédiaként, a „kispolgári színházi publikum igényeiről alkotott kép[nek]” (220) megfelelően fordította, így jellemző a szövegre a stilizált népiesség, a csehovi nyelv „színesítése” betoldásokkal, valamint a monológokban tetten érhető patetikusság. A kutató felhívja a figyelmet a csehovi szövegtechnika kompozíciójának azon sajátosságára, hogy a nagy érzelmek nem nyilvánulnak meg drámai gesztusokban, azok a „fecsegő felszínen” keresztül rajzolódnak ki. A jelenséget a *Három nővér* különböző magyar változatainak összevetésével szemlélteti, Kosztolányi, Háy Gyula és Stuber Andrea fordításait véve tekintetbe. A szecessziót követően már az újabb szövegkiadások is módosítottak Kosztolányi és Tóth szövegén, „kitörölték a terjengősnek tűnő, túlságosan expresszív, érzelmes, fokozó, magyarázó részeket, egyszerűsítették a jelzőket, tárgyias szinonimákat választottak” (228). Ennek okát a szerző a „tárgyias-intellektuális” realizmus korának beköszöntében látja. A tanulmány zárógondolatai felvetik a tárgyalt jelenség vizsgálhatóságát a kognitív poétika megközelítésében, amely perspektívában a szecesszió nyelvi jegyeinek eltűnése magyarázható azzal, hogy „a századelő eszmeisége a későbbi befogadónak már nem kapcsolódott a nyelvi jel akkori eszköztárához”, az „értetlenné, megmosolyogtatóvá, feleslegessé vált” (234). Összességében a részről elmondható, hogy különböző aspektusaiban világítja be a Csehov-recepció korai, a mai olvasó számára ismeretlen szakaszát, egyúttal betekintést engedve a századelő magyar kultúrájába, abba a korba és szellemi közegbe, ahová először

„megérkeztek” Csehov művei, és amelyben megalapozódott az író mai napig tartó népszerűsége.

A kötet *Csehov a színház nyelvén* című, záró egysége a leghosszabb és legváltozatosabb rész, összesen hét írást foglal magában, melyek között a szaktanulmányokon kívül szerepel interjú és bevezető jegyzet is. A részt nyolcadikként szépirodalmi szöveg, Csehov egyik legismertebb darabja, a *Három nővér* zárja Kozma András fordításában, így folytatva a könyvsorozatban már hagyományosnak tekinthető eljárást, miszerint egy egész Csehov-mű is helyet kap a kötetben, kortárs fordításban. Megfigyelhető, hogy maguk a tanulmányok fokozatosan orientálják az olvasót a *Három nővér* felé: míg az első három írás általánosabb kérdéseket, illetve más darabokat vizsgál, az utolsó négy szöveg már ezt a művet állítja a középpontba. Az olvasónak tehát, csakúgy, mint a második rész esetében, rögtön felkínálja a kötet az elsődleges olvasmányélmény lehetőségét. Ugyanakkor fontos különbség, hogy az ír szerzők munkáival ellentétben nem a Csehov iránt érdeklődő közönség számára ismeretlen szöveg kerül a szaktanulmányok mellé, hanem az orosz szerző egyik legnépszerűbb műve, amelyet sokan már a középiskolában is olvastak. A befogadó mégis azon kapja magát, hogy újraolvassa a darabot, ennek okát a már részletezett, gondos szerkesztésben kereshetjük: mire a tanulmányok végére jutunk, teljesen magával ragad minket a *Három nővér*, mi magunk is újra meg akarjuk tapasztalni Olga, Mása és Irina világát. Még ennél is izgalmasabb (és ugyanúgy érvényes a második részre), hogy mivel a szépirodalmi szöveg az arról szóló szakirodalmi munkák után következik, egészen másként tekintünk a darabra a kötet kontextusában, figyelmesebbek vagyunk a tanulmányokban kiemelt részletek és poétikai kérdések iránt.

Tadeusz Klimowicz *Az életemet is elszerencsétlenkedtem, mint Magát* című írását Pálfalvi Lajos fordításában olvashatjuk. A kötet többi szövegével ellentétben a középpontban itt nem Csehov valamely műve vagy annak feldolgozása áll, hanem maga az író magánélete, viszonya a nőkhöz. Érdekes, hogy a címet, csakúgy, mint egy színpadra írt darabban, a szereplők felsorolása és rövid ismertetése követi, így mintegy dramatizálva magát az életrajzot, ebben kötődve a színház nyelvéhez. Az írás Csehov magánlevelezése, illetve a kortársak visszaemlékezései alapján életrajzi linearitásban göngyölyíti fel az író szerelmi életét, kísérli meg értelmezni viselkedését és értékelni kapcsolatait, kiemelve a fontos szerepet játszó nőket, és feltárva szexuális életét is. Csehov Klimowicz értékelésében analóg Casanovával abban az értelemben, hogy mindketten félnek, és tisztában vannak „az érzelmi állapotukat leíró szavak súlyával és értékével, Giacomo ezért mantraként ismételte ezeket, hogy hipnózisba ejtse és elcsábítsa szíve hölgyeit, Anton pedig a hallgatás burkába rejtegette őket, hogy ne járassa le magát szentimentális pátosszal” (240) – így magyarázható érzelmi zárkózottsága, távolságtartása a komoly kapcsolatoktól. Az írás kiemelt alakjai, mintegy női főszereplői Ligijja Sztahijevna Mizinova tanító-nő, „Anton Csehov nagy szerelme” (239), aki később boldog házasságot kötött a

rendező Alekszandr Szanyinnal, és Olga Knjipper színésznő, az író felesége. Míg előbbi pozitív értékelést kap, addig utóbbit a szerző egyértelműen negatív szereplőként értékeli: Ligijya lehetett volna az, aki boldoggá teszi Csehovot, de a férfi visszautasította ezt a lehetőséget (neki szólt az írás címét is adó idézet, ő az, akit Csehov „elszerencsétlenkedett”), Olga, az „örök Lolita” (256) megtestesítője, aki „ötvenöt évvel élte túl a férjét, és cinikusan sütkérezett az írói hírnév dicsfényében” (262). A szerző szintén rámutat, milyen alakpárhuzamok vonhatók a nők és a Csehov-művek szereplői között, a *Cseresznyés kertben* az egoista Ranyevszkaja prototípusaként Olgát jelöli meg, a *Sirály* finom lelkű Nyinájában Ligijját azonosítja. Tadeusz Klimowicz erősen szubjektív hangvételű írása érdekes adalék a Csehov-életrajzhoz, színesítve az íróról alkotott képünket.

Regéczi Ildikó, a kötet szerkesztőjének tollából olvashatjuk a *Schilling Árpád Siráj-rendezése és a létfolyam fogalma* című tanulmányt. Az írásban egyrészt a kutató tágabban beszél Csehov drámapoétikájáról, középpontba állítva az élet és irodalom határproblémáját, másrészt az első részben feltérképezett poétikai elvek megvalósulását vizsgálja a Krétakör Színház *Sirály* című előadásában. Ahogyan azt Kroó Katalin tette a kötet nyitótanulmányában, Regéczi Ildikó is felveti a csehovi életmű átjárhatóságát, amelyhez hasonló, a határokat problematizáló poétikai kérdés a „szöveg és az életbeli realitás kapcsolata” (264). A Csehov-művek jellegzetessége befejezetlenségük, amelyet Alekszandr Csudakov a véletlenszerűséggel állított összefüggésbe. A „nyitott vég” azt sugallja, hogy a mű csupán „a hős életéből vett részlet” (264), a mű határai nem esnek egybe a hős létezésének határaival. Megfigyelhető, hogy Csehov „narratív eszközökkel törekszik a mindennapi élet folyama és az irodalom formált valóság közti szakadék áthidalására” (265), a jelenséget Csudakov a „létfolyam” terminusával írta le. A felszínt tehát a véletlenszerűség, a válogatatlanág, a mindennapi történések uralják, a művek, különösen az író drámái, bekapcsolódnak a „lét áramlatába”, azok „sajátos életszerűsége” (266) jön létre, amelyen keresztül metafizikai dimenziók nyílnak meg. A kutató vizsgálja a *Sirályt* mint drámaszöveget, kiemelve olyan poétikai eljárásokat, amelyek segítségével egyrésztől megvalósul „a művészetnek az életbe törése”, másfelől „az élet a művészetbe törése”. A tanulmány Schilling Árpád *Siráj*-rendezésében olyan színházi technikákra világít rá, amelyek nyomán pontosan ez a határprobléma válik érzékelhetővé. A szerző felhívja a figyelmet a játéktér flexibilitására, valamint Trepljov darabját az előadás metaszoövegeként, *kicsinyítő tükörként* értelmezi, értékelése szerint a Krétakör előadásában „a szó legszorosabb értelmében valósul meg a »létfolyamból való kivágás«” (273). A tanulmány utolsó része a nézőre tett, a brechti elidegenítő dramaturgiához közel álló hatás eszközeit vizsgálja, amely nem az átélésen alapszik, hanem „az átgondolás és ideális esetben az ezzel kapcsolatban álló átváltozás alapélményén” (273) nyugszik, nézőpontváltás helyett aktivitást vár. Ennek szellemében a darab zárójelenete elmarad (a helyett a hegedű törik össze, amely sűrítő momentumként értékelhető), az előadás vége

pedig felszámolja a hagyományos színházi keretet, a színészek tapsolják meg a nézőt, így egyrészt „az élet–színház pozícióbeli átváltását eredményezve”, másrészt „megfosztják a publikumot attól, hogy a véget, a befejezettséget érzékelje” (276). Regéczi Ildikó értékelésében a Krétakör előadása jó példája annak, hogy a „csehovi poétika alapvető jellegzetességeiként számon tartott elemek, a *befejezetlenség*, a *véletlenszerűség*, az *eredmény nélkülség* színházi formában is sikeresen megvalósítható kompozicionális jellemzők” (277).

Natalija Njagolova *Térképek, képek, kartogramok a 20–21. századi színházi csehoviárában* című tanulmánya, amelyet Regéczi Ildikó fordításában olvashatunk, a *Ványa bácsi* tárgyi világának két elemén, Asztrov a járás növény- és állatvilágát ábrázoló kartogramján, valamint a darabban szereplő Afrika-térképen keresztül a *térkép – kép – kartogram* szemantikai sorát vizsgálja. A szerző egyrészt körüljárja, milyen funkciót töltenek be ezek az elemek a drámaszövegben, tekintetbe véve különböző, a vonatkozó tudományos diskurzusban született értelmezéseket, másrészt arra kíváncsi, hogyan interpretálják azokat négy moszkvai színház előadásai. A mű kontextusában a kartogram „Asztrov számára a *kép*hez és a festészethez kötődik” (281), így konnotatív viszonyban áll a művészet szférájával, egyszerre kapcsolódva a szereplő lelki érzékenységéhez, valamint „a művészi és mindennapi realitás határának egyfajta eltörlésére irányuló szándék[hoz]” (281). Afrika térképének értelmezésére többféle koncepció is született, ezeket a tanulmány röviden ismerteti. A négy vizsgált, 20. század végi és 21. század eleji előadást a szerző időrendben tárgyalja. Egyaránt 1993-ban mutatták be a *Ványa bácsit* az Et-Cetera Színházban Alekszandr Szabinyin a korban konzervatívnak ható, illetve a Malij (Kis) Színházban Szergej Szolovjov „nosztalgikus, az orosz csehoviáda nagy korszakát lezáró” (285) rendezésében. Afrika térképe csak az első esetben vált a színpadkép részévé, de Asztrov a negyedik felvonásban elhangzó, Afrikára vonatkozó replikája („...Afrikában most biztosan nagy a hőség – szörnyű dolog!”) mindkét előadásban szerepel: Szabinyin változtatásában „kommunikációs helyettesítő” szerepe van, a „fecsegés” része lesz, Szolovjov interpretációjában „mindannak jelölőjévé válik [...], ami nem Oroszország” (287). 2009-ben újabb két változatot láthatott a moszkvai közönség, a darabot az Állami Akadémiai Színház és a Mosszovet Színház is színre vitte, Rimas Tuminas és Andrej Koncsalovszkij rendezésében. Tuminas „metafizikus, kísérteties, hatásos »installáció« hoz létre” (287), Asztrov kartogramja diaképek formájában jelenik meg. A szereplő afrikai hősről szóló replikáját csomagjai terhe alatt mondja el, egyrészt kifejezve a mindennapi élet nyomasztó voltát, másrészt ironikusan jelenítve meg a szereplők elképzeléseit az „ott”-ról, az „eklektikus groteszk” (287) jegyében. Koncsalovszkij több színházi stílust is keresztező előadásában a replika közben Asztrov könnyeit takarhatja, a térkép szintén jelen van, de elrongyolódott, amely szimbolikus jelentést hordoz: a kontinens „már nem álom, hanem az elviselhetetlen létnek, az otthonnak a nyomorúságos része, ahonnan nincs menekvés” (289). A kartogram szemanti-

kailag kiterjed, metaforizálódik, a forradalom előtti Oroszországot képei jelennek meg kivetítve az előadásban. Regéczi Ildikó és Natalija Njagolova tanulmányainak közös vonása, hogy azok a csehovi drámapoétika sajátosságaiból indulnak ki, vizsgálva azokat egyrészt magukban a drámaszövegekben, másrészt konkrét előadásokban, olyan színházi megoldásokat emelve ki (színészi játék, színpadkép, nyelvezet stb.), amelyek segítségével az egyes változatok interpretálják az eredeti műveket.

A soron következő két szöveg középpontjában egyaránt Eötvös Péter *Három nővér* című operája áll, Orbán Jolán a zeneszerzővel készült, „*Úgy érzem, hogy megtaláltam a »közös« hangot Csehovval*” című beszélgetését szintén Orbán Jolán az előadásról írt, *Eötvös-mestermű: A három nővér mint az opera dekonstrukciója* című tanulmánya követi. Bár műfajában eltér a két írás, sok közös elemmel találkozunk bennük, az interjúban érintett részletek visszatérnek, kifejtésre kerülnek a tanulmányban, vagy éppen fordítva, az interjúban hosszabban kifejtett témákra utal az azt követő szöveg, a kettő sok szempontból kiegészíti egymást, ezért érdemes őket együtt tárgyalni. Ezen túl erősíti a kohéziót, hogy Orbán Jolán írása rendkívül sokat merít mások Eötvössel készült interjúiból, beszélgetéseiből, így a zeneszerző „hangja” ugyanúgy részesévé válik a szakszövegnek. Mindkét írás feltérképezi a zeneszerző alkotói útját, foglalkozik azzal, milyen kulturális hatások érték, és elhelyezik a *Három nővért* Eötvös életművének kontextusában. A *Három nővér* opera ősbemutatója 1998-ban volt a Lyoni Operaházban, Oroszországba 2019-ben „tért haza”, Jekatyerinburgban, majd Moszkvában játszották (maga az interjú is ennek apropóján született). Orbán Jolán párhuzamot von Jacques Derrida és Eötvös alkotói hozzáállása között, ahogy azt a cím is jelzi, a *Három nővért* az opera dekonstrukciójának tekinti, a kérdést három szinten vizsgálva: a szöveggönyv, a „zenei szövet” és a rendezés szempontjából (elsősorban a lyoni előadásra koncentrálván). A kifejtés logikája tükrözi a mű létrejöttét is, Eötvös ugyanis a szöveggönyvvel kezdte az opera írását, csak utána komponálta meg a zenét, a rendezés pedig a kész mű alapján jött létre. Ez a munkamódszer adódik abból, hogy Eötvös, bár maga elsősorban zeneszerző és karmester, szemléletét nagyban formálta a színház, illetve közel áll hozzá az irodalom. Mind az interjú, mind a tanulmány reflektál a szöveggönyv létrejöttére, amelyet a szerző feleségével, Mezei Marival együtt írt, valamint az eredeti darabot radikálisan megváltoztató, ahhoz bátran hozzányúló koncepciójára. Ezt a merészséget „éppen az eredeti szöveghez való strukturális hűség adja, mivel Eötvös megtalálja az »elemi formát« Csehov szövegében, ami a darab kompozíciós elvét adja” (314): a háromszöget. A darab mikrostruktúrájában, a szereplők dinamikájában megfigyelhető alakzatot az operaváltozat „a makrostruktúra szintjére »transzponálja«” (314–315), a háromszög határozza meg a szöveggönyvet, a zenei szövetet és a színpadképet is. Így a négy felvonás helyett három ismétlődő szekvencia kerül színpadra, más-más szereplő, Irina, Mása és Andrej perspektíváját állítva a középpontba. Ők azok, akik két má-

sik szereplővel állnak kapcsolatba, akiknek két lehetőség közül kell választaniuk. A dekonstrukció elveinek megfelelően, Kosztolányi magyar fordítását és az orosz eredetit használva, Eötvös és Mezei szó szerint szétszabdalták a szöveget, majd a háromszög alakzata szerint ismét összerakták, így egymás mellé kerülhettek az eredetiben egymástól távol lévő, de párhuzamos részek. A hármasság szintén tükröződik a zenei anyagban, a hármashangzatokat használatával, de nem a hagyományos módon, hanem „a három szereplő kapcsolata közötti »sérülékeny egyensúly« kifejezéseként” (320), új zenei nyelvet teremtve. A ritmika és a hangszerek egyaránt kifejezik az egyes szereplőket. Bár eredetileg az egyes szereplők-höz köthető, összesen tizennyolc szólóhangszerből állt volna a zenekar, az nem bizonyult elegendőnek egy operaház méreteihez, így a színpad mögé nagyzenekar került, „amely a speciális effektusokat, a hangzó háttérrel biztosította” (324), tehát ebben a tekintetben is érvényesül a hármas tagolás. A tanulmány utolsó része a színpadi megvalósítással, a rendezéssel foglalkozik, tekintetbe véve a szöveg és a zene közti viszonyt, kiemelve bizonyos énektechnikai megoldásokat (itt különösen érdekes a férfi énekhangok, kontratenorok alkalmazása a nővérek szerepére), majd rámutatva a lyoni ősbemutatóban alkalmazott megoldásokra a színpadkép és a mozgáskultúra terén, amelyek szintén a hagyományos opera dekonstrukciójaként értelmezhetők. Orbán Jolán szerint a „*Három nővér* a búcsúzások drámája”, ami beleíródik „az opera zenei szövetébe is” (333).

V. Gilbert Edit *Magyar Három nővér-előadások (és néhány művelet a Csehov-számrendszerben)* című tanulmánya azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy vajon mennyire van jelen Csehov a mai magyar ember számára, „benne élünk-e még a Csehov-univerzumban, beszéljük-e az ő nyelvét, s mit is értünk alatta” (336). A szerző az írás nyitányában a címben is szereplő *Csehov-számrendszer* kifejezés nyomán annak (alapvetően kutatásmódszertani) gondolatát veti fel, hogy az orosz íróról alkotott képünk potenciálisan vizsgálható lenne kvantitatív és kvalitatív módszerek kombinációjával, ami megválaszolhatná, „mire is fogékonyak a Csehov szövegüniverzumban az alkotók, a befogadók, a média” (337). Ezt követően a tanulmány általánosan vizsgálja azokat a tendenciákat, amelyek az orosz nyelv és irodalom helyzetét meghatározták az utóbbi évtizedekben, kiemelve a színház szerepét abban, hogy a befogadók számára élő maradjon egy-egy író munkássága. Csehovot „a világ színházcsinálói mindmáig nyelvüknek tekintik, az ő koordinátái között is fejezik ki viszonyukat a világhoz” (340), ugyanakkor azt igen változatos formában teszik. Annak, hogy egy-egy feldolgozás vagy színrevitel mennyiben változtat az eredeti művön, vannak fokozatai, ugyanakkor a szerző hangsúlyozza, hogy mindegyik az eredeti mű átírata, „a szövegekönyv mindig redukció és betoldás módosítás” (340), ez „a színpadi létmód természetes vonásának” (341) tekinthető. Egy-egy mű hatása, jelentősége mérhetővé válik, ha tekintetbe vesszük, mennyi változata él a kortárs kultúrában (színpadi és filmváltozatok, esetleg kódolt allúziórendszerek formájában), hányan írják tovább ezeket a műveket, a kriti-



ka és a tudományos diskurzus mennyiben foglalkozik velük, tehát milyen „kreatív és metaolvasatokat [...] generál” (341). Csehov ebből a szempontból különösen aktívan van jelen Magyarországon, a *Három nővér*nek több változata is színpadra került az utóbbi években. A kortárs előadások mellett a mai napig jelentős hatása van Ascher Tamás kultikus rendezésének, ez annak is köszönhető, hogy a 2020-as karantén idején az MTVA hozzáférhetővé tette a felvételt. A tanulmány utolsó része ezen előadás kritikai fogadtatását tekinti át, kiemelve a társadalmi és politikai változást jelző elemeket, amelyeknek „a jelen hermeneutikai pillanatban” (349) is hatnak.

A kötetet Hamvai Kornél *A Három lány első mondata* című írása zárja,<sup>2</sup> amely műfajában ismét eltér a többi szövegtől, az író és műfordító *Csehov és Feydeau: bevezetés a bohózatba* című, készülő kötetének jegyzete, amely a fordítói gyakorlatba nyújt bepillantást. A szerző *A három nővér* első mondatának magyar fordítása kapcsán magyarázza el fordítói döntéseit, amelyen keresztül kirajzolódik műfordítói koncepciója. Hamvai tolmácsolásában az ominózus mondat („Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина”) a következőképp hangzik: „ÓLGA: Ma egy éve, hogy apa meghalt, május tizenhét, Irína, a születésnapodon.” (351). A műfordító azt vallja, hogy „a drámafordító a beszélő karakter szituációban elhangzó színpadi megszólalását fordítja, nem a szerző irodalmi mondatát” (352), a szó szerinti egyezés helyett a hangsúlyt arra helyezi, hogy ugyanazt a hatást érje el az adott mű, amit saját korában. Mivel Csehov műveit élőbeszédyszerűnek érezte eredeti közönsége, a szerző szerint a fordítást a mai befogadó mindennapi nyelvhasználatához kell közelíteni, a nevekben az eredeti hangsúly hosszú magánhangzóval való jelölése pedig szintén tükrözi az orosz nyelv hangzását. Az írás sorra veszi a kiemelt kezdőmondat elemeit, megmagyarázva minden egyes esetben, hogy miért döntött Hamvai a fordítás során az adott megoldás mellett, felfejtve a mondat poétikai motivációit, értelmezve azt a darab kontextusában. A jelen írás gyakorlati működésében mutatja be azt a műfordítói álláspontot, amely a mindenkori kortárs közönséggel való kapcsolatot hangsúlyozza, ezzel egybeesik olyan elvekkel, amelyeket Cs. Jónás Erzsébet és V. Gilbert Edit tanulmányai érintettek, a kötet így több szempontból világítja be a fordítás és az adekvált színpadi adaptáció kérdését.

Összességében a *Kultúrák és médiumok párbeszéde* gondos szerkesztésének köszönhetően egy rendkívül kiegyensúlyozott kötet, amely több szempontból mutatja be, hogyan van jelen az orosz író munkássága kultúránkban, milyen rezonanciákat generál a mai napig. Nem Csehov műveinek poétikája áll tehát a középpontban, hanem az, hogy azok miként vannak velünk, milyen változatokban,

<sup>2</sup> A *Három lányt* 2019. február 15-én mutatták be a budapesti Weöres Sándor Színházban, Réthly Attila rendezésében. Ez az alkotópáros második Csehov-feldolgozása, a *Ványa bácsit Ványa bá* címen 2015. december 4-én mutatták be.

és hogyan maradnak számunkra is élők. A tanulmányok döntő többsége a hagyományos Csehov-kutatás eredményeit használja kiindulópontnak, azok nyomán egytől egyig olyan kérdéseket vetve fel, amelyek nagyon is aktuálisak, érdekesek a kortárs befogadó számára. A *Kultúrák és médiumok párbeszéde* nem kizárólag az (oroszb) irodalmat kutató, szűk szakmai közönségnek készült, hiszen rendkívül sok olyan témát dolgoz fel változatos szempontok szerint, amelyekhez mindenki tud kapcsolódni (film és szépirodalmi szöveg összefüggései, a magyar fordítás kérdései, színházi adaptációk, befogadástörténet stb.). Az eredmény egy olvasmányos, logikusan felépített kötet. Ugyanakkor a tanulmányok az olvasó részéről feltételezik Csehov legnépszerűbb műveinek ismeretét, így ez a fajta „előképzettség” kétségkívül elengedhetetlen. Végezetül külön kiemelendő Regéczi Ildikó magas színvonalú munkája, aki nemcsak szerkesztőként, hanem fordítóként és kutatóként is hozzájárult a kötet létrejöttéhez.

## Számunk szerzői

BENDA Mihály (1971) Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport tagja. Legutóbbi írásai: *Tisztább értelmet adni a törzs szavainak. Mallarmé Tombeau d'Edgar Poe című versének három magyar fordításáról*, in *Műfordítás és más extrém sportok. (Írások Kappanyos András 60. születésnapjára)*, szerk. Földes Györgyi, Major Ágnes, Szénási Zoltán (Budapest, Reciti, 2022) 313–321. Antológia és irodalomtörténeti nézőpont: Kálmán C. György *A korai avantgárd líra* című antológiájáról, *Literatura* 48: 1, 8–13.  
e-mail: benda.mihaly@abtk.hu

HAYLES, N. Katherine (1943), Duke Egyetem. Az irodalomtudomány James B. Duke kitüntetett professor emeritája, az Amerikai Művészeti és Tudományos Akadémia tagja. Főbb művei: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (Chicago, The University of Chicago Press, 1999); *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts* (Chicago, The University of Chicago Press, 2005); *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* (Chicago, The University of Chicago Press, 2012); *Postprint: Books And Becoming Computational* (New York: Columbia University Press, 2020).

HOFFMANN Béla (1946), nyugalmazott főiskolai tanár (BDF), Olasz Nyelv- és Irodalom Tanszék. A Magyar Dantisztikai Társaság tagja. Fő kutatási területe a középkori és a 19–20. századi olasz irodalom (Dante, Petrarca, Leopardi, Landolfi és mások). A költői szó természetét, az irodalmi hermeneutika és a szemiotika kérdéseit is érintő tanulmányai két magyar- és egy olasz nyelvű kötetben jelentek meg: *A Jegyestől a Rózsáig* (1991); *A látóhatár mögött* (2002); *La parola poetica* (2005). Legutóbbi munkái: Canto XIX of the Inferno, (*Hungarian Philosophical Review*, 2021/2.); *Vergilius és Beatrice megszólalásának ironikus attitűdjéről, jelentésgeneráló szerepéről és a két hegy természetéről* (Dante-émlékkötet: *Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából*), Szegedi Egyetemi

Kiadó, 2022.; Költészetről költői nyelven a Komédiában (Az alaki és az elbeszélői szóban megfogalmazódó irodalomértelmezés és – önértelmezés kérdéseiről a Purgatórium XXIV. és XXVI. énekének egyes passzusaiban), *Filológiai Közöny*, 2022/3. e-mail: hoffbela@gmail.com

HORVÁTH Kornélia (1971), habilitált egyetemi tanár, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem professzora, a *Filológiai Közöny* főszerkesztője, a *Rivista di Studi Ungheresi* szerkesztőbizottsági tagja. 13 könyv szerzője, kutatási területe az 1945 utáni és a kortárs magyar irodalom, a 19. és 20. századi olasz és orosz irodalom, illetve Dante munkássága. Legutóbbi könyvei: *A késő modern magyar líra alakzatai* (Budapest, Gondolat, 2021), illetve *Turczai István költői világáról. Poétikai monográfia*, (Budapest, Coldwell Art, 2022).  
e-mail: horvath.kornelia@btk.ppke.hu

JURACSEK Kata (1992), tanársegéd az ELTE BTK Orosz Nyelv és Irodalom Tanszékén, az *Intersemiotics & Cultural Transfer* kutatócsoport tagja. Legutóbbi munkái: *Transzmediális átültetések Csehov prózájában. Képzőművészet – irodalom – film*, in Zoltán Dominika; Bali-Farkas Péter; Tóthpál Sarolta Krisztina (szerk.): *Műértelmezés – fordításkritika – transzmedialitás*. Budapest, ELTE Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító Tanulmányok Doktori Program, 2022, 53–79; *Images of the East in the Short Fiction of Ivan Bunin*, *Slavica* 2020/49, 89–104.  
e-mail: juracsek.kata@gmail.com

KOVÁCS Árpád (1944), az MTA doktora, a Pannon Egyetem habilitált professor emeritusa, korábban az ELTE, a PTE, és a KGRE tanára. A *Filológiai Közöny* akadémiai folyóirat szerkesztőbizottságának elnöke, regionális képviselő a Nemzetközi Dosztojevskij Társaság elnökségében, a *Diszkurzívák* címet viselő tudományos kiadványok (Argumentum, 1–15) sorozatszerkesztője. Könyveiben, tanulmányaiban a magyar, az orosz- és a világirodalom, valamint az irodalomelmélet és a nyelvölcelet körébe tartozó témákat dolgoz fel. Fontosabb könyvei: *Diszkurzív poétika* (2004), *Próza mű és elbeszélés. Regénypoétikai írások* (2010), *Versbe írt szavak* (2011), *Az irodalmi esemény* (2013). Németországban publikálta a perszonális elbeszélés műfajának szentelt monográfiáját (1994). Legutóbbi közleménye: *A szubsztancia formarendje Dante Isteni színjátékában* (2023).  
e-mail: kov2525@gmail.com

KOVÁCS Edit (1971), egyetemi docens a KRE Német Nyelv és Irodalom Tanszékén, a Kortárs Közép-európai Regény Kutatócsoport tagja. Fő kutatási területei: 20. és 21. századi német és osztrák irodalom, etika és irodalom, jog és irodalom kapcsolata, W. G. Sebald és Thomas Bernhard prózája. Legutóbbi könyve egy Sebald-monográfia az etikai kritika kontextusában (*Letzten Endes. Literatur und*

*Ethik in W. G. Sebalds Werk*, Wien, Praesens, 2021), legutóbbi publikációja a kortárs osztrák irodalom magyar recepciójával foglalkozik: *Jenseits von Bernhard, Handke und Jelinek. Österreichische Gegenwartsliteratur in Ungarn*, in Bombitz, Attila; Leitgeb, Christoph; Vosicky, Lukas Marcel (szerk.): *Frachtbriefe. Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Mitteleuropa*, Wien, New Academic Press, 2022, 145–165. e-mail: kovacs.edit@kre.hu

LÁNCOS Eszter (1982), PPKE BTK. Legutóbbi írásai: ‘Within her bosom it shall dwell’ – Remembrance and Shakespeare’s *Venus and Adonis*, in *Fidele Signaculum. Írások Szőnyi György Endre tiszteletére / Writings in Honour of György Endre Szőnyi*, szerk. Kiss Attila, Matuska Ágnes, Péter Róbert. (Szeged, SZTE BTK Angol-Amerikai Intézet, 2022); *Survival through Meaning: Reading Life of Pi through the Lens of Logotherapy*, in *Critical Insights: Life of Pi*, szerk. Bogár Ádám T., Szigethy Rebeka Sára. (Amenia, New York: Grey House Publishing, Inc., 2020). e-mail: eszterlancose@gmail.com

PETHŐ József (1960), Miskolci Egyetem BTK, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, DiAGram Funkcionális Nyelvészeti Központ, Stíluskutató csoport. Fő kutatási területei: kognitív stilsztika és poétika, a stílselemzés elmélete és gyakorlata, Krúdy Gyula szépprózájának stílusa. Fontosabb könyvei: *A halmozás alakzata* (Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004), *Krúdy-tanulmányok* (Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2005), *Alakzat és jelentés. Az alakzatok stílus- és jelentésképző szerepe a szövegben* (Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2011), *Stil und Textsinn. Beiträge zur Stilistik* (Nyíregyházi Főiskola, Nyíregyháza, 2015). e-mail: jozsef.petho@uni-miskolc.hu

SARBU Aladár (1940) az ELTE Angol-Amerikai Intézetének professor emeritusa. 1983–1989-ben tanszékvezető, 1993–2009-ben a *Modern angol és amerikai irodalom* doktori program vezetője. Szakterülete a modern angol regény, az angol modernizmus, az amerikai romantika és az irodalomelmélet. Fontosabb könyvei: *Henry James és a lélektani regény* (1981); *The Reality of Appearances: Vision and Representation in Emerson, Hawthorne, and Melville* (1996); *The Study of Literature: An Introduction for Hungarian Students of English* (2008). Walter Pater és az angol modernisták kapcsolatáról készülő monográfiájából eddig a Pater munkásságát összefoglaló, valamint a Henry Jamesre, James Joyce-ra, W. B. Yeatsre és Oscar Wilde-ra gyakorolt hatását bemutató fejezetek jelentek meg angolul. Az 1970-es évektől regényeket és elbeszéléseket is publikál. E téren legújabb munkája: *Botond. Politikai kutyaregény* (2017). e-mail: sarbu@t-online.hu

NICOLOSI SIMONA (1969), PhD Sapienza Római Egyetem. Legújabb írásai: *Cesare Beccaria Dei delitti e delle pene című mesterműve Magyarországon. Kazinczy Ferenc és Császár Ferenc fordításai stilisztikai, kulturális és történelmi összehasonlítása*, in *Olasz–magyar irodalmi és művelődési kapcsolatok a 18–19. században* (Dóbék Á. szerk.), Budapest, reciti 2022, 77–84., *Beccaria in Ungheria. La prima traduzione in ungherese del Dei delitti e delle pene: Ferenc Császár e le scelte linguistiche e sintattiche nel quadro storico e culturale della prima metà del XIX secolo*, in *Studi e ricerche d’italiano sul Danubio ed oltre: l’italianistica in Europa centrale e centro-orientale* (Konferenciakötet), Szeged, Szegedi Tudományegyetem, BTK, 2023. profnicolosi@gmail.com.

SZENDI Zoltán (1950) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: a Monarchia korának irodalma, Rilke életműve, az 1945 utáni német nyelvű irodalom, a magyarországi németek 1945 utáni irodalma. Legutóbbi publikációi: Rainer HILLENBRAND – Zoltán SZENDI (Hg.): *Geistesfreiheit. Deutsche Literatur zwischen Autonomie und Fremdbestimmung* (Wien, Praesens Verlag, 2020) és *Europa an Scheidewegen. Fragen der kulturellen Identität – literarische Fallbeispiele*, in Mira Miladinović ZALAZNIK – Dean KOMEL (Hg.): *Europa at the Crossroads of Contemporary World* (Ljubljana, Inštitut Nove revije, 2020). e-mail: zoltan.szendi@gmail.com