

Pannon Tanulmányok II.

A Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar
Tudományos Diákköri Dolgozatai
2012

A kötet megjelenését támogatta:
TÁMOP-4.2.2.-B-10/1-2010-0025
Tudományos képzés műhelyeinek támogatása a Pannon Egyetemen

Egyetemi Tudományos Diákköri Tanács
Pannon Egyetem
Veszprém
2013

A kötet megjelenését a
TÁMOP-4.2.2.-B-10/1-2010-0025
Tudományos képzés műhelyeinek támogatása a Pannon Egyetemen
pályázat támogatja

Kiadja
Pannon Egyetem
Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar
Tudományos Diákköri Tanács
Veszprém, 2013

Szerkesztette
Kovács Gábor

Nyomdai előkészítés, tördelés
Demeter Zsuzsanna

Borítóterv
Zachar István

Nyomtatás
Tradeorg Nyomda Kft.
Balatonfűzfő

Felelős vezető
Tóth Zoltán

ISSN 2062-4387

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	5
--------------	---

Kultúra, hagyomány, irodalom

TOKOS Bianka: <i>Homérosz nyomában</i>	7
HEIZINGER Anita: <i>A komikum megjelenési módzatai és a szimbólumok szerepe Semprei Névtelen Az Béla királyról való és az Bankó leányáról széphistória című művében</i>	33
BIKKES Orsolya: <i>A szemüveg kulturális szimbolikája Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc verseiben</i>	53

A modernség és a posztmodern nyelvei

BURJÁN Ágnes: <i>A megtalált valóság Rilke hatása Pilinszky János költészetére</i>	71
PINTÉR Viktória: <i>Az önmeghaladás kényszere – Tanúság, ikon, aszkézis Pilinszky János költészetében</i>	90
PÁPAY Szandra: <i>Az ironia mint a tárgyas lírahagyomány újraértelmezhetőségének lehetősége a posztmodernben (Parti Nagy Lajos: Grafitesz)</i>	108

Az interkulturalitás dimenziói

NÁDLER András: <i>Prospero's unsuccessful quest An alchemist's struggle for perfection</i>	131
SÁRIK Edit: <i>Äquivalenzfragen der literarischen Übersetzung am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal's Gedicht Erlebnis</i>	151

ELŐSZÓ

Kötetünk a Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar hallgatóinak a 2011 és 2012 között rendezett kari és intézményi tudományos diákköri versenyeken helyezést elért pályaműveit tartalmazza. Az előadásokat és dolgozatokat a témavezető tanárok közreműködése nyomán tanulmány formájában adjuk közre. A publikált közlemények tematikájukban, megközelítésmódjukban, elméleti alaposztottságukban és kutatási módszertanukban a karon működő kutatóműhelyek irányultságát tükrözik. A válogatás így nem csupán az MFTK TDK-ás eredményeiből, hanem a kari oktató-kutató munka sokszínűségéből is ízelítőt nyújt.

Jelen válogatás nyolc, többnyire első publikációval jelentkező, irodalomtudományi kutatásokat végző hallgató számára nyújt bemutatkozási lehetőséget. Szakmailag kiérlelt, új megközelítésmódokat alkalmazó és többségükben új tudományos eredményeket hozó munkákról van szó, melyeket örömmel ajánlunk az olvasó figyelmébe. A tanulmánykötet nem titkolt célja, hogy a közép- és nyugat-dunántúli régió humán tudományi értelmisége egy új nemzedékének nyújtson segítséget arra, hogy előtérbe lépéshessen.

dr. Bús Éva
PE MFTK, TDT elnök

Kultúra, hagyomány, irodalom

HOMÉROSZ NYOMÁBAN*

I. A HOMÉROSZI HAGYOMÁNYRÓL

„Homérosz klasszikus példája annak, amit az élet törvényének nevezhetnénk. Csak az él, ami változhatik, s csak addig él igazán, amíg változhatik.”¹

Péterfy Jenő

A Homérosz-filológia kezdete Arisztotelész munkái születésének idejére becsülhető, a Kr. e. IV–III. századra tehető, többnyire maga a filológia működése is a költő műveivel kezdődött. A XVIII. század végén Friedrich A. Wolf vonta kétségbe először azt, hogy a két eposz nem ugyanannak a szerzőnek a műve. Azóta már számos problémára sikerült pontot tenni az értelmezések során, de azóta is akadnak megválaszolatlan kérdések, a „homéroszi kérdés”-re tehát még nincs meg az összes válasz.

Babits a világirodalom első nagy alakjának Homéroszt tekinti.² A világirodalmat pedig olyan egészként szemléli, amihez mindenestül közünk van, a saját kultúránk, a saját irodalmi életünk is hozzátartozik és nélküle meg sem érthető. Fontos lesz a költő irodalomról, és az irodalomban működő mechanizmusról szóló gondolata, mely szerint az irodalom egy *gondolatmenet*, amelyben a költők egymásnak felelnek a tér és idő távolságain át. Ugyanezt a látásmódot erősíti meg Bahtyin *Az eposz és a regény* című munkájában,³ amelyben kifejti a jelen és a jövő kapcsolatáról szóló gondolatait az eposzsal kapcsolatban, amelyben szintén a befejezetlenség és összefüggés áll középpontban.

A jelen a maga úgymond egészében (jóllehet éppen nem is egész) elvileg és lényegileg nem befejezett: egész lényével folytatást követel, a jövő felé tart, és minél aktívabban és tudatosabban megy előre efelé a jövő felé, annál érzékelhetőbb és lényegesebb a befejezetlensége. (...)

Bármilyen messze legyen tőlünk időben, szakadatlan időátmenetekkel kapcsolódik nem kész mivoltunkhoz, jelenünkhöz, jelenünk pedig a befejezetlen jövő felé tart. Ebben a befejezetlen kontextusban elvész a tárgy jelentésszerű változatlansága: értelme és jelentése megújul, és növekszik a kontextus további kibontakozásának mértékében.

Bahtyin tehát kiemeli, hogy a jelent folytonos csapdában tartja a jövő, és ez a jövő folytonosan befejezetlennek minősül. A kontextus, vagy – hogy pontosabbak legyünk – a hagyomány befejezetlen, a jelentés folyamatosan megújul és így egyre több értelmezési aspektusra tehetünk szert.

Az irodalomtudomány sokszor kifejtette már, hogy az irodalom alapvető jelensége a textuális folytonosság, ami azt jelenti, hogy minden irodalmi alkotás egy másikat is éltet, és az alkotás egyfajta jelkomplexumként működik. Minden irodalmi mű dialogikus természettel rendelkezik, és emiatt nem tud kilépni a hipertextuális alaphelyzetből, a hagyomány megszakítása lehetetlen, a művek jelentésszerűségei kimeríthetetlenek.

A világirodalom már számtalanszor bizonyította, hogy képes újraírni a homéroszi hagyományt, még akkor is, ha csak motivikusan jelennek meg az eposzi elemek. Elég csak Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* című művét említeni, amelyben a címszereplő Homéroszt olvas, miközben ő is úton van,

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án II. helyezést ért el a Magyar Irodalom Tagozatban. Témavezető: dr. Kovács Gábor.

¹ PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 179–193.

² BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Fapadoskönyv Kiadó, 2011.

³ BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény*, ford. Hetesi István, Literatura 1995/4, 331–354.

és parafrázálja a homéroszi történetet. A legfontosabb ilyen jellegű mű azonban a Joyce-féle *Ulysses*, hazai példaként pedig megemlíthetjük Márai Sándor *Béke Ithakában* című regényét, amely a homéroszi és a Joyce-féle hagyományokra épít. Szerb Antal *Utas és holdvilág* című művének címe is árulkodó, azonban van egy mozzanat a regényben, amikor az *Odüsszeia* kerül előtérbe, és annak egy új nézőpontba való helyezése. Az író tehát kiemeli a regényben, hogy Homérosz műve mindig újabb és újabb értelmezési lehetőségeket tartogat.

A halálvágy a legfontosabb mítosztermelő erők egyike – magyarázta tovább Waldheim, most már inkább magának és izgatottan. – Ha jól olvassuk az Odyseiat, hát másról sem szól az egész. Ott vannak halál-hetairák, Kirke, Kalypso, akik barlangjukba csalogatják az utast a boldog halott-szigeten és nem akarják továbbengedni; egész halottbirodalmak, a lotophagok, a phaiakok földje, és ki tudja, nem *halott-ország maga Ithaké* is?... Messze nyugaton, a halottak a nappal mindig nyugatra hajóznak... és Odysseus nosztalgiája és visszatérése Ithakéba talán a nem-létezés utáni nosztalgiát, a visszaszületést jelenti... Lehet, hogy Pénélopé annyit jelent, mint kacs, és eredetileg lélekmadár volt, de ezt egyelőre még nem tudom bizonyítani. Látnod, ez olyan téma, amivel *feltétlenül sürgősen foglalkozni kellene*; neked is... *Kidolgozhatnál egy részletet*, hogy belejőjj a vallástudományi módszerbe. Például nagyon érdekes volna, ha írnál valamit Pénélopéről mint lélekkacsáról.⁴

Ehhez kapcsolódik Barthes gondolata arról,⁵ hogy az irodalom olyan tömör, titokzatos nyelvezet, ami folyamatosan feltételezi a párbeszédet, ilyen alapon teremthetünk kapcsolatot két szöveg között, figyelmen kívül hagyva az időt, amely nem lehet akadály, ha a szövegek hasonló vagy ugyanazon nyelven beszélnek. Az ő vélekedése szerint minden klasszikus szöveg implicit módon a Telített Irodalom művészete⁶ (nagybetűvel írja), amelyben a jelentések egymás mellett sorakoznak.

Dolgozatom azt a célt tűzi maga elé, hogy „kidolgozzon egy részletet” és néhány „homéroszi kérdésre” megtalálja a választ, mégpedig a szerző „nyomában” járva. A dolgozat első része az irodalomtörténet alakzatait tekinti át; az irodalomtörténeti gondolkodás működésmódjáról szól, valamint az *intertextualitás* és *paródia* terminusait tisztázza.

A dolgozat második része egy összehasonlító elemzésre vállalkozik: Petőfi Sándor *A helység kalapácsa* című műve kerül összehasonlításra Varró Dániel *Petőfi Sándor* című alkotásával, vizsgálva az eposzi kellékek és a nyelvi paródia példáit a művekben, valamint az intertextualitás lehetséges nyomait, s mindezt a homéroszi hagyomány továbbélésének megvilágításába helyezve. Kísérletet teszek arra, hogy bebizonyítsam, hogy a művek hermeneutikája csak rendszerben működik, illetve, hogy a ricoeuri hármas mimézis „modellje”, illetve fogalmai mennyiben alkalmazhatók a három szövegre.

A dolgozat utolsó részében a lírai alkotások kerülnek előtérbe: Konsztantinosz Kavafisz *Második Odüsszeia* és *Ithaka* című költeményei, Kovács András Ferenc *Ars memoriae* című alkotása, illetve Jorge Luis Borges *Ars poetica* című műve, elsősorban az *Ithaka*-motívum megvilágításában. Ebben az elemzésben is a hagyomány továbbélése, reprodukciója lesz a fontos, amely során megmutatkozik, hogy az epika műnemébe tartozó eposz, az eposzi hagyomány hogyan tud beleolvadni egy lírai költeménybe.

A fent említett művek tehát egy nagy egész kiszakított részeként lesznek vizsgálat tárgyai, ezért is illeszthető rájuk a *nyom* kifejezés, amely a dolgozatom címében is szerepel. A művekben a homéroszi hagyomány nyomainak vizsgálata lesz középpontban, szem előtt tartva Gadamer gondolatait a *hagyományról*, Babits meglátását és az irodalomról mint *gondolatmenetről* vallott nézetét, illetve Bahtyin *befeztetlenség* fogalmát.

⁴ SZERB Antal, *Utas és holdvilág*, Bp., Magvető Kiadó, 2012.

⁵ BARTHES, Roland, *S/Z, Irónia, paródia*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 251.

⁶ BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris Kiadó, 1996.

II. AZ IRODALOMTÖRTÉNET ALAKZATAI

1. A hagyomány irodalomtörténete

Az irodalomtörténeti folyamat megközelítésének alapvetően két irányát tekintem mérvadónak a kitűzött műelemzési célom tekintetében: az egyik az, amelyik az intertextualitást jelöli ki az irodalomtörténet vizsgálhatóságának alapjául, a másik pedig az, amelyik a paródia figurája alapján képes megérteni az irodalomtörténet megtörténését. Azonban mielőtt rátérnék az intertextualitás, majd pedig a paródia irodalomtörténeti szerepének elméleti tisztázására, érdemes áttekinteni az irodalomtörténeti gondolkodás néhány más jellegű alapfogalmát.

Az irodalomtörténet vizsgálódásai alapvetően eltérő szempontokat állítanak fel, és különböző nézőpontól szemlélik a már „megtörtént” irodalmat. Ez alapján beszélhetünk az irodalomtörténet evolucionista elképzeléseiről (Brunetiere: *Az irodalmi műfajok fejlődése*), az irodalomról mint társadalmi eszmék történetéről (Veszolovszkij: *Bevezetés a történeti poétikába*), illetve előtérbe kerülhet a műfajmeghatározás problémája is (Tinyanov: *Az irodalmi fejlődésről*). Műelemzésem tekintetében a hagyomány irodalomtörténete kerül középpontba.

Jauss *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című tanulmányában⁷ előtérbe kerül az a probléma, hogy a szöveg betűhalmazként nem jelent semmit, csak annyiban létezik, amennyiben olvassuk és értelmezzük, az egyetlen vizsgálható dolognak az olvasó elváráshorizontját tekintti, amelynek az irodalmi mű által való kizökkenése a cél. Vannak olyan klasszikus (eminens) szövegek, amelyekben minden korban ugyanaz a probléma szólal meg, így az egyes korok egy régebbi szövegben a saját korukra vetített, ám mégis rögzült értelem interpretációjára tehetnek kísérletet.

Nemcsak az író, hanem az olvasó is benne áll a hagyományban. Gadamer *Igazság és módszer*⁸ című írásában felhívja a figyelmet arra, hogy az idő nem akadályként jelenik meg, hanem magát a történetet hordozza, nála az idő pozitív aspektusból kerül megvilágításba, a megértés segítőjévé válik, ennek segítségével mutatkozik meg nekünk a hagyomány. Hangsúlyozza, hogy a hagyománnyal való találkozás az, amely képes előítéleteket ingerelni, maga a megértés pedig azzal kezdődik, hogy valami megszólít bennünket, a megértést magát pedig hatástörténeti folyamatnak nevezi, amely minden interpretációs folyamatban érvényesül. Megjelenik nála a horizont fogalma, a látókör, ami egy pontból látható. Csak az képes helyesen felmérni egy-egy dolog jelentőségét, akinek van horizontja. A helyes értelmezés így azt jelenti, hogy helyes kérdéseket teszünk fel, amelyek a hagyomány szempontjából felmerülnek. Az ember alapállapotában már eleve rendelkezik horizonttal, a jelen horizontja szüntelenül alakul, mert előítéleteink állandóan próbára vannak téve. A jelen horizontja a múlttal való találkozás útján alakul ki, a megértés a horizontok összeolvadása. A hagyománnyal való találkozás pedig tapasztalja a szöveg és a jelen közti feszültséget. A hermeneutikai hozzáálláshoz hozzátartozik a történeti horizont felvázolása, amely különbözik a jelen horizontjától. A történeti tudat pedig tudatában van saját másságának, ezért a hagyomány horizontját elkülöníti saját horizontjától, majd az egymással elválasztottakat nyomban egyesíti, történeti horizont így megszerzett egységében eggyé válik önmagával. Felhívja a figyelmet arra is, hogy a jelen és a hagyomány között folyó nyelvi kommunikáció az a történet, amely minden megértésben lejátszódik. Ehhez a gondolatmenethez kapcsolódhat T. S. Eliot álláspontja a tradícióról mint a jó szerző által követett történelmi érzékről, ami azt jelenti, hogy az alkotó tisztában van azzal, hogy az egész európai irodalom (Homérosztól kezdve) egyidejű az ő alkotásával, múlt és jelen egyidejű rendszerben fogható össze.⁹

⁷ JAUSS, Hans Robert, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja = Recepcióesztétika – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. Bernáth Csilla, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 36–84.

⁸ GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., Osiris Kiadó, 2004.

⁹ ELIOT, T. S., *Káosz a rendben*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981.

2. Intertextualitás és irodalomtörténet

Az intertextualitás jelensége miatt nem beszélhetünk eredeti, tiszta szövegről, mert mindent áthatnak a korábbi szövegek. Ezek a különféle szövegekben előforduló azonosságok, utalások, rájátszások formájában fordulnak elő. Ez megjelenhet szövegszerűen, tehát funkcionálisan, ugyanakkor jelentésbeli is lehet. Derrida nevéhez fűződik a szöveg hálózatként való felfogása,¹⁰ nyomok szöveteként tekint rá, amelyek más nyomokra utalnak. Sajátos nézőpont Lotman¹¹ „szöveg a szövegben” elmélete, amikor egy adott szövegbe bekerül egy idegen szöveget, így másik jelentés térbe kerül át.

Az első és legfontosabb név, ami az intertextualitás nyomán felmerül, Julia Kristeváé, hiszen az ő nevéhez fűződik a szó 1968-as megalkotása is, és Bahtyin dialógus-elmélete nyomán dolgozta ki elveit.¹² Kristeva a szöveget „nyelven túli készülék” –ként definiálja,¹³ és egyenlővé teszi a produktivitással. Egyrészt kapcsolatban áll a nyelvvel, amelyben elhelyezkedik, illetve jellemző a szövegek permutációja, az intertextualitás, vagyis a szövegek egymásban való kereszteződése. Úgy fogalmaz, hogy minden szöveg idézet-mozaikokból áll, minden szöveg egy másikat szippant magába, így nála a szöveg fogalma nagymértékben kitágul, illetve a szöveg-szöveg közötti kapcsolatokban transzformációs viszonyokat lát, azaz az egyik jelentő rendszerből a másikba való átmenet problémáját. A transzformációs módszer lényege a kódhasználat: az intertextualitást két szövegben fellépő ugyanazon kód teremti meg. Az intertextualitás nála „textuális interakció”, az olvasó számára az intertextualitás a történelem olvasása.

Laurent Jenny írásában¹⁴ a mű rendszeren kívüli elgondolhatatlanságára hívja fel a figyelmet. Hangsúlyozza, hogy az is előfordul, hogy az intertextualitás még expliciten is jelen van a mű formális tartalmának szintjén, ez jellemző az összes olyan szövegre, ami engedi más szövegekkel való kapcsolátát áttetszeni. Jenny azt mondja, hogy az intertextualitás megszünteti a szöveg linearitását, és választás elé kényszeríti az olvasót: vagy folytatjuk az olvasást, nem figyelembe véve a jelenséget, vagy visszatérünk az eredeti műhöz egyfajta „intellektuális anamnézis” segítségével. Az intertextuális diskurzus nála azt jelenti, hogy ezt textuális fragmentumok alkotják, az intertextualitás mindig idegen nyelven beszél, amelynek szótárát a létező szövegek összessége teszi ki.

A mű intertextuális determinációja kettős: egy paródia egyszerre lép kapcsolatba a művel, melyet karikíroz, és az összes parodizáló művel, amelyek saját műfaját alkotják.¹⁵

Hangsúlyozza, hogy azok a szövegek, amelyek erősen kódoltak, okot adnak az „újrarendezésre”, ezt nevezi ő parodizáló intertextualitásnak. Kijelenti, hogy a paródia mindig intertextuális is, az intertextualitás azonban nem korlátozódik a paródiára. Intertextualitásról azonban csak akkor beszélhetünk, ha képesek vagyunk az adott szövegben már előbb strukturált elemeket felfedezni. Megkülönbözteti az intertextuális folyamatba bekerült nyelvi megnyilvánulás három elvárását, amelyek biztosítják azt, hogy a beékelődés egy új szövegtérbe sikeres legyen. Az első a verbalizáció, amely a kölcsönzött jelek mértékre szabásában jelentkezik, a második a linearizáció, ami rákényszeríti a szövegre a linearitást, a harmadik pedig a beágyazódás, amely a tartalom és a forma egységét foglalja magába. Az intertextualitás alakzatai közé sorolja a paronomáziát, amely során a hangzásforma megmarad, de az írásmód megváltozik, új értelemmel ruhazza fel a szöveget, majd feldől a egy kitalált fonetika szerint. Ide tartozik még az ellipszis, amely egy szöveg csonkított megismétlése, a túlzó kifejezés (amplifikáció), ami lehet egy téma többszöri megismétlése, a hiperbola, amely egy szöveg transzformációja minősítésének szuperlatívizációjával, illetve ide sorolja még a felcserélést is, ami lehet a nyelvi anyag szituációjának

¹⁰ DERRIDA, Jacques, *Az el-különböződés = Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, ford. Gyimesi Tímea, Bp., Cserépfalvi Könyvkiadó, 43–63.

¹¹ LOTMAN, Juri, *Kultúra és robbanás = Szöveg a szövegben*, Bp., Pannonica Kiadó, 2001, 92–109.

¹² BAHTYIN, Mihail, *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*, Bp., Gondolat Kiadó, 1976.

¹³ KRISTEVA, Julia, *A szövegstrukturálás problémája*, ford. Kovács Tímea, Helikon 1996/1–2, 14–23.

¹⁴ JENNY, Laurent, *A forma stratégiája*, ford. Sepsi Enikő, Helikon 1996/1–2, 23–51.

¹⁵ Uo.

felcserélése vagy minősítés felcserélése. Laurent Jenny szerint az intertextualitás „zavart keltő gépezet”,¹⁶ amely nem hagyja az értelmet pihenni, maga az irodalmi igazság pedig csak több szövegben és írásban, csak az intertextualitásban teremthető meg.

Genette-nél a transtextualitás¹⁷ fogalma kerül középpontba, tehát mindaz, ami a szöveget rejtett vagy nyilvánvaló kapcsolatba hozza más szövegekkel, ennek megfelelően öt féle transtextuális kapcsolatot határoz meg. Az első a Julia Kristeva által bevezetett fogalom és megnevezés, maga az intertextualitás, egy szöveg egy másik szövegben való jelenléte (idézet, plágium, célzás). A második a paratextus, amely a következőket foglalja magába: cím, alcím, belső címek, előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek, mottók, illusztrációk. A metatextualitás a harmadik, „kommentár”-nak nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz, sőt akár meg sem nevez. Ötödikként nevezi meg (szándékosan kihagyva a negyediket) az architextualitás fogalmát, amely „néma kapcsolatot” jelent, és tisztán rendszerbeli hovatartozásra utaló paratextuális jelzést ad, amely lehet címbeli, például regénymegnevezések, de felhívja a figyelmet arra, hogy a műfaj meghatározása nem magának a szövegnek a feladata. A negyedik fogalom az ő nézőpontjában a legfontosabb, ez maga a hypertextualitás, amely egy B szöveg (hypertextus) egy A szöveghez (hypotextus) való kapcsolatát jellemzi, ez úgy is előfordulhat, hogy nem beszél A-ról, de nélküle nem létezhetne olyanként, amilyen. Ő is a transzformáció fogalmát alkalmazza, mivel egyik szöveg a másiból egy művet eredményeképpen jön létre. Felhívja a figyelmet arra, hogy ez az öt transtextualitás nem szigetelődik el egymástól, szoros kapcsolatban állnak egymással. Ő is azt vallja, hogy nincs olyan mű, amely valamilyen fokon ne idézne fel másik művet, lényegében minden mű hypertextuális.

Kulcsár Szabó Zoltán¹⁸ az intertextualitás jelenségéről szóló fejtegetésében hangsúlyozza, hogy vannak olyan szövegek, amelyek az intertextuális olvasatra szólítanak fel, maga a jelenség az irodalom történeti fejlődésében végig jelen van. Az irodalom történeti megközelítése szükségszerűen „intertextuális olvasáson” alapul, a hagyomány nyomot hagy a szövegeken. Kiemeli, hogy a hagyomány és világszemlélet értelmezése hiányzik az intertextuális eljárások feldolgozásából, ugyanakkor azt is vallja, hogy egy szöveg intertextuális tere teljes mértékben feltárhatatlan. Kulcsár „intertextuális fordulat”-nak nevezi Barthes és Riffaterre felfogását, akik a szerző-szöveg kapcsolatról az olvasó-szöveg viszonyra helyezték az érdeklődést.

3. A paródia figurájának irodalomtörténeti jelentősége – a forma automatizálódása és a paródia –

A paródia (görög *paródeo* 'dalt gúnyosan, eltorzítva előadni') valamely jól ismert mű, műfaj, esetleg stílus komikus hatású utánzása, amelynek célja a komikus hatás kiváltása, a nevetetés. Szerzője valamely mű formai jegyeit utánozza, annak tartalmától elválasztva, mindezt úgy, hogy a stílust elválasztja a funkciójától, rámutat jellegzetességeire, így kelt nevetést. A legrégebbi paródiák az ókorból származnak. A travesztia (olasz *travistere* 'átöltöztetni') a paródiával rokon komikus műfaj, a karikatúra, szatíra egyik változata, amely az eredeti művet torz formában adja elő, alantas hősök szerepeltetésével, szándékosan rossz verselést alkalmazva, így a tartalom és a forma összeférhetetlensége nevetséges hatást kelt.

A paródia az irodalomtörténet alakzata, motorja. Átalakítja a régit, a hagyományosat, így viszonyt hoz létre irodalmi szöveg és irodalmi szöveg között. Rámutat arra, hogy minden irodalmi alkotás esetében anyaga, témája voltaképpen az előző alkotás, így a paródiát lényegében irodalomról szóló

¹⁶ Uo.

¹⁷ GENETTE, Gérard, *Transtextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon 1996/1–2, 82–91.

¹⁸ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus = Intertextualitás, létmód és/vagy funkció?*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 5–58.

irodalomként is definiálhatjuk. A paródia célja mindig valamilyen értékváltás, a régi normák átalakítása, a régi történetalkotó eljárás újrafogalmazása, elősegítve ezzel a fejlődést. Tinyanov¹⁹ is rámutat arra, hogy az irodalom definícióját is csak a fejlődés folyamatában leszünk képesek megalkotni, szakadatlan dinamika váltja ki a fejlődést, egy-egy forma automatizálódása elősegíti egy újabb forma előtérbe kerülését. Tinyanov azt mondja, hogy a verselés automatizálódása a metrum és a nyelv szokványos kapcsolatából ered, ahhoz, hogy helyreálljon a dinamika, meg kell törni minden szabályt, hiszen az automatizálódás után nehéz a formát dinamizálni. A formából való kitérés legszebb példái a szabadversek, amelyek teljes mértékben formaellenesek.

A paródia születhet tisztán nevetgető céllal, nemcsak egy forma kiüresedésére való figyelemfelkeltéssel. Gyakran születnek a költő szókinsé, stílusát imitáló paródiák, amelyek szintén felnagyítják egy-egy szerző költészetének legfontosabb tulajdonságait, azt, hogy milyen módon szólal meg a költeményekben. Ennek egyik legjobb magyar példája a jól ismert Karinthy-mű, az *Így írtok ti* (1912, 1920, 1933), bár Karinthy elutasítja a paródia megnevezést, és inkább az irodalmi karikatúrák meghatározást használja. Egy későbbi példája a stílusok imitációjának Varró Dániel *Bögre azúr* című verseskötetében helyet foglaló *Változatok egy gyerekdalra* ciklus versei. Mindkét műben találunk Ady-stílusparódiát. Ha összevetjük a kettőt, akkor nem sok eltérést találunk a kiemelt szavak, szószervek, stílusok parodizálásában, és mindkettőben egyértelműen felismerhetővé válik a költő, a rá jellemző lázadó, felháborodó hang.

Karinthy: *Moslék-ország*

Moslék-ország, hajh, cudar ország,
Hajh, Hortobágy, zsír-szívű rém;
Hajh, Átok-város, Redves-ugar:
Pizsok-hazám, mit kapaszkodsz belém?
Fekete vizeken jöttem én.

Varró Dániel: *Ady Endre*

Hej, szájas kis töpörtyü-borjak,
mi kéne, hé, rátok tiporjak?
Ahol a Tej,
oda szaladnánk lakni mi is?"

Szklovszkij inkább a prózában vonta vizsgálat alá a változásokat.²⁰ Hangsúlyozza, hogy a szüzsé egyre összetettebbé vált az idők során, ezek folyamatosan átalakulnak, hogy még gondosabban reflektáljanak az életre. Három fajta szüzsétípust különböztet meg, az anekdoták, elmés megjegyzések és különleges események elbeszélésén kívül megkülönbözteti a parodizált szüzsét. Boccaccio *Alatieltörténetét* egy új viszony feltárásának tartja, „Róma paródiájának”. Egy bizonyos kor szüzséit egy másik korban felfedezhetik, de minden konstrukció azzal a létező világgal párhuzamosan alakul, amelyben megszületik, de miközben megújul, a konstrukciós elv lényegi aspektusai változatlanok maradnak. Azt mondja, hogy a lovagi kalandregény hosszú ideig csak gazdagodott, és önmaga paródiájaként hosszú ideig élt még. „Don Quijote kartonsisakja nem más, mint a régi eposzok fegyvereinek halála.”²¹ A *Tristram Shandy* című regényről szóló tanulmányában²² Szklovszkij kiemeli a paródia eszközeit, illetve azt is, hogy ezt az író milyen egyedi módon alkalmazta: ő vezette be például a szereplői pózok leírását és az idővel való játékot.

¹⁹ TINYANOV, Jurij, *Az irodalmi tény; Az irodalmi fejlődésről = Az irodalmi tény*, szerk. Könczöl Csaba, ford. Soproni András, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 5–39.

²⁰ SKLOVSZKIJ, Viktor, *Cselekmény, fordulat és történet – A paródia mint a cselekmény újra-felfedezése = A tévedés energiája*. (A fordítás kéziratban)

²¹ Uo.

²² SHKLOVSKY, Viktor, *The novel as parody: Sterne's Tristram Shandy = Theory of Prose*, ford. Benjamin Sher, Illinois, Normal, Dalkey Archive Press, 1990, 147–170.

III. PETŐFI SÁNDOR – VARRÓ DÁNIEL ÉS A „HÁRMAS EPOSZTÁZIS”

1. Eposzparódiák

Kiss József tanulmányában²³ a komikus hőskölteményt a komikus elbeszélő költészet egy sajátos műfajának tekinti, illetve különbséget tesz a komikus hősköltemény és az eposztravesztia műfaja között. Véleménye szerint ez a két műfaj a komoly (hősi) eposzhoz való kapcsolódását tekintve szorosan összetartozik: a közismert, meglehetősen felületes definíció szerint az előbbi a komoly eposz formáját megtartja és tárgyát devalválja; az utóbbiban a hősi tárgy marad meg, s a forma kerül a fenséges eposzinál alacsonyabb szintre. A komikus hősköltemény a komoly eposz paródiája; az egyetlen olyan paródiafajta, amelyet mint önálló műfajt tartunk számon, s amelynek külön elnevezése van. Fried István szerint²⁴ a nemzeti irodalmi jelenségeket tollhegyre tűző paródia legalább két irodalmi alkotás egymáshoz való viszonyát tételezi föl, kétféle hagyományértékelés összeütközését. Megsemmisíteni igyekszik egy előző korszak nézetrendszerét, ábrázolási módszereit, rámutatván az egyre kiüresedettebbé váló műfaji hierarchiára, a továbblépést gátló irodalmi gondolkodás elavultságára. Ezen keresztül megmutatja egy magatartást, egy életvitelt, egy nem csupán irodalmi felfogás üres konvencióvá, modorra válását. Ily módon a paródia nem csupán rombolást, destrukciót képvisel, hanem tagadásában egy másik költői lehetőség, egy új költői világ is felderenghet. Összefoglalva, tehát a paródia mindig valami hagyományt vesz célba, amelynek rögzített szabályai vannak, betartott és betartatott formái.

A komikus hősköltemény lényegesen rövidebb, mint a komoly eposz, leggyakrabban három vagy hat kisebb, nem eposzi terjedelmű énekből áll. Módszere a karikírozással összekapcsolt kontraszteremtés: mintájának archaikus nyelvét, méltóságteljes, patetikus stílusát, szerkezetét, poétikai eszközeit, a hagyományos eposzi fogásokat, a hősi eposz állandósult elemeit utánozza, tárgyát viszont megváltoztatja. A hagyományos magasztos tárgy helyett egy hétköznapi cselekmény bontakozik ki. Természetesen a szereplők válogatásában is a lefokozás jellemző. Az előkelő származású, nagy lelki és testi erejű, bölcs, bátor és erkölcsös fejedelmek, királyok, hadvezérek helyét átveszik a közönséges, átlagos szereplők: iparosok, nőcsábászok, üresfejű arisztokraták, piperkőc polgárok, vénkisasszonyok és más jelentéktelen emberek. Ezek az emberek banális vagy éppen ostoba célokért küzdenek. Az eposzi világ pompás helyszíneit is illúziótlan miliő váltja fel. A tengernyi vért és emberáldozatot követelő, sok éneken keresztül részletezett eposzi ütközet mindennapos veszekedéssé, perpatvarrá, utcai verekedéssé szelődül.

A komikus hősköltemény a XVII–XIX. század műfaja; ez idő alatt délről észak, nyugatról kelet felé egész Európában elterjed. A XVIII. század fordulóján, amikor a szláv nyelvterületen, Közép-, majd Kelet-Európában virágzásnak indul, a nyugati országokban már jóformán elfelejtik. A művek száma roppant nagy, a műfaj történetének megírására még senki nem vállalkozott, próbálkozások történtek, de átfogó képet nem tudtak adni.

A műfaj klasszikus mintái az i.e. VII. század közepére keltezhető *Margitész* és a sokáig tévesen Homérosznak tulajdonított *Batrachomüomachia*. Ezek még nem komikus hősköltemények, csak műfaji előzménynek tekinthetők. Az előbbi csak töredékekben maradt fenn, ezért nem is lehetett része a műfaj kialakításában. Az utóbbi viszont fontos mű, teljes terjedelemben fennmaradt klasszikus modell. Ez már a klasszikus komikus költemény parodizálását előlegező kis mű, mulattató célzattal írt, ártatlan állatmese, tehát a komikus – hősi kontraszt már annyiban megvalósult benne, hogy eposzi hősök helyén és szerepében nevetséges kis állatok vívnak véres ütközetet egymással. Magának a *Batrachomüomachiának* rengeteg újkori fordítása van: olasz, spanyol, német, francia. Ezeket az Európa-szerzte ismert műveket kiegészíthetjük Csokonai *Békaegérharcával*, aki „A furcsa epopoeáról” szóló tanulmányában bevallja, hogy Blumauertől²⁵, egy osztrák költőtől leste el a mintát. A

²³ KISS József, *A komikus hősköltemény útja A helység kalapácsáig*, ItK 1978/4, 432–442.

²⁴ FRIED István, „Példádon okuljanak a késő unokák”. *A helység kalapácsa mint paródia*, It 1987–1988/2, 224–256

²⁵ Alois Blumauer *Travesztált Aeneis* (1783–86) c. műve nemcsak Csokonai, de Arany János számára is példa-ként szolgált. Ezt a művét *A nagyidai cigányok* c. alkotásának irodalmi előzményének tekintette.

Batrachomüomachiára a komikus hősköltemények szerzői gyakran hivatkoztak. Így például Tassoni *Az ellopott vödör (La Secchia Rapita)* című műve a műfaj előtörténetének igen fontos állomása, a paródia és a travesztia tisztázatlan vegyülete.

A komikus hősköltemény első tisztá megvalósulásának Boileau *A pulpitus (Le Lutrin)* című műve tekinthető. Az ebben vívott csatára, melyre a Prelátus és a kanonokok közt kerül sor, egy templomi emelvény felállítására az oka, tehát merőben hétköznapi esemény. A mű jelentőségét még az is alátámasztja, hogy Európa-szerte művek tucatjainak vált közvetlen ösztönzőjévé, műfaji mintájává. Érdekes kísérlet Crowne, *The History of the Famous and Passionate Love* című műve, amelyben a Dido – Aeneas epizódot parodizálja. Ez azért nevezetes kísérlet a műfaj történetében, mert elsőként vezeti be a szerelmet mint az eposzi ütközet parodisztikus megfelelőjét. Pope *Fürtrablás (The Rape of the Lock)* című műve valami teljesen újat hozott a műfaj történetében: a szerelmet tette központi témává, művében nem bizonyos foglalkozást vagy csoportérdekeket képviselő személyek ütköznek össze, hanem a nemek harca válik komikus hősköltemény tárgyává, a polgárok helyett az arisztokrata világ figuráit szerepelteti; ez nem külsődleges újítás, hiszen a társadalmi réteg lép fel komikus megformálásban.

A komikus hősköltemény műfaja Angliában a XVIII. század közepétől kezdve a rohamos hanyatlás jegyeit mutatja, német földön viszont pontosan ekkor kezdődik virágzása, a *Fürtrablás* lefordításával. A komikus hősköltemény a XVIII. század második felében dél, észak, és kelet felé egyaránt továbbterjedt, és nagy területeket, új irodalmakat hódított meg. XIX. századi története, változatossága és átfoghatatlansága miatt máig feldolgozatlan. A magyar komikus hősköltemény-műfaj történetének még csak vázlatos megírására sem történt kísérlet. Pedig Csokonai már a *Dorottya* ismert „Előbeszéd”-ében, ill. „Az epopoeáról közönségesen” című dolgozatában megvetette ennek alapját: foglalkozott a műfaj elméleti kérdéseivel, komikumának természetével.²⁶ Csokonai nevéhez fűződik az első magyar komikus hősköltemény megteremtésének az érdeme is, a *Dorottya* című művével.

2. A vizsgált szövegekről

Három művel állunk szemben, három korból. Az első az eposz, a második az eposzparódia, a harmadikat egyelőre nehezen tudjuk besorolni, hogy milyen műfajba tartozik, talán a paródia paródiájának nevezhetjük.

Az eposz klasszikus értelemben verses formájú elbeszélő műfaj, amelynek témája mindig magasztos, a rendkívüli képességekkel rendelkező hős mindig valami olyat hajt végre, ami egy egész közösség életét meghatározza. Az eposzi értékrend szerint a hősiesség és a hírnév a legfontosabb dolog, amely mint követendő minta és eszmény jelenik meg. A klasszikusnak számító két remekmű századokon át mintaértékű, és az irodalmi hagyomány mindkettő szerzőjének Homéroszt nevezi meg, bár jól ismert az erről szóló irodalmi vita. Péterfy Jenő²⁷ is azt mondja, hogy Homérosz halhatatlan, költeményei eszmei középponttá váltak, a régi görög embernél a műveltség alapja, maga a „görög Biblia”. Végigvezeti az egyes korokra való hatását, Dante meghajlik Homérosz előtt, de nem szólítja meg, majd jelentőssé válnak Goethe és Herder nagy felelevenítő törekvései, amikor a „homéroszi világgosság újra felgyullad nekünk”²⁸

Ez történik nálunk is, 1844-ben, amikor Petőfi megírja *A helység kalapácsát*. Ennek azonban hosszú műfaj történeti előzményei vannak, a már Homérosztól származtatható *Batrachomüomachián* keresztül a sok nemzetközi példán át jutunk el Csokonai *Dorottya*jáig, ami majd hatással lesz a Petőfi-műre is. Petőfi komikus eposzát 1844-ben, nem sokkal a *János vitéz* előtt írta. Ekkor mint segédszerkesztő dolgozott a Vahot Imre vezette Pesti Divatlapnál. A mű eredeti ötlete az irodalomtörténeti hagyomány szerint Vahoté volt. Úgy gondolta, hogy szükség van stílusparódiára a korabeli irodalom áramlataira

²⁶ De elég a szatirából. Folyóbeszédben hamarabb megneheztelnek azért, mint a versekben. – Azt mondanám az elébb, hogy ez a poéma nem szatira: most is azt mondom, hogy nem szatira ez a poéma. »Mi hát?« *Epopoea comica.*”

²⁷ PÉTERFY Jenő, *Péterfy Jenő válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 179–193.

²⁸ Uo.

jellemző dagályos, túlburjánzó stílusról. Pála Károly²⁹ szerint egyik céltáblája a Honderű című lap lehetett, melynek szerkesztője az alábbi sorokkal ajánlotta az újévi számot, ezt a „fakadozó bimbót” az olvasónak, főként az olvasó honleányok „bársonypuha, hófehér” kezeibe: „Ápoljátok tündéres íróasztalotok örökzöld repkényei között, s ha kedves lesz a bimbó, engedjétek bájvirággal fakadozni gyönyörű szemeitek édes sugarában s honszerelmes leheletetek drága kékjégében”. Petőfi azonban nem pusztán stílusparódiát írt, hanem műfajparódiát, eposzparódiát, ami nem nagyon tetszett a Pesti Divatlap szerkesztőjének. Az eposz ugyanis ebben az időben egy „védett és burokban élő” műfaj volt, amellyel nem igen illett viccelni. A magyar költészetben a hősi romantika uralma megrendült, eszményei kérdésessé váltak, a hősi eposz tekintélye megingott. Ezt volt készülődően felváltani a népiesség, a népies irányzat diadalma. Petőfi tehát felismerte, hogy új, korszerű eszmékre van szükség. A költő nem támadta az eposzt, hanem annak ironikus parodizálásával jelezte a hősi romantika kezdődő korszerűtlenné válását. Az eposzi hagyományra támaszkodott, és így mutatott rá heroikus értékrendszer fokozatos kiüresedésére. Célja az volt, hogy új utakat keressen. Mindez 1844-ben történt.

A harmadik szöveg viszont 1999-ben jelent meg, Varró Dániel tollából származik, és az árulkodó Petőfi Sándor címet kapta. Ahogy az majd az elemzés közben kiderül, a költő Petőfi eposzparódiáját parafrázisálva sűrítette össze Petőfi életét, így egy érdekes kontraszt jött létre. Petőfi, aki éppen azt hirdette, hogy már nem létezik a hős, éppen azzá válik a mű olvasása közben. A kortárs mű így teremt kapcsolatot az antik eposzsal, és az eposzparódiával, majd így válik a kettő kombinációjává, kiterjedt szövegbeli és intertextuális kapcsolatok megeremtőjévé.

3. Eposzi kellékek

A három művet elemezhetjük abból a szempontból, hogy milyen közös műfaji jegyek jelennek meg bennük. Mindhárom műre jellemző az eposzi kellékek használata. Homérosznál ez kötelező érvényre jelenik meg, Petőfi és Varró Dániel pedig a hatás kedvéért és a paródia forrásaként használják fel az eposzi elemeket. A következő táblázat átfogó képet ad a felhasznált eszközökről:

	Homérosz: <i>Íliász, Odüsszeia</i> (i.e. 1200/800)	Petőfi Sándor: <i>A helység kalapácsa</i> (1844)	Varró Dániel: <i>Petőfi Sándor</i> (1999)
invokáció	„Haragot, istennő zengd, Péleidész Akhilleuszét.” (Í) „Férfiúról szólj nékem, Múza (O.)	„Szeretnek az istenek engem, rémítő módra szeretnek.”	„ölemben az ihlet” „Ő, múzsák, ti kilenc szeszélyes leányi az égnek...pusszantsatok orron”, „nem megy csak úgy puszi nélkül”
propozíció	„Haragot, istennő zengd, Péleidész Akhilleuszét, vészt, mely sok ezer kint szerzett minden akhájnak...” (Í)	„Lőn az égi hatalmak irántani hajlandóságából A széles tenyerű Fejenagy, a helységi kovács”	„Téged énekellek, Pönögei Kis Pál” (1848/49-es események és P.S. életútja)
hőstípus	„Férfiú”, „sok ezer kint szerzett”	„tökkelütött koponya”, „negyvenedikszerte érte meg a krumplikapálást”	„Pönögei Kis Pál, gyermeke a népnek” „Nem vagy dán királyfi”
epizódok	pl. Akhilleusz pajzsának elkészítése	kibontott hasonlatok, kovács rájön a szabadulás megoldására, 34 soros hasonlatháló, nap, mopszli kuttyácska, Panni nevű cselédlánny	„Ejnye, te fürge suhanc, ne oly szaporán...”

²⁹ PÁLA Károly, *Eposz és komikus eposz. Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – a problémacentrikus irodalomtanítás egy lehetséges modellje*. Iskolakultúra 1993/8, 14–21.

enumeráció	hajókatalógus, görög hősök előszámlálása, istenek katalógusa	szereplők bemutatása a borhoz való viszonyukban: „Erzsók asszonyom arcát nem a szende szemérem, hanem a borital festette hasonlóvá a hajnali pírhoz”	„a kávéházba, hol már gyülekeznek az ifjak” „mint kis létszám, de büszke sereg lovagolt be a früstök”
casus belli	Heléna	egy hétköznapi nő kegyeiért: Erzsók	„föl volt téve a tűzre a forradalom fazeka”
deus ex machina	Odüsszeia: kisebb a szerepe, az Íliászban aktív részvétel	emberi beavatkozás, a béke barátja Bagarja és a bírók	„Egyszerre kiálta fel, hogy éljen” „Hisz ez isteni jel”
anticipáció	jóslatokra való utalás (Akhilleusz halála, Trója bukása)	„a nap gombóca piroslott”, a nap rezes sugara a baj előjele, a legnagyobb: „a kántor felesége még nem ivott többet aznap egy messzely pálinkánál”	„s ha villám hasította ború száll majd a világra”
epitheton ornans	fényes, gyorslábú Akhilleusz, leleményes Odüsszeusz	béke barátja Bagarja, szélestenyerű Fejenagy, vitéz Csepü Palkó	izgága kezü Vasvári, Jókai, a bableves elnevezője
verselés	hexameter	imitált, de elrontott hexameter	felező tizenkettes
énekek száma	24	4	3
peroratio	„Így rendezték ők a lovas Hektór temetését.”	ironikus, az eposz az örökkévalóságnak szól, a hírnév fogalmát is parodizálja „En is pihenek babérjaimon, miket a hírnek mezején borzas főmre kaszáltam.”	„Továbbá méltán éri dicséret a költőt, /Ki e nagyszerű reggelt /Illendőképpen versebe szedé,/ Gyönyörű danolással, /Aminél gyönyörűbben/ A klasszikusok semigen csivitelnek, S a dicséret téged is illet,/ Ó, hosszú türelmű közönség? /Ki mindezt végigüléd,/S nem zavarád meg/ Sem zacskózörögéssel,/ Sem jóízű álomnak sipoló szuszogásaival.”

A művek eposzi kelléktárai tehát az összehasonlítás megfelelő alapjai lehetnek, egy műfaj elköpásának története íródik ki az eszközök egymás mellé helyezésével a három műben. Ennek során érezhető a folyamatos deformálódás, a paródia eszköze. Az invokációnál a *zengés*ből például *puzsi* lesz, a nagy horderejű *hősből* a *nép gyermeke*, az óriási *hajóhadból* egy kávéházi gyülekezet, a *fényes* jelzőből a *bableves elnevezője*. Az egyik legárulkodóbb eszköznek a *deus ex machina* bizonyul. Míg az antik eposznál kötelező az isteni beavatkozás, az istenek részvétele a harcban, Petőfinél már „kisistenek” kerülnek főszerepbe, a bíró és kisbíró ítélkeznek. Varrónál pedig már csak az isteni jel szerepel. Ez talán a legjellemzőbb, már csak a jele van meg annak, aminek teljes valójában meg kellene jelennie. Megfigyelhetjük azt is, hogy a Varró műben visszaszorul a cselekmény a történet szintjén, de hangsúlyos a nyelvezet és a szavak „cselekedete”, az igazi történés ebben játszódik le, az igazi harcleírások helyett a nyelvi játékoság kerül főszerepbe, a hőst pedig az ezt megalkotó költő helyettesíti, ezáltal „nyelvi hőssé” válik.

4. A nyelvi paródia

A paródia nyelvi megvalósulása is árulkodó, a következő táblázat bemutatja a két eposzparódia nyelvi eszközeit, amelyek között szintén párhuzamokat fedezhetünk fel.

Petőfi: <i>A helység kalapácsa</i>		Varró Dániel: <i>Petőfi Sándor</i>
„szívreható mogorófabeszéd”, „viszontszerelem koppantója”	szöösszetételek	„a nemzet csuklója”, „az események forrón gőzölgő feketéje”
„S komoran nézett a híg levegőnek / Egy pontjára, / Miként a gólyamadár néz / Fenekére a tónak, / Mikor a prédát lesi, mellyel / A kémény tetején / Várakozásba merült fiait / Megvendégszolgálni akarja.”	hasonlatsorozatok	„Hát, így kezdődött ez a nap, / Mely másfél század után is / Beragyogja a nemzet egét, / Valamint a derű beragyogja a nagyhasu honfiak arcát, / Ha göntéri csirkét raknak eléjük / Házi metélttel / Jó tejfölösen...”
„Így főzte ki a gondolatok seregét feje bográcsában.”	mondatok szemantikája	„Mert olyasmit készülök most bámulatos leleményű korunknak okos dobozába pötyögni”
„S a kíváncsi világ azt kérdi: mi van meg? / Hegyezd füledet, / Kíváncsi világ! / Lantom neked elzengendi: mi van meg”.	szószaporítás	„Hiszen / Mit ér / A fej, mit nem ővez babér? / Amint mondom, mit nem ővez babér.”
„...nem szöke fejére / S nem szöke fejének / Göndör hajára (...) / s eszközle annak teljesülését / Nem fontolva haladván.”	litétosz	„s nem zavarád meg sem zacskózörgéssel, sem jóízű álomnak sipoló szuszogásaival”
pl. Vitéz Csepü Palkó	névkomikum	Jókai Mór, a bableves elnevezője
„nem fontolva haladván”	kiszólás	„aminél gyönyörűbben a klasszikusok sem igen csivitelnek”

Petőfinél Tompa József³⁰ csoportosítja a nyelvi paródia céltábláit, érzékeltetve a mű nyelvének gazdagságát. A célpont a túlzó romantikus frazeológia, a kispolgári érzélgés, a magasztos irodalmi reminiscencia. Pála Károly³¹ a műben megjelenő stílusparódia eszközeit három csoportra osztotta: a kontrasztra, a nyelvi normától való eltérésre (deviancia), illetve az iróniára. Kontraszton a már említett magasztos hangnem és az alantas stílus között feszülő ellentétet érti, amelyre a szövegben számos példát találunk. Ez a stíluskontraszt sokszor költői képekben jelentkezik.

A nyelvi paródiának ugyanazon eszközei jelennek meg Varró Dániel művében is. Petőfihez hasonlóan olyan szöösszetételeket alkot, amelyek tagjai között szemantikai szétartás van. A kibontott hasonlatsorozatokra, a mondatokon belüli jelentésbeli „hibákra”, valamint a szószaporításokra alapozva teremt kapcsolatot A helység kalapácsával, miközben olyan érzésünk lehet, mintha Petőfi Sándort olvasnánk (miközben igazából azt is tesszük). A Varró-mű mind az eposzi kellékek, mint a nyelvi paródia eszközeiben tökéletesen imitálja a Petőfi-művet, ugyanazon eszközök felhasználását folytatja, a túlzásokba még több túlzást alkalmaz, így a paródia paródiájává válik.

Varró Dániel összes olvasott kritikájában közös pontként fedezhető fel a formával való sikeres játék említése. Prágai Tamás kiemeli a könnyűséget,³² szellemességet, a parodizáló diákhumor győzelmét. Kicsit túllép a paródián, és azt mondja, hogy Varró Dániel a persziflázs műfajában alkot, amelynek iróniája egyszerre irányul a lírai én, a tárgy, a tartalom és a forma felé. A persziflázs nem egy műfaj,

³⁰ TOMPA József, *Az irodalmi nyelv = Nyelvünk a reformkorban*, szerk.: Pais Dezső, Bp., 1955, 313–434.

³¹ PÁLA Károly, *Eposz és komikus eposz. Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – a problémacentrikus irodalomtanítás egy lehetséges modellje*, i. m.

³² PRÁGAI Tamás, „...hova tűnt ez a minden?”, http://www.napkut.hu/naput_2000/2000_01/092.htm (letöltés ideje: 2012. 08. 09.)

hanem a szubjektum és az objektum, az én és a világ sajátos szemlélete. Rácz I. Péter a gazdag formakincsrel való játék mellett kiemeli³³, hogy Varró több nyelvi regiszter szókincsét építi be, ő elsősorban a szubjektum felől közelíti meg a szövegeket, így ennek alapján három szubjektum-tapasztalat írható le: az első, amikor a lírai alany igen szorosan tapad a szerzői énhez, ez néven is neveződik, és Varró Dánielként jelölődik; a második a szubjektum oszthatóságának tapasztalata, a harmadik az intertextualitás, amikor a megszólítottak vagy a megszólító is szöveggé válik, ez létrejöhet nevesítés vagy valamilyen tartalmi motívum felhasználása során.

5. Az intertextualitás nyomai és alakzatai

Ezen a ponton érdemes bevezetni az elemzésbe az intertextualitás vizsgálatának szempontjait. A fent már említett Laurent Jenny – tanulmány említi, hogy a paródia egyszerre lép kapcsolatba a művel, melyet karikíroz, és az összes parodizáló művel, amelyek saját műfaját alkotják. Ő beszél először parodizáló intertextualitásról, illetve arról, hogy a paródia mindig intertextuális is. Ez azonban csak erősen kódolt szövegeknél jöhet létre. Ez tökéletesen jellemző a három műre, hiszen az antik eposzok erős kódrendszerrel rendelkeznek. Ha már csak az eposzi kellékeket és az eposz műfajjal kapcsolatos jellemzőket nézzük, ezeket veszi át a Petőfi-mű, a kellékek parodizálásán keresztül, majd a Varró-mű is, így egy kettős – a Julia Kristeva által is bevezetett intertextuális fogalom –, azaz transzformáció jön létre. A Varró-mű azonban magába foglalja a megelőző két mű eposzi kelléktárát is, annak ötvözeteként is olvashatjuk. Francois Wahl is kódrendszerrel beszél, még pedig arról, hogy két szövegben fellépő ugyanazon kód teremti meg a kapcsolatot, ő ezt textuális interakciónak nevezi.³⁴ A fent felsorolt nyelvi eszközök – a szóösszetételek, hasonlatsorozatok, a mondatsemantikai hibák, a szószaporítás, a litétosz, a névkomikum és a kiszólások – már csak a két paródia között teremtenek kapcsolatot.

Érdemes vizsgálni a különböző intertextuális folyamatokat a művekben. Laurent Jenny említi az intertextuális folyamatba bekerült nyelvi megnyilvánulás három elvárását, amelyek hozzájárulnak a sikeres beékelődéshez. Az első a verbalizáció, vagyis a kölcsönzött jelek méretre szabása. Ez sikeresen történik meg a művekben, hiszen mind Petőfi, mind Varró Dániel sikeresen alkalmazza a kölcsönzött jelek, jelen esetben az eposzi kellékek és a nyelvi paródia elemeit, majd második lépésként mindkettőn rákényszerülnek a linearizációra, illetve harmadik lépésként a beágyazódásra, ami forma és tartalom egységét képezi, amely alapján szöveggé válik a szöveg. Laurent Jenny beszél még intertextuális alakzatokról is,³⁵ amelyek közé tartozik a paronomázia, amikor megmarad a hangzásforma, de az írásmód megváltozik, az ellipszisről, amely a szöveg csonkított megismétlése, a túlzó kifejezésről (amplifikációról), vagyis a téma többszöri megismétléséről, a hiperboláról, tehát a szöveg transzformációjáról minősítésének szuperlatívizációjával, illetve a felcserélés jelenségéről, például egy nyelvi anyag szituációjának felcseréléséről. A következő táblázat mutatja ezek megvalósulását a két műben:

Petőfi: <i>A helység kalapácsa</i>		Varró Dániel: <i>Petőfi Sándor</i>
„a nap gombóca piroslott”	paronomázia	„gömbölyü másfél százada”
„Én, kit földöntúli ízék / Földöntúli ízékbe avattak.	ellipszis	„(Vagy tudj’ isten miféle izé)”
a helységi kovács életútja	amplifikáció	Petőfi életének eseményei
„Igy főzte a gondolatok seregét / Feje bográcsában.”	hiperbola	„Föl volt téve a tűzre / A forradalom fazeka.”
„Hogy Erzsók asszonyom arcát / Nem a szende <i>szemérem</i> , / Hanem a borítal festette hasonlónvá / A hajnali	felcserélés	„Nincs benne <i>szemérem</i> , / Még amit ő maga titkol, / Előbb vagy utóbb / Azt is kikotyogja.”

³³ RÁ CZ I. Péter, *Költészettani gyakorlatok*, <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/2000/01/17racz.htm> (letöltés ideje: 2012. 08. 09.)

³⁴ WAHL, Francois, *A szöveg mint produktivitas*, ford. Kovács Tímea, Helikon 1996/1–2, 10–14.

³⁵ JENNY, Laurent, *A forma stratégiája*, ford. Sepsik Enikő, Helikon 1996/1–2, 23–51.

Az intertextualitás tehát alakzatokkal is rendelkezik, amelyek tovább erősítik a két szöveg közti viszonyt, vagyis a Jenny által „zavart keltő gépezetnek”³⁶ nevezett jelenséget, ami nem hagyja az értelmet pihenni.

A Genette által felsorakoztatott öt féle transztextuális kapcsolat közül is megjelenik jó néhány a művekben. A metatextualitás és az architextualitás annyira nem jellemző, hiszen az architextualitás a néma kapcsolatra utal, ez azonban itt egyáltalán nem néma, hanem nagyon is megszólal. Kiemelkedik azonban a Kristevától átvett intertextualitás-fogalom, amely nála az idézetet, a plágiumot és a célzást jelenti, illetve a paratextus, ami többek között a címet is jelöli. Megjegyzendő még nála a legfontosabb, a hypertextualitás, ami B szöveg (hypertextus) egy A szöveghez (hypotextus) való kapcsolatát jelöli, ami itt egyértelműen jelen van.

Az idézet, a plágium, illetve a célzás eszköze megjelenik a Varró-műben. Többször átveszi a Petőfi által alkalmazott kifejezéseket, megidézi a művet: „mit nem övez *babér*”, „*lágyszívűbb* a kor”, „olyasmit *készülök én* most...”, „Hohó, te *kíváncsi közönség*”, „Vagy tudj’ isten miféle *ízé?*”, „nincs benne *szemérem*”. Ez vonatkozhat a felkiáltások, interakciós mondatzók, indulatszók, tagadószók alkalmazására is: pl. *sem, jaj, ó, hohó, hát*. Így a Lotman-féle „szöveg a szövegben”³⁷ elve, illetve a Kristeva által bevezetett „idézet-mozaik”³⁸ is érvényesül a műben.

A *Petőfi Sándor* című mű nemcsak a *helység kalapácsával*, hanem más Petőfi-illetve Kosztolányi szövegekkel is kapcsolatban áll,³⁹ amelyeket szintén megidézi, és ezeket is tekinthetjük a Kristevától átvett, Genette-féle osztályozás első fokának, azaz az intertextualitás példájának. A mű kezdő sora: „Összedült a tél már” kapcsolatban állhat két Kosztolányi művel is, az egyik a *Halotti beszéd* című költemény: „De nincs már./ Akár a föld./ Jaj, összedült a kincstár” sora, a másik pedig a *Szeptemberi áhitat* című vers, amelynek egyik sora még jobban reflektál a *Petőfi Sándor* első sorára, mert szintén az idő fogalmát használja: „Állj meg, te óra és dőlj össze naptár”. Az első sorral kapcsolatot tart egy Petőfi-mű is, a *Mit daloltok még ti, jámbor költők?*, amelynek utolsó sorait szintén megidézi a Varró-mű: „Romba dől a fél világ... kietlen/ Látomány, mely szemet s szívet bánt!”, illetve ugyanerre a versre is történik tartalmi utalás: „Megszólod a jámbor költőt, aki voltál.” A „bor foly”, illetve a „te borocskád, te galambod” kifejezések utalnak a bordalokra. A „bokrok, fák, kerti virágok” szöveg szerint is megidézik a *Szeptember végén* című költeményt, a „haragszik a tenger” pedig a *Föltámadott a tenger* című művel teremt kapcsolatot. „A csillagok milljom szalámi szeletke, / Számlálgatod őket füstöt eregetve” sorok pedig megidézik Petőfi *A csillagos ég* című költeményét, ahol a csillagnézés játsszik főszerepet.

A paratextus egyik, fent már említett eleme a cím. Annak is jelentősége lehet, hogy Varró Dániel miért ezt a címet adta művének, azon kívül, hogy a költő életútját tematizálja. A műben azonban Petőfi ezen kívül még három nevet kap: Pönögei Kis Pál, Petrovics Sanyi, illetve néhány sorral később mint „minden műzsafiak lánglelkű vezérét” emlegeti. A nép egyszerű gyermekéből hős lesz. Ez az eljárás ismerős lehet a *János vitéz* című műből is, ahol Kukoricza Jancsiból lesz János vitéz, így kijelenthetjük, hogy a jellemfejlődést mint a névben is érzékeltetett folyamatot Varró is átveszi, ez az eljárás is az intertextuális viszony erősítőjévé válik.

Ez alapján az elemzés alapján kiderül, hogy a vizsgált szövegek mint hálózat működnek, a Kulcsár Szabó Zoltán⁴⁰ által is említett intertextuális olvasás válik tehát szükségessé ahhoz, hogy a szövegek érthetővé, megérthetővé váljanak. A kizárólagosan lineáris olvasás tehát lehetetlen, a művek rendszeren kívül elgondolhatatlanok.

³⁶ U.o.

³⁷ LOTMAN, Juri, *Kultúra és robbanás = Szöveg a szövegben*, i.m.

³⁸ KRISTEVA, Julia, *A szövegstrukturálás problémája*, ford. Kovács Tímea, Helikon 1996/1–2, 14–23.

³⁹ A Kosztolányi művekkel való intertextuális kapcsolat sem véletlen, hiszen a vizsgált művet is tartalmazó Varró-kötet előszavában a következőket olvashatjuk: „Kötet bögrében úgyse volt még, ebben az itókában van ám néhány csepp nemcsak a mennyeből, hanem a még mennyebb Kosztolányi-azúrból is”

⁴⁰ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus = Intertextualitás, létmód és/vagy funkció?*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 5–58.

6. A hármas „eposztázis”

Az intertextuális elemzés Ricoeur *A hármas mimézis* című tanulmányában mondottakkal való kiegészítéssel válhat teljessé. Ricoeur azt mondja, hogy a történetmondás tevékenysége és az emberi tapasztalás időbelisége között korreláció áll fenn, amely transzkulturális szükségszerűség. Az ő célja a megnyilatkozás (discours) belső struktúrájának, idő és elbeszélés egységének megteremtése. Ha jobban belegondolunk a Varró-szöveg is ezt teszi, közvetíti az antik eposz és az eposzparódia elemeit a befogadó számára, de *A helység kalapácsa* is az, hiszen átmenetet jelöl antik eposz és az eposz paródiájának paródiája között, ebben mint második lépcsőfok jelenik meg. A miméziselmélet struktúrája átalakítható egy „eposzelmélet” alapjává, ahol az egyes elnevezések (pre-re-konfiguráció) válnak fontossá, és nem a hozzájuk kapcsolódó funkciók.

Ricoeur elmélete

mimézis I. a cselekvés ábrázolása, annak előzetes megértése, annak szemantikája, szimbolikája, időbelisége, költő és olvasó közös előzetes megértése	mimézis II. közvetítő funkció az egészként felfogott történet között, elvárás, amely konklúzióban fog következni	mimézis III. a szöveg világának és a hallgató világának metszéspontja elbeszél cselekmény olvasása
cselekvés	cselekvés + nyelvi cselekvés	cselekvés + nyelvi cselekvés + olvasásaktus
PREfiguráció	KONfiguráció	REfiguráció

A három definícióval jól lehet érzékelteni azt az irodalomtörténeti sort, amelyet a vizsgált három mű leír. Ezek az elnevezések akkor nyernek értelmet ebben az értelmezési folyamatban, ha a három művet egy egész részeinek tekintjük. Ebben a felfogásban az antik eposz összes szabályával és műfaji kötöttségével a prefigurációt jelöli, mint az utána következő két mű előzményét. A mimézis I.-re jellemző a költő és olvasó előzetes megértése, amely jelen esetben megnyilvánulhat abban, hogy az olvasó elfogadja az eposzi kellékek létezését, vagy a hős szerepét, és csak azt tekinti eposznak, amiben megtalálja ezeket a műfaji jellemzőket. A második, a konfiguráció, a hagyományos Ricoeur-i értelemben közvetítő funkció az egészként felfogott történet között, újramesélés. Ez ebben a folyamatban is helytálló elmélet. Ricoeur azt mondja, hogy újrameséléskor a jól ismert elemeket elfogadjuk és felismerjük, az időnek egy új minősége jelenik meg, az időt tanuljuk meg visszafelé olvasni. Petőfi esetében az eposzi hagyományokat kell figyelembe vennünk, azok megjelenését kell felismernünk. A harmadik lépcsőfok pedig a refiguráció, magának az elbeszél cselekménynek az olvasása. Ricoeur azt a folyamatot mutatja be, hogy hogyan lesz a prefigurált idő refigurált idővé a konfigurált idő közvetítésén keresztül.

Ez az elmélet alkalmazható a fogalmakat (pre-kon-refiguráció) átvezetve egyfajta eposzelmélet felállítására is, ez azonban nem vonatkozik a fogalmak funkciójára, azok nélkül viszont alkalmazható:

„Eposzelmélet”

Eposz I. Homérosz eposzai	Eposz II. Petőfi: <i>A helység kalapácsa</i>	Eposz III. Varró Dániel: <i>Petőfi Sándor</i>
eredeti mű	paródia	a paródia paródiája
PREfiguráció a megírás aktusa	REfiguráció az újraírás aktusa	KONfiguráció „az újraírás újraírása”

Ennek az elméletnek megfelelően egy nagy egész részeseivé válunk, az egyes szövegek nem értelmezhetők egymás nélkül. Ebben az elképzelésben a prefiguráció jelenti az antik eposzt, természetesen ez a *pre-* előtag csak akkor nyeri el értelmét, ha ezt a három művet egy egész részeinek tekintjük, amelynek előzménye (prefiguráció) az antik eposz, ennek újraírása, paródiája a Petőfi-mű

(refiguráció). Ezt a két művet fogja össze a harmadik, ami a kettő ötvözeteként, de inkább a második újraírásaként definiálható (konfiguráció).

Itt érvénybe léphet a Gadamer által is sokat emlegetett schleiermacheri rész-egész viszony,⁴¹ hogy részt az egészből, egészt a részből kell megértenünk.⁴² A megértés állandóan az egésztől a rész felé, és vissza, az egész felé halad. A megértés helyességének legfontosabb kritériuma az, hogy valamennyi rész összhangban van az egészszel. Bevezethetjük a schleiermacheri hermeneutikai kör fogalmát, aminek értelmében először feltételezünk valamilyen egészet (előzetes megértés), és az olvasás során ezt kockára tesszük azért, hogy részből részre való haladásunk után egy új egészet hozzunk létre. Ebben az értelmezésben itt a megértés ide-oda halad a szövegen, s a szöveg befejezett megértésében szűnik meg. A rész és az egész körforgása a befejezett megértésben nem szűnik meg, hanem itt kerül sor az igazi végrehajtására, a kör a hagyomány mozgásának egymásba játszásaként írja le a megértést. A szöveg megértését a közösség határozza meg, mely összekapcsol bennünket a hagyománnyal, a megismerési folyamat mindig azzal kezdődik, hogy valami megszólít bennünket. A gadameri felfogásban az idő nem szakadékként jelenik meg, hanem az időbeli távolságon a megértés pozitív és termékeny lehetőségeit ismerjük fel. Gadamer-nél kerül előtérbe a horizont fogalma, különösen fontos, hogy a jelen horizontja nem alakul ki múlt nélkül, a megértés a horizontok összeolvadása, a hagyománnyal való találkozás, melyet történeti tudattal hajtunk végre, tapasztalja a szöveg és a jelen közti feszültséget, s ennek a feszültségnek a kibontása lesz a feladat.

Jelen esetben az eposzi hagyománnyal állunk szembe, ebben a három műben is a rész-egész viszony leírására tehetünk kísérletet, amelyek mindegyike csak a másik segítségével jöhet létre. Ebben a folyamatban az eposz mint műfaj, valamint az eposzhoz kapcsolódó tradíciók szólítanak meg minket, az idő pedig nem akadályoz a megértésben, hanem hozzájárul, az időbeli távolság még tisztább elveket ad a vizsgálatához.

Ha a három művet a dolgozat elején felvázolt fogalmakkal is megvizsgáljuk, még teljesebb képet adhatunk erről a rendszerről. Ez a három mű egy műfaj történeti alakulását meséli el, példázva azt, hogy az eposz nem mozdulatlan műfaj, hanem képes az újjászületésre, még akkor is, ha ez annak paródiáján keresztül valósul meg. Azáltal, hogy a két paródia (Petőfi, Varró) „utánozza” az antik eposzt, két olyan megvalósulás jön létre, ami az utánzás és újraírás aktusa ellenére mégis egyedi megvalósulás, amely mind nyelvi, mind műfajilag kiterjesztik az eposz „horizontját”, ennek felismerése során érve el a kellő hatást.

IV. „ITHAKA LÁTHATATLAN PARTVIDÉKE” A HOMÉROSI HAGYOMÁNY ÉS A LÍRA

1. Konsztantinosz Kavafisz: *Második Odüsszeia és Ithaka*

Konsztantinosz Kavafisz költeményének már címe is árulkodó: *Második Odüsszeia*. Ha külön vizsgáljuk a két kifejezést, akkor rávilágíthatunk arra, hogy mindegyik külön értelmezési tartománnyal rendelkezik. A *Második* szó egyrészt biztosít bennünket arról, hogy már nem a régiről, hagyományosról beszélünk, hanem egy új dologról. Ezt a kijelentést megerősíti, hogy a szó magában rejtje a *más* és a *másik* kifejezéseket is, előbbi az újdonságot, az új fogalmát vezeti be, az utóbbi pedig elhatárolja magát az előzőtől. Az *Odüsszeia* szó jelentése a jól ismert *'kalandos bolyongás, vándorlás'*. A címben szereplő mindkét szavunk tehát eleve dialogikus természettel rendelkezik, már kirajzolódik bennük a „vers cselekménye”, így annak interpretációja után célszerű megvizsgálni, hogy a mű hogyan teljesíti be az ebben bennfoglalt jelentéseket.

⁴¹ RIGÁN Loránd, *A hermeneutikai módszer alkalmazása Schleiermacher fordítói tapasztalatában*, Erdélyi Múzeum 2003/1–2, epa.oszk.hu/00900/00979/00302/pdf/004.pdf

⁴² GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., Osiris Kiadó, 2004.

A költemény első sorai egy ellentétre épülnek, a „nagy Odüsszeia” és a „kis Ithaka” szembeállítására.

Odüsszeia- *második és nagy* -,
Az elsőnél is nagyobb talán. De *jaj*,
Homérosz nélkül, hexameterek nélkül.

Kicsi volt atyai háza,
Kicsi volt atyai városa,
És az egész *Ithaka kicsi* volt.

Az első sorok kijelentései tehát arról győznek meg, hogy ez az *Odüsszeia*, tehát ez a bolyongás nagyobb lesz és *más*. A másság megmutatkozik abban a kijelentésben, hogy ez *Homérosz nélkül és hexameter nélkül* történik meg. A költő tehát elhatárolja magát a homéroszi hagyománytól, és a homéroszi hagyomány középpontjában álló hexameter használatától is. Ehhez járul hozzá az a tény, hogy a várható célpont, *Ithaka* kicsi. Az itt felvetett *nagy* bolyongás – *kis* megérkezés ellentétnek a vers értelmezésének további menetében lesz kulcsszerepe. A változásra, a hagyománytól való elszakadásra a *jaj* indulatszó is felhívja a figyelmet, amely érzékelteti annak beálltát, az eddigi rend felborulását. A kicsi-nagy ellentétpár előrevetíti, hogy ebben az értelemben jelentésszerű és tartalombeli változással is szembeállunk, valamint eltűnik a hexameterek adta „biztonság”, felborul az eddigi megszokott verselés.

Az előbbi, hagyományokból való kizökkenés után a költő váratlanul belekapaszkodik a homéroszi hagyományokba és fogalmakba.

Télemakhosz *gyöngédsége, hűsége*
Pénélopénak, atyja *öregsége*,
A régi barátok, a nép,
Az odaadó nép *szeretete*,
Boldog *megnyugvása* a háznak
Átjárják, mint *örömsugarak*,
Szívét a tengerjárónak.

És mint sugarak nyugodtak is le.

A homéroszi teljesség és teljes világ jelzői és kifejezései: *gyöngédség, hűség, öregség, szeretet, megnyugvás, öröm* élénk vetítik és látszólag hangsúlyozzák az értékek fontosságát. A költő az *örömsugarak*hoz hasonlítja ezeket az értékeket, majd ezek felsorakoztatása után hirtelen, már ettől a dicsőítő versszaktól elválasztva, külön sorban jelzi ennek a *sugárnak* a hanyatlását. Kavafisz tehát a címben és az első sorokban hangsúlyozott hagyománnyal való szakítást tovább viszi, és az értékvilág szintjére helyezi, az azzal való szakítást kezdeményezi.

A folytatásban is a megszokott értékvilág abszolút tagadásával és egy új értékrend bevezetésével találkozunk.

A *szomj*
elfogta a tenger iránt.
Gyűlölte levegőjét a szárazföldnek.
Álmát zaklatták éjjelente
A napnyugat kísértetei.
Elfogta a *nosztalgia*
A hajóutak iránt, és a reggeli
Érkezések iránt a partokra, ahová
– micsoda *öröm!* – először lépsz.
Télemakhosz gyöngédségét, hűségét
Pénélopénak, atyja öregségét,
A régi barátok, a nép,
Az odaadó nép szeretetét,

És békességét és megnyugvását
Házának *elúnta*.
S *elmenekült*.

A hagyományosan Ithaka hiánya és a haza iránt érzett honvágy helyébe a tenger iránt érzett *szomj* és a megérkezés örömének *nosztalgiája* lép. Ebben az értelmezésben már érthetőbb és nagyobb érvényt nyer a bolyongás *nagy* jelzője, amelynek itt a nagyság és jelentőség értelmezéseként van szerepe, illetve Ithaka *kicsi* volta. A költő az *unalom*, a régi helyett az *újba* menekül. A hexameter és szabályosság jellemezte világból az új világra lép.

Mikor pedig Ithaka partjai
Fokról fokra *elhalványultak* előtte
És teljes vitorlázattal hajózott nyugat felé,
Az ibérek felé, Héraklész oszlopai felé –
Messze az egész akháj tengertől –
Érezte, hogy *újra él*, hogy
Levette súlyos kötélkeiket
Ismerős és családi ügyeknek.
És kalandor szíve
Gyönyörködött hűvösen, *üresen* szeretettől.

Az utolsó versszak az eddig is tematizált gondolatmenetre épül. Ithaka és a család szeretete nem hiányzik a lírai én megkonstruált világrendjéből, de az *üres szív* érzete boldogsággal tölti el, az új élet élményével ruhazza fel őt, ebben a világban az ismeretlen lesz az érték, és az ismerős az értéktelen. A költemény végére kirajzolódik a *fény* története is, ahogy *ő megvilágosodik* és útra kel, úgy tűnik el a fény. Kezdetben megjelennek a hagyományos értékek *örömsugarai*, aztán ezek a *sugarak lenyugodnak*, ahogy távolodik Ithakától, *elhalványulnak* partjai is, és végül az *üres* kifejezéssel jutunk el a „teljes sötétségig”, de egyben a lírai én elégedettségéig is. Ebben az értelemben is ellentmondás figyelhető meg az imént felvázolt metaforikus sor jelentése és a költemény egésze által sugallt jelentés között. A mű tehát a bolyongás–megérkezés logikáját felváltja, ezt a meglévő gondolatkészletet átalakítja, a hozzájuk kapcsolódó tartalmakat megfordítja, és egy ellentmondásra építi a költeményt: a lírai énnek Ithakát kell elhagynia ahhoz, hogy megérkezzen. A költő tehát tartalmilag és formailag úgy reprodukálja a homéroszi hagyományt, hogy bevezeti annak tagadását és attól való elhatárolódását.

A mű nem egy hétköznapi gondolatkörből meríti tematikáját, hanem a homéroszi hagyománnyal folytat diskurzust, tehát eleve dialógusban áll egy irodalmi hagyománnyal. Beardsley azt mondja,⁴³ hogy az irodalmi diskurzus precíz és kontrollált, és többet jelent annál, mint amit első pillantásra láthatunk, minél többet foglalkozunk vele, annál több új jelentése tárul fel. Ezt az elvet szem előtt tartva érdemes tovább vizsgálni ezt a költeményt és összehasonlítani a költő másik, *Ithaka* című művével.

A másodikként vizsgált költemény szinte ott folytatja, ahol az előző abbamaradt, az Ithaka felé való indulással.

Ha majd elindulsz *Ithaka felé*,
válaszd hozzá a *leghosszabb utat*,
mely csupa kaland és *felfedezés*.
A Küklpszoktól és Laisztrügónóktól,
s a haragvó Poszeidontól ne félj.
Nem kell magad védened ellenük,
ha *gondolatod* tiszta és egyetlen
izgalom fűti tested s lelkedet.
A Laisztrügónokkal, Küklpszokkal, a bősz
Poszeidónnal sosem találkozol,

⁴³ BEARDSLEY, Monroe C., *Az irodalmi alkotás – A jelentéskibontás logikája = Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor, Bp., Argumentum Kiadó (*Diszkurzívák* sorozat 13.), 2011.

hacsak **lelkedben** nem hordozod őket,
hacsak lelked nem áll velük **utadba**.

A költemény már a kezdő soraiban felszólít a *leghosszabb út* választására, tehát kiemeli az *út* fontosságát, valamint az ezzel járó *felfedezés* és *izgalom* lényegét is. Már itt megjelöli, hogy az Ithakáig vezető út lényegileg nem fizikailag megvalósuló utazás, hanem a „lélekben” bekövetkező módosulás, „lelki utazás” – *gondolkodás*.

Válaszd hozzá a **leghosszabb utat**.
Legyen minél több nyári hajnalod,
mikor – mily hálás örömmel! – először
szállhatsz ki **sose-látott kikötőkben**.
Állj meg a föníciai pultok előtt,
válogass a jó portékák között,
ébent, gyöngyházat, borostyánt, korallt,
és mindennemű édes illatot,
minél többet az édes illatokból.

A következőkben folytatódik a *leghosszabb út* lényegi hangsúlyozása, a *sosem látott kikötők* említése, illetve a *megállás* és *válogatás* aktusának kiemelése.

Járj be minél több egyiptomi várost,
s tanulj tudósaiktól szüntelen.
Csak **minden gondolatod Ithaka legyen**;
végső célod, hogy egyszer oda juss,
de ne siess az úttal semmiképp.
Inkább legyen hosszú, minél hosszabb az út,
hogy évekkel rakva szállj ki a szigeten,
az **út aratásával gazdagon**,
s ne várd, hogy Ithaka majd gazdagon fogad.
Neki köszönöd a szép utazást,
mit nélküle sosem tehetnél volna meg,
hát mi mást várhatnál még Ithakától?
Nem csaphat be Ithaka, ha szegény is;
a szerzett tudásból s tapasztalatból
máris megtudhattad, **mit jelent Ithaka**.

Az utolsó egységben kiemelődik a *bejárás*, a *végső cél*, az *út aratásának gondolata*, illetve látszólag *Ithaka* jelentésének megtapasztalása. A költemény tematikájának és kifejezéseinek felvázolása után érdemes behatóbban megvizsgálni ezek jelentőségét.

Kavafisz ebben a költeményben is a homéroszi hagyományt értelmezi újra, az Ithaka-motívum, elindulás–megérkezés aspektusát. Mindezt úgy teszi, hogy nem Ithakáról beszél, nem az útról, hanem annak lényegéről szól, illetve a megérkezés aktusáról beszél, Ithaka értelmezésének lehetőségeiről. A szöveg úgy értelmez újra, hogy magának az értelmezésnek a lépcsőfokairól számol be: újraértelmezve beszél az értelmezésről. Az út itt az értelmezés útja, a szöveg befogadásának menete, vagyis az olvasás felfedezőútja. S éppen emiatt fontos, hogy itt nem egy elbeszélő, hanem egy lírai műről van szó: nem történetet mond, hanem egy szó egy bizonyos metaforikus (ti. utazás~olvasás) jelentésvonatkozását bontja ki szövegvilágá.⁴⁴ Mindez úgy megy végbe, hogy a szöveg szintjén Kavafisz felhasználja az értelmezés fogalmait, természetesen a homéroszi gondolatkörön belül maradván. Ebben az értelemben Ithaka magával a megérkezéssel azonosítódik, amit – lefordítva a hermeneutika fogalmára – interpretációnak nevezhetünk.

⁴⁴ Vö. „a metafora a lírai költészettől elidegeníthetetlen” – JAKOBSON, Roman, *Az afázia nyelvi tipológiája = Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, (186–208.) 198.

Ha visszatekintünk a műre és mint a 'szövegről szóló szöveget' vizsgáljuk, láthatjuk, hogy rajzolódik ki a vers tematikus sora mint a szövegértelmezés fogalmainak sora. A következő táblázat szemlélteti ezt a megfeleltetést:

„Ha majd elindulsz Ithaka felé,”	a szöveg értelmezésének kezdete
„válaszd hozzá a leghosszabb utat, mely csupa kaland és felfedezés.” „izgalom fűti tested lelkedet”	több értelmezési lehetőség, új értelemdadás
„s a haragvó Poszeidóntól ne félj”	szövegértelmezési nehézség
„először szállhatsz ki sose-látott kikötőkben”	új szövegértelmezési lehetőség
„állj meg a föníciai pultok előtt, válogass a jó portékák között”	megállás, válogatás = több értelemdadás közötti hezitálás
„járj be minél több egyiptomi várost”	a szöveg több oldalról való megközelítése
„csak minden gondolatod Ithaka legyen; végső célod, hogy egyszer oda juss, de ne siess az úttal semmiképp.”	az értelmezés fontosságának és átgondoltságának hangsúlyozása
„szállj ki a szigeten, az út aratásával gazdagon”	szöveginterpretáció eredményessége
„s ne várd, hogy Ithaka majd gazdagon fogad”	szöveginterpretáció esetleges eredménytelensége, az applikáció hiánya
„máris megtudhattad, mit jelent Ithaka”	jelentésadás

Ilyen módon tematizálódik tehát a szöveg kettőssége: miközben a költő újraértelmez egy hagyományt, magáról az értelmezésről és az értelmezés folyamatáról beszél. S mindezzel – bizonyos szempontból – az *Odüsszeiából* származtatható kaland(regényi) – elbeszélőforma mint olyan általános megítélését is adja: az vallja, hogy minden utazásról szóló elbeszélő mű valójában a világ és a szubjektum olvasástörténetének fogható fel. S teszi ezt egy olyan líranyelvi szöveggörnyezetben, amelynek egyik elidegeníthetetlen sajátossága a metaforára (itt: utazás~olvasás) való ráhagyatkozás.

Az *Ithaka felé való elindulás* ebben az értelemben a szöveg értelmezésének kezdetét jelenti, a *leghosszabb út, felfedezés, izgalom* kifejezések a több értelemdadási lehetőség jelentőségét jelöli ki. A *félelem* az esetleges szövegértelmezési nehézségekkel szembesít, a *megállás, válogatás* aktusai a több értelemdadás közötti hezitálásnak feleltethetők meg, a *minél több egyiptomi város bejárása* a szöveg több oldalról való megközelítéseként ragadható meg, illetve Ithaka *végső célként* való felfogása és az *út aratása* az értelmezés fontosságára és a szöveginterpretáció eredményességére hívják fel a figyelmet. A költői szöveg nemcsak prezentál egy jelentést, tehát az értelemképzés jelentését, hanem a jelentés létrejöttének folyamatát is leírja. A szöveg egyben felhívja a figyelmet az értelmezés–újraértelmezés aktusára is, mindezt úgy, hogy hangsúlyozza a régi hagyomány újraértelmezését. Ha egy pillantást vetünk az először vizsgált költeményre, akkor megállapíthatjuk, hogy ott is hasonló eljárás tanúi lehetünk, a mű egy jelkomplexumként működik. A költeményben megtörténik a hagyomány újraolvasása, a visszafelé történő értelmezés, amely a jelentés szintjén is végbemegy, hiszen nem megérkezünk Ithakába, hanem eltávolodunk tőle, tehát a visszafelé haladás a verstörténés szintjén is jelentkezik. Mindennek jelentősége talán a Barthes irodalmi telítettség⁴⁵ fogalmával állítható párhuzamba, tehát annak a jelentősége és hangsúlyozása, hogy az irodalom már nem tud újat mondani, de dialógusba tud lépni a hagyománnyal, újra tudja azt olvasni, visszafelé is fel tudja építeni. Ennek a gondolatmenetnek a megerősítésére szolgálhat még Gadamer gondolata az újraértelmezésről:

újrakezdünk, újraolvasunk, újabb értelemvonatkozásokat fedezünk fel, s végül nyoma sem lesz annak a biztos tudatnak, hogy most akkor megértettük a dolgokat, s amellyel egyébként letudjuk a szöveget. Ellenkezőleg annál mélyebben hatol be valaki, minél több vonatkozásra eszmél rá az értelemnek és hangzásnak. Nem magunk mögött hagyjuk a szöveget, hanem belébocsátkozunk.⁴⁶

⁴⁵ BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris Kiadó, 1996.

⁴⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, ford. Hévizi Ottó, Cserépfalvi Kiadó, 1991.

Gadamer gondolata lényegében a fent felvázolt gondolatmenetet erősíti meg: a szövegbe való *belébocsátkozással* érhetjük el, hogy felderítsük az újabb értelmezési és jelentésadási lehetőségeket. Gadamer az irodalmi műveket egy irodalmi sorba helyezi el, a szövegesemények dialektikus fejlődésében, ahol az egyik mű által felvetett problémát a következő viszi tovább. Hangsúlyozza az időbeli távolság termékeny voltát, vélekedése szerint az igazi értelem kimerítése végtelen folyamat.⁴⁷

2. Kovács András Ferenc: *Ars Memoriae*, Jorge Luis Borges: *Ars poetica*

Kovács András Ferenc művének értelmezését is érdemes a cím interpretációjával kezdeni, amelynek jelentése *az emlékezés művészete*. A költemény középpontjában tehát az *emlékezés* aktusa fog állni. A vers – ahogy Kulcsár Szabó Ernő írja – a költészettörténeti folyamatban való benneállás hogyanjáról beszél, a költészeti memória hagyomány- és kultúrateremtő funkciójáról. Kulcsár kiemeli azt, hogy Kovács András Ferencnél elsősorban a szó költészetével van dolgunk (ahogy azt majd látni is fogjuk az elemzés során), amely az emlékezet költészetének megvalósításaként elsősorban a létben való benneállás tapasztalatában részesít minket.⁴⁸

Szövegek és romvárosok
generációi: kövek
beszélgetése Káldeában.
A tudás **megíratlan**
könyvek múzeuma: Patagónia
pusztasága egy papírlapon,
Anonymus Smyrnaeus minden
elveszett sora-**felirat**
egy khoraszáni korsó
belsejében,
egy használhatatlan atlasz
magányos **betűje**.
A végtelen tigris
egy porszem szimmetriája:
a harmónia Janus harmadik tekintetében – a tör
villanása
bölc humanista kezekben
A semmiség: számok,
nagyítók, lencsék, asztrolábok –
Pascal nádszála,
Spinoza geometriája.
A sorsjáték: egy kőoroszlán
szája Velencében, Giordano Bruno
mágikus máglyája meg a barbár
télben virágzó régi mandulafa
A perpetuum carmen:
a krematóriumok füstje,
Csuang-ce pillangója
az égbolt legyezőképén,
a labirintus álma,
a lehetetlen térképe -

⁴⁷ GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, i.m.

⁴⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újírása”* Kovács András Ferenc verseiben. Kortárs 1994/6.

a könyvtár középpontja
 egy rózsá gondolatában.
 Mindaz, ami áthatolhatatlan,
 talán egy tamariszkuszkert
 Tauromeniumban: a mindenség
 vagy a káosz vagy a **hexameter** –
 a csillagsivatagban
 elsuhanó **verssorok**.
 A **költészet**: Ithaka
 láthatatlan partvidéke,
 a föld pillanata
 egy szó univerzumában.

Megfigyelhetjük, hogy az emlékezés folyamatának különböző szintjei, közvetítő közegei és jelentéskörrei kerülnek összefüggésbe a költeményben, amelyeket érdemes szétválasztani, majd együtt vizsgálni. Merthogy ebből az összefüggésrendszerből még az is kiderülhet, hogy itt nem valamilyen lírai alany emlékezik, hanem valóban a művészet emlékezik művészi módon: a hagyomány szólal meg, s a hagyomány emlékezőkészsége ad hangot a beszélőnek.

Az emlékezés első pontjának tekinthetjük a **szövegre és írásra**, vagyis a szó médiumára történő emlékezés állomásait: *szövegek, megíratlan könyvek, papírlapon, elveszett sora, felirat, magányos betűje, hexameter, elsuhanó verssorok, költészet, szó univerzuma*.

Az emlékezés második szintje lehet azoknak a közvetítő közegeknek a tárháza, amelyeken a fent említett szöveg, írás **nyomot hagy**: *romvárosok, kövek, pusztaság, korszok belsejében, atlasz, porszem, tekintet, tör, régi mandulafa, máglya, füst, pillangó, legyező, álom, térkép, könyvtár középpontja, rózsá, tamariszkuszkert, csillagsivatag, partvidék, föld*. A nyomhagyás földrajzi terek említésében is megvalósul: *Káldea, Patagónia, Khoraszán, Velece, Tauromenium, Ithaka*.

Az emlékezés harmadik része annak időbeli elhelyezése, illetve az idő kifejezései: *generációi, végtelen, semmiség, sorsjáték, télben, asztroláb,*⁴⁹ *perpetuum* (=folyamatosság), *pillanat*. Az emlékezés nem képes a múltat egészként megragadni, így a töredékesség érzékeltetésének egyik eszköze: az emlékezés folyamatának **rész–egész** viszonyban való bemutatása. Tehát az egész, a teljes egy részének, mozzanatának kiemelése válik lényegessé: *romvárosok generációi, Patagónia pusztasága, Anonymus Smyrnaeus minden elveszett sora, felirat egy korszok belsejében, Janus tekintete, bölcs humanista kezek, Pascal nádszála, Spinoza geometriája, kőoroszlán szája, krematórium füstje, labirintus álma, lehetetlen térképe, rózsá gondolata*.

Külön kategóriába tartozhat az **emberre** mint a művészet létrehozójára való emlékezés: *Anonymus Smyrnaeus, Janus, bölcs humanista, Pascal nádszála* (amely magának az embernek felel meg), *Spinoza geometriája*⁵⁰, *Giordano Bruno, Csuang-ce pillangója*.⁵¹ A **művészet** mint fogalom szintén képes arra, hogy a rá jellemző fogalmakra emlékezzon: *tudás, végtelen, harmónia, labirintus, lehetetlen, gondolat, áthatolhatatlan, mindenség, káosz*.

Az emlékezés művészetének aktuusa – mint látjuk – olyan darabokból épül fel valami egészlegessé, amelyek különböző fogalmi körökbe sorolhatók és egymástól szétválaszthatók, tehát az emlékezés

⁴⁹ jelentése: csillagóra – BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2007.

⁵⁰ „Spinoza etikáját „ordine geometrico demonstrata” (geometriai módon bizonyítva), dedukció révén, az általános elvekből az egyesre vonatkoztatva vezeti le.” LENDVAI L. Ferenc, NYÍRY Kristóf, *A filozófia rövid története*, Bp., Gondolat Kiadó, 1974. Ilyen módon ez az általánosságból egyesre való levezetés itt direkt módon utalhat az emberre.

⁵¹ Csuang-ce pillangója ön maga, azaz az ember jelölője, hiszen Csuang-ce volt az, aki magát pillangónak álmodta: „Egyszer régen én, Csuang Csou azt álmodtam, hogy pillangó vagyok, csapongó pillangó, amely szabadnak és boldognak érzi magát, s mit sem tud Csouról. Hirtelen azonban felébredtem, és íme, én voltam az, a valóságos Csou. Most aztán nem tudom, vajon Csou álmodta-e, hogy pillangó, vagy talán a pillangó álmodja éppen, hogy ő Csou? Pedig Csou és a pillangó között biztosan van némi különbség. Íme, ezt nevezem a dolgok (wu) átalakulásának (hua).” CSUANG-CE, *A virágzó délvidék igaz könyve*, ford. Dobos László, Bp., 2010.

logikája szövegszinten is működik. A költemény azonban olyan metaforákkal is él, amelyek fókusza és kerete nem mindig választható szét egymástól, illetve sokszor előfordul az üres jelölő használata: *megíratlan könyvek múzeuma, a lehetetlen térképe, végtelen tigris*. Ezek a kifejezések az emlékezés jellemzőjének szövegbeli megnyilvánulásai lehetnek, amikor az emlékezés a fent már felsorolt fogalmi körök logikája mellett olyan azonosítási alapokat hoz létre, amelyekben nincs feltétlenül mindig logika, illetve rögtön azonosítható értelem, tehát a logika melletti logikátlanság vagy szimbolikus „logika” jut érvényre ezekben a paradoxonokban.

Az emlékezés a *látással* is összekapcsolódik, hiszen az emlékek felidézése, illetve módja a képek látásával kapcsolódik össze, voltaképpen az egész költemény nem más, mint képek egymás után való sorakoztatása – egy hosszú gondolatritmus-sor. A művészet *látásának* és a *látás* aktusának kiemelése a szöveg szintjén is megjelenik: *porszem, tekintet, villanás, nagyító, láthatatlan*. Mindennek akkor lesz jelentősége, ha megfigyeljük, hogy a művészet olyan dolgokat is képes meglátni, kiemelni, amely egyébként rejtett vagy esetleg csak művészet világában létezik: *felirat egy khoraszái korszó belsejében, egy porszem szimmetriája, a könyvtár középpontja egy rózsza gondolatában*. Ebben az értelemben hangsúlyossá válik a művészet *kiemelő, meglátó, sőt látnoki* funkciója.

Az emlékezésnek állomásai vannak, amely állomások a szöveg szintjén is jelentkeznek, hiszen képzetről képzetre „utazunk”, bolyongunk, mire megérkezünk a célhoz. Ez a megérkezés, ahogy Kavafisz költeményeiben is láttuk, szintén *Ithakába* történik. Ez az észrevétel az értelmezés két aspektusa miatt fontos. Ithakának abból a szempontból van jelentősége, hogy feltételezhetően minden művészi alkotás visszaemlékezik a gyökereire és folyton megismétli ezt az eredetet, amely időben bár visszafelé történik, valójában a művészet szimbolikusán állandóan jelenlevő kiindulópontjához érkezőnk meg, amely *Ithaka*. Ebben a formában kifejeződik tehát a homéroszi hagyomány mint a művészet, szűkebben az irodalom, azon belül is a költészet kiindulópontja, illetve annak fontossága, a hagyományra való emlékezés (az emlékező hagyomány). Másfelől a költemény végén megjelenő *Ithaka* felhívja az értelmezés menetében fontos bolyongás aktusára a figyelmet; tehát, ha van Ithaka, akkor bolyongásnak is kell lennie, illetve kiindulópontnak, ilyen értelemben a szöveg segíti önmaga értelmezését. Az *interpretáció* aktusa, illetve az egyes lépések azonban ebben a költeményben szövegszinten kevésbé kódoltak, mint Kavafisz műveiben, ahol tematikusan és jelentésben is tükröződnek az értelmezés lépései. Egy vonatkozásban viszont megjelenik az *út* mint az értelmezés *útja* (Kavafisz műveivel hasonlóan), amikor is a *szövegtől* eljutunk a *szóig*, tehát egy nagy egész apró részletéig, hiszen ez a két kifejezés a szöveg első sorában és utolsó sorában megjelenik: *szövegek és romvárosok – egy szó univerzumában*. A szöveg tehát itt is – ahogy a mű más részén is – él a rész–egész viszony kiemelésével és érvényesítésével, ezen felül keretet alkot. A *költészet Ithaka láthatatlan partvidékével* való azonosítása utalhat a megérkezés sikertelenségére, s ha ezt kivetítjük az értelmezés kategóriáira, akkor az interpretáció lezárhatatlanságára, a végpont soha el nem érésére is.

Fontos annak a kiemelése is, hogy a *művészet* egy műalkotásban emlékezik önmagára, tehát úgy emlékezik, hogy az *emlékezés* aktusát a *műalkotás* szintjére emeli, az *emlékezés* lesz az *alkotás*; a két folyamat egy közös pontban találkozik: a *kiemelésben*, vagyis a kicsi, jelentéktelennek tűnő dolgok meglátása a nagy mellett, amely a művészet alapja, illetve az emlékezés folyamatának eszköze is. A rész–egész viszonyok hangsúlyozása mellett a költő a nyelvvel is játszik: a költemény minden része magyarul íródik, kivéve a címet, *Ars memoriae* és a költemény egy sorát: *perpetuum carmen*,⁵² amely latinul jelenik meg a szövegben. Az *ars memoriae* kifejezés jelentése, ahogy az már fent is elhangzott, a *művészet emlékezete* vagy az *emlékező művészete*, a *perpetuum carmen* pedig *örökkévaló dalt* jelent, tehát a „dalról szóló dalként” is felfoghatjuk a költeményt. A két kifejezés nem véletlenül jelenik meg latinul és rejtőzik el a magyar szövegben; felhívja a figyelmet a *kiemelés* aktusára, amellyel a művészetnek élnie kell, és ebben az esetben a latin nyelv az eszköz, illetve az *emlékező-örökkévalóság* összekapcsolása szintén lehet a művészet meghatározója, amelynek éltetője az örökké tartó emlékezés.

Ennek a költeménynek van egy alcíme is, amelyet eddig figyelmen kívül hagytam: *Jorge Luis Borges emlékezete*, amelyet ebben az interpretációban érdemes átvetetni egy Borges-költeményre, amelynek

⁵² Utalás Ovidius *Metamorfózisának* kezdő soraira = „ad mea perpetuum deducite tempora carmen!” – „végig, az én koromig legyenek vezetői dalomnak”. Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Bp., 1982.

címe: *Ars poetica*. Az alcím említése mellett a két költemény közös pontja lehet a címben megjelölt *ars* kifejezés is.

Nézni a **folyót**, mely **idő** meg **víz**,
és tudni, hogy az idő is folyó,
s hogy **elveszünk** mi is, mint a folyó,
s az arcok is elfutnak, mint a víz.

Az **ébredlétről** tudni: **másik álom**,
mely csak álmodja álmát, s a halál,
melytől a test retteg, az a halál,
a minden-éji, mit úgy hívnak, álom.

Napról, évről érezni, pusztá **jelkép**,
jelképe csak a napnak és az évnek,
s a **bajt** úgy venni, mit hoznak az évek,
mintha kőszá hír lenne, zene, jelkép.

A költemény első versszakában a *folyó-idő-arc* közös tulajdonságának felvázolásával találkozunk: mindhárom elvész. A másodikban pedig az *ébredlét* = *másik álom* = *halál* megfeleltetést figyelhetjük meg, amely tovább viszi az első versszakban tematizált múlandóságot. Ezt a két versszakot a harmadik koronázza meg, amelyben az idő kategóriái (*nap, év*) egyszerű jelképként azonosítódnak, a *baj* fogalma pedig az eltűnő évek következményeként definiálódik. Az eddig említett tematikus felosztásban a negyedik versszaktól érzékelhető törés.

Halálban álmot látni, s ha az alkony
jó, benne **bús aranyt**, ez a **költészet**,
szegény és **halhatatlan**. A költészet,
mely **visszatér**, mint a hajnal s az alkony.

Esténként néha felmerül egy **arc**,
ránkvillantja egy homályos **tükör**,
a **művészet**, akár ez a tükör,
s mit felvillant, a mi arcunk az arc.

A negyedik versszakban megjelenő *költészet* alapvetően két tulajdonsággal rendelkezik, amelyek egymásnak ellentmondanak: a *költészet* egyszerre **bús arany** és **szegény**. Emellett az ellentmondás mellett azonban a legfontosabb jellemzője a *halhatatlanság* lesz, illetve a *visszatérés*. Ennek a *visszatérés*-nek a szöveg szintjén is lesz jelentősége; egyrészt már az ötödik versszakban „visszatér” az fent említett *arc* kifejezés, amely a szöveg jelentésében eltűnt, de most ismétlődik a szöveg szintjén, mégpedig az *arc* = *tükör* = *művészet* megfelelésben.

Mondják, Ulysses, unva a csodákat,
sírt örömeiben, látva Ithakát,
a zöldet s jámbort. Ilyen Ithakát
idéz a művészet, nem a csodákat.

Olyan, akár a **végtelen folyó**,
mely megy s marad, s tükrében ugyanaz
a Hérakleitosz látszik, ugyanaz
s mindig más, mint a végtelen folyó.

A műben említett *visszatérés* aktusa szemantikailag is megvalósul, a szöveg visszatér a homéroszi szöveghez, felidézi *Ithakát*, *Ulysses*t és a katarzis elemeit: a *sírást* és az *örömet*. A mű zárlatában az eddig *elveszőként* beállított folyó fogalma a *végtelességgel* azonosítódik, illetve *Ithaka* is ezzel a folyóval kerül azonosításra, amelynek jellemzője, hogy *megy és marad*, illetve *ugyanaz és mindig más*, tehát egy alapvető paradoxitás tulajdonítható neki. Ez az a különleges szemantikai sajátossága *Ithakának*, amelyet a művészet (és eredetének, emlékezetének) szimbólumaként felölt.

A költemény középpontjában álló *visszatérés* aktusát, amely a homéroszi hagyományhoz, *Ithakához* való visszatérést jelenti, nemcsak megemlíti a költemény, hanem azt annak kompozíciója, felépítése is alátámasztja.

3. A szó dialogikussága

A vizsgált művek középpontjában tehát alapvetően egy szó áll: *Ithaka*, amely – ha nem is a klasszikus bahtyini értelemben, – de dialógusban áll, mégpedig a kulturális hagyománnyal áll párbeszédben. Azonban mégis felhasználhatóvá válik Bahtyin gondolata a szóról mint valamilyen esemény „forogatókönyveként” való elgondolásáról, ha azt úgy értelmezzük, mint amely az *elindulás-bolyongás-megérkezés* hozzágondolt értékítéletével rendelkezik (szintén Bahtyin fogalma). Ha pedig Humboldt fogalmaival élünk, akkor kifejezésre jut, hogy nemcsak a nyelv, hanem a nyelvet alkotó szavak is szakadatlanul létrehozzák önmagukat, a hagyománnyal átítatott szó története sem lezárt, egyfajta energia, egy hosszú alakulástörténet része, amely képes arra, hogy új jelentésekkel gazdagodjon, utalás-és jelentéskondenzátorként⁵³ működve. Kovács Árpád szavaival élve: csak az eleven, remetaforizált szó alkalmas a hagyomány átörökítésére, a szó reflektáltsága, elemi empirikus feltétele a költészetnek.⁵⁴ Márpedig minden jel arra mutat, hogy a vizsgált művek alkotói így gondolták el, s ennek a kifejezésnek a középpontba állításával építették fel szövegvilágukat.⁵⁵ Így találkoztunk Kavafisznál a szóval mint egy lehetséges metapoétikus olvasat megteremtőjével, a jelentésadás és értelmezés aspektusaként, Kovács András Ferenc „emlékező” versénél az emlékezés és egyben a művészet kiindulópontjaként, amely végül a szöveg kiindulópontjává, majd a *szövegtől* a *szóig* történő értelmezés útjává vált. Borgesnél pedig elsősorban a szó *visszatérés* aspektusa került előtérbe, s vált a művészet szimbólumává. Az értelmezések során kiderült, hogy hogyan képes egy szó bizonyos szövegek közötti kapcsolatok kialakítására, hogyan képesek az egyes költők az idő és tér távolságain át egymásnak felelni, egy gondolatmenetben helyet foglalni (Babits), s egyfajta textuális folytonosság megteremtésével hangsúlyozni a műalkotás, a szöveg jelkomplexumként történő értelmezhetőségét.

⁵³ KOVÁCS Árpád, *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Potebnya, Veszelszovszkij és Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, Bp., Argumentum Kiadó, 2002, 368.

⁵⁴ U.i.: *Szó a szóról: A költészet fenomenológiája*, 382.

⁵⁵ BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó az életben és a költészetben* = *A szó az életben és a költészetben*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Európa Könyvkiadó, 1985, 5–54.

BIBLIOGRÁFIA

- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, szerk. Bolhai Gábor, ford. Ritoók Zsigmond, Bp., PannonKlett Könyvkiadó Kft., 1997.
- BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Fapadoskönyv Kiadó, 2011.
- BAHTYIN, Mihail, *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*, Bp., Gondolat Kiadó, 1976.
- BAHTYIN, Mihail, *A szó az életben és a költészetben = A szó az életben és a költészetben*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Európa Kiadó, 1985, 5-54.
- BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény*, ford. Hetesi István, *Literatura* 1995/4, 331–354.
- BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2007.
- BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris Kiadó, 1996.
- BARTHES, Roland, *S/Z, Irónia, paródia*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.
- BEARDSLEY, Monroe C., *Az irodalmi alkotás – A jelentésbontás logikája = Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor, Bp., Argumentum Kiadó (*Diszkurzívák* sorozat 13.) 2011.
- BRUNETIERE, Ferdinand, *Az irodalmi műfajok fejlődése = A modern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Bp., Osiris Kiadó, 1998, 68–71.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Intertextus és autotextus*, ford. Bónus Tibor, *Helikon* 1996/1–2, 51–67.
- DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Bp., Osiris Kiadó, 2000, 175–203.
- DERRIDA, Jacques, *Az el-különböződés = Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, ford. Gyimesi Tímea, Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991, 43–63.
- ELIOT, T. S., *Káosz a rendben*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981.
- FRIED István, „Példádon okuljanak a késő unokák”. *A helység kalapácsa mint paródia*, *It* 1987–1988/2, 224–256.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., Osiris Kiadó, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, ford. Hévízi Ottó, Cserépfalvi Kiadó, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, *Helikon* 1996/1–2, 82–91.
- HORVÁTH Kornélia, *Nyelv, költészet, metafora – Metafora és költői nyelv = A versről*, Bp., Krónika Nova Kiadó, 2006, 81–135.
- JAKOBSON, Roman, *Az afázia nyelvi tipológiája = Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, (186–208.) 198.
- JAUSS, Hans Robert, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja = Recepcióesztétika – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. Bernáth Csilla Bp., Osiris Kiadó 1997. 36–84.
- JENNY, Laurent, *A forma stratégiája*, ford. Sepsi Enikő, *Helikon* 1996/1–2, 23–51.
- KISS József, *A helység kalapácsa (elemző tanulmány)*, MTA I. Oszt. Közl., 1979. 371–410.
- KISS József, *A komikus hősköltemény útja A helység kalapácsáig*, *ItK* 1978/4, 432–442.
- KRISTEVA, Julia, *A szövegstruktúrálás problémája*, ford. Kovács Tímea, *Helikon* 1996/1–2, 14–23.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újírása” Kovács András Ferenc verseiben*, Kortárs 1994/6.
- KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus = Intertextualitás, létmód és/vagy funkció?*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 5–58.
- LOTMAN, Juri, *Kultúra és robbanás = Szöveg a szövegben*, Bp., Pannonica Kiadó, 2001, 92–109.
- LOTMAN, Juri, *Szöveg – modell – típus*, Bp., Gondolat Kiadó, 1973.
- LENDVAI L. Ferenc, NYÍRY Kristóf, *A filozófia rövid története*, Bp., Gondolat Kiadó, 1974.
- MACLEAN, Ian, *Olvasás és értelmezés – Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, ford. Babarczy Eszter, Beck András, Bp., Osiris Kiadó, 1999. 139–165.
- MARTINKÓ András, *Petőfi a humor és a satíra közt. (A humoros lángelme öncsapdája)*, *ItK* 1973/1, 20–33.
- OVIDIUS, Publius Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Bp., 1982.

- OROSZ Magdolna, *Szöveg, fikció, intertextualitás – Irodalomelmélet az ezredvégen*, Bp.–Szeged, Gondolat Kiadói Kör, 2002, 56–72.
- PAYER Imre, *Az emlékezet-felejtés nyelvisége Kovács András Ferenc költészetében*
<http://esolap.hu/archive/entryView/740> (letöltés ideje: 2012. 08. 09.)
- PÁLA Károly, *Eposz és komikus eposz. Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – a problémacentrikus irodalomtanítás egy lehetséges modellje*, Iskolakultúra, 1993. 8. sz. 14–21.
- PÁLA Károly, *Eposz és komikus eposz. Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – a problémacentrikus irodalomtanítás egy lehetséges modellje*, Iskolakultúra, 1993/8, 14–21.
- PÉTERFY Jenő, *Péterfy Jenő válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 179–193.
- Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Potebnya, Veszelszovszkij és Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum Kiadó, 2002.
- PRÁGAI Tamás, „...hova tűnt ez a minden?”
http://www.napkut.hu/naput_2000/2000_01/092.htm (letöltés ideje: 2012. 08.09.)
- RÁCZ I. Péter, *Költészettani gyakorlatok*
<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/2000/01/17racz.htm> (letöltés ideje: 2012. 08.09.)
- RICOEUR, Paul, *A hármas mimézis = P. R. Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Angyalosi Gergely, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 255–309.
- RIFFATERRE, Michael, *Az intertextus nyoma*, ford. Sepsi Enikő, Helikon 1996/1–2, 67–82.
- RIGÁN Loránd, *A hermeneutikai módszer alkalmazása Schleiermacher fordítói tapasztalatában*, Erdélyi Múzeum 2003/1–2, epa.oszk.hu/00900/00979/00302/pdf/004.pdf
- SÁNTA Gábor, „E kedv komor korunkra már csak emlék”
<http://www.forrasfolyoirat.hu/0012/santa.html> (letöltés ideje: 2012. 08.09.)
- SHKLOVSKY, Viktor, *Theory of Prose*, ford. Benjamin Sher, Illinois, Normal, Dalkey Archive Press, 1991.
- SKLOVSKIJ, Viktor, *Cselekmény, fordulat és történet – A paródia mint a cselekmény újra-felfedezése = A tévedés energiája*. (A fordítás kéziratban)
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Minta a szőnyegen” A műértelmezés esélyei, *Mű és hagyomány, Az irodalom elméleti és történeti vizsgálata*, Bp., Balassi Kiadó, 1995, 11–24.
- SZERB Antal, *Utas és holdvilág*, Bp., Magvető Kiadó, 2012.
- SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Magyar stilsztika*. Bp., 2007.
- TINYANOV, Jurij, *Az irodalmi tény*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981.
- TOMPA József, *Az irodalmi nyelv = Nyelvünk a reformkorban*, szerk. Pais Dezső, Bp., 1955, 313–434.
- WAHL, Francois, *A szöveg mint produktivitás*, ford. Kovács Tímea, Helikon 1996/1–2, 10–14.
- ZMEGAC, Viktor, *Az intertextualitás válfajai*, Literatura 1991/3, 216–23.

Heizinger Anita

A KOMIKUM MEGJELENÉSI MÓDOZATAI ÉS A SZIMBÓLUMOK SZEREPE SEMPTEI NÉVTELEN AZ BÉLA KIRÁLYRUL VALÓ ÉS AZ BANKÓ LEÁNYÁRUL SZÉPHISTÓRIA CÍMŰ MŰVÉBEN*

A Semptei Névtelen *Az Béla királyrul való és az Bankó leányárrul széphistória* című művet dolgozatomban a komikum működésmódja szempontjából elemzem, elsősorban a nevetés problémakörére, a groteszk láttatásmód fenn és lenn szembeállítására épülő hatásmechanizmusaira, illetve a nemváltás kérdésére összpontosítva. Mindezek pontos megértéséhez fontosnak tartom először a nevetés kultúrájának középkori bemutatását. Ezt követi a környező népek hasonló széphistóriáinak vizsgálata ugyanezen szempontok szerint. A dolgozat újdonságai közé tartozik a műben megjelenő szimbólumok érvényesülése az interpretációban, és annak a hipotézisnek a felvetése, mely szerint Bankó leányának története egy középkori beavatási szertartásként is értelmezhető. Ezt követi a műben megjelenő számok vizsgálata, két különböző szempont szerint.

Az elemzések és idézések során a Bart István szerkesztette *Széphistóriák*¹ című kötetet használtam, a további idézetek erre az antológiára utalnak.

I. A MŰVEL KAPCSOLATOS FILOLÓGIAI KÉRDÉSEK

1. A mű keletkezésével és származtatásával kapcsolatos kérdések

A horvát eredeti, amelyből a Semptei Névtelen fordított, nem maradt fenn, viszont a délszlávoknál monda formájában több változatban előfordul. Kiemelkedő jelentőségű az a változat, amelyet Bajza József közölt az *Irodalomtörténet* 1934-i számában. Ez ugyan nem mutat teljes egyezést a tárgyalt művel, a hahotázás és a versenyívás ugyanis ebben a változatban nincs meg. Bajza viszont biztosra veszi, hogy ez volt a Semptei Névtelen mintája, sőt szerinte Bankó nem más, mint Katona József drámájának hőse: Bánk bán. Mivel Bajza nagyon tanult költőnek tartja a Névtelent, szerinte ezzel a beemeléssel az énekszerző a korhűséget akarta növelni.² Erre a feltételezésre Komlós Tibor is felhívja a figyelmet. Bánk eredeti nevéből (Benedek) indul ki, melynek horvát becéző változata Benkó, és valószínűleg ebből alakult ki a horvát Bankó és a magyar Bánk név. Mindemellett Semptei Névtelen történetét IV. Béla budai udvarába helyezi.³

A mű alkotóját Semptei Névtelen néven tartja számon az irodalomtörténet, és bár azonosított mintája máig nem került elő a kolofon közléseit hitelesnek tekinti. Ezek a Semptei Névtelenre utaló adatok a következők: a szerző személye („egy ifjú”), a keletkezés helye, („Sebes Vág mentiben, Sempte városában”), és a keletkezés ideje („Az ezeröttszázban és hetven esztendőben, / Kisasszony havának legelső hetiben”).

Azt tényként lejegyezhetjük, hogy a mű a férfiruhába öltözött nő-típusú történetek közé tartozik, egy leánykatona-történet, és ezért történetét tekintve a jóval korábbi lovagi kultúrához kapcsolódik, nem tipikus szerelmi történet (hisz itt csak a király érez szerelmet a lány iránt, a lány érzelmeiről nem tudunk meg semmit), és nagyon erőteljesen népköltészeti jellege van. Fontos szempont még, hogy ezekben a történetekben mindig egy férfi miatt bújik álruhába a lány, itt az apja miatt.⁴

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án III. helyezést ért el a Magyar Irodalom Tagozatban. Témavezető: dr. Ladányi István.

¹ *Széphistóriák*, szerk. BART István, Bp., Magyar Helikon, 1975, 7–12.

² Lásd ehhez: HORVÁTH János, *A reformáció jegyében*, Bp., Gondolat Kiadó, 1957, 232.

³ *Széphistóriák*, i. m., 204–205.

⁴ TÓTH Csilla, *Előmunkálatok a Széll Farkas-kódex hálózati kiadásához*.

<http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplyeni/26.htm> (2011. október 30.)

A másik bizonytalan elemet az erotikus motívumok megjelenése jelenti. A történetet egyaránt ismerték férfiak és nők, így maradt fenn több változat. Ezzel függ össze az a kérdés, hogy Bankó leánya csak „két szép almáját” vagy ágyékát is felfedte-e. Ezt a különböző fordítások különbözőképpen jelenítik meg. Bajza fordítása így szól: „Felfedte selymes keblét, megmutatta a csípőjét. Nézd csak, nézd csak ifju királyfi, leány vagyok.”, viszont Jung Károly fordításában ugyanezen sorok a következőképpen jelennek meg:

Kitakarta selymes keblét,
Megmutatta lány-ágyékát:
Nézd meg, nézd meg, ifju király,
Ez vagyok én, egy leányzó.

Margalits Ede is a kisdied-magyar zsebszótárban a csípőt megnevező *bedro* főnévnél felsorolja az 'ágyék' jelentést is, ami a nemi szervek tájékát jelöli. Mivel a horvát változatnak lehettek férfi és női verziói is, Jung Károly feltételezi, hogy a férfi verziók lehettek szókimondóbbak, amelyekben az obszcenitás is nagyobb teret kapott. Viszont az ágyék-feltárás motívuma csak a nyugat-magyarországi délszláv változatokban fordul elő, a délszláv változatban csak a kebelfeltárás-motívum kap hangsúlyos szerepet. Hasonlóan délszláv vonás a ködobás, a futás-ugrás és a hasonló próbák is, viszont Jung a borívás-próbát nem sorolja ide, azt alkalmi variációnak tekinti.⁵

A műben megjelenő történetet megközelíthetjük Louise O. Vasvári értelmezése felől is, aki transzgender jelenségeként tárgyalja az itt megjelenő szituációt. Ehhez használja a *gender* 'társadalmi nem' fogalmát, ami nem egyenértékű a 'biológiai nem' fogalmával. És mivel a gender nem jelent stabil identitást, a lány önként vállalhatja a biológiai nemével nem egyező szerepkör alakítását. Ennek a szerepnek a része természetesen a férfias attribútumok (retorika, járás, beszéd, ülés, evés, öltözködés, mozgás stb.) birtoklása.

A vén Bankó leányát a szöveg így jellemzi:
Kilenc hajadon szép lánya vala,
Mely között ifjabbik a legszebbik vala,
De járása neki fírdi-módra vala,

Viszont a férfi társadalmi nem átalakulásához a leánynak egyéb jellemzőkre is szüksége van, hisz a férfiaknak általában nincs hosszú hajuk, mint a lányoknak („borotváltsd hajamot”); öltöztetik is teljesen más mint a nőké („huszármódra mostan csináltsd ruhámot”); lovagolnak és szolgakísérettel járnak („énvelem adjad te jó lovaiddot”, „és velem bocsássad sok jó szolgálaidot”). A királyt viszont ez nem győzi meg, ezért próbák sorát rendeli el. A széphistória végén Bankó leánya „két szép almájának” felfedésével megmutatta valódi női mivoltát, s ezzel egy időben transzgender voltának ideiglenességét is demonstrálta.

Tanulmányában végül azt is kifejti Vasvári, hogy a történetet a heteroszexuális rend visszaállításával végződik, amint a gender határok visszarendeződnek.⁶

2. A széphistória jellemzése és a Széll Farkas-kódex

A mű kezdetén megtudhatjuk, hogy Bankót Béla király az udvarába hívta, de az nem derül ki, hogy milyen célból, valószínűsíthető, hogy vitézi játék, tanácskozás miatt. Mivel Bankónak nem volt fiúgyermek, önmaga pedig már túl idős volt ennek a feladatnak a betöltésére, ezért legkisebb leánya vállalta helyette a küldetést. Az udvarban Béla király különböző próbáknak veti alá, hogy megbí-

⁵ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül*.

<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060> (2012. április 7.)

⁶ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül (Tanulmány II. rész)*.

<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1070> (2012. április 7.)

zonyosodjon férfiúi voltáról. Összesen hat próbát kell kiállnia, az első próba (orsót, rokkát, vagy fegyvert néz-e a vásárban) nem vitézi eredményeket igénylő próba, és a célba lövéssel kezdődik a valódi vitézi próbatételek sora. Ezek közül mindegyikben Bankó leánya teljesít a legjobban: célba lövés („A cél közepében egyenest találá;”), kőhajítás („Vitézeknél tovább egy signyivel hajta.”), pálya futás („Elíré az pályát.”), borívás („Mind fejenként hamar elrészegedének./ Vén Bankó leánya még józanon vala.”). A borívás során említik Bakhust, aki Dionüszosz római megfelelője, a bor és mámor istene. Ez a vetélkedés sem tartozik tipikusan a lovagi próbák közé. Az utolsó megpróbáltatás a fürdésen való részvétel lenne, amit Bankó leánya apja levelére való hivatkozással kerül ki. A hazaúton megmutatja a királynak „almáit” (ez a megnevezés az erotikus költészethez tartozik), és a király utánaered, de elérni már nem tudja. Hazatérve a leány elmeséli a történeteket atyjának, aki jót derül az eseményeken („Nagy fenn hahotával azon nevet vala.”).

Az utolsó két versszak a vers kolofonja, ahol megtudjuk, hogy a vers Sempte városában egy ifjú keze által született, 1570-ben Kisasszony havának, azaz augusztusnak első hetében. A művet két istenes sor zárja, ez a vallásos tartalom nem jellemző az énekekre, valószínűleg csak a követelményeknek való megfelelés miatt került bele a műbe.

Ritmikai szempontból megállapíthatjuk, hogy az ének négyes rímű felező tizenkettesekben íródott. Ez az egyik leggyakoribb versforma a XVI. század folyamán, csak a 4 x 11 soros strófa vetekszik vele.⁷

A kódex felfedezőjéről Széll Farkasról kapta a nevét, aki 1884-ben fedezte fel, Hódmezővásárhelyen ezt a hat XVI. századi (1500-as évekből származó) széphistóriát tartalmazó gyűjteményt. Az alkotás 76 leveles, amely egy negyedréti alakú könyv és egy kéz munkája, jelenleg a Prágai Egyetemi Könyvtárban található. Jól olvasható, szép írása, a címek és a strófakezdő betűk gyakori kidíszítése nem utal sietős munkára. Ezek a díszítések néha nemcsak növényi ornamentumok, hanem egészen félreérthetetlen rajzok is vannak köztük. E rajzocskák valószínűsítik, hogy a kéziratot összemásoló illető férfi lehetett, aki valószínűleg magánhasználatra állította össze a gyűjteményt.⁸

A kódex kizárólag széphistóriákat tartalmaz. A bemásolt szövegek közül Béla király és Bankó leányának históriáját más forrásból nem ismerjük, csak ebben a gyűjteményben maradt ránk. A többi széphistória más forrásokkal is rendelkezik. A hatalomba való beházasodás lehetősége szempontjából a gyűjtemény ABABAB szerkezetet mutat. Ez a kettős szerkesztés, a szimmetrikus és az ismétlődő ciklusok szerkezete megkomponált szerkesztői versgyűjteménnyé teszi a kódexet.⁹

3. Rokoni tulajdonságok környező népek széphistóriáival

1987-ben jelent meg Metkovic–Opuzen megjelöléssel Maja Bo koviæ-Stulli közzétételével az a gyűjteményes kötet, melyben Neretva-melléki népi elbeszéléseket, népdalokat stb. olvashatunk, a Neretva-torkolat (lecsapolás előtti) mocsárvilágának lakossága hagyományvilágából.¹⁰ Ebben található két Katonalány-változat, melynek adatai a következők: az 1956-ban gyűjtött *A fiatal Humijana hadakozása* című epikus énekét, mely a hercegovinai muzulmán világban játszódik, hősei is a hercegovinai törökök, délszláv bégek világába tartoznak. Jung Károly szép, teljes Katonalány-változatnak nevezi az 1964-ben gyűjtött *Manduka leányzó a seregben* című éneket is. A két szöveget csaknem egy időben jegyezték fel: Olinko Delorko a változatot 1966-ban gyűjtötte Hvar szigetén egy hetvennyolc éves asszonytól, Bo koviæ-Stulli pedig a maga változatát Otok helységben jegyezte fel 1964-ben egy hetvennyolc éves helyi asszonytól. Tehát mindkét esetben idős női adatközlőről van szó.¹¹ A két szöveg terjedelmi szempontból eltér egymástól: az otoki változat a terjedelmesebb. Ennek a terjedelmi eltérésnek fontos szerepe van a két változat egybevetésében: a tartalmi jegyek arra vallanak, hogy az

⁷ Vö. HORVÁTH Iván, *A vers*, Bp., Gondolat Kiadó, 1991, 158–161.

⁸ TÓTH Csilla, *Előmunkálatok a Széll Farkas-kódex hálózati kiadásához*.

<http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplyeni/26.htm> (2011. október 31.)

⁹ Uo., 2011. október 31.

¹⁰ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül*.

<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060> (2012. április 7.)

¹¹ Uo., 2012. április 7.

otoki variáns a terjedelmesebb, s egyben a szöveg (minden bizonnyal) teljesebb változata, mely már a hvari változatban egy lényeges elemében megkopottabb változatot mutat. A következő idézetből látszik ez, hogy az énekből valamit kifelejtett az énekes, hisz a leányzó kezdeti huzódózása utáni hirtelen talpra ugrása motiválatlan:

Összejöttek mind a zord mezőben,
Vállból követ hajtottak sorban.
Mind a hősök követ hajigáltak,
Ámde nem így Manduka leányzó.
Földről aztán menten talpra ugrott,
Majd egy követ vállból elhajított,
Amint aztán úgy elhajította,
El is pattant az alsóruhája.
Ámde Monde legott meg is fordult,
Hogy ne lássák két kibomló keblét.¹²

A teljesebb, otoki változatban a leányzó hirtelen (és motiválatlan) kedélyváltozása is értelmet nyer, s mint majd látni fogjuk, egy alapvetően fontos motívum közbeiktatásával:

Hogy ezt hallja ifjú Andrijica,
Sík mezőre ment a katonákkal,
Elrendelte minden katonának,
Vállból követ hajtsanak sorban.
Valahányan követ s sziklát dobtak,
Ámde nem az idegen dalia,
Hanem leült, mint ifjú leányka.
Hogy ezt látta ifjú Andrijica,
Felnevetett nagy hahotaszóval.
Hogy ezt látta Manduka leányzó,
A nevetés eszébe jutatta:
Vállból követ azonnal hajított.
Ahogy könnyen így elhajította,
Mindenkinél messzibb hajította.
A követ hogy hevesen felkapta,
El is pattant az alsóruhája.
El is fordult az ifjú leányzó,
Összehúzta az alsóruháját,
Meg ne lássa fehér mellét neki.
Hogy ezt látta ifjú Andrijica,
Levelet irt az édesanyjának.¹³

Jung Károly kitér a verssorok összevetésére is. Erre példaként azt a verssort idézi, amely a Humijana leányzó hadakozásáról szóló éneken négy ízben is előfordul, abban az éneken, amely egyébként tíz szótagos verselésű. Ez a sor így hangzik: „Lépte szerint, mondjak, hogy ő férfiember.”¹⁴ Ez a tárgyalt széphistóriában is megjelenik, csak ott így hangzik: „De járása neki firfi-módra vala,” A sor egészen pontos magyar változata, ha nem tartjuk szem előtt a tizenkettes versformát, a következő magyarnak lenne: „járása alapján azt mondanám, hogy ő férfi” írja Jung Károly. Tehát a következő magyar változata is elképzelhető lenne: „Járása alapján, hinném, férfiember.” Ez a tíz szótagos versformából

¹² Uo., 2012. április 7.

¹³ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül.*

<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060> (2012. április 7.)

¹⁴ Uo., 2012. április 7.

kilógó négyszer is megismételt verssor arra utalhat, hogy korábban a Neretva alsó folyása vidékén az epikus (nép)dalköltészetnek létezhetett egy (szabálytalan) hosszúsoros versformában artikulálódott anyaga is, tehát nem elképzelhetetlen, hogy éltek ilyen metrikájú Katonalány-változatok is, melyek később elfelejtődtek, s helyüket átadták a tíz szótagos verselésű változatoknak, mint amilyenek az itt tárgyalt kései változatok is.¹⁵ Ezeknek a felvetéseknek vonalán haladva Jung szerint nem elképzelhetetlen, hogy a Semprei Névtelen kezében is a tíz szótagos verselésű énekek előtti szabálytalan hosszúsoros formában (bugarstica) előadott vagy le is írt szöveg fordulhatott meg, melynek alapján a Bankó lányáról szóló széphistóriáját fordította-átdolgozta. Itt meg kell említenünk Bajza József állásfoglalását is, mely szerint a Bankó leányáról szóló magyar széphistória közvetlen elődjében egy XIX. században feljegyzett nyolcas versformájú nyugat-magyarországi horvát Katonalány-változat őst kell tisztelnünk. Ebben az esetben sem tíz szótagos versformáról van szó, hanem azzal párhuzamosan élő vagy azt megelőző metrikáról.¹⁶ Mindebből az következik, hogy a Bankó lányáról szóló magyar széphistória eredetijének kérdése korántse lezárt problematika.

Meg kell említeni még egy tartalmi jellemzőt, ami azt valószínűsíti, hogy a Jung Károly tanulmányában bemutatott és elemzett két dalmát Katonalány-változat évszázadokkal korábbi „ősei” is abban a korban jöhettek létre, mint az a Kurelac által gyűjtött szöveg, melynek ősében Bajza a Bankó leányáról szóló magyar széphistória horvát eredetijét vélte megtalálni:

Egy hős vagyon miközöttünk,
Minden lánynál szépségesebb,
Vezessük el Újvásárra,
Hogy meglássuk, vajon lány-e?¹⁷

Ebben a változatban szintén megjelenik egyik próbatételként a Bankó leányában is megjelenő piac:

Humijana leányzó	Bankó leánya
„Hogyha indulsz, haza, udvarodba, Ejtsd útba mind az új boltokat, Hogyha a lány mégis férfi lenne, Pipát vesz majd, meg hozzá dohányt is, Hogyha mégis ő leányzó lenne, Kelmét vesz majd, selyemből, pamutból.”	„Ifjú vitéz leány leszen, Orsóra, rokkára tekinteti leszen; De ha férfi leszen: mellette elmegyen, És fényes fegyverre neki szeme leszen.”

Krinka Vidakoviæ-Petrov azt fogalmazta meg a széphistóriákkal kapcsolatban, hogy „A ballada tárgyának három kulcsfontosságú eleme van. Az első az a szituáció, melyben a leány úgy dönt, hogy álruhát ölt (az apa felváltása a seregben, mivel az már öreg s fiai nincsenek). A második a próbák sora (általában három), melyeken a lány sikeresen átmegy, anélkül, hogy felfedné valós identitását. A harmadik: identitásának felfedése és Bettelheim meseértelmezése szerint ezt a történetet úgy is fel lehetne fogni, mint a lány éretté válásának elbeszélését: az ugyanis apjával azonosulva távozik otthonról, s kiforrott (érett) személyiségként tér haza, arra készen, hogy átvegye igazi, női szerepét a családban és a társadalomban. A történet alapját az ödipális probléma képezi, amelyet a lány sikeresen meghalad. Másrészt Butor úgy véli, hogy bizonyos mesék tulajdonképpen a hős éretté válásának folyamatát írják le ami a kezdeti korlátozások felfüggesztésében nyilatkozik meg; ennek során egész sor oppozíció jelenik meg (gyerekek-felnőttek, szegények-gazdagok, alárendeltek-fölérendeltek), létezik azonban egy oppozíció, ami megoldhatatlan, éspedig a férfi-női. A ballada tárgyának szempontjából éppen a hősnő identitásának kérdése a lényeges, az a kérdés, ami könnyen területen kívülre helyezhető és küldő jelek által juttatható kifejezésre (hamis férfiidentitást öltve a lánynak le kell vágnia haját, le kell szorítani mellét (*haját* sapkába rejti, *mellét* dolmányval szorítja le), aztán *fegyvert* kell

¹⁵ Uo., 2012. április 7.

¹⁶ Uo., 2012. április 7.

¹⁷ Uo., 2012. április 7.

fognia és lovat venni. Minden próba amit a hősnőnek ki kell állnia, világos határt szab a férfias és nőies között. A keleti verziók szívesebben alkalmaznak varázselemeket (ezért közelebb állnak a mesékhez), a nyugati verziók inkább a novellisztikus értelmezés felé mutatnak.”¹⁸

Ezek a műveken kívül még az alábbi táblázatban *Az öreg Dancia király*¹⁹ című művel hasonlítotam össze Semptei Névtelen művét tíz különböző szempont alapján, melyeket a fejezet végén idézetekkel alátámasztva, egy táblázatban is összefoglaltam.

Mivel mindkét vers a Katalán-történetek típusához tartozik, ezért mindkettő középpontjában az a tény áll, hogy az apa már túl idős ahhoz, hogy a királyi udvarba elmenjen, ezért lányának kell eleget tennie ennek a szerepnek, ráadásul mindkét esetben a legkisebb lány az, aki ezt a megpróbáltatást vállalja. Ebből kifolyólag központi helyet foglal el bennük a „férfivá válás” rituáléja, melynek folyamata (hajvágás, ruhacsere stb.) mindkét műben megjelenik. Ezenkívül közös még bennük az is, hogy a lányok nevét egyik esetben sem tudjuk meg, mindkét műben az van kiemelve, hogy kinek a lánya.

Különbőséget mutat viszont például a próbák száma, mely a Semptei Névtelen széphistóriájában három (illetve értelmezéstől függően hat), Dancia király lányának viszont csak két próbát kell kiállnia. A kebelfeltárás motívuma, azaz maga a tréfa is csak a széphistóriában jelenik meg.

Formai különbségeket is mutat a két vers. Rímtechnikájuk tekintetében is különbség figyelhető meg, melynek valószínűleg az az oka, hogy a két mű, különböző időben keletkezett. A keletkezés körülményeiről is csak az első mű esetében beszélhetünk, ám a kolofon elmaradása a második műnél, csupán annak a formai sajátosságának az eredménye, hogy a ballada (mint műfaj) sosem tartalmaz kolofont, mert az az epikus énekek jellemzője.

II. A KOMIKUM MEGJELENÉSI MÓDOZATAI

1. A nevetés története és a groteszk a középkorban és a széphistóriában

A középkorban megjelenő nevetés még nem merő csúfolódás, hanem elsősorban az életre irányul. Ez a kor az élet és az ideológia minden hivatalos területéről kitiltotta a nevetést, de az utcákon, az ünnepek idején, és a szórakoztató ünnepi irodalomban minden jogában állt.²⁰ Éppen ezért alakultak ki a középkori kultúrának kanonizált formái mellett a velük párhuzamos vidám formák pl. a „bolondünnepek”. A nép ezen ünnepi vigadozásainak egyik elmaradhatatlan mozzanata az átöltözés, vagyis a ruházatuk által önmaguk szociális küllemének megújítása. Ez a motívum megjelenik az általam központba állított széphistóriában, hiszen Bankó már nem tud elmenni a király udvarába, mert túl idős, ezért legkisebb leányát kénytelen maga helyett elküldeni. Mivel a lovagi tornán nők nem vehetnek részt, azért a lány kénytelen férfiruhát ölteni:

Én szerelmes atyám,
borotváltasd hajamot,
Huszármódra mostan csináltasd ruhámot
És énvelem adjad te jó lovaidot
És velem bocsássad sok jó szolgálidot.
Én te fiad levén: Budára felmegyek,
Királyhoz udvarban helyetted felmegyek,
Minden tisztességet én ott megjelentek,
Mint illék fiadnak, én ott ugyan tészek.

¹⁸ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül (Tanulmány II. rész)*.
<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1070> (2012. április 7.)

¹⁹ KALLÓS Zoltán gyűjtése Szabó T. Attila gondozásában, *Balladák könyve. Élő erdélyi és moldvai magyar népbal-ladák*, Bp., Magyar Helikon, 1977, 249–250.

²⁰ A. Ja. GUREVICS, *A középkori népi kultúra, VI. fejezet: „Fenn” és „lenn” a középkori groteszk*, Bp., Gondolat Kiadó, 1987, 296–357.

Ez az átöltözés motívum nagyon lényeges a rokon művekben is, így megjelenik a *Moksa* című epikus énekben is:

Ne búsulj, apám, kedves táplálóm,
Ne búsulj, szülöm, jó felnevelőm:
Katonának én helyetted megyek,
Kiváltalak én, kedves táplálóm.

és Az öreg *Dancia király* ballada is az átöltözés motívumára épül:

Apám, édesapám
Jó Dancia király,
Öltöztessél ingem
Vitézi gúnyába,
Vágassátok hajam
Legények módjára
Magad fényes kardját
Kössed oldalamra.
Adjad a kezemre
Ékes paripádat,
Mert én kiválnálak
Katana rabságból. –

Ugyancsak lényeges volt a hierarchikus „fent” és „lent” fölcserélése, amikor ezeken az alkalmakon bolondpüspököket, bolondérsekeket stb. avattak. Ugyanilyen felcserélődés jelenik meg akkor is, mikor az átöltözéssel a lányok elvesztik korábbi női mivoltukat és férfivá válnak.

Ezen tényezőkön túl a középkor nevetéskultúrájára jellemző még az össznépiség és az egyetemesség is, illetve az, hogy megbonthatatlan összefüggésben van a szabadsággal. A középkor komolyságában ugyanis feltűnően uralkodott a félelem és a megfélemlítés, a nevetés ezzel szemben azt feltételezi, hogy az ember leküzdötte ezt az elemet. Ezt Bahtyin így fogalmazza meg: „Aki nevet, fütyül a pokorra és általában mindarra, ami félelmetesebb a földnél.”²¹ A középkor végén, mely időből Bankó leánya című mű is származik, elkezdődött a nevetés kultúrája és a magas irodalom között feszülő határ elmosódása.²²

Aaron Gurevics is felhívja arra a figyelmet, hogy a groteszk lényeges eleme a középkor világszemléletének, és az emberek valóságához való viszonyulása szempontjából elválaszthatatlan. Éppen ezért a középkori groteszk alapját az ambivalencia alkotja. Gurevics szembe száll Bahtyin azon megállapításával, mely szerint a groteszket a nem egyházi kultúrába, a karnevál világába vezette vissza. Szerinte ugyanis, a groteszk általánosan jellemző volt a középkori ember gondolkodásmódjára.²³

2. A mű elemzése a nevetéstudományok alapján

Bergson szerint komikus csak *emberi dolog* lehet, pl. egy táj sohasem. A vizsgált műünkben sem a helyszín komikus, hanem egy konkrét személy, maga a király, akit a lány megrézt. Bergson felhívja arra is a figyelmet, hogy a nevetés szituációja mögött mindig rejtőzik valami *titkos egyetértés* a többi valós vagy fiktív nevetővel. Tudjuk, hogy ez a széphistória több változatban is fennmaradt a környező országokban, de akik elbeszélték, ők nagyjából nők voltak.²⁴ Itt felmerül az a kérdés, hogy vajon a férfiváltozatban is előkerülne-e Bankónak a nevetése, vagy ott kimaradna ez, és így kevésbé válna a

²¹ BAHTYIN, Mihail, *Francois Rabelais művészete. A középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982, 77–179.

²² Uo.

²³ A. Ja. GUREVICS, i.m., 296–357

²⁴ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül*.

<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060> (2012. április 7.)

király helyzete csúfondárossá. Feltételezhetjük, hogy ez a nevetés csak a női hagyományokban élt, és ez a nők rejtett üzenete a férfiak felé, illetve a rokon-helyzet vállalása Bankó leányával abban az értelemben, hogy a nők igenis képesek olyan helyzetekben is helyt állni, mint a férfiak. Bergson szerint „mikor egy bizonyos komikus hatás egy bizonyos okból származik, ez a hatás annál komikusabbnak tűnik fel, minél természetesebbnek találjuk az okát.”²⁵ Bergson a *komikus arcnak* a kérdését is taglalja. Szerinte egy arc annál komikusabb, minél elevebben juttat eszünkbe egy gépies cselekvést, melybe a kérdéses személy elmerülni látszik. Ide tartozik pl. a gesztusok és a mozgás komikuma. Ez a Semptei Névtelen széphistóriájában a lány nézése és járása közötti ellentétben jelenik meg, hisz egyik a férfiúi másik pedig női identitásához kapcsolódik („Te szép tekintésed leány-módra vagyon;/ Te járásod neked férfi-módra vagyon,).

Bergson a komikum megjelenésének különböző szintjeit gyermekjátékokhoz kapcsolja: a rugós ördöghöz (ami dobozából kiugrik, és minél jobban benyomjuk, annál nagyobb ugrik), zsinóros pojjához (melyet a gyermek zsinórón rángat) és a hólabdához (ami gurul s gurulva növekedik). Egy hatáshoz hasonlítja, mely úgy terjed tova, hogy önmagához adódik, míg végre a kezdetben jelentéktelen ok szükségzerű haladás révén épp oly fontos, mint váratlan eredményekben végződik: pl. Don Quijote a kocsmá jelenetben. Ez a hatás a széphistóriában akkor csúcspontot ér el, amikor a tréfa kiderül, azaz amikor Bankó leánya kikapcsolja dolmányát. Bergson szerint a gyermeket mulattatja a kuglibabáknak lódított golyó, mely mindent felborít, de még nagyobb a nevetés, ha a golyó mindenféle vargabetűt leír útja során. Ez a megállapítás a tárgyalt műben, úgy jelenik meg, hogy a főszereplő a próbák során „leírja ezt a vargabetűt”, és a vitézekben és a királyban egyre inkább erősödik az a képzet, hogy férfiról van szó, ezért lesz még inkább komikus a széphistória végén a nemi identitás fölfedése. Bergson a nevetés kiváltó okait különbözőképpen fogalmazza meg. Szerinte nevetésre ad okot minden olyan szituáció ami a lelki elemek kiemelése helyett a testiségre irányítja a figyelmet. Ez a nézőpont ebben a széphistóriában is megjelenik, hisz a tréfa kiderülésének alapját egy testi jelenet („Hamar kapcsolja komoka dolmányát,/ Királynak mutatá szép két almáját.”) képezi, és ebből kifolyólag a vén Bankó nevetésének is. Az átvitel és az automatizmus kiemelése képezi a következő pontot, ami nagyjából ugyanazt jelenti, a dolgok folyamatos ismétlődését. Ez megjelenik Semptei Névtelen művében is, hisz minden próbát megnyer Bankó leánya, sőt kiemelkedően teljesít mindegyik helyzetben:

Nem leány az vitéz, hanem kurvafia,
Mert minket meggyőze az vín Bankó fia.
Az célhoz lövésben ő minket meggyőze,
A pályafutásban abban is meggyőze,
Az kőhajtásban is felette meggyőze,
Az boritalban is ő minket megnyere.

Az igazság is, ami a meggyőzés vagy a megtérítés hatalmát hordozza magában, lehet a komikum egyik kiváltó oka. Minél nagyobb szabású egy mű, és minél mélyebb a megsejtett igazság, annál nagyobb lesz a komikum mértéke is Ez megjelenik a tárgyalt széphistóriában is: mi tudjuk Bankó leányáról, hogy nő, viszont a katonák és a király csak sejtik, majd végül meggyőződnek ennek valódiságáról is. Ezért lesz olyan nagy hatása, mikor „mutatá szép két almáját”.

A *komikus személy*, gyakran olyan személy, akinek helyébe képzeljük magunkat, elfogadjuk gesztusait. Tehát a nevető tulajdonságai között a jámborság is megjelenik. Bizonyos mértékig az olvasó is együtt érez a királlyal hisz addigi irányító szerepéből, mely szerint ő irányítja az eseményeket, a komikus cselekvések által egy alárendelt szituációba kerül, hisz egy tréfának az áldozata lesz, az eredmények kontrolálása kicsúszik kezeiből, hisz nem éri utol Bankó leányának hajóját. Viszont a nevetés másik nagyon fontos jellemzője: a büntetés. A megalázás a rendeltetése, arra a személyre nézve, aki tárgyaül szolgál. Célját nem érné el, ha a rokonérzés, vagy a jóság jeleit viselné magán. Bár ennek a pontnak a megjelenése a tárgyalt műben nem jelenik meg, hisz arra, hogy a király mennyire volt

²⁵ BERGSON, Henri, *A nevetés, tanulmány a komikum jelentéséről és négy lélektani értekezés*, Bp., Révai Kiadó, 1913, 1–173.

igazságos vagy népét sanyargató a széphistóriában nem kerül utalás. Viszont, ha egy tágabb körben szemléljük ezt, Bankónak lehet a büntetése a királyra nézve, abból a szempontból, hogy miért éppen most rendezte a lovagi tornát, amikor ő már túl öreg ahhoz, hogy részt vegyen rajta.²⁶

Propp nevetésmélete²⁷ a komikust és a nevetségest, a komikumot és a nevetést együtt vizsgálja, és megállapítja, hogy a különféle komikumalakzatok különféle nevetést váltanak ki. Ebből kifolyólag két szempontból is Bergsonnal ellentétes kitételeket fogalmaz meg. Először is szerinte a természetben meglátott dolog vagy egy állat viselkedése is lehet komikus, bár azt leszögezi, hogy ezekben az esetekben mindig egy antropomorfizációs folyamat zajlik le, azaz minden esetben az embernek látott sajátosságokat nevetjük ki. Nem ért egyet Bergsonnal a nevetés kiváltó okaival kapcsolatban sem. Bergson ugyanis a nevetést a természeti törvények működéséhez hasonlítja, ami szükségszerűen bekövetkezik, ezzel szemben Propp történelmi, szociális, nemzeti és individuális okokról beszél.

A komikusság kiváltó okait Propp tizenöt pontban fogalmazza meg, melyekből én csak a következők megjelenését érzem indokoltnak. Elsőként, az *ember fizikai lénye*, mely középpontjában valamilyen testi hiányosság, illetve önmagában a test, a testiség áll, amennyiben előtérbe kerül az elvárt szellemi tartalmak helyett, és lehetetlenné teszi azok érvényesülését.²⁸ Ez a típus megjelenik a tárgyalt műben két szempontból is. Végző soron a kialakult helyzetet egy testi „hiányosság” okozza, annak ténye, hogy Bankó leánya lány és nem fiú. Másrészt a testiség is előtérbe kerül, olyan szempontból, hogy Bankó leánya női mivoltának igazolásaképpen megmutatja kebleit a királynak. A második a *hasonlóság komikuma*, mely szerint az „egyforma” akkor komikus, amikor váratlan, vagyis nem tesz eleget az önállóság, a különbözőség követelményének. Ezért lehet komikus az ismétlés akkor, amikor a változatosság lenne az elvárás.²⁹ Ilyen egyforma elem a széphistóriában a próbák megnyerésének folytonossága, mely az olvasóban komikus hatást vált ki, hisz groteszk az a helyzet, mely szerint egy lány rendre, mindenben képes legyőzni a lovagokat. Az *ember mint élettelen tárgy* komikuma az ember eltárgyasulását, emberszerűségének elvesztését is jelenti. Amennyiben nem nagyméretű hiányosságról van szó (ez tragikus lenne), akkor nevetést vált ki.³⁰ A király szerepe tulajdonképpen felfogható élettelen tárgyként, hiszen csak végignézi az eseményeket, a próbákon (ahol akár megbizonyosodhatna az igazságról) nem vesz részt. A *foglalkozások, szakmák, hivatások nevetségessége* esetében sem önmagában a foglalkozás nevetségességéről van szó, hanem valamilyen hozzá kapcsolódó elvárás megghiúsulásáról.³¹ Például az olvasó elvárhatná a királytól az éleslátást, azaz azt, hogy felismerje a vitézben a nőt, főleg, ha már előzetes kétélye felmerült, a fürdő visszautasításakor ne engedje elmenni. Illetve, ha már elengedte és megbizonyosodott tévedéséről, érje utol. Propp külön tárgyalja a paródiát, utalva azonban arra, hogy a korábban említett példák rejtett paródiákként is felfoghatók. A *paródia* Propp szerint valamilyen jelenség külsődleges jegyeinek imitációja -azok belső értelmének háttérbe szorításával vagy kizárásával. Célja épp az, hogy azzal szembesítsen, hogy az adott külsőségek mögött nem áll semmi.³² Ez megjelenik Sempetei Névtelen széphistóriájában is, hisz Bankó leányának „járása neki férfi-módra vala” viszont „Te szép tekintésed leány-módra vagy”. A következő a *szándék nevetségessé tétele*, ami az emberi elvárások megghiúsulása, amennyiben nem nagyméretű, sorsmeghatározó narratívákról van szó, komikus lehet. Itt is feltétel, hogy valamilyen emberi hiányosság kerüljön felszínre.³³ Itt az emberi elvárás megghiúsulása maga az a tény, hogy a minden próbát megnyerő lovag személye valójában egy lány. A *lóvá tétel* esetében másik ember váltja ki a nevetségessé válást, itt a lóvá tétel aktív alakítója mindig valamilyen morális többlettel rendelkezik, és a lóvá tett hiányosságait teszi láthatóvá. Ez szükséges a komikussá váláshoz, ellenkező esetben a lóvá tétel áldozata tragikus hős lenne, nem pedig nevetségessé vált figura.³⁴ A széphistóriában azzal,

²⁶ BERGSON, Henri, i.m., 1–173

²⁷ PROPP, Vladimir, *On the Comic and Laughter*, Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2009.

²⁸ Uo., 27–35.

²⁹ Uo., 36–39.

³⁰ Uo., 51–55.

³¹ Uo., 56–59.

³² Uo., 60–63.

³³ Uo., 69–74.

³⁴ Uo., 75–80.

hogy Bankó leánya kikapcsolja dolmányát, lóvá teszi Béla királyt. Az *alógia*, oktalanságot, az okozat kapcsolatok föl nem ismerését jelenti.³⁵ A tárgyalt műben ez a felismerés akkor jelenik meg, amikor a király nem veszi észre, hogy a lovag minden próbát végrehajtott, csak a fürdést utasította vissza. A *hazugság komikuma* működhet akkor is, ha mindkét fél tisztában van mind a hazugsággal, mind annak nyilvánvalóságával. Amennyiben a hazudó fél nincs tisztában hazugsága nyilvánvalóságával, maga válik komikussá, mégpedig szándéka megghiúsulásával, amiről korábban már volt szó.³⁶ A Bankó leányában maga a lány átöltöztetése is felfogható hazugságként, de ez a lóvá tétel megvalósulása, ezért a hazugság lelepleződése a lóvá tett kárára lesz nevetséges, mivel elhitte a hazugságot. Nevetségessége annál inkább érvényre jut, minél inkább gyanakodott. Itt az okossággal párosult oktalanság esete is érvényesül. A tizenharmadik kiváltó ok a *komikum nyelvi eszközei*, de a nyelv sem önmagában komikus, hanem a nyelvhasználó vonatkozásában, amennyiben valamilyen hiányosságot tesz láthatóvá.³⁷ Ez a típus a széphistóriában kevésbé érvényesül, ám ilyen elemként értékelhetjük a női kebel értelmében használt „alma” megnevezést, amit az elbeszélő közlésen túl a leány megismételt kijelentései is kiemelnek, illetve az ehhez illő „megszegni” kifejezést, ami a lány szüzességének elvételt jelenti. A *komikus jellemek* általában nem önmagukban komikusak, hanem a történetükön belül, a viszonyaikban. A tárgyalt műben önmagában a király sem lenne komikus szereplő, a szituációból kifolyólag válik azzá.³⁸ Az utolsó ok a *személycsere*, annak az esete, amikor valakit másnak hisznek, mint aki. Ehhez a hithez elvárások társulnak, ebből számos szándék és ebből következő cselekvés következik, míg nem nyilvánlóvá válik, hogy minden bonyodalom hiábavaló volt, mert a kiindulópont volt téves. Végére is az oktalanság, az értelmetlen, téves értelmet képző gondolkodás válik nevetségessé.³⁹ A Bankó leányában ennél bonyolultabb a személycseréhez kapcsolódó történetalakítás. A király okossága felismeri a személycserét, az átöltöztetést, elvárásai, vágyai, értelmetlennek bizonyuló cselekvései ehhez a felismeréshez kapcsolódnak, de minden okossága hiábavalónak bizonyul, hiszen a próbatétel eszközei nem bizonyulnak megfelelőnek. A lány teljesíteni tudja a férfikritériumokat, meg tud felelni az öltöztékével vállaltaknak. Ezért értelmezhetjük Bankó nevetését egyetértő nevetésként, hiszen itt „elégítetelt kap” a fiúörökös hiányából, illetve az időskor jellemzőiből származó hátrányaiért. A „sok hűhó semmiért” szerkezete viszont érvényesül, de úgyszintén a fenti logikának megfelelően.

A nevetésnek pedig Propp öt fajtáját különbözteti meg. Az első a *jó szándékú nevetés*, melynek jellemzője, hogy másokkal együtt érző, megértő.⁴⁰ A második a *kárörvendés*, illetve a *cínikus nevetés*, mely az irodalomban a negatív jellemek sajátossága, az ilyen nevetés tehát negatív megítélés alá esik. A történet konfigurációján múlik, hogy egy-egy nevetés milyen értelmet kap.⁴¹ Bankó leányának nevetése is kárörvendő nevetés, de az egész történet megértése során ez a kárörvendés feloldódik az elégtétel színre vitt nevetésében (Bankó). A királyt ért kár is csak annyi, hogy nem az ő szándékai érvényesülnek, hanem a lányé, vagyis a hatalmasság nem tudja érvényesíteni hatalmát. A komikumot fokozza, hogy nő győzi le a férfi(aka)t, ráadásul a férfiak által fölállított szabályok betartásával. A harmadik a *derűs nevetés*, melyet a komikum vált ki. Öröm, életöröm az oka, valamilyen belső ok (ez a derű), amely nevetéssel reagál a létezés bizonyos megnyilvánulásaira. Az anya nevetése gyermekére, vagy valakivel való találkozás öröme.⁴² A következő a *rituális nevetés* amely a nevetés jótékony erejébe vetett hitből fakad. A nevetés a megújulás, az életerő érvényesülése.⁴³ Jung Károly ezzel a nevetéssel hozza kapcsolatba vén Bankónak a lánya identitásváltása kapcsán felhangzó nevetését.⁴⁴ Az utolsó

³⁵ Uo., 81–87.

³⁶ Uo., 88–91.

³⁷ Uo., 92–104.

³⁸ Uo., 105–113.

³⁹ Uo., 114–118.

⁴⁰ Uo., 119–125.

⁴¹ Uo., 126–128.

⁴² Uo., 129–130.

⁴³ Uo., 131–132.

⁴⁴ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül.*

<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060> (2012. április 7.)

típus a *féktelen nevetés*, amely a fokozatok, a mérték szempontjait érvényesíti. Összefüggésben van a határok áthágásával és az életörömmel (az élet fölött érzett animális örömmel nevezi Propp). Itt hivatkozik Propp Bahtyin *Rabelais*-könyvére, ezt a nevetést a népi kultúra szabályozott világának időleges (karneváli) felfüggesztésével hozva kapcsolatba. A féktelen nevetés ebben az esetben felszabadító, határromboló jellegű.⁴⁵ Valamelyest az öreg Bankó nevetésében is megmutatkozik ez, hisz fel szabadult két okból is: becsületén nem esett csorba, a nevében megjelent valaki a királyi udvarban, aki ráadásul az összes próbát megnyerte, másrésről legkisebb lányának nem lett semmi baja, épségben hazatért.

3. A nevetés szerepe a rokon művekben

A széphistória végső jelenetének, melyben Bankó „Nagy fenn hahotával azon nevet vala”, a délszláv változatokban nincsenek nyomai. Viszont a *Manduka leányzó* című széphistóriában megjelenik, csak más helyen (nem a történet végén, hanem a harcosnak álcázott lány nemét felfedni kívánó próbák esetében), de lényegében ugyanabban a funkcióban: a rituális nevetésről megfogalmazott proppi elmélet igazolásaként. Ebből a koncepcióból kiindulva egyértelművé válik, hogy az álruhás lovag parancsmegtagadása, az ének hősnőjének váratlan megingását jelenti önként vállalt férfiidentitásában. Ez a következőképpen azonosítható az ének szövege alapján: miközben a katonaság kőhajításban versenyz, Manduka nem vesz részt az erőpróbában, helyett leül („leült, mint ifjú leányka”). Tehát aktuális szerepében megingott és ezt a parancsnok azonnal észrevette és gyanújának beigazolódását látta ebben, de ezt nem durva módon nyilvánította ki, csupán „felnevetett nagy hahotával”. Ennek hallatán viszont Manduka azonnal visszazökkent vállalt férfiszerepébe, és azonnal cselekedett: „A nevetés eszébe jutatta:/ Vállból követ azonnal hajított.” Ám eme heves mozdulat hatására következett be majdnem az a pillanat, ami felfedte női mivoltát: „A követ hogy hevesen felkapta,/ El is pattant az alsóruhája.” A szöveg viszont nem ad egyértelmű választ arra, hogy a gyanakvó Andrijica felismerte-e a lányt. Ebben a részben Propp azon elmélete is megmutatkozik, mely szerint a „közösségi élet hajnalán minden születést és újjászületést kötelező, akaratlagos nevetésnek kellett követnie”.⁴⁶ Propp nyomán nagyon fontos leszögezni, hogy itt teljesen más fajta nevetésről van szó, nem humoros szituációk kiváltotta nevetésről. Jung Károly felhívja a figyelmet arra, hogy az identitáskontroll ily módon való elvesztése a dalmát változatban még egy helyen előfordul:

Új boltokhoz menten elindultak,
Pipát vettek meg dohányt is hozzá,
Csak nem indult Manduka leányzó,
Hanem leült, mint ifjú leányka.
Hogy ezt látta ifjú Andrijica,
Felnevetett nagy hahotázással.
Hogy ezt látta Manduka leányzó,
Nevetése eszébe juttatta:
Pipát s dohányt vett ő is azonnal,
S rá is gyújtott, mint férfiember.

S végül a Duna átúszásának során is megismétlődik ugyanez a jelenet.⁴⁷

⁴⁵ PROPP, Vladimir, i. m., 133–136.

⁴⁶ JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül*.
<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060> (2012. április 7.)

⁴⁷ Uo., 2012. április 7.

III. A MŰ SZIMBOLIKUS NYELVE

1. A műben megjelenő szimbólumok kulturális jellemzése és szerepe az interpretációban

A széphistória interpretációjában nagyon fontos szerepet játszik a szimbólumok és a számok általi értelmezés. A műben számos olyan metafora jelenik meg, amely a női-férfi szerepekre utal, illetve a szerelmi aktust jelképezi, melyet Bankó leányának sikerül elkerülnie („Budára hoztam volt az két drága almát, / De nem tudtad, király, megszegni az almát”). Maguk a próbatételek is összekapcsolhatók az erotikummal, mert a hagyomány szerint a nő meghódításának és a hadakozásnak a megjelenítéséhez ugyanaz a jelképrendszer kapcsolódik. Ehhez a körhöz tartozik még a tipikusan férfiszimbólum, a fegyver, illetve a nőiségre utaló rokka. A legfontosabb szerepet mégis a fürdés, a bor és a víz, illetve az alma szimbolikus jelentései képezik. Ezek bemutatása után a számok jelentőségének szempontjából vizsgáltam a verset és annak szimbólumrendszerét.

Látás

A látás szó elsődleges jelentése 'saját szemmel meglátni, észrevenni, megpillantani valamit'⁴⁸. Emellett azonban más összefüggésrendszerben is értelmezhető, azaz mint 'érezni, megtapasztalni, a látás által valamiről megbizonyosodni, megérteni, megismerni, tudomásul venni'⁴⁹.

A Bibliában is számtalan helyen fordul elő, a prófétákat „Látónak” nevezik, Istent nem lehet színről-színre látni, számtalan látomás leírása, illetve Izráel megszabadítása is azzal kezdődött, hogy Isten meglátta népe szenvedését.⁵⁰

Ebben a széphistóriában, mindenképpen a másodlagos jelentését tekinthetjük adekvátnak, hisz a király, annak ellenére, hogy gyanúja felmerül nem látja meg Bankó leányának női mivoltát, csak a mű végén.

Járás, tekintet

A járásnak és a tekintetnek is nagyon jelentős szimbolikus szerepe van a széphistóriában. A tekintet, a látással ellentétben, mindig személyek viszonylatában jön létre, amelyhez találkozni kell, ez a tulajdonsága Bankó leányának, mely a királyban a valódi nemi identitására irányuló kétségeket is felveti. Ezzel ellentétben a test egy egyirányú dolog, éppen ezért az ehhez kapcsolódó jeleket Bankó leánya álcázni is tudja. („Mely igen ifjú vagy, kin nagy csodám vagyok, / Te szép tekintésed leány-módra vagyok; /

Te járásod neked férfi-módra vagyok, / Hogy én megérthessem, akaratom vagyok.”)

A mű végén összekapcsolódik ez három szimbólum, amikor az elrejtett testet Bankó leánya Béla király tekintete elé tárja. Azáltal, hogy a király meglátja a valóságot, megérti, felismeri azt, hogy a szereplő valójában nő és ő tréfa áldozata lett. („Hamar kapcsolja komoka dolmányát, / Királynak mutatá szép két almáját.”)

Piac

A piac szimbolikájának kiemelése abból a szempontból fontos, hogy ez a nyilvánosság tere, ahol férfiak és nők egyaránt megjelenhetnek, és a műben való megjelenése is erre irányul, hisz azt hivatott kideríteni, hogy a próba alanya identitásának megfelelően milyen termék iránt mutat érdeklődést ezen a helyszínen.

⁴⁸ *Keresztyén Bibliai Lexikon*, (in: Lexikontár DVD), Bp., Complex Kiadó, 2008.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

A piac minden városban többféle célt szolgált (pl. a rómaiak és görögök hivatalos ügyek intézésére is használták, a gyermekek számára játszótérként funkcionált, de az ókorban a munkára várók is itt álldogáltak, míg valaki felfogadta őket), de elsősorban a kereskedés helye volt.⁵¹

Egy idő után a hetivásárrá alakult piacok szakosodhattak. Így vált a keddi vásár állatvásárrá, a pénteki pedig az iparcikkek vására volt.⁵² Ebből kifolyólag megkockáztathatjuk azt a feltételezést is, hogy Bankó leányának története egy pénteki napon játszódik.

Rokka

Az első tipikusan női szimbólum a rokka, amely az első, illetve értelmezéstől függően a első, nem tipikusan vitézi próbatétel helyszínén, a piacon jelenik meg. Mivel az eszköz tipikusan női szimbólum, a helyszínnek az éneken való megjelenése is a szereplő valódi nemének kiderítésére irányul. Ezt az eszközt a gyapjú, a kender és a len felvonására használták, és alakja alapján a sors és a háztartási munka legöngyölödő fonalát jelképezi, sőt egyes társadalmakban az volt a szokás, hogy a családba újonnan bekerülő asszonyt egy rokkával ajándékozták meg, az asszonyi kézügyesség jelképeként.⁵³ Funkcióját tekintve a rokka „lábmeghajtásos szerkezet, amely egyidejűleg sodorja a szálakat fonallá és tekeri fel a kézi fonalat csévévé”.⁵⁴ Ha ebből a funkciójából indulunk ki, akkor a műben lehet a körforgás kifejező eszköze is, azaz az atya szerepének és a családi hírnév továbbvitelének a folytatása a legkisebb lány személyében.

Célba lövés

Az ezt követő próbatétel a célba lövés magára a szerelemi aktusra is utalhat, melyet a lánynak nem kell elszenvednie, hiszen a próbát kiállja.

Bor

A bor a 18. versszakban jelenik meg, tehát a széphistória közepén foglal helyet (ha a kolofont különálló részként tekintjük), ezzel is kiemelve jelentőségét. Azaz annak lehetőségét, hogy Bankó leánya a lerészegedés folyamata által könnyen elkövethette volna annak hibáját, hogy valódi nemét felfedje. A bor mint életelixír, a halhatatlanság itala szokott megjelenni, az igazság, a vidámság és a termékenység szimbóluma. A borhoz hozzákapsolódik a víz szimbolikája is (mely itt először a 24–25. versszakban a fürdésnél jelenik meg) mint a Nap és Hold, tűz és víz, továbbá az isteni és emberi természet összeolvadásának jelképe. A bor maszkulin jelkép, a kenyér pedig feminin.⁵⁵ Ezenfelül, annak ellenére, hogy a bornak szűkebb értelemben a szőlőből készült szeszes italt szokás nevezni, tágabb értelemben a gyümölcsnedvek kierjedése által nyert szeszes ital is nevezhető bornak.⁵⁶ Így kerülhet kapcsolatba a bor, mint átváltozást elősegítő tényező kapcsolatba a tényleges nemváltást eredményező alma motivikájával.

Az antikvitásban a bor Dionüszoszhoz kapcsolódik, és részegítő erejét az istenség általi megszállottság megnyilvánulásának tulajdonították, és a Dionüsziaikon a jókedv mámorából mint a halál szakadékaiból való újjáéledésben bíztak.⁵⁷ Ebből a szempontból Bankó leányának újjáéledésének is értelmezhetjük, hiszen ez az utolsó próba, mely után a lovagok a király elé járulnak, és a tudomására hozzák, hogy meggyőződtek a lány férfiúi voltáról.

⁵¹ Uo.

⁵² *Magyar Néprajzi Lexikon. Negyedik kötet*, szerk. Ortutay Gyula, Bp., Akadémiai Kiadó, 1981, 237.

⁵³ *Szimbólumok lexikona*, szerk. Michael Guillemot, Bethsabée Blumel, Debrecen, 2009, 20–22.

⁵⁴ *Magyar Néprajzi Lexikon. Negyedik kötet*, i. m., 261.

⁵⁵ *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp., Balassi Kiadó, 1997, 79.

⁵⁶ *A Pallas Nagy Lexikona*, (in: Lexikontár DVD), Bp., Complex Kiadó, 2008.

⁵⁷ Uo.

Népköltészetünkben a bor a legény jelképe, míg a kenyér a leányé. Számos régi magyar szokás kapcsolódik hozzá, sok helyen a földre vagy tűzbe cseppentett bor volt az italáldozat a ház vagy a házi tűzhely istenének, illetve a tűz szellemének. És faluhelyen még egy-két évtizede is boráldomással pecsételték meg a szerződéseket és vásárlásokat.⁵⁸

A mélylélektan álomszimbolikáját vizsgáló Aeppli szerint a bor a személyiség szellemi-lelki tartalmának manifesztálódása, és semmi köze a szó szoros értelmében vett alkoholhoz. »A vallásos élmény, az isteni vér jelképévé avatta a bort. A bor izgató, a bor a szellem ereje, amely legyőzi a föld erejét, szárnyakat ad a képzeletnek... Ha az álomban aranyosan vagy sötétvörösen csillogó bor ragyog üvegkelyhekben, pozitív és jelentős életre utal. A bor csodája lélektani tekintetben az átváltozás isteni csodája a földi-vegetatív létből a szellemi szárnyalásba.«⁵⁹ Ugyanez az átváltozás valósul meg a széphistória keretein belül is, a bor megívása után mindenki megbizonyosodik arról, hogy a lovag valójában minden próbát remekül teljesítő férfi.

Ezt a próbát, illetve a bor szimbolikus jelentését értelmezhetjük a proppi komikumtípusok felől is. Egyfelől értelmezhetjük a *komikus személy* típusa jelenhet meg, abban az esetben, ha a komikum közép-pontjába Bankó leányát állítjuk. Ekkor vele szemben, az volt a vitézek célja, hogy a részegség állapotába eljutva a részeg emberre jellemző felszabadság, bolondság révén komikussá váljon, esetleg felfedje valódi identitását. A büntetés igénye is mivel az összes eddigi lovagi tornát megnyerte Bankó leánya, esetleg azt gondolták a vitézek, hogy itt legyőzhetik őt. Ebből következik a *szándék nevetségessé tételének* komikuma. Mivel Bankó leánya ebben a próbában is legyőzi a lovagokat, ezért ők válnak komikussá:

Vitézek fejenként asztalra ülének,
Vén Bankó leányát köztök leöltetének;
Az Bakhus istennek áldozni kezdenek,
Mind fejenként hamar elrészegedének.

Vén Bankó leánya még józanon vala,
Felvön egy szép kupát, kiben jó bor vala,
És az vitézekre azt köszönte vala,
Király egészségeért azt megitta vala.

Fürdés

A fürdés az ókortól kezdve a testi és lelki megtisztulás jelképévé vált, amely megszabadít a bűntől, a múlttól és minden földitől. Az ókori kultúrában kivétel nélkül minden vallási szertartáshoz hozzátartozott az azt megelőző fürdés, tisztálkodás rituáléja. Ezeknek a fürdéseknél az volt a funkciójuk, hogy biztosítsák azt, hogy a szentséghez járuló se testével, se lelkével ne szennyezze be a szertartást vagy a szent helyet.

Éppen ezért az ókeresztény időkben a római társadalom közfürdői, negatív jelentéssel bírtak a megtértek számára: az eltékozolt életet szimbolizálták.⁶⁰

A fürdés erotikus jelentést is kaphat, a meztelen emberi test megjelenítése révén. Ebből kifolyólag az európai művészetben gyakori Betsabé vagy Zsuzsanna fürdőjének, a női test szépségeként való megjelenítése.⁶¹

A keresztény hagyományokban is hozzátartozik a fürdés a megtisztulási szertartáshoz, hisz a test tisztántartásának legfontosabb módja a fürdés volt. Sőt, a Bibliában Jézus azt tanácsolja a bűntől embernek, hogy ne szomorkodva bűntölgjön, hanem kezét megkenve és arcát megmosva.⁶² Ebben az

⁵⁸ *Jelképtár*, szerk. Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György, Békéscsaba, Helikon Kiadó, 1990, 37–38.

⁵⁹ BIEDERMANN, Hans, *Szimbólumlexikon*, Bp., Corvina Kiadó, 1996, 57–59.

⁶⁰ *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, i.m. 157–158.

⁶¹ Uo., 157–158.

⁶² *Keresztény bibliai lexikon*, (in: Lexikontár DVD), Bp., Complex Kiadó, 2008.

esetben ez összekapcsolható Bankó leányának a tréfás cselekedetében, bár a fürdést elutasítja, de a megvalósításhoz mégis vízre van szüksége, hisz a Duna vizén tárja fel a valóságot Béla király előtt.

A magyar népszokások alapvetően mágikus hatást tulajdonítottak a fürdésnek, mely egy mágikus szertartásnak számított, a tisztulást, egészségvarázslást vagy akár szépségvarázslást segítette elő, és ebből kifolyólag elsősorban ünnepekhez kapcsolták: kiemelkedően nagypéntekhez, de jellemző volt húsvét, újév, vízkereszt vagy Szent György napján való előfordulása is. Ezzel párhuzamot mutat az a feltételezésem, mely szerint Bankó leánya pénteken ment a piacra, így ebből kiindulva a lovagi próba eseményei egy nap zajlottak le, de mégis, valamelyest kapcsolhatók a katolikus kultúrkörhöz, és a szimbólumok szintén is tartalmazzák az átváltozás megjelenítését. A gyógyító célú fürdetések esetében gyakran a fürdés mikéntjén volt a hangsúly, amelyben a vízbe helyezett tárgyaknak tulajdonított mágikus szerep elsődleges. Ezeknek a tárgyaknak a számszerűsége szintén a háromhoz, illetve a héthez kapcsolódott, ugyanúgy, amint a tárgyalt műben. Ilyen volt többek között, a kilenc sírról hozott fű, a kilencféle vakondtúrás földje vagy a hétféle szemes termény vízben való alkalmazása, de gyakori volt a művelet háromszor vagy kilencszer való megismétlése is.⁶³

Sajka

A sajka, „kis, fedélzet nélküli, nyílt vízi jármű, melyet evezővel hajtanak”⁶⁴. Valószínűleg nincs különösebb szimbolikus szerepe a műben, csak mint a kor leggyakoribb, vízben való haladást elősegítő járműve jelenik meg.

Alma

Hazai almákról már a XV. századi források is szólnak, és a középkor végén a Balkánon keresztül több ízletes és jobb minőségű alma került hazánkba. A XVI. században már Magyarországról szállították Ausztriába a téli almát⁶⁵, tehát (bár itt egyértelműen nem alma, mint gyümölcs értelemben jelenik meg) Semptei Névtelen már biztosan ismerte ezt a hazai gyümölcsöt.

Az alma általában szerelmi és termékenység szimbólum, továbbá gömb alakjánál fogva a teljességet jelképezi. A tudás szimbólumaként is gyakran megjelenik, mivel a középben lévő magház ötágú pentagrammát formáz, amely hagyományosan a tudás jelképe. Beavatási szertartásokon gyakran jelenik meg a megismerés gyümölcseként.⁶⁶ Ilyen szerep felfedezhető a tárgyalt műben is, csak itt a megismerés elmarad, helyébe annak a felismerése kerül, hogy az addig férfinak vélt személy valójában nő.

A Bibliában is szerepel, mint szerelmi szimbólum, a Bibliából kiindulva elsődlegesen a bűnbeesés gyümölcse. Ennek az azonosításnak elsősorban etimológiai oka van, a latin *malus* 'alma' és *malum* 'baj, rossz, bűn' szavak hasonlósága miatt.⁶⁷ Szűz Mária vagy a gyermek Jézus kezében megjelenő alma éppen ezért a bűn leküzdésére, Krisztus megváltói szerepére utal. A keresztény hagyomány összeköti a Tudás fáját is a megváltással, mely szerint a Tudás fájáról szakított gyümölcs magjából sarjadt az a fa, amelyből Krisztus keresztfáját ácsolták.⁶⁸

A népköltészet is rendkívül gazdag erotikus motívumok tekintetében. Bár azt nem tudhatjuk, hogy Semptei Névtelen ismerte-e ezt a kultúrkört, de ez valószínűsíthető, hisz az almának itt az erotikum, a nőiség bemutatása a szerepe. A népdalkincsben köztudott, hogy a félbevágott alma azt jelenti, hogy nem tartanak igényt az udvarlásra; a három piros alma pedig a biztatást jelenti. („Három alma egy tányérba, mind piros./ A legénynek lányhoz járni nem tilos...”)⁶⁹ Általában önmaguk a fák is női jel-

⁶³ Magyar Néprajzi Lexikon. Második kötet, i. m. 204–241.

⁶⁴ A Pallas Nagy Lexikona, (in: Lexikontár DVD), Bp., Complex Kiadó, 2008.

⁶⁵ Magyar Néprajzi Lexikon. Első kötet, i. m. 93–94.

⁶⁶ Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes a magyar kultúrából. i. m., 33–34.

⁶⁷ BIEDERMANN, Hans, i. m., 1996, 18–19.

⁶⁸ Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes a magyar kultúrából. i. m., 33–34.

⁶⁹ Erősz a folklórban, szerk. Hoppál Mihály, Szepes Erika, Békéscsaba, Helikon Kiadó, 1987, 22–23.

legűek (grammatikailag is), ami a terméshozzással van összefüggésben⁷⁰, és a tárgyalt műben ezt jelképezheti a kert megjelenése. Általában három és fél a száma annak az almának, mely a szerelem almafáján terem és, mely a szerelem aktusát jelképezi:

Három alma meg egy fél
Kérettelek nem jöttél,
Ha nem jöttél, ott vesztél
Lányok anyjává lettél⁷¹.

Véleményem szerint a három és fél motívikája azért nem jelenik meg, sem a versszakok felépítésében, sem a próbák során, mert a szerelem beteljesülése nem tartozik a széphistóriához.

Az alma szimbolikájának megjelenése, más középkori széphistóriákban is megfigyelhető. Gergei Albert *História egy Argirus nevű királyról és egy tündérszűz leányról* című művében is a csábítás eszközeként jelenik meg, hisz egy almafa alatt alszanak együtt a szerelmesek, és a beteljesülő szerelem-re is utal az alma motívikája:

Szabad az embernek elvenni sajátját,
Két kezével plántált fának szép almáját.

Csak neked plántáltam, szerelmem, e szép fát.
Csak neked szabad leszedni almáját,⁷²

De tény az is, hogy az alma az európai kultúrában minden más gyümölcsnél erősebben kapcsolódik a hús kísértésének szimbolikájához is. Ezt jelzi az is, amikor a boszorkánynak öltözött mostoha mérgezett piros almával kínálja Hóféhértét.⁷³ Ebből kifolyólag az alma motívum a széphistóriában, egyfajta női- elégtétel vételt is jelképezhet, mely szerint Bankó leánya kettős alárendeltsége ellenére (alattvaló, nő) azzal, hogy négyszer elismétli az alma szót („Királynak mutatá szép két almáját.”; „A te szép kertidben ilyen drága almák [...]”; „Budára hoztam volt az két drága almát”; „De nem tudad király, megszegni az almát!”), elégtételt vesz a királyon.

Kert

A kert motívikája a tárgyalt műben is, és a hagyomány szerint is összefüggésben van az almával. Az Énekekben például a völgy egy bezárt kerthez hasonlítja menyasszonyát, kinek gyümölcsei a szerelem gyönyörűségei.⁷⁴ Ezenkívül csak ott lehet kertet létrehozni, ahol víz van, mert anélkül kiszáradna.⁷⁵ Ezért kapcsolódik össze a tárgyalt műben is a kert és almák motívuma, és ezért lehet ennek egyetlen megvalósulási helyszíne a Duna.

A Duna vizének aláfolásában,
Hamar kapcsolja komoka dolmányát,
Királynak mutatá szép két almáját.

Teremnek-e, király, te birodalomban,
Az te szép kertidben ilyen drága almák,
Mint az én kertemben, kik előtted voltak?

⁷⁰ Uo., 53.

⁷¹ Uo., 58.

⁷² GERGEI Albert, *História egy Argirus nevű királyról és egy tündérszűz leányról*. <http://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0004.html>, (2012. november 1.)

⁷³ *Szimbólumok lexikona.*, i.m. 20–22.

⁷⁴ *Keresztyén Bibliái Lexikon.* (in: Lexikontár DVD), Bp., Complex Kiadó, 2008.

⁷⁵ *Haag Lexikon.* (in: Lexikontár DVD), Bp., Complex Kiadó, 2008.

2. A Bankó Leányának széphistóriája mint középkori beavatási szertartás?

Semptei Névtelen széphistóriájának, mint egy középkori beavatási szertartásnak az értelmezése, a sok átváltozás szimbólum megjelenése után Arnold van Gennep francia antropológus elemzése alapján merül fel. Ő az átlényegülési rítusokat a kulturális megfiatalodás velejárójának tekinti, és a beavatás három fázisáról beszél. Az első az *elkülönítés*, mely azt jelenti, hogy egy személyt (vagy tárgyat) kimozdítunk előző helyzetéből vagy státuszából. Ez sok esetben együtt jár az önanonosság elvetésével is, azaz a ruhák levetésével vagy cseréjével, haj vagy fogak elvesztésével, megsebzéssel esetleg tetoválással.⁷⁶ Ez egyértelműen megjelenik a széphistóriában, hisz Bankó leánya otthonról, a király udvarába megy, sőt külsején is változtat annak érdekében, hogy férfiúnak tűnjön:

Én szerelmes atyám, borotvátsd hajamat,
Huszármódra mostan csináltasd ruhámot,
És énvelem adjad te jó lovaidot,
És velem bocsássad sok jó szolgálidot.
Én te fiad lévén: Budára felmegyek,
Királyhoz udvarban helyetted felmegyek,

A második fázis az *átlényegülés*, mely egy „küszöbállapot”, melynek során az egyéneknek próbákon vagy vizsgákon, olykor megmérettetéseken vagy olyan rituális eseményeken kell megfelelniük, amelyek metaforikusan a halált és az újjászületést jelentik meg. Ezen állomás során az előző önanonosság megsemmisül és helyet ad egy új önanonosságnak.⁷⁷ Bár a tárgyalt műben a halál és újjászületés szó szerint nem jelenik meg, tulajdonképpen elveszti egyedi (női) önanonosságát Bankó leánya, amikor meggyőzi a királyt és a lovakokat arról, hogy ő egy férfi, mivel az összes próbát kiállta:

Mindnyájan vitézek királyhoz menének,
Felséges királynak ígyen felelének:
„Nem leány az vitéz, hanem kurvafia,
Mert minket meggyőze az vín Bankó fia”

A harmadik, egyben utolsó fázis a *betagozódás* fázisa, mely során a személy visszatér közösségéhez. Vagyis ez a rész, a személy újjáalkotása új szerepekkel, megjelenítése új tudatállapottal és új felelősséggel.⁷⁸ Ez a visszatérés szintén megjelenik Semptei Névtelen széphistóriájában, csak a személy nem újjáalkotva, hanem régi szerepének tudatában jelenik meg. Ezt a feszültséget hivatott oldani, Bankó nevetése:

Az ő leányátul Bankó ezt hogy hallá,
Felséges királynak mint udvarlott volna:
Nagy fenn hahotával azon nevet vala,
Az ő leányának igen öröl vala.

Mindezen hasonlóságok ellenére, nem gondolom azt, hogy Bankó leányának lovagi próbákban való sikeressége egy beavatási szertartás része lett volna, viszont ennek a paródiaként való értelmezését indokoltnak érzem. A vitézi (férfi) beavatási szertartás a női szereplő révén komikus értelmet nyer. Ezt alátámasztja a mű komikumelméletek felől való értelmezése is, illetve a tréfa megjelenésének központi strófában való elhelyezkedése

⁷⁶ O'COMMEL, Mark, AIREY, Raje, *Jelek és szimbólumok enciklopédiája. A gondolatainkat kifejező és a környezet világra adott reakcióinkat befolyásoló vizuális nyelv meghatározása és értelmezése*, Bp., József Attila Műhely Kiadó, 2007, 164.

⁷⁷ Uo., 164.

⁷⁸ Uo. 164.

3. A számmisztika megjelenése és hatása az értelmezésre

A középkorban a számokat nemcsak a fizikai világ mérésére alkalmazták, hanem sokszor a mindenség legfőbb rendezőjeként tartották őket számon. Az emberek szerint az állatok és növények életét, az évszakokat, a bolygók mozgását is számokkal kifejezhető összefüggések irányítják. Ebből következik, hogy a számokat nemcsak a teremtet világ egyetemes mércéinek, hanem a tökéletesség és az istenek jelképeinek is tekintették.⁷⁹ Bár az isteni szerep a tárgyalt széphistóriában, csak névleges, mégis fontosnak tartom a megjelenő számok vizsgálatát is. Két szempontból teszem meg ezt a vizsgálatot, a műben megjelenő számok, illetve a próbák számának különböző viszonylataiban.

A széphistória szövegében megjelenő számok: száz és hetvenhét („Száz és hetvenhét szentelt vitézeknek”), hetvenhét és ötvenegy („Hetvenhét ötvenegy szentelt vitézeknek”, „Hetvenhét ötvenegy vitézek menének.”), kilenc („Kilenc hajadon szép lánya nékie vala”), három („Harmadszor felvéve az vitézek zálogát”). Ezekben az esetekben nem érzem indokoltnak a számok szerepének vizsgálatát, mert az első esetben valószínűsíthetően, a vitézek számára utal, illetve mennyiségi szerepe van, azt fejezi ki, hogy a jelenlévők sokan voltak. A kilenc és a három szerepének viszont lehet jelentősége, mivel ezek a számok a magyar folklórhagyományban is gyakran megjelennek. A kilenc a három többszöröse, és miként a háromnak is, szerepe az egység kifejezése. Azt hivatott bemutatni, hogy a legkisebb lánynak a jelenléte egyfelől a család egységét bizonyítja (hisz vállalja a megpróbáltatást apja becsületének megóvása érdekében), másfelől pedig ő a legalkalmasabb erre, hisz legkisebb gyermek volta mellett, sorsa a hármasszám misztériumát is magába foglalja. A három az európai kultúrában a világ hármasszámosságának szimbolikája mellett a szellem, a test, a lélek; a születés, az élet, a halál; a múlt, a jelen és a jövő jelképe is, és ezeket a motívumokat a széphistória is implikálhatja Bankó leányának személyében, a test-szellem egységét, hiszen mindaddig titokban tudja tartani női mivoltát, míg ez szükséges, de amint ez elmúlik, felfedi valódi egyéniségét („Királynak mutatá két szép almáját”), illetve a múlt-jelen-jövő párhuzama is megjelenhet, mely szerint apja már túl idős ahhoz, hogy megjelenjen a lovagi tornán (ő jelképezi a múltat), helyette lánya megy álruhában (jelen), és a család becsületének sikeres megóvása, valamint a királyon ejtett tréfa a jövő.

A próbák számának megvizsgálása, az ehhez kapcsolódó döntéseink is módosíthatnak az értelmezésen. Tekinthetjük úgy, hogy összesen hat próba volt, ebben az esetben minden megpróbáltatást beleszámolunk (piac, célba lövés, kőhajítás, pálya futás, borivás, fürdés). Ebben az esetben érvényesülhet a hármasszám szimbolikája, azaz az isteni elrendeltség szempontja, mely szerint Bankó leányának győzedelmeskednie kellett, az egység fenntartása érdekében. Továbbá értelmezhetjük úgy is a művet, hogy három olyan próba van, amely nem tipikus vitézi próba, csupán a nemi identitás mibenlétét hivatott kideríteni (piac, borivás, fürdés), és három valódi lovagi próba (célba lövés, kőhajítás, pálya futás). Ebben az esetben is a hármasszám megjelenéséről beszélhetünk. Ennek fényében feltételezhetjük, hogy azért van csak egyetlen utalás Istenre a mű kolofonjában („Az istenhez való szerelmet mutatván”), mert az ő szerepe a műben megjelenő számok és szimbólumok szintjén már eleve adott, így nem szükséges a széphistóriákra jellemző módon (pl. Gergei Albert: *História egy Argirus nevű királyról és egy tündérszűz leányról*), külön kiemelni.

A versszakok számának fényében is érdekes a megjelenő számok vizsgálata. A mű, ha külön egységként kezeljük a két versszakból álló kolofont, harminchat versszakból áll, azaz a hármasszám szimbolikáját érvényesítheti. Ennek az egységnek pont a felénél (tizennyolcadik versszak) helyezkedik el a borivás próbája, melynek az átváltozás szempontjából is központi a szerepe, valamint biblikus és metaforikus értelemben is. A következő, szintén az átszellemüléssel kapcsolatos és egyben biblikus metafora a fürdés, hét versszakkal később jelenik meg. Ennek elhelyezkedése sem lehet véletlen, hiszen a hét az isteni (három) és a földi (négy) összegét adja, azaz Isten és ember kapcsolatát fejezheti ki. Hiszen Isten hét nap alatt teremtetta a világot, a fő bűnök száma is hét, valamint ahhoz, hogy az ember megtérhessen Istenhez is, a beavatás hét szakaszán (hét égen) kell átjutnia.⁸⁰ Ebből kifolyólag a

⁷⁹ FONTANA, David, *A szimbólumok titkos világa. Jelképek, jelképrendszerek és jelentéseik*, Bp., Tericum Kiadó, 1995, 64.

⁸⁰ FONTANA, David, i.m., 64.

nemváltásra irányuló következő próbát is hét versszakkal később kellett elhelyezni. A piac megpróbáltatása, pedig nyolc versszakkal korábban jelenik meg, így a négyes oszthatósága miatt ez is Bankó leányának emberi mivoltának felfedésére irányulhat. Viszont, ha a kolofon két versszakát nem tekintjük önálló egységnek, a széphistória négygel oszthatóvá (harmincnyolc versszak) válik, azaz az emberi tulajdonságokat hangsúlyozza, hisz a négyes szám az ember számára kapcsolódik a teljességhez és a tökéletességhez (pl. négy évszak, négy elem, négy égtáj, az emberi élet négy szakasza).⁸¹ Tehát Bankó leányának emberi tulajdonságait emelheti ki, például a tréfára való hajlandóságát és az ezt kifejező cselekedetében megjelenő erotikumot. Ezen cselekedetéhez kapcsolódó három versszak a harmincegyedik strófától a harmincharmadikig tart, tehát mégis valamilyen szinten az isteni világhoz kapcsolódhat, talán abban a vonatkozásban, hogy az ellen amilyennek Isten teremtett minket, nem tehetünk semmit, ezen az álruha felöltése is csak pillanatnyilag tud változtatni.

IV. BEFEJEZÉS, ÖSSZEGZÉS

Annak ellenére, hogy a tárgyalt művel kapcsolatban számos megválaszolatlan filológiai kérdéssel kell szembenéznünk, megállapíthatjuk, hogy széphistóriánk értelmezése nem valósulhat meg a benne található szimbólumok és számok szerepének vizsgálata nélkül. Ezen szempontok figyelembevételével dolgozatomban számba vettem a nemváltással kapcsolatos szimbólumokat (piac, bor, fürdés), illetve a nemi identitással kapcsolatos szimbólumokat (rokka/kard, tekintet, látás, járás, alma, kert). Dolgozatom emellett a számok szerepét is bemutatja három szempontból, elsősorban az isteni és az emberi olvasat lehetsége fényében.

Középkori műről lévén szó, nélkülözhetetlen a groteszk és a nevetés határromboló szerepének megvizsgálása, valamint a nevetés különböző megvalósulási lehetőségeinek bemutatása, és a mű parodisztikus értelmezésének lehetősége. Kitértem vén Bankó nevetésének elemzésére és annak több nézőpontból való megvilágítására. A művet összevettem a környező népek hasonló témájú műveivel is, valamint a szimbólumok szerepét megvizsgáltam, a komikum értelmezési lehetőségei felől is.

További kutatási téma lehet még a műben megjelenő verselés vizsgálata, az áthajlások és rímek szerepe, ennek megjelenése a már tárgyalt rokon művekben, illetve az a kérdés, hogy Semptei Névtelen esetében beszélhetünk-e egyéni verselésről.

⁸¹ Uo, 64.

BIBLIOGRÁFIA

- BAHTYIN, Mihail, *Francois Rabelais művészete, A középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982.
- Széphistóriák*, szerk. Bart István, Bp., Magyar Helikon Kiadó, 1975.
- BERGSON, Henri, *A nevetés, tanulmány a komikum jelentéséről és négy lélektani értekezés*, Bp., Révai Kiadás, 1913, 1–173.
- BIEDERMANN, Hans, *Szimbólumlexikon*, ford. Havas Lujza, Körber Ágnes, Bp., Corvina Kiadó, 1996.
- FONTANA, David, *A szimbólumok titkos világa. Jelképek, jelképrendszerek és jelentéseik*, ford: Bors Katalin, Tericum Kiadó, 1995.
- GERGEI Albert, *História egy Argirus nevű királyról és egy tündérszűz leányról*
<http://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0004.html>, 2012. november 1.
- GUREVICS, A. Ja., *A középkori népi kultúra*, Bp., Gondolat Kiadó, 1987. 296–357.
- Erősz a folklórban*, szerk. Hoppál Mihály, Szepes Erika, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- Jelképtár*, Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György, Békéscsaba, Helikon Kiadó, 1990.
- HORVÁTH Iván, *A vers*, Bp., Gondolat Kiadó, 1991.
- HORVÁTH János, *A reformáció jegyében*. Bp., Gondolat Kiadó, 1957.
- JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül*. Híd folyóirat, 2010. júliusi szám,
<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1060>, 2012. április 7.
- JUNG Károly, *További vizsgálatok Bankó lánya körül (Tanulmány II. rész)*. Híd folyóirat, 2010. augusztus-szeptember,
<http://www.hid.rs/archivum.php?page=1070>, 2012. április 7.
- KALLÓS Zoltán, *Balladák könyve, élő erdélyi és moldvai magyar népballadák*. Bp., Magyar Helikon Kiadó, 1974, 249–250.
- Szimbólumok lexikona*, szerk. Guillemot, Michael, Blum, Betsabée, ford. Sóvágó Katalin, Debrecen, Saxum Kiadó, 2009.
- Lexikontár DVD*, Bp., Complex Kiadó, 2008.
- O'COMMEL, Mark, AIREY, Raje, *Jelek és szimbólumok enciklopédiája. A gondolatainkat kifejező és a környező világra adott reakcióinkat befolyásoló vizuális nyelv meghatározása és értelmezése*, ford. Goddard Zsuzsanna, Marton Éva, Bp., József Műhely Kiadó, 2007.
- Magyar Néprajzi Lexikon*, szerk. Ortutay Gyula, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980–1981.
- Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp., Balassi Kiadó, 1997.
- PROPP, Vladimir, *On the Comic and Laughter*. Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2009.
- TÓTH Csilla: *Előmunkálatok a Széll Farkas-kódex hálózati kiadásához*.
<http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/26.htm>, 2011. október 31.

Bikkes Orsolya

A SZEMÜVEG KULTURÁLIS SZIMBOLIKÁJA KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉS SZABÓ LŐRINC VERSEIBEN*

„Messzelátó vagyok” – szavalgatott magának –, mint a teleszkóp, melyet messzelátónak is neveznek. Messze látok, egészen a holdig, a bolygóig. A zöld ifjoncok csak azt látják, ami az orruk előtt van, nem veszik észre, ami távoli. Nincs távlatuk. Az én szemem már a nagy egységek összefogására rendezkedett be. Ez a bölcsesség jelképe.

Kosztolányi Dezső

Dolgozatom célja, hogy megvizsgáljam, hogyan alakultak ki és változtak meg a szemüveghez kapcsolódó jelentésaspektusok az évezredek során. Dolgozatom középpontjában Kosztolányi Dezső *Játék első szemüvegemmel*, illetve Szabó Lőrinc *Új szemüveg* és *Gyanútlan perc* című költeményei állnak. Ezen a három művön mutatom be, hogyan értelmezhető a szemüveg szimbólumának jelentősége a huszadik századi lírában, s hogyan hordozza magában a régebbi korokban hozzátapadt jelentéseket.

Írásom első felében Gács Andrásné és Soltész Gáspár *A szemüveg története* című műve alapján prezentálom a szemüveg kialakulásának és fejlődésének évezredes történetét. Ebben a részben tárom fel az ősi képzeteket és jelentéseket, amelyek a szemüveget övezték. Feltárom Friedrich Kittler *Optikai médiumok* című műve alapján a médium fogalmát, hiszen a szemüveg maga is médium. Majd Max Black *A metafora* és Jurij Lotman *A szimbólum a kultúra rendszerében* című tanulmányok alapján vezetem be a metafora és a szimbólum fogalmát, hiszen a szemüveget mint metaforát és mint szimbólumot vizsgálom a három költeményben.

Dolgozatom középpontjában a három szemüvegről szóló vers áll. Versszakonként igyekszem feltárni a szemantikájához kapcsolódó változást, mindezt úgy, hogy a szemüveget mint metaforát és mint szimbólumot vizsgálom. A három költeményt egymással is összevetem, és Kosztolányi Dezső egy másik műve, a *Hajnali részegség* is megjelenik mint a három verssel párhuzamba hozható alkotás.

I. A SZEMÜVEG KULTÚRTÖRTÉNETE ÉS JELENTÉSAASPEKTUSAI

1. A szemüveg kultúrtörténete

A szemüveg adatolható kultúrtörténete az ókorba vezet vissza bennünket. Már az ókori Egyiptomban és Görögországban is találtak a szemüveg őseire hasonlító tárgyakat, ám ezek a csiszolt kristálylencsék valószínűsíthetően inkább ékszerekként funkcionáltak, mint a látást segítő eszközként. Athéni Onomakritosz nyelvész, költő és látnok, *A kövekről* című munkájában a kristályoknak varázslatos erőt tulajdonított: aki kristállyal a kezében lép az istenek szentélyébe, annak imái meghallgatásra találnak (12.).¹ Ugyanakkor leírta azt a jelenséget is, amikor a kristálylencsét forgács fölé tartva a ráeső nap-sugár meggyújtja a forgácsot.

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án III. helyezést ért el a Magyar Irodalom Tagozatban. Témavezető: dr. Kovács Gábor.

¹ GÁCS Andrásné, SOLTÉSZ Gáspár, *A szemüveg története*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

A szemüveg valószínűsíthető őse a X. század környéki arab világhoz köthető. Alhazen már felismerte a tükrözés törvényét, valamint rájött, hogy az úgynevezett plánkonvex lencse alkalmas a dolgok felnagyítására is (16–18.). Alhazen találta fel az olvasókövet, ami a betűk felnagyítására szolgált, de nem egyezik meg a szemüveggel. Ebben az időszakban a szemüveg még nem volt több pusztán tudományos felfedezésnél, nem tulajdonítottak neki különösebb jelentőséget, mint hogy segített az olvasásban.

Az olvasásra használt nagyító szemüveg legkorábbi említése egy középkori szövegben olvasható: „Miként s berill nagyítja az írást, hogy olvashasd... a te szíved is úgy növekszik, erényestől, ami benne lakozik, magos lesz, bő, széles s egyben hosszú is” (20.). Rendkívül fontos ezen kívül Konrad von Würzburg dicsőítő költeménye a szent Szűzről, amiben vékonyra csiszolt kristálylencséhez hasonlítja, és ha valaki az írás fölé tartja ezt a lencsét, akkor nagynak látja az apró betűket. A két írásos emlékből tehát látszik, hogy a középkorban a szemüveget és nagyító hatását magasztos, felsőbb hatalmú dolog eléréséhez tartották szükségesnek. Úgy vélték, hogy a szemüveg segít elérni egy olyan állapotot, ami képessé teszi az embert az isteni hatalom megértésére, vagy legalábbis Istenhez vagy Szűz Máriához való közeledésre. Tehát már itt megjelenik a tisztánlátás, másként látás képessége a szemüveg kapcsán. Ugyanakkor megjelenik a szemüveg mint olvasáshoz fontos eszköz, ami főként öregkorban szükséges, mikor a szem már gyengébb, és segítség nélkül a betűk nem látszanak többé rendesen.

A 13. századra a szemüveg, a nagyító már a tudós, a tudás jelképeként jelent meg a képzőművészeti ábrázolásokon. Először egy szobron tűnt fel (23.), amely Hippokratészt ábrázolta, amint egyik kezében olvasót, a másikban orvosságot tartalmazó téglát tart. A legtöbb középkori alkotás, amelyen a szemüveget ábrázolták, egyházi intézményekből került elő, hiszen a középkorban nagyon kevesen tudtak írni és olvasni, aki pedig bírt ezzel a képességgel, az általában kódexeket másoló szerzetes vagy egyéb egyházi személy volt. Ezzel magyarázható, hogy sok szerzetest ábrázoltak szemüveggel, hiszen egy kódex másolása akár életen át is tartó munka volt, ami igénybe vette a szemet, és egy idő után szükségessé vált a szemüveg használata. Az egyházhoz köthető, hogy eleinte a szemüveget isteni csodatételként egy jól ismert szentnek tulajdonították. Így lett az optikusok védőszentje Szent Jeromos (33.), aki élemedett korú férfiként a legtöbb festményen szemüveggel az orrán, könyvek fölé hajolva jelent meg. A középkorban tehát a szemüveget egyfelől isteni csodának, a felsőbb hatalommal való kapcsolatteremtés lehetséges eszközének tekintették, másfelől a tanulatlan réteg félt tőle, hiszen nem tudták, mire szolgál.

A 14. században tettek először orvosi könyvekben említést a szemüvegről (37–40.), ám itt is ellentétes vélemények alakultak ki a doktorok között: volt, amelyikük a tudomány mesterségének címeként, a szemre való gyógykezeléseket feleslegessé tévő csodaszerként tekintett rá, míg mások kételkedtek a hatékonyságában, és továbbra is a szemkenőcsöket tartották egyetlen hatásos módszernek a szem betegségeire.

Az újkorban sem csökkent a szemüveg körüli kettős érzés: a laikusok egyik része irtózott tőle, másik része szerette, volt, aki szépségügyi célokra használta, akadt, aki éppen ellenkezőleg, önmaga elcsúfítását, ijesztővé tételét segítette elő a szemüveggel. Spanyolországban például státuszszimbólumnak számított: minél nagyobb szemüveget viselt valaki, annál magasabb ranggal bírt, és általában olyanok is hordták, akiknek egészséges volt a szemük, és nélküle jobban láttak volna (42.). Ugyanakkor több korabeli ábrázoláson jelent meg a szemüveget viselő ördög, valamint olyan maszk, ami csavart szarvú, szemüveggel felnagyított szemű ördögöt mintázott: tehát a félelemkeltést is a szemüveg tulajdonságai közé sorolták.

A 15. században már gúnyos szövegek is megjelentek a szemüvegről, leginkább az arisztokratikus, hiú, divatból szemüveget viselő réteg kicsúfolására (46.). Valamint a szemüveg kissé groteszk hatása is lehet, viselőjét hasonlatossá teheti a pápaszemes kígyóhoz, a fülesbagolyhoz vagy egyéb nagy szemű állatokhoz, ez a hasonlóság is nevetségessé teheti az emberek szemében.

A reneszánsz idején a szemüvegek igencsak drágák voltak, a nagy vagyon jelképeinek lehetett tekinteni őket. Főként bankárok, uzorások, mecénások engedhették meg maguknak azt a luxust, amivel egy szemüveg megvásárlása járt. A hasznos találmány így viszonylag lassan terjedt, és még a felvilágosodás korában is csak a gazdagok kiváltsága volt.

1767-ben Lessing *A szemüveg* címmel írt verses elbeszélést, amiből kiérződik a fentebb említett probléma. Lessing az önteltséget, a sznobizmust figurázza ki művében (68.). Ebből a korból való továbbá egy ördögábrázolás, amin az ördög szemüveggel az orrán állítja össze az emberek vétségeit hosszú listába.

A pénzürméken is gyakori volt a szemüveg ábrázolása: IV. Keresztély dán király pénzén a szemüveg képe alatt állt a felirat: „Lásd az Úr csodás dolgait!” (69.). Az idézet két dologra is utalhat: a szemüveg Isten csodás dolga, vagy a szemüveg teszi lehetővé, hogy lássuk az Isten teremtette csodás dolgokat.

A XIX. században a szemüveggyártás iparosításával a szemüveg már sokkal szélesebb kör számára vált hozzáférhetővé – hétköznapi, szinte észrevétlenül automatikusan alkalmazott tárggyá vált, s így szimbolikus jelentése is kevésbé lett már szembeötlő. Azonban társadalmi státuszt képviselt a szemüveg keretének anyaga, színe és formája (ez a XX. században, a műanyag alkalmazásával csak tovább tárgult). A keret máskülönben is szimbolikusan jelentéssel tölthető elemévé vált a szemüveg kultúrtörténetének. A keret bekeretezi azt a horizontot, azt a világot, amelyet a szemüveg élesebben mutat meg. Így a keret mint határmetafora annyiban gazdagítja a szemüveg szemantikáját, amennyiben felhívja a figyelmet a tisztán látott és a homályosan érzékelt világ éles különbségére. A keret a megértett (tisztán látott) és a meg nem értett (homályos), a másként látott világ és a „realitásában” felfogott „valóság” elválasztását hajtja végre.

Összegezve tehát a szemüveg története során felmerült jelentésspektusait: egyfelől csodálat, misztikum, a „felsőbb tudás” elérése, a tisztánlátás kapcsolódott hozzá, később a gazdagság, a nemesi rang, a kiváltság, egy szinten pedig még a gőg, az átlagemberek közül való kiemelkedés is. Ugyanakkor felmerült egyfajta profán jelentés is: hozzákapcsolták az ördögöt és az olyan embert, aki hasonlít egy nagy szemű állathoz. Azonban ezek a dolgok egyfajta hálót alkotnak, összefüggésbe hozhatók egymással: a csodálatos, isteni, misztikus mellett mindig ott áll ellenpólusként az ördögi, a gonosz, Isten mellett mindig ott áll az Ördög, a jó mellett mindig jelen van a rossz is, ugyanígy a felsőbb tudás mellett ott van az alvilági tudás megismerésének lehetősége, hiszen aki az isteni tudás közelébe tudott férkőzni, az akár az ördögihez is közel kerülhet. A pénz, a vagyon is összefüggésbe hozható mindezekkel: a vagyonos ember a pénzével hatalmat szerezhet, amit felhasználhat jó célokra, és Isten földi helytartójaként segíthet embertársain, ugyanakkor a pénz által szerzett hatalom gőgöt hozhat magával, felsőbbrendűségi érzést, a mások feletti uralkodás, az elnyomás vágyát. A szemüveggel kapcsolatba hozható állatok között ott van a pápaszemű kígyó. A kígyó minden esetben az ördög szimbóluma, a megkísértés, az álnokság, a bűnbeesés jelképe. S ott van a fülesbagoly, a bölcsesség, az értelem szimbóluma mint a kígyó egyfajta ellenpólusa. Tehát a szemüveg is lehet az összekötőkapocs ezen jelenségek között.

2. A szemüveg mint optikai médium

A szemüveg kultúrtörténete, vagyis a kultúrában betöltött funkcióinak sora azonban nem meríti ki a dolog jelentőségét – sajátos jelentéssel ruházódik az optikai médiumok fejlődésének történetében is. Kittler *Optikai médiumok* című könyvében² végigveszi, hogyan fejlődtek a médiumok, az ókori görögök kezdetleges nagyítólencséitől a *camera obscurán* át a legmodernebb filmes technikákig. Az emberiség történetéhez szervesen kapcsolódik a látásjavító eszközök fejlődése, majd a mozgóképek kialakulása, hiszen régen, a látvány egyszeri élmény volt, nem megismételhető, s hatalmas előrelépésnek számított, amikor képek voltak rögzíteni a történeteket.

A rögzítő rendszerek körül olyan részletekre kell felhívni a figyelmet, amelyek kapcsolódnak a szemüveghez, ami maga is optikai médium. Hiszen tulajdonképpen a szemüveg is olyan, akár a *camera obscura*: összegyűjti a fényt, s élessé teszi a világ egyik szeletét. Tehát a szemüveget mint optikai médiumot, az emberi szem kiterjesztését vizsgálhatjuk meg Kittler műve alapján.

Kittler Marshall McLuhan médium fogalmát fejti ki, amelyet leginkább technikai értelemben ért. McLuhan elképzelése szerint a médium nem más, mint metszéspont az ember és a technológia között. Szerinte audovizuális körülmények között az ember füle, szeme, s egyéb részei már nem a saját testéhez tartoznak, hanem ahhoz a médiumhoz, amelyre rácsatlakozik.³ A médiumot valamely érzék-

² KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Bp., Ráció Kiadó, 2005, 19–27.

³ Vö. MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge–London, MIT Press, 1994².

szerv „technikai protéziseként” lehet meghatározni. Kittler mindezek alapján így fogalmazza meg a szemüveg jelentőségét: „lencsékkel és szemüvegekkel felfegyverkező szem paradox műveletet hajt végre, önmaga egyidejű kiterjesztését és megcsonkítását”. Ez az elképzelés egy régi hagyományból származik, amelynek képviselői Ernst Kapp és Sigmund Freud voltak – eszerint a készülék a testi szervek protézise.

Majd könyve egy későbbi szakaszában Kittler a test és a technika kapcsolatát így határozza meg: „nem rendelkezünk semmiféle tudással az érzékeinkről, amíg a médiumok nem bocsátanak a rendelkezésünkre ehhez modelleket és metaforákat”. Tehát látnunk kell, hogy egy-egy kultúr- és technikatörténetileg jelentős tárgy nem csak szimbolikus értelemmel rendelkezik; az ember minden mediális kiterjesztése valójában metaforaként fogható fel. Ezt a gondolatot Kittler McLuhantól kölcsönzi:

Minden közvetítő közeg egy olyan aktív metafora, amelynek hatalmában áll lefordítani a tapasztalatot valami más dologgá. A kimondott szó volt az az első technológia, amelynek segítségével az ember képes volt elszakadni saját környezetétől annak érdekében, hogy új módon tudja megragadni azt. A szó egyfajta visszanyert információ, amelynek segítségével az ember fokozott sebességgel képes újra-felfedezni teljes környezetét és összes tapasztalatát. A szavak világa metaforák és szimbólumok komplex rendszere, amely a tapasztalatot kifejezett vagy külsővé tett értelemmé fordítja le. A szó a kifejezettség technológiája. A közvetlen érzékszervi tapasztalat szóbeli szimbólumokká történő átfordításával a teljes világ bármely pillanatban létre- és visszahívhatóvá válik.⁴

Az embert a technikai médiumok metaforái és modelljei alapján képzeljük el, a médiumok hatására képződik az emberi önértés. S ebben az önérzékelésben és önértésben kulcsfontosságú szerepe van a szemüvegnek is – ez is egy olyan médium, amelyet arra fejlesztették ki, hogy az emberi érzékeket megtéveszték, s egy olyan látványt adjon, amely a világ metaforikus modelljét prezentálja. A szemüveg tehát egy saját metaforája az ember és a világ viszonyának. Mindennek következményeként nemcsak azt kell vizsgálni, hogy a szemüveg milyen kulturális szimbolikával rendelkezik, hanem azt is, hogy a *szemüveg* szó milyen metaforikus jelentéshez jut önmegértésünk nyelvében. Erre a kérdésre mindig a szavak költői szemantikájának vizsgálata ad választ... No, de hogyan lehet a szemüveget metaforaként felfogni? Mit is jelent a szemüveg esetében a *metafora* és a *szimbólum* szó?

II. A SZEMÜVEG MINT A KÖLTÉSZET SZIMBÓLUMA

Dolgozatom során – az elméleti és történeti bevezetésnek megfelelően – a szemüveget mint metaforát és mint szimbólumot vizsgálom. E fogalmakat Max Black *A metafora* és Jurij Lotman *A szimbólum a kultúra rendszerében* című tanulmánya alapján határozom meg.

A szemüveg mint metafora

Max Black elmélete szerint a metafora megújítja azt a tudatban élő közhelyrendszert, amely egy szóhoz kapcsolódik. Új jelentéseket hoz előtérbe, a megszokottakat háttérbe szorítja. A metafora olyan, mintha újfajta szűrőn keresztül néznénk a világot. A metaforikus kifejezés a mondat megértésének szintjén két részre bontható: focus-ra (‘fókusz’) és frame-re (‘keret’). A fókusz az a szó, amely érthetetlen az adott mondat keretében, a keret pedig a metaforikus kifejezés mondata. A mondat állít valamit a világról; a benne megjelenő metaforikus értelmű szó azonban a megjelenített világot teljesen új perspektívából tárja fel. A metafora tehát arra mutat rá, hogy van a világnak egy másik lehetséges meglátása, megismerése, illetve szemantikai modellezése is. Minél nagyobb az ellentét a

⁴ MCLUHAN, Marshall, *Media as Translators = Understanding Media: The Extensions of Man*, i. m., (56–61.) 57.

fókusz és a keret között, annál nagyobb a metaforikus kifejezés hatása. A metafora a látszólag értelmetlen szóra irányítja a figyelmet, ezáltal egy eddig fel nem ismert, mellékes tulajdonságot avat fontossá.⁵

Max Black metaforaelmélete olyannak mutatja be a metaforát, mint amilyen a szemüveg: a metaforikus kifejezés fókusza megfeleltethető a szemüveg lencséjének, a keret (a metaforikusan értett szó mondatkontextus) pedig a szemüveg keretének. A szemüveg ugyanúgy, mint a metafora rá tudja irányítani a figyelmet a világ egy olyan meglátására, amely nélküle nem tárulhatna fel.

A szemüveg mint szimbólum

A szimbólum a jel tudomány legtöbbféleképpen értelmezett fogalma. A szimbólum egy nem konvencionális jel. Önmagában is valamiféle szöveget képvisel – ez a tulajdonság dolgozatom során is megnyilvánul: a szemüvegről mint tárgyról elsődlegesen mindenkinek a látás, a jobban látás jut eszébe. A szimbólum egységes, önmagába zárt jelentése és jól érzékelhető határa van, ami lehetővé teszi kiemelését az őt körülvevő szemiotikai kontextusból. A tartalom átsejlik a kifejezésen, csak utal a tartalomra. Közvetít egyik kulturális rétegből a másikba, tehát régi idők, más kultúrák „követeként” van jelen.⁶ Ennyiben reprodukív. Egyben produktív is, hiszen a kimeríthetetlen szemantikájú szimbólum mindig új értelmezések, új szövegek létesítésére szólít fel.

A szemüveg tehát mint a látás szimbóluma jelenik meg dolgozatomban. Magában hordozza a szemüveg története során felvázolt jelentésspektusokat, illetve a szemüveg medális sajátosságait, s egyúttal a modern kor vívmányaként is jelen van: hiszen a huszadik században a szemüveg már nem számított luxuscikknek, nem jelölt magas társadalmi rangot. Ugyanakkor még a két tárgyal, huszadik századi versben is érezhető a hozzá kötődő aspektus, amely szerint a szemüveg viselője különleges, kiemelkedik az emberek közül.

1. A szemüveg mint a tisztánlátás eszköze Kosztolányi Dezső *Játék első szemüvegemmel* című művében

Kosztolányi Dezső számos művében jelenik meg a szemüveg mint metafora. Regényeiben, verseiben és novelláiban egyaránt fontos szerephez jut mint a látást segítő eszköz, és elvont értelemben az egész életet másként, tisztán, esetleg jobban láttató műszer. Több műben a szereplő romló szemére felírt szemüveg hoz csodálatos változást, merthogy ismét tisztává és élessé válik minden (például a *Szemüveg* című novella).⁷

A *Játék első szemüvegemmel*⁸ című vers – amely a *Számadás* című kötetben jelent meg – ötvözi a gyermekiséget és a szemüveggel kapcsolatba hozható jelentéssrétegeket. A beszédhelyzetben megjelenő

⁵ BLACK, Max, *A metafora*, ford. Melis Ildikó, Helikon 1990/4, (*A jelentésteremtő metafora*) 432–447.

⁶ LOTMAN, Jurij, *A szimbólum a kultúra rendszerében = Kultúra és intellektus*, ford. Szitár Katalin, Bp., Argumentum Kiadó, 2002, 78–88.

⁷ A Kosztolányinál megjelenő látás-problematikával kitüntetetten Érfalvy Livia foglalkozott, többek között a *Szövegváltozatok egy témára (Kosztolányi Dezső: Hályogműtét, Mikszáth Kálmán: A hályog-kovács)* című tanulmányában, melyben főként a speciális elbeszélői hangot vizsgálta, mely a szemet állította középpontba az ábrázolás során. Érfalvy egy új problémát is felvetett a dolgozatomban tárgyalt verssel kapcsolatban, a szubjektum egzisztenciális határhelyzetét vizsgálta a *Játék első szemüvegemmel* esetében.

⁸ A *Játék első szemüvegemmel* kevésbé kitüntetett, kritikai szempontból kevésbé vizsgált Kosztolányi vers. Érfalvy Livia foglalkozik vele *Motivikus párhuzamok Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel és Hajnali részegség című verseiben* című tanulmányában. Ebben kiemeli, hogy ez a költemény érdeklődésre tarthat számot, hisz egzisztenciális problémát vet fel: ugyanis a létezés dimenzióját avatja verstémává, s az elmúlás határhelyzetét vizsgálja, sőt, egy eszmei világ létezését veti fel. Érfalvy ezzel a költeménnyel foglalkozik *Haláltudat és alkotás – A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel című versében* is.

lírai én felnőtt ember képét mutatja, aki ugyanakkor visszavágyik a gyermeki ártatlanság, bölcsesség és kérértlen őszinteség korába, s egy szemüvegre pillantva keresi azt a nyelvet, amely ezt elmondhatja. A szemüveg gondolatok sorjázására és emlékezésre készíti a lírai ént, s ezek a gondolatok és emlékek mind összefüggésbe hozhatók a látásjavítással mint a szemüveg legfontosabb funkciójával.⁹ Tehát a szemüveg nemcsak a látás szimbóluma és egyben metaforája, hanem az emlékezés szimbóluma is e versben.

A költemény mind formai, mind szemantikai szempontból épít a szemüveg kulturális szimbolikájára. A vers egy szembetűnő formai-szemantikai sajátossággal bír, mégpedig a különleges strófaszerkezettel. Az egyedi versforma vizsgálatként vegyük szemügyre az utolsó versszakot, amelyben a megszólított maga a szemüveg:

Ablak,
mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?

Ennek, a *strófának* nehezen nevezhető „versnyelvi egységnek” a formája a szemüveg működés módjára épül. Ugyanúgy, ahogy a szemüveg lencséje és kerete ráfókuszál a világ egy részletére, s azt egyben be is keretezi, a Kosztolányi költemény sajátos versnyelvi alapegysége is az egységet alkotó mondat egy részére koncentrált, azt kiemeli, s az egyetlen szót első sorrá avatja. Az „Ablak, mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?” mondat annyiban képes strófává válni, amennyiben a mondat jelentésbeli fókuszát alkotó *ablak* szót kiemeli a kontextuális háttérből, majd önálló verssorral alakítja. Itt azonban nem zárul le a különleges strófa megalkotásának eljárása, merthogy az egyetlen szóból álló első sor egyben a rákövetkező második és utolsó verssort lezáró rím hívórimévé válik. Így a strófát megjelöli egy hangalaki keret is. Talán nem túl elrugaszkodott értelmezői eljárás ezt az akusztikai keretet megfeleltetni a szemüveg keretének. Így minden egyes strófa egy olyan pillantásként értelmezhető, amely a szemüvegen keresztül figyeli meg magát a szemüveget. A vers egésze gyakorlatilag egy szemüveges ember pillantássorozata. De vajon mit is mond a költemény a szemüvegről és a látásról?

A költemény megjeleníti mindazt, amire a szemüveg képessé teszi viselőjét, konkrét és elvont jelentésben egyaránt. Az első sorok egy-egy szóból állnak, kiemelkedve a mondatokból, megjelenítve a szemüveg fő tulajdonságait. A beszédhelyzetben a lírai én játszik a szemüvegével: leveszi, forgatja az ujjai között, vizsgálja, hogyan csillan meg lencsében a fény, s ahogy leveszi, hogyan borul homályba a világ, de amint visszahelyezi a szeme elé, a kép ismét kitisztul és élessé válik. A versszakok közötti váltakozás a szemüveg fel, majd levételét jelképezi, a gondolatok csapongását, s egyúttal a tudatos meg szerkesztettséget. A vizsgálódás egyszerre gyermeki játék és felnőtt elmélkedés.

Messze
lát már szemem, áldott ködökbe veszte.

A *messze* szó az első versszakban a távolra való élesen látás képességét emeli ki. A „hibás”, romlott szem erre nem képes, a távoli dolgokat foltoknak érzékeli, azonban egy jó szemüveg ismét élessé varázsolja a képet. A szem immár képes rá, hogy a „ködön” is átlásson. Az „áldott köd” rámutat a korábbi, jótékony tudatlanság állapotára, hisz a szemüveg viselője előtt, míg a szeme nem volt tökéletes, rejtve maradtak az élet – néha kegyetlen és rút – igazságai. Azonban a szemüvegnek köszönhetően lehullt a hálógog a szemről, s már képes meglátni mindent.

Tükrén
csak tengerekről, ormokról vetül fény.

Ebben a strófában domináns a csillogás, a tükröződő fény, a sugarak játszadozása. A *tükröz* szó utal a szemüveg anyagára is, valamint arra, hogy az üvegen megcsillan a fény, képes visszatükrözni a nap-

⁹ ÉRFALVY Livia, *Motivikus párhuzamok Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel és Hajnali részegség című verseiben* = Hajnali részegség. (A tizenkét legszebb magyar vers 6.), szerk. Fűzfa Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2010, 204–220.

sugarakat, és ez elvakíthatja a viselőjét, vagy éppen azt az embert, aki a csillanó fénybe néz. Ez szimbolizálja az élet hívságait, melyek eddig elvakították az embert. Ám itt „csak tengerekről, ormokról vetül fény”, tehát a szemüveg viselőjét az okulárénak köszönhetően nem vakítja el többé semmi, mindent képes igaz valójában látni, s ugyan a természeti jelenségeket – amik itt lehetnek az élet hívogató, ám csalfa reményeinek és csábításainak metaforái – észleli, mégis képes figyelmen kívül hagyni őket, és nem tudja őt megzavarni.

Távol
nap tündököl neki és hold világol.

A távolság jelenti a „tisztán nem látást”, hisz ami távol van, az nem látható élesen és pontosan, másnak érzékelhető, mint ami valójában. Tehát a valóság, az értelem, az igaz még távol, rejtve van. A nap tündöklése és a hold világa a tűnékenységet, a mulandóságot szimbolizálják, nem állandók: hisz a nap éjjel eltűnik, míg a hold nappal nem látható. Egyik jelenség sem megfogható, mindkettő elvakíthat fényével, elteríthet a céltól. A világ esetleges szép, de hamis csábításait szimbolizálja.

Hegység
hűs tisztasága, csillagos, nagy egység.

A kristály az ókori Egyiptomban még ékszerként funkcionált, az antik Görögországban pedig Onomakritosz varázslatos erőt tulajdonított neki: a csodás kő miatt az istenek kegyesek lettek az emberekhez, s meghallgatták imáikat. Ebben a strófában az ókorihoz hasonló, magasztos jellemzést kap a kristály: megjelenik származási helye, a hegység, nemes, fénylő tisztasága és átlátszósága, amely előrevetíti a belőle készített szemüveg egyik legfontosabb tulajdonságát: átlátszó, tehát láthatóvá teszi rajta keresztül a világot. Valamint a tisztaság szimbolizálja az élet tisztánlátását, az élesen elkülönítésre való képességet. A csillagok megjelenése jelenti a kristályból készült nagyítólencsét is, ami szintén a szemüveg jellemzője: nagyít, élesebbé teszi a tárgyakat. A „csillagos, nagy egység” arra utal, hogy a szemüveg viselője képessé válik arra, hogy átlássa a világ nagy rendszerét, egységében lássa a nagy egészet.

Nem mer
közbe nézni, rút a föld, az ember.

Az eddigi magasztaló hangnem után ebben a strófában már megjelenik a kétely, a félelem attól, amit a szemüvegen át láthat. A lírai én elretten az őt körülvevő környezettől, embertársaitól, hisz eddig nem látta ilyen élesen hitványságukat, most azonban minden világossá vált előtte.

Fájóbb
ami valóság, mint e vaksi hályog.

Felmerül a kérdés (miközben a lírai én „leveszi” a szemüveget): talán könnyebb volna az élet a korábbi „vaksi hályoggal”, a ködben, szemüveg és a másként látásra való képesség nélkül. Hiszen a tisztánlátás nemcsak áldás. Nemcsak az élet szépségeit láthatja a szemüveg viselője élesen, hanem a hazugságot, a csalást és minden rosszat és bűnt is.

Ottan
fut a világ. Vagy tőle én futottam?

Ez a versszak az előző kettő „folytatásaként” értelmezhető. A lírai ént még mindig kétségek közt találjuk. A világ homályos, minden összefolyik, kavarognak a képek a szeme előtt, összezavarja az éles tisztaság, amit eddig romló szeme miatt nem láthatott. Úgy érzi, idegen az, amit lát, a világ megváltozott, vagy inkább ő maga.

Lencsém,
mondd, megleled-e messze-szállt szerencsém?

A lencsétől várja a választ a felmerülő kételyekre: vajon meglegeli-e a lencse a „messze-shállt szerencsét”, azaz segítséget nyújt-e abban, hogy a távoli képek élessé váljanak, s az eddig érthetetlen dolgokra fény derüljön? Ettől a strófától kezdve megválaszolhatatlan kérdéseket tesz fel a szemüvegnek, és már elmúlt képeket akar a segítségével visszaidézni.

Tiszta
gyermekkorom reggeljét hozd te vissza.

Első kérése az, hogy visszakapja a gyermekkorát, mikor még a szemüveggel való ismerkedés nem jelentett többet, mint a gyermek kíváncsiságát, aki a fény játékát nézi a lencsén, és sugarakat vetít a falra. Ugyanakkor gyermekként a látás még tökéletes, a gondolkodás mentes az előítéletektől. A gyermek kéretlenül is igazat mond, s a maga még fejletlen módján nagy bölcsességeket mond ki. Ennek az állapotnak a „reggeljét”, azaz a hajnalát, a legtisztábban létező idejét akarja visszahozatni a szemüveggel, azt az időt, amikor még szemüveg nélkül is tisztán és élesen, bár naivan látta a világot.

Kristály
gyémánt-havat, melytől gyöngyös a friss táj.

Az újból megjelenő kristály itt némileg más értelmet nyer, mint a már említett versszakban. Az érintetlen hó csillogása elvakíthat, elfedi a valóságot, fehér lepellet vonja be. Ám ahogy beszennyezik az emberek a havat, úgy „szennyeződik be” a gyermek sokáig tiszta látása, előítéletekkel lesz terhes a gondolkodása. A tiszta „gyémánt-hó” az áldott tudatlanság metaforája, azé, amikor jobb nem tudni a világ rossz dolgairól, és jobb a gyermeki létben nem tudni semmiről, csak a jóról és a szépről, ezt kívánja még a lírai én a szemüvegtől.

Békét,
anyám szemének túlvilági kékét.

Ebben a strófában feltűnik a *Hajnali részegség*-ben megjelenő édesanya-kép: „Az égbolt, / egészen úgy, mint hajdanába rég volt, / mint az anyám paplanja, az a kék folt, / mint a vízfesték, mely irkámra szétfolyt...”. Ugyan a *Játék első szemüvegemmel* más hangulatú, mint a feszült, lüktető *Hajnali részegség*, az édesanya képe hasonlóan jelenik meg mindkét műben: a semmi máshoz nem hasonlítható anyai szeretet, a jó szándékkal alkalmazott szigor és az engedékenységek tökéletes elegye, a mindent látó, de sok mindent elnéző szem. Mindkét műben nosztalgikus érzésként vetődik fel a régmúlt, mikor még az anyai gondoskodás vette körbe. A *Hajnali részegség*-ben megjelenik a gyermeki én, aki a papíron szétfolyó foltok is tud örülni. A *Játék első szemüvegemmel* című versben az anya szeme jelképezi azt a látásmódot, amit a lírai én csak a szemüveg segítségével tud érzékelni. Az anya ellenben mindent tisztán és élesen lát; a túlvilág említése pedig utalhat arra, hogy az ember az édesanya halála után is érzi azt a figyelő és óvó tekintetet, amely olyan dolgokat is meglát az emberben, amit senki más sem. A kék szín mindkét műben az édesanya színe, ami utalhat a szent szűz ábrázolásokra. Kosztolányinál az anya nem Földanya, hanem Éganya, valószínűsíthetően azért, mert az ég a tisztaság, a változékonyság asszociációit kelti, valamint ugyanúgy éltető erejű, mint a föld. A béke pedig a vágyott élet egyik velejárója, amit rendszerint az édesanya terem a családban, s ő igyekszik fent tartani. A szemüvegtől – és az édesanyjától – várja a lírai én az útmutatást a béke elérésével kapcsolatban.

Rendet,
apám kezét, ki engem el nem enged.

A másik fontos komponens az élethez: a rend, amit a szigorú, erőskező, határozott édesapa terem meg a családi életben, ezzel ad mintát a (főként fiú) gyermekeknek. A béke és a rend teremti meg az egyensúlyt, így alkotva egységet, akár a férfi és a nő. A lírai én édesapja mintáját akarja követni, és útmutatást kér tőle, s természetesen ehhez nagy segítséget nyújt a szemüveg is.

Ámbra
zsarátnokot, mely rádereng szobámra.

Ebben a strófában fontos szerepet kap a fény, amely a helyes utat hivatott mutatni, valamint felidézi azt a képet (a *zsarátnok* és a *derengés* szavak), amint a lírai én a szemüveget forgatja, elmélkedése közben már leszállt az este, és a kandallóban már csak a parázs izzik, amelynek fénye megcsillan a szemüvegen. A szoba az élet, a lélek metaforájaként szerepel: a szobát megvilágítani annyit tesz, mint a léleknek helyes utat mutatni.

Lássam
a régi képet rajtad égi másban.

Itt a szemüveg „megújító hatásáról” van szó. A romlott látás homályosan, összefolyva érzékeli a jól megszokott dolgokat, ám egy új és hatékony lencse csodákat tesz, teljesen új világot tár viselője elé. A lírai én a szemüvegtől ezt a hatást várja el, sőt, valamiféle eszményített világot szeretne megpillantani az üvegen át, nem a régit.

Ablak,
mutasd nekem, hol az a boldogabb lak?

Az *ablak* szó a szemüveg keretére utal, amiről dolgozatom korábbi szakaszában már volt szó. A keret a megértett világ és a meg nem értett világ között von éles határt. Közrefogja a tisztán látásért felelős lencsét, ami a kereten kívül van, az csak a látásra nem érdemes valóság.

A szemüveg tehát szimbólumláncot alkot a versben, és még több jelentéssel bővül. A messzeség, a tükör, a távolság, a hegység, a „nem merés” (vagyis a félelem, a kételkedés), a fájdalom (tehát a mindent tisztán látás okozta csalódás), az „ott” (azaz a már említett messze lévő, távol álló), a lencse, a tisztaság, a kristály, a béke, a rend, az ábra, a látás és az ablak szimbólumaivá válik.

2. A szemüveg értelmezése Szabó Lőrinc *Új szemüveg* című versében

Szabó Lőrinc verse számos, a Kosztolányi költeményéhez hasonló vonást mutat. A szemüveg jellemzése, a látás „újjaszületése”, a közvetített értékek és a lelkesedés mindkét vers sajátja, ugyanakkor akadnak különbségek is. Mindezeket dolgozatom most következő szakaszában részletelesen is kifejtem.

Hogy mondjam el, hogy ne nevessetek?
...Kifizettem az új szemüveget
s alig léptem ki a boltból, alig
néztem körül az utcán egy kicsit,
ég s föld kivirult: házak, emberek,
az egész világ újjaszületett.

Ebben a műben végig annak a felismerésnek az öröme kap hangot, amelyben a lírai én előadja az új látás élményét, és amelynek nyoma sincs a *Játék első szemüvegemmel* című versben tapasztalt kételyben. Itt nem a felelősségvállalástól való félelem, nem a másképp látás súlyától bizonytalan lírai én kap főszerepet, hanem az éleslátás okán érzett öröm, a színek, formák sokágása, ami újra tisztán láthatóvá válik. A lírai én végig tisztán lát, a vers végéig rajta van a szemüveg. A szemüveg megvásárlása és felvétele után azonnal kitisztul minden, a Kosztolányi verssel ellentétben itt minden gyönyörű lesz a szemüveg segítségével, minden újjaszületik. S ezáltal a mű magának a költészetnek az ódájává is válik, hiszen a strófa utolsó sorában a művészet metaforája jelenik meg: ahogy egy versben a költő teljesen új nézőpontból, új szempontok szerint látatja a világot, úgy a szemüveg is hasonló folyamatot segít elő.

Nem győztem nézni. Mintha hirtelen
megrészegeedett volna a szemem,
olyan szép volt az első pillanat,
erősebb lettem, frissebb, biztosabb,
s mint egy mennyei festő tárlatán,
úgy bámészkodtam a sok új csodán.

A nézés esetében a látás fölött győz az emberi tudat, itt azonban egy újfajta látásmód győzedelmeskedik, hiszen a lírai én „nem győzte” a nézést, azaz látott is, nem csak nézett, győzött a tudata fölött.

A „részeg szem” motívuma hasonló variánsban a Kosztolányi műben is megjelenik: az „ottan futó világ” képe összefüggésbe hozható ezzel a motívummal. A homályosság, a kavargó színek, a látvány felfoghatatlansága jellemzi mindkét strófát. A „részeg szem” szavakat ugyanakkor olvashatjuk fordítva is: a „szem része” kifejezést kapjuk így, ami a szemüvegre utal, hiszen a romlott szem a szemüveg nélkül már nem teljes egész, tehát a műszer már a részévé, magának a szemnek a kiterjesztésévé vált.

A lírai én úgy látja a világot, mint mikor legelőször pillantotta meg, itt eszünkbe juthat a Kosztolányi versben megjelent gyermeki aspektus: a gyermek még tisztán, előítéletektől mentesen lát mindent. Erre utal az *Új szemüveg* tárgyalt strófájának sora: „erősebb lettem, frissebb, biztosabb”, tehát ha nem is a gyermeki kor, de az életerős, fiatal férfikor idéződik fel a lírai énben. Az égbolt, a menny a *Játék első szemüveggel* című vershez hasonlóan itt is fontos szerepet kap, ebben a strófában a „mennyei festő tárlata” kifejezés formájában.

Rajz és rend ébredt, nyugodt muzsika,
a láthatár levetette puha
párázatát, fény s árny kettészakadt,
tündököltek a tiszta vonalak,
és lent a sín és fent a háztető
mind igaz lett, kemény és érthető.

Ebben a strófában több, a Kosztolányi versben leírt tulajdonság megjelenik: a rend, a tisztaság, a köd, a fény, a tündöklés. A rend felidézi az édesapa által közvetített értékeket, ami ebben a versszakban az eddig homályosan érzékelt világ élesen kirajzolódó képét mutatja, a világ összefüggései válását mutatja, a szemüveg felvétele után.

A látást elhomályosító természeti jelenségek mindkét műben fontos szerepet kapnak, ebben a strófában „pára” szimbolizálja a rossz szem által érzékelt ködös világot, ami „felszáll”, amint a szemüveg a szem elé kerül. A fény és az árnyék szembenállását már a Kosztolányi vers esetében is említettem, ebben a részben is igen fontos: az eddigi, rosszul látott világot a sötétség, a tisztán látásra való képtelenség uralta, mindenre árnyék borult. Azonban a szemüveg mindent élessé tett, az árnyékok visszatérnek a helyükre, vagyis a tárgyak mögé, a fény kerül középpontba, mindent tisztává és világossá téve. A Kosztolányi versen végigvonul a csillogó, vakító fény, ami az *Új szemüveg* tárgyalt strófája esetében is megjelenik: az újra tökéletesen érzékelt világban minden csupa világosság, s mintha a szemüveg lencséjén csillanó fény világítana meg mindent.

Fontos még a *Játék első szemüveggel* című költemény elemzésekor említett „vakci hályog”: a régi, romlott szemű állapotot jellemzi így a lírai én, míg az *Új szemüveg* című alkotásban a régvolt állapotot csak rossz álomként érzékelteti, ami már – a szemüvegnek hála – elmúlt, s most csak a látás felett érzett örömet érzi.

A tisztaság itt az aktuálisan érzékelt világra utal, míg a *Játék első szemüveggel* című költeményben az idilli, tökéletesnek hitt múltat szimbolizálja.

A „háztető” említése felidézi a *Hajnali részegség* vershelyzetét, s szintén ezt teszi a Kosztolányi versben az *ablak* szó. Ugyanakkor mindkét kifejezés a szemüvegre mint tárgyra utal, melyet többféleképpen is értelmezhetünk. Az ablak a szemüveg lencséje, a háztető pedig a keret, azaz a szemüveg „teteje”. A lényeg maga a lencse, ahogy a házban is az ablak, hiszen a benne élő rajta keresztül tud kinézni a világra. Ugyanakkor a háztető is ugyanolyan fontos: a házban élő nem látja, ugyanúgy, ahogy a szemüveg viselője sem látja a szemüveg keretét, de háztető nélkül a ház sem látná el minden

funkcióját, a szemüveget pedig a keret tartja. De mind a háztető, mind az ablak utalhat csak a keretre, hiszen ez az, ami élesen elválasztja egymástól a megértett és a meg nem értett realitást. Valamint mindkét kifejezés egyben a szemüveg metaforája, hiszen mindkét helyről kinézve teljesen új perspektívából látható a világ, csakúgy, mint egy szemüveg által.

Az *igaz*, a *kemény* és az *érthető* szavak felidézik a Kosztolányi vers azon szakaszait, amelyek a gyermekkorról és a szülőkről szólnak. Az *igaz* az édesanyára, a *kemény* az édesapára, az *érthető* pedig a gyermeki létre utal. Az *Új szemüveg* tehát hasonló értékeket közvetít, ezek jelennek meg a lírai én szeme előtt a szemüvegnek köszönhetően.

Nagyon fontos a „tisztá vonalak” kifejezés, a „nem győztem nézni” sorhoz kapcsolódó gondolatmenethez kapcsolható. Ugyanis a szemüveg hatásaként a szem megkonstruáltan, vonalak hálójában látja a világot, a vonalak rendje pedig megfeleltethető annak a világnak, amely a verssorok rendjéből épül ki.

S ráismertem a táj színeire:
így lobogtak négy-öt esztendeje
és azelőtt is, sokszor, régen is,
már diákkorom idejében is,
valahányszor gyengülő szememet
megreparálta egy-egy szemüveg.

A másik tárgyalt versben is rendkívül fontos a táj, a különböző természeti képek. Ebben a strófában is megjelenik, bár kevésbé részletesen. Itt élénk színekre, a zöldellő, viruló természetre asszociálunk, a természet eleven szépsége fejeződik ki, míg a *Játék első szemüvegemmel* esetében a havas, jeges hegy élettelen képe jelenik meg, ami a vakító fény villogását erősíti fel. A tárgyalt strófában megjelenő *lobogás* szó is ellentétet mutat a jeges tájjal, a lelkesedő hangulatra mutat rá. Ugyanakkor fontos a Kosztolányi versben megjelenő *friss* jelző, mely a tájat jellemzi, ugyanis hasonló frissesség érződik ebben a strófában is.

Jelentős szerephez jut a múlt: az elbeszélő visszautal arra, hogy nem ez az első szemüvege, nem ez tehát az első „újra látási” élménye, de a romló szemmel töltött évek már elfeledtették vele a tisztánlátás örömet. A *re-parae* szó jelentése: 'újraalkotás' – az új szemüveg ezt teszi tehát, újraalkotja a világot. Azt teszi, amit a költő: újra felépíti a világot, más perspektívából. A szemüveg a költő metaforájává válik a vers szemantikai szervezettségében.

Az örök világ megint fiatal!
Szinte szálltam a szem szárnyaival,
szinte a testem is repült vele,
kezem kinyúlt kilométernyire
és látott és ízelt és szimatolt
és gyönyöréért csupa hála volt,

A „szem szárnya” a mű központi metaforájaként aposztrofálható. A már említett győzelem a nézés felett érvényesül ebben a strófában is: a tudatot legyőzi a látás, a szabadon látás, a „szem szárnyalása”. S a tudaton kívül a test fölött is győzelmet arat, szinte kilép belőle, ez is a megújult látásmódot ábrázolja.

Az öröklét különböző formákban megjelent a *Játék első szemüvegemmel* című műben: az anya „szemének túlvilági kéke” és az „égi más”, melyben a régi képet akarja látni. Hasonló, állandó, el nem múló fogalom az „örök világ” is: a régi, évezredek óta ugyanúgy működő világ most más színben tűnik fel, mintha máshogy, jobban működne. Olyan újnak tűnik, mint a lírai én gyermekkorában. Tehát itt is szerephez jut a gyermeki, ártatlan és bölcs létmód, mint vágyott állapot, csakhogy az *Új szemüvegben* ez nem a vágy, hanem a valóság.

S hiába tudtam, hogy mindezt csak egy
kis műszer teszi, egy új szemüveg,
ma egész nap örültem neki és

hit voltam megint és lelkesedés,
 hogy bár öregszem (no, nevesetek!)
 én mindig, mindig újjászületek.

A *műszer* szó a szemüveg művi voltára utal, hiszen egy élettelen tárgy idéz elő látásmegújító hatást, olyanra képes, amire az emberi test nem. Képes a megújításra, segít az újjászületésben. Új szemként funkcionál, s ugyanúgy új látásmódot biztosít, mint egy új metafora.

A *ma* szó a spontaneitást, a pillanat örömének megélését mutatja, mindez pedig a szemüveg biztosította új látásmódnak köszönhető.

A szemüvegnek köszönhetően a lírai én újra vidámabb oldaláról képes meglátni a világot, tud hinni a világnak és az embereknek, hiszen újra tisztán és élesen lát, s ez a felismerés mindennek pozitív képet ad. Még az sem tudja elvenni a hitét és az örömet, hogy a szeme önmagában már nem lenne képes ilyen látásra, és javulni sem fog, tehát szemüveg nélkül már nem látna.

Az utolsó sorban a lírai én kimondja a szemüveg lényegét, valamint a költő és a művészet szerepét is meghatározza. A költőnek folyamatosan újjá kell születnie, mindig új látásmódból kell szemlélnie a világot, s a művészet is mindig újjászületik. Ehhez segíti hozzá viselőjét a szemüveg. A *mindig* szóval a lírai én kifejezi, hogy ez nem az első alkalom, hogy új szemüveget visel, nem az első alkalom, hogy ilyen tisztán és élesen látja a világot, s mégis, öregedése ellenére is képes ennek a látásmódnak az elsajátítására.

3. A szemüveg megsemmisülése Szabó Lőrinc *Gyanútlan perc* című versében¹⁰

Szabó Lőrinc *Gyanútlan perc* című verse sok hasonló vonást mutat a költő másik tárgyalt versével. Az *Új szemüveg* és a *Gyanútlan perc* tulajdonképpen ellentétei egymásnak: előbbi mű a látás újjászületését tematizálja, utóbbi pedig a látás hirtelen elvesztés-tragédiájának és a tehetetlenségnek a kifejeződése. Ugyan a lírai „hős” itt is visszaszerzi látását, ám ezúttal nem igazán látja meg a világot új módon, hanem magát a látást látja meg. Az „elégett” szemüveg csendes elmélkedést indít el, a megértés szimbólumává válik.

A cím roppant fontos: a *gyanútlan* szó magában foglalja az *út*, az *útlan* szavakat. A mű tulajdonképpen az életútról, a sorsról szól, egyfajta körforgást, egy helyben toporgást szimbolizál. A kávéház és a szemüveg ebből a szempontból is fontosak, keretet alkotnak, hisz a lírai hős a kávéházban ül, s oda is tér vissza, ez jelképezi azt, hogy nem tud előre jutni, mindig ugyanoda tér vissza. Olyan körfogás ez, mint a szemüveg keretének kerek formája: egymásba érő végtelen, soha meg nem szakadó kör; egy zárt keret, amely mindig kijelöli azt a kört, amelyet megláthatunk, ha átnézünk rajta. Fontos a cím másik szava, a *perc* is. A kávéházi jelenetben a körforgásosság, egy helyben maradás örökkévalónak tűnik, a *perc* tehát egy egész életnek látszik, a lét egy percbe sűrűsödik bele. A *perc* (mint a zárt idő), a szemüveg (mint a zártkörű látványt mutató közvetítő közeg) és a kávéház (mint zárt tér), mind az élet egy sajátos szimbólumává válnak ebben a szemantikai összefüggérendszerben.

A tehetetlenséget és a látás zavarát a soráthajlások nyomatékosítják. Ahogy az elégett szemüveg is lehetetlenné teszi a látást, úgy a verssorok egységének megbontása is megnehezíti a vers olvasását, szemmel követését. Megszoktuk, hogy a verssor szinte mindig egy értelmi egységet is alkot; ebben a versben ezt az automatizmust megzavarja a számtalan értelmi soráthajlás, amely arra késztet, hogy új módon használjuk a szemünket a vers olvasása során: sohase álljunk meg a sor végén, mert az értelem nem ott ér véget, ahol a szem a sor végét meglátja. Az új versszakba átkerült elemek pedig csak fokoz-

¹⁰ Kulcsár-Szabó Zoltán Szabó Lőrincről írott tanulmánykötetében az *Egy álmai* című vers kapcsán párhuzam fedezhető fel a *Gyanútlan perc* című verssel. Az én világhoz való kapcsolatát a rabság, a menekülés kényszere jellemzi. A megértés mint olyan a „te” és „én” intuitív érintkezését jelenti, és az én fennmaradását fenyegető tényezőként ábrázolódik. Véleményem szerint hasonló probléma vetődik fel a *Gyanútlan percben* is, ahol tulajdonképpen a szemüveg késztet folyamatos megértésre, ugyanakkor nélküle a lírai én már az életre sem képes.

zák mindezt. Így különösen fontosá válnak az első sorok, csakúgy, mint a *Játék első szemüvegemmel* című vers esetében. A soráthajlások egyfajta zaklatott hangulatot teremtenek, a látás elvesztése által okozott tehetetlenség, pánik a versformában is kifejeződik.

No de ilyet!... A kávéházban
írtam, dolgoztam csöndesen,
s egyszerre csak, ahogy levettem,
kigyulladt a szemüvegem:

A kávéház az élet színtereként funkcionál, s keretbe foglalja a költeményt. Az írás, a kávéház, a szemüveg a lírai én szimbólumai, s tulajdonképpen ezek elvesztéséről szól a költemény. Hiszen a szemüveg elvesztése magával vonzza a látás diszfunkcióját, látás híján pedig a lírai én nem tud többé írni, s így az írás színteréül szolgáló kávéház is elveszíti funkcióját.

A szemüveg levétele visszautal a Kosztolányi műre: a lírai én egyfajta játékos szemlélődést folytat a szemüveggel, hol fölveszi, hol leveszi, s különböző hatások érik a váltakozó látását. Ebben a műben azonban a lírai hős csak önkéntelen mozdulatot tesz, ahogy leveszi a szemüvegét, nem az a szándéka, hogy vizsgálja a látásváltozást. A szemüveg csak megszokott eszköz, amelyet szinte már nem is érzékel, mindennapjai részévé vált. Nem szándékos történésről van szó tehát, a lírai hóst hirtelen éri a váratlan hatás, a kigyulladó szemüveg, így ő nem szemlélődik, gondolkodik, hanem megrémül. S amíg megvolt a szemüveg, ő észre sem vette a létezését, ekkor tudatosul benne, hogy elveszítette. A kigyulladásához kapcsolódó fény, csillogás, lángolás, ehhez kapcsolódóan pedig a természeti jelenségek már a másik két mű kapcsán is elemzésre kerültek; ebben a műben is fontos szerepet kapnak, ugyanakkor itt erős, hamar eltűnő lángról van szó, amely hirtelen támad és tűnik el, s amit az ember nem tud befolyásolni.

felrobbant! Tán a cigarettám
gyújtotta meg, vagy a gyufa,
tudja a jó ég... És hogy égett!
hogy sistergett! hogy lőtte a

A *felrobbant* szó utal a kialakuló szituáció váratlanságára, meglepő voltára, arra, ami már az előző versszak kapcsán is felmerült: a lírai én teljesen védtelenné válik a létben való eligazodás terén, főként úgy, hogy a látását elősegítő eszköz, a szemüveg megsemmisült. Próbálja kideríteni, mi okozhatta a balesetet. A lángolás, a sistergés itt is a fényhatásokra utal. Fontos a gyufa, a cigaretta, hiszen ezek a tűz előhívására szolgáló eszközök, amik a mindennapi élet részét képezik, most a szemüveg megsemmisítőjévé lényegülnek át. A tűz a Kosztolányi versben is megjelenik, bár már parázsló, kevésbé intenzív formában: a *zsarátnok* szó utal rá. A *lőtte* szó előrevetíti a lírai hős később megjelenő jövőképét, melyben azt fejti ki, hogy a látása nélkül tökéletesen védtelen, bármi történhet vele, mert nem tud ellene védekezni.

füstöt magából!... Hamarabb, mint
ahogy elmondani tudom,
végigkanyargott a futó láng
a fekete kaucsukon,

A füstfelhő visszautal a Kosztolányi versre, ahol számos tényező befolyásolta a tisztánlátást, többek közt természeti jelenségek is. A füst itt is elhomályosítja a látást, ugyanakkor a szemüveg megsemmisülésnek a szimbólumává válik. Emellett az *Új szemüvegemmel* című versben is megjelenik a füstszerű kód: *párázat* formájában, valamint a *Játék első szemüvegemmel* című versben a „vakhi hályog és az áldott ködök” kifejezés utal az elhomályosító homályra. A „hamarabb, mint elmondani tudom” kifejezés társítható a már a cím kapcsán is tárgyalt perc, pillanat kérdéséhez: hiszen a szemüveg elpusztulása egy pillanat műve, s azt szimbolizálja, hogy egy teljességgel hétköznapi, megszokott helyzet is milyen

hamar tud tragédiába átfordulni, s egy perc is elég ahhoz, hogy valami katasztrofális esemény következzen be.

a görbe száron, körül-ette
a két üveges karikát,
és mire vízbe hajítottam,
már csak azt, ami épp kiállt,

A *körül-ette* szóösszetétel utal a kerek keretre, amely a körforgást, az egy helyben toporgást szimbolizálja, a mindig ugyanoda visszatérést. A szemüveg üvege elpusztíthatatlan, tehát a tisztánlátásra való képesség nem szűnik meg, ugyanakkor a keret nélkül az üveg semmit sem ér, használhatatlan. A keret és az üveg tehát csak együtt alkot egységet. A víz utal az elhomályosuló világra, hiszen a vízbe hulló lencsék felzavarják a vizet, ez a folyamat szimbolizálja azt, hogy a látás elhomályosul, a helyesen látás pedig megszűnik. Az „üveges karika” kifejezés utal a szemüveg nélkül homályosan, félig vakon néző szemre.

csak azt menthettem meg: a többi
ellobbant, akárcsak a fény,
s a két lencse mint két üvegpenz
feküdt a pohár fenekén.

A fény itt is fontos szerephez jut, s a tűz képe idéződik fel: a láng hirtelen lobban el, mint mikor elfújnak egy gyertyát. Ilyen hirtelenséggel szűnik meg a jó látás is a szemüveg elvesztésével. A keret nélkül a két lencse nem más, mint két egyszerű üvegdarab. Ebben a strófában is érvényesül, hogy a szemüvege nélkül úgy látja a világot a lírai hős, mintha zavaros víz alól nézné a világot. A pohár fenekén lévő lencse utal „a pohár fenekére néz” kifejezésre is, ami a részegség, az elhomályosult látás képzetét idézi fel. S emlékszünk, a *részeg szem* szóösszetétel a másik Szabó Lőrinc versben is roppant fontos. Ugyanakkor az ellobbanás is erősíti a címben is említett pillanatnyiságot: a szemüveg megsemmisülése csak egy másodperc, s a tragédia megállíthatatlan, olyan hirtelen következik be, hogy semmit sem tud tenni ellene sem a lírai hős, sem pedig más.

Egy pillanat... Hogy a keservit!...
Felugrottam, s kicsit bután
és csodálkozva nézelődtem
az eltűnt szemüveg után:

Fontos a pillanat megjelenése, mely ebben a strófában már konkrét hangalakjában megjelenik. A pillanat az egész életet sűríti magában. Hiszen lírai hős léte múlik azon, hogy vissza tudja-e szerezni a látást, ezzel pedig az esélyt arra, hogy újra tudjon alkotni. A pillanat örökkévalóságnak tűnik, az ideiglenes vakságtól elvesztette időérzékét, s jóformán csak tapogatózik a tárgyak után. A szemüveg utáni nézelődés pedig kettős jelentést hordoz: egyrészt az elégett szemüveget keresi a lírai hős, másfelől a saját elvesztett látását.

mi történt itt tulajdonképpen?
Álmodtam az egész tüzet?
De épp a látásom, a mankó,
szemem mankója, az veszett,

A lírai hős zavart állapotában nem tudja, mi történhetett. De a szemüvege eltűnt, amely a *szem mankója* megnevezést kapja. Az *Új szemüveg* című versben is hasonló jelentésben jelenik meg a szemüveg, hiszen írja, hogy a gyengülő szemet megreparálta az új szemüveg. Tehát egyfajta mankót nyújtott. A mankóra támaszkodik a sérült ember, a testének kiterjesztésévé válik, s nélküle mozdulni sem tud. Ugyanezt a hatást váltja ki a szemüveg, amely a szem kiterjesztéseként nélkülözhetetlenné vált, s elvesztésével maga a látás is megszűnt. Fontos az álom képze: hisz olyan zavaros a váratlan

esemény, mint egy furcsa álom. Valamint a pillanatnyiség problematikája is ide kapcsolható, hiszen sokszor nem tudjuk egyértelműen eldönteni, hogy mennyi ideig álmodtunk, mennyi idő alatt zajlott le az alvás közben látott eseménysor, percek alatt, vagy órák hosszúsága alatt. Tulajdonképpen ebben a strófában is erről van szó: a lírai hős zavarában nem tudja eldönteni, hogy ébren van-e vagy álmodik, s azt sem, mi váltotta ki a látás pusztulását, s mennyi idő alatt ment végbe ez az esemény.

az veszett el: egy-két arasz csak,
aztán már homály a világ:
pincérek szaladtak felém és
én, mint valami ködön át,

Az „az veszett el” kifejezés ismétlődik, kiemelve a fontosságát, a szemüveg pótolhatatlanságát. A *homály*, a *köd* szavak mindhárom versben nagyon fontos szerepet játszottak, a tisztánlátás megszűnésének metaforáiként szerepeltek. Az egész világ homályba, ködbe borul a szemüveg nélkül, minden értelmét veszti. A felé futó pincérek alakja is csak sziluett, ha nem tudnánk, hogy egy kávéház a színtér, nem biztos, hogy felismerhetővé válnának az emberek.

úgy mozogtam, oly tétován és
bizonytalan, vagy mint akit
lefegyvereztek: éreztem, hogy
az élet rámszugarodik...

A mondat megtörésével fejeződik ki a tétovaság, a bizonytalanság, hiszen a lírai hős szinte vakon tapogatózik a kávéházban. A tántorgás, az ingatag mozgás visszautal a részegség képzetére: a látás nélküli lírai hős úgy mozog, mintha ittas állapotban lenne, a látása homályos, emiatt a mozgáskoordinációja is felborul. A *lefegyverzés* szó arra utal, hogy tehetetlennek, védtelennek érzi magát a szemüveg nélkül, a legkisebb külső hatás ellen is képtelen lenne védekezni. Valamint ennek kapcsán felidéződik a már említett *lőtte* szó is, amely már a költemény elején utalt erre a félelemre, amely a lírai hőst saját vaksága okán fogja el. A *zsugorodás* szó jelöli azt a folyamatot, amelyben a tűz összeégeti a szemüveg keretét, s ennek következtében összezsugorodik. Valamint a lírai hős világának láthatósága is beszűkül, mert nem lát, s így nem tud alkotni sem.

S mást is éreztem, azt, hogy íme
egy mozdulat hogy törbe ejt,
hogy gyanútlan sorsunk elé mily
bolond csapdákat nyit a perc,

Ez a strófa összesűríti mindazt, amit már összegeztünk a pillanatnyiség, a perc kapcsán. A „törbe ejtés” kifejezés hívja fel a figyelmet arra a bizonytalanságra, rettegésre, amit a látás hiánya okoz. Hisz a szemüveg nélkül nem lehet többé tisztán látni, nem lehet helyesen megítélni az élethelyzeteket, az emberek viselkedését, s egy-egy mozdulat is megtevesztővé válik. A lírai hős belátása szerint helyesen látás nélkül könnyen csapdába sétálhat, az emberek törbe csalhatják, és ő védtelen mindezek ellen. Úgy érzi, a világ csapásaival szemben egyedül a szemüveg és a vele járó tisztán látás képessége tudja megóvni. Mindezt egy perc alatt gondolja végig, s a *mozdulat*, az *ejt*, a *nyit* szavak mind a gyors mozgásokra utalnak, amik egy pillanat alatt végbemennek.

hogy váratlan erők, kalandok,
titkok lesnek ránk mindenütt,
éreztem az autót, amely már
megvan és egyszer majd elüt,

Ebben a strófában folytatódik a bizonytalanság, a félelem kifejtése. Ugyanakkor visszautal a legelső strófára, mikor a lírai hős öntudatlan mozdulattal leveszi a szemüvegét, s akkor még nem tudja, mi lenne vele a szemüveg nélkül. Hisz a látás természetes dolog, s addig nem is mérjük fel a hatalmát,

amíg el nem veszítjük. A lírai hős mindentől tartani kezd: az alapvető élethelyzetek hatalmas kihívást jelentenek számára a szemüveg nélkül. Bár a jelent nem látja, de szinte látja maga előtt a jövőt, amelyben értelmetlenül leli halálát, egy teljesen hétköznapi és kivédhető helyzetben, amelyet a látást elősegítő szemüvegben elkerülhetett volna. Úgy érzi, hogy „rázsugorodik az élet”.

a csöndet, amelyből halálos
golyó süvít ki, az időt,
a kanócot, mely láthatatlan
ég a közelgő vész előtt:

Ez a strófa egyre nyilvánvalóbban elemzi a várható veszélyeket, amelyek vakságában kiolthatják az életét. A lírai én szinte látja – de a szem működése híján immár csak a képzelőerő segítségével –, hogy élete lángját egy láthatatlan erő kioltja. Itt is megjelenik a fény, a tűz, de itt nem úgy, ahogy a Kosztolányi versben, és nem is úgy, mint a *Gyanútlan perc* című vers korábbi szakaszában. Kosztolányinál a parázs lassan izzik, sokáig megmarad, míg a Szabó Lőrinc költeményben eddig a tűz szerepelt, ami nagy lánggal ég, ám hamar kialszik. Itt pedig az apró lánggal égő, remegő fényű gyertya egy pillanat alatt elalszik, olyan, mint a látás nélküli bizonytalan élet: bármikor véget érhet, kiolthatják.

ezt éreztem... S bosszúsan mentem
át a szomszéd üzletbe... Ott
új keretet a két üvegpénz
s a szemem új mankót kapott –

A lírai hős szemét „megreparálja egy új szemüveg”, akár az *Új szemüveg* című mű esetében. Ismét mankót kap a szeme, s visszanyeri a látását. A két üvegdarabot új keretbe foglalják, s így már nemcsak két értéktelen lencse, hanem újra elnyeri a funkcióját. Itt is megnyilvánul a már említett tény: a két lencse keret nélkül mit sem ér, s bár a lencse a fontos, keret nélkül értéktelen.

és most megint az asztalomnál
ülök, töprengve csöndesen,
hogy egy nyomorult perc mikor
robbantja fel az életem.

Az utolsó strófa ismét a kávéházban találja a lírai hőst, a körforgás véget ért, s minden visszatért a kezdetekhez. A szemüveg elpusztult, s egy másik ismét a helyére került, a lírai én ismét az asztal fölött ül papírjaival. Látszólag olyan, mintha semmi sem történt volna, s mintha az egész élet ugyanilyen lenne. Az *Új szemüveg*ben látott öröm, ujjongó hangvétel hiányzik, egyfajta csendes elmélkedés veszi át a helyét, pedig a látást a lírai hős ugyanúgy visszanyerte, ugyanúgy megtapasztalta a rosszul látás után a tisztán látás örömét.

A költeményben roppant fontos az érzés, az érzet, az érzékelés, az *éreztem* szó több strófában is megjelenik. A lírai hős elveszíti látását, ezért a többi érzékszervére kell hagyatkoznia, valamint saját képzelőerejére, amely úgy lobban fel, akár a versben többször is említett gyertya: a látás elvesztése következtében még inkább szárnyal a képzelete, talán azért, mert tudja: szemüvege nélkül nem tudja papírra vetni gondolatait, ezért csak a fejében tudja őket őrizni.

A *Gyanútlan perc*ben a korábban vizsgált versekhez képest sokkal nyilvánvalóbban kerül az elbeszélőaktus a szöveg szerveződésének középpontjába. Ez esetben valójában egy miniatűr elbeszélő költeményről van szó, amely a percet bontja ki elbeszéléssé. Ez a perc – ahogy a cím is jelzi – gyanútlan. Azonban ez a gyanútlanság valójában nem is a percé. Éppen ellenkezőleg. A szöveg ugyanis arra a pillanatra mutat rá, amelyben a gyanútlanosság felszámolódik. A tisztánlátás képességének átmeneti elvesztése azt emeli ki, hogy az élet nagy részében mennyire gyanútlanok vagyunk saját látásunkkal szemben. A vers alapvető tétele, hogy rámutat: a látás „hiedelme” (vagyis amikor azt hisszük, hogy valóban látunk) eltakarja a veszélyeket, s téves nyugalomba ringat; a nem-tisztán-látás pedig éppen hogy feltárja a lét megélésében rejlő eredendő szorongást és gyanakvást. A látás tisztaságának

elvesztése egy másik látást hív életre: a rémlátomást. A vers nem is szól másról, mint arról a pillanatról, amelyben a rémlátomás megszületik. Ahogy eltűnik a „valóság”, megszületik a valóság rémképei meglátásának a képessége. A rémlátomás fikciója valójában a jó látomásának igazságát mutatja fel: a lehetséges világot odahelyezi a valósnak hitt világ mellé. Így a vers lényegében azt a pillanatot igyekszik elbeszélve analizálni, amelyben nem a látás, hanem a látomás (a fikció és költészet) világa jön létre. S ez a világ már pusztán csak az álta is fenyegető, hogy legalább annyira valóságosnak tűnik, mint az a „valóság”, amit valósnak hiszünk.

III. ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomban igyekeztem feltárni a szemüveghez kapcsolódó kultúrtörténeti aspektusokat. Friedrich Kittler *Optikai médiumok* című könyvét is segítségül hívtam ehhez a feladathoz, mely segítségével bevezettem a médium fogalmát. Majd Jurij Lotman és Max Black tanulmányai alapján a szemüveget mint szimbólumot és metaforát vizsgáltam két huszadik századi magyar költő verseiben.

Látható, hogy mind Kosztolányi Dezső, mind Szabó Lőrinc lírai műveiben éltek azok a jelentések, amelyek a szemüveghez tapadtak az évezredek során. A három tárgyalt vers közötti számos hasonlóságot tártam fel, s igyekeztem bizonyítani, hogy Szabó Lőrinc két verse tulajdonképpen egymás ellentéte.

Írásom célja az volt, hogy feltárjam, hogyan változott a szemüveg jelentése a világtörténelem során, s hogyan látta ezt két költő a huszadik században, valamint egy szerző hogyan ábrázolta ugyanazt a problémát két különböző költeményben. Dolgozatomban igyekszik arra rávilágítani, hogy míg a régebbi korokban a fizikai gazdagság jelképeként élt a köztudatban a szemüveg, addig a huszadik századra a szellemi gazdagság, az intellektualitás, a művészet szimbólumává vált, amennyiben rajta keresztül lehet kifejezni a műalkotás által feltárt másként-látás költői minőségét.

BIBLIOGRÁFIA

- BLACK, Max, *A metafora*, ford. Melis Ildikó, Helikon 1990/4, (*A jelentésteremtő metafora*) 432–447.
- ÉRFALVY Livia, *Haláltudat és alkotás – A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel című versében*, Mester és Tanítvány 2009/8, 173–182.
- ÉRFALVY Livia, *Motivikus párhuzamok Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel és Hajnali részegség című verseiben* = Hajnali részegség. (A tizenkét legszebb magyar vers 6.), szerk. Fűzfá Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2010. 204–220.
- ÉRFALVY Livia, *Szövegváltozatok egy témára. (Kosztolányi Dezső: Hályogműtét, Mikszáth Kálmán: A hályog-kovács) = Elbeszélés és prózanyelv*, szerk. Horváth Kornélia, Bp., Ráció Kiadó, 2010, 125–142.
- GÁCS Andrásné, SOLTÉSZ Gáspár, *A szemüveg története*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982.
- KITTLER Friedrich, *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Bp., Ráció Kiadó, 2005.
- Kosztolányi Dezső összes versei*. Bp., Osiris Kiadó, 2002.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *„Sötétben nézem magamat” Az individualitás formái a Te meg a világban* = Tükröszínjátéka agyadnak: poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében, Bp., Ráció Kiadó, 2010, 59–104.
- LOTMAN, Jurij, *A szimbólum a kultúra rendszerében* = *Kultúra és intellektus*, ford. Sztár Katalin, Bp., Argumentum Kiadó, 2002, 78–88.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge–London, MIT Press, 1964.
- Szabó Lőrinc összes verse I–II*, Bp., Osiris Kiadó, 2003.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010.

A MODERNSÉG ÉS A POSZTMODERN NYELVEI

Burján Ágnes

A MEGTALÁLT VALÓSÁG RILKE HATÁSA PILINSZKY JÁNOS KÖLTÉSZETÉRE*

„Rilke világa elzárt, hermetikus, nehezen megközelíthető világ. Átérezte és formába öntötte az emberi érzelmek gazdag skáláját, de egyúttal el is zárta őket formai művészetének aranszekrényébe [...], és a kulcsot, mely a zárat kinyitja ugyanúgy rejtette, mint amit elzárt vele.”

Vajda György Mihály¹

„Annak ellenére, hogy ma is azt hiszem, hogy azt, amit Pilinszky költészetében a kristályok áttetszőségéhez hasonló derengésnek érzékelünk, csak megvilágítanunk lehet – éppen a kristályszerkezet sajátosságainak következtében, »át«világítanunk sohasem.”

Beney Zsuzsa²

„A tény a valóság küszöbe, megmerevült főlészíne csupán. A valóság, ami felé mi vágyakozunk, épp e főlészín mögé van befalazva”.³ – olvashatjuk Pilinszky János gondolatait, egy olyan költő valóságról tett elmélkedését, akinek írásművészete által sikerült átjutnia a tények küszöbén, sikerült áttörnie a falat: költeményeit olvasva egyszerre élhetjük át (a nyelvi reprezentáció útján) e vágyott valóság keresésének (a főlészín mögé hatolásnak), megtalálásának és megmutatásának a tapasztalatát.

Pilinszky János életműve joggal nevezhető a 20. századi magyar líra legeredetibb poézisének, hiszen – ahogy azt kritikusan is hangsúlyozzák – az 1930-as évek végén költeményeiben egy olyan hanggal, valamint személyiség- és világtérképezéssel állt elő, amely a magyar költészet számára merőben volt új és egyedi. Ez nem jelenti természetesen azt, hogy Pilinszky nem merített magyar költőelődök írásművészetéből: a költő (főként korai) versműveiben még érzékelhető az objektív lírát hazánkban elsőként művelő költőnek, Babits Mihálynak, és a semmi létérzését költeményeiben megragadó lírikusnak, József Attilának a hatása. Kétségtelen azonban, hogy a Pilinszky-lírában a világirodalmi hagyomány folytatásának is tanúi lehetünk.⁴

Dolgozatomban egy ilyen világirodalmi hatás kimutatására teszek kísérletet. Munkám során Rainer Maria Rilke költészetének a Pilinszky-lírára gyakorolt hatását kívánom bemutatni, amely során egyaránt próbálok rámutatni a hatás létrejöttének okaira, a két költő lírapoétikájának érintkezési pontjaira, s igyekszem feltárni a Rilke-líra Pilinszky János költői műalkotásaiban fellelhető újraértelmezését.

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án II. helyezést ért el a Magyar Irodalom Tagozatban. Témavezető: dr. Szávai Dorottya.

¹ VAJDA György Mihály, *A Rilke-kiadás elé* = RILKE, Rainer Maria, *Válogatott versek*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1961. 7.

² BENEY Zsuzsa, *Én: kadettje valami másnak. Pilinszky János és József Attila* = „Merre. Hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 116.

³ PILINSZKY János, *A valóságról* = *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Századvég Kiadó, 1993, 254.

⁴ A világirodalmi hagyománynak a Pilinszky-lírában való folytatásáról számos munka született. A teljesség igénye nélkül álljanak itt az alábbiak igazolásul: SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveg-hagyományáról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2006; SZITÁR Katalin, *A „nagy bönös” és a „tékozló fiú” (Dosztoevskij és Pilinszky)* = *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből*, szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum Kiadó, 2006, 301-316; TVERDOTA György, *Pilinszky és Dosztoevskij* = „Merre. Hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, i. m., 75–83.

I. RILKE HATÁSA PILINSZKY JÁNOS KÖLTÉSZETÉRE

Szabó Ede írja monográfiájában, hogy a Rilke-életmű vitathatatlanul a 20. századi európai líra legjelentősebb teljesítményei közé tartozik, s hatása a kortársakra és az utánuk jövő generációkra a világirodalom legnagyobbjainak hatásával vetekszik. S hozzá teszi, hogy ennek elsődleges oka abban keresendő, hogy „alig van olyan lírai kísérlet, amelynek legalább mustármagnyi kezdetét meg ne lelnénk nála.”⁵ A költő e lírai kísérletei közül számunkra a legjelentősebb – s valójában Rilke irodalomtörténeti jelentősége is ezen újító gesztusából eredeztethető –, hogy mint a modern költészet határmezsgyéjén élő és alkotó író műalkotásaiban elindította az objektív lírai beszédmódot.⁶ A Rilke-líra e gazdagsága, a világhoz fűződő árnyalt és sokrétű kapcsolata, s újszerű objektív szemléletmódja minden bizonnyal szerepet játszott abban, hogy az irodalomtörténeti hatás létrejöhetett. Miként „csakis annak a hatásnak a befogadására vagyunk képesek, amelynek preformált ősképe már bennünk élt”⁷ – ahogy azt Beney Zsuzsa (Gide hatástörténeti tézisére alapozva) is kifejti – a továbbiakban azt vizsgálom, melyek voltak azok a hívóhatások Rilke költői szemléletében, amelyeknek befogadói élménye Pilinszkyt saját költői nyelvének megalkotásában segítette.

1. Az irodalomtörténeti hatás kimutatása a két költő világszemléletében, léttapasztalatában

Pilinszky Rilkét olvasva egy a saját világszemléletéhez, valóságélményéhez nagyon hasonló életérzéssel találkozhatott, amelyre egyébként számtalanszor hivatkozik nyíltan publicisztikai írásaiban, esszéiben. Bár Pór Péter kutatómunkája során kiderítette, hogy a Pilinszky által oly sokat idézett Rilkének tulajdonított mondat, (amelynek nyomait a lírikus legtöbb alkotáslélektani írásában, s így a dolgozat elején lévő idézetben is fellelhetjük) – „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerjük meg a valóságot!” – a költőtől így ebben a formában sosem hangzott el, (hanem valószínűleg más a költőtől származó állításokat kontaminálhatott Pilinszky emlékezetében), azonban ez nem változtat azon, hogy a két költő világszemlélete, s a valósághoz fűződő viszonya rokon. Ez a rokonság egyértelműen mutatható ki az eltömegesedett ember tapasztalatában, a jelenlétvesztés megélésében. Rilke így fogalmazza meg ezt a léttapasztalatot: „Semminek sem hatolunk a mélyére, az eredendő kérdések körül minden homályos, kusza, csupa félreértés.”⁸ Majd máshol így elmélkedik: „Az ittlétet, mint általában a lét egyik oldalát, megérteni és szenvedélyesen kimeríteni – ez volna a halál igénye velünk szemben.”⁹ Pilinszky-nél pedig – körülbelül egy fél évszázaddal később – a következőképpen jelenik meg ugyanez a gondolat: „[...] valahol baj van a jelenlétünkkel, [...]. Hogy mire is gondolok? Arra a valamire, amit a marxizmus elidegenedésnek, József Attila világhiánynak, jómagam jelenlétvesztésnek neveznek”.

Az individuum jelenléthiánya mindkét költészet alapvető tudati élményévé válik, amely Rilkénél *Az áhítat* könyvében az egyéni halál gondolata által a következőképpen jut kifejezésre: „Saját halálát add meg, Istenem, / mindenkinek, azt, mi létében érik, amelyben vágy volt, inség s értelem.”¹⁰ S ezt egy másik versében meg is magyarázza: „Azért oly terhes mindegyik halál,/ mert nem mienk; csak egy, ki

⁵ SZABÓ Ede, *Rilke világa*, Bp., Európa Könyvkaidó, 1979, 16.

⁶ Paul de Man részletesen kifejti Rilke *Az éj peremén* című verse alapján ezt a költői eljárásmodot. Rilke versében a belső világ, amelynek a szubjektumhoz kellene tartoznia, a dolgok belsejébe tevődik át. A szubjektivitás a tárgyakba és dolgokba vetődik. A szokványos struktúra megfordul a költő versében: a dolgok külső világa belsővé válik, és a szubjektum az, aki a dolgokat külsődegességhöz juttatja. Így a szubjektum elveszíti az egyéni hang individualitását, a dolgok hangjává válik: a fő nézőpont itt nem az *én*ben, hanem a dolgokban van. DE MAN, Paul, *Trópusok. (Rilke) = Az olvasás allegóriái*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 2006, 46–49.

⁷ BENEY Zsuzsa, i. m. 111.

⁸ Rilkét idézi Szabó Ede. In: i. m. 16.

⁹ Uo. 187.

¹⁰ Nemes Nagy Ágnes fordítása.

ránktalál/ és elragad, mert bennünk egy sem érik;/ azért jön orkán, mely letép gyökeréig.”¹¹ E sorokban természetesen – ahogyan arra monográfiájában Szabó Ede is utal¹² – nem a halálvágy valamely beteges, torz gondolatát kell tételeznünk, épp ellenkezőleg: az emberi személyiség tisztelete és féltése rejlik bennük. Ez a tematika Pilinszkyénél korai költészetében a *Magamhoz* című vers soraiban mutatkozik meg: „ne hagyd a sorsod csillagokra, /benned érjen a végzet”.

2. Az irodalomtörténeti hatás kimutatása a két költő művészetfelfogásában, lírapoétikájában

„Az életnek ez a nehezen vevése, amely megtölti a könyveimet, voltaképp nem egyéb, mint az igazi súlypont felé fordulás, tehát a *valóság feltárása*; kísérlet arra, hogy a dolgokat a szív karátjával mérjük, [...]”¹³ [Kiemelés tőlem – B. Á.] – olvashatjuk Rilke Rudolf Bodländernek írott levelében. A (hiányzó) jelenlét elérése, s a valóság megtalálása már Rilkénél, s később Pilinszkyénél is kizárólag a művészet által válik lehetővé. Pilinszky szerint ugyanis „a művészet ambíciója [...] nem más, mint a tényektől eljutni a valósáig”¹⁴ – s itt megint a költőelőd szavait használja. Máskor így fogalmaz: „[ha egy költő] befejezte a művét, azon ott kell lennie a *megtalált valóság* elvéthetetlen lenyomatának”¹⁵ [Kiemelés tőlem – B. Á.]. Pilinszky egész életművében azt a tökéletes egységet kutatja, ami a bűnbeesés megtörténte előtt volt a paradicsomi létezés sajátja, azt az állapotot, ahol „minden együtt és egyben van még. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és szellem”.¹⁶ A művészet ennek a paradicsomi létezésnek a visszahódításaként válik értelmezhetővé a költő lírájában. Egy ehhez nagyon közel álló művészetértelmezés, a totalitás, az egység iránti vágy már Rilke költészetében is megjelenik, (igaz más elméleti alapokon nyugszik, mint Pilinszkyénél).¹⁷ Meglátásomat támogatni látszik Paul de Man koncepciója, mely szerint Rilke életműve az egzisztenciális üdvözülést mint léteseményt a költészet révén megvalósulónak mutatja.¹⁸ Az elgondolás, hogy az istenélmény (avagy a létezés tökéletes egysége) a művészet által válik elérhetővé jelenik meg *Az áhítat* könyvének számtalan költeménye mellett – ahogyan Nemes Nagy Ágnes interpretációja során rámutatott¹⁹ – Rilke *Archaikus Apolló-torzó* című versművében is, amelyben a művészet hatását, életformáló hatalmát teszi meg témájául az isten-szobor leírásával. A műalkotás, „a dal” egyetemessége, nagysága oldja fel az elszigetelődés emberi léttapasztalatát később, életműve utolsó szakaszában is, a *Duinói elégiák* és a *Szonettek Orpheuszhoz* verseiben. E kései költeményekben úgy jut kifejezésre az egzisztenciális üdvözülés lehetősége, hogy a versek reflektálnak saját magukra, olykor saját születésükre, íródásukra. Központi helyet kap tehát e versművekben tematikusan a világ, az élet ember általi megörökítésének, „dalba foglalásának” az aktusa, annak dicsőítése. Az, hogy az emberlét kiteljesedése (s az elmúláson

¹¹ Franyó Zoltán fordítása.

¹² SZABÓ Ede, i. m. 147.

¹³ Rilkét idézi Szabó Ede. In: i. m. 18.

¹⁴ Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések, szerk. Hafner Zoltán, Bp., 1994. 176.

¹⁵ Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, Esszék, cikkek II, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Századvég Kiadó, 1993, 349.

¹⁶ PILINSZKY János, *Ars poetica helyett = Nagyvárosi ikonok. Összegyűjtött versek 1940–1970*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970. 162.

¹⁷ Rilke Rudolf Kassner filozófiai gondolatmenetére épít, aki az ember teljes személyiségét az őskorig visszanyúló távlatokban vizsgálva két világot különít el. Az egyik az identitás világa, egy mitikus világ, ahol az ember még teljes egységet alkot a dologi világgal, tehát az emberi szubsztancia tökéletes egysége áll fenn.

¹⁸ „[É]letműve azon kevesek közé tartozik, amelyeknek van merszük az egzisztenciális üdvözülésnek a költészetben, a költészet révén végbemenő formáját hangoztatni és ígérni”. In: DE MAN, Paul, i. m. 35.

¹⁹ „Ez a 14 soros, rövidke vers, ami semmi másról nem szól, csak arról, hogy a költő megnézett egy görög szobrot, életünk legmélyebb emócióit bolygatja meg; egyik oldalával a szakralitást, az istenélményt érinti, másik oldalával a szerelem egy eksztatikus fajtáját.” NEMES NAGY Ágnes, R. M. Rilke: *Archaikus Apolló-torzó = A tűnékeny alma*, szerk. Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995, 167.

való diadal) egyedül a művészet ereje révén történhet meg. Igazolásul álljon itt a *Szonettek* első részének tizenkilencedik versművéből egy részlet:

Változik, forr a világ
mint felleget árja,
a Teljes hullani vágy:
őshona várja.

[...]

Kínunkon nincs diadal,
szeretni gyenge a lélek,
s a halál-messzeségek

titka se szünhet.
Itt ez a dal, csak e dal
szent, örök ünnep.

(Szabó Ede fordítása; kiemelés tőlem – B. Á.)²⁰

A vágyott totalitás azonban csak akkor érhető el, ha a műalkotás valóban magával ragadó, a maga egészében s a befogadóra tett hatásában tökéletes, mert magában hordja az elérni kívánt egységet: „Csak ott, hol a kezdet és a vég /egybeesik, lesz a dal/ örök-fiatal!”²¹ – olvashatjuk a *Szonettek* első részének kilencedik versében. „[A] nagy művek kegyelme” – saját megfogalmazásában – csak azoknak adatik meg, akik keményen megdolgoznak érte. Ebből a gondolatból fakad Rilke művészetfelfogásának munka-centrikussága, amelyet – vallomása szerint – a francia szobrásztól, Auguste Rodin-től tanult meg 1902-es párizsi útja alkalmával: „Il faut travailler toujours” azaz „Mindig dolgozni kell”.²² S innentől fogva valóban célkitűzése volt, hogy a szavak kitűnő kovácsává váljon: „Úton vagyok afelé, hogy munkássá váljak”.²³

Mindezt azért volt fontos részletezni, mert ugyanez az alkotáslélektani teorema Pilinszky János esszéiben is megjelenik. Érdemes összevetni a *munka dicsérete* című írásával, továbbá a *művészi szép* című esszéjében foglaltakkal, amelyben az igaz költői alkotásfolyamat mint „könyökig sárossá” tevő munka jelenik meg:

[...] a művésznek esendőbb és elhagyottabb rétegekbe kell leásnia, hogy a megfelelő «anyagra» találjon. [...] A legelvontabb igényű művész is: kétkezi munkás. [...] A legezoterikusabb költő is könyökig sáros-tintás munka közben. S bizony nem márvány és drágakő után kutat. Jól tudja, hogy a mindenség modelljét egyedül omlatag anyagból, didergő limlomokból lehet «fölrakni», hogy az meg is maradjon, súlyokból és megannyi esendőségből.²⁴

S ez a munka voltaképp nem más, mint megküzdés, harc a szóval. Rilke alkotóelvé – ahogy arra Pór Péter rámutatott²⁵ – a dolgoknak a művészi szó által történő átváltoztatása. Itt érdemes Rilke saját vallomását idézni életműve e kultikus fogalmáról: „A költeményben egyetlen szó sem azonos (beleértve

²⁰ Az eredeti német nyelvű versrészlet így hangzik: „Wandelt sich rasch auch die Welt /wie Wolkengestalten, /alles Vollendete fällt /heim zum Uralten.// [...] //Nicht sind die Leiden erkannt, /nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, // ist nicht entschleiert. /Einzig das Lied überm Land /heiligt und feiert.”

²¹ Képes Géza fordítása, az eredeti német versszöveg a következő: „Erst in dem Doppelbereich /werden die Stimmen /ewig und mild.”

²² Uo. 99.

²³ Uo. 105.

²⁴ PILINSZKY János, *A művészi szép = Publicisztikai írások*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 725.

²⁵ PÓR Péter, *Az átváltozott Piéta: Rilke és Pilinszky*, Alföld 1998/12, 82–89.

az „és” és az „a, az” szócskákat is) a köznapi beszélgetésben használatos és ugyanúgy hangzó szavakkal; a tisztább törvényszerűség, a nagy kapcsolat, a konstelláció, amelyet a versben vagy művészi prózában a szavak elérnek, a magvukig megmáskítja a természetüket, a pusztá érintkezés számára haszontalanná, hasznavehetetlenné teszi őket, érinthetetlenné és maradandóvá lesznek: ez az átváltozás.”²⁶ Ez rendkívül közel áll Pilinszkynek a költői szóról alkotott véleményéhez. Pilinszky is tisztában volt azzal az alkotói nehézséggel, hogy a lírai műalkotás kizárólag a nyelv mint a köznyelvi jelölés közvetítő közege által jöhet létre, amely teljességgel ellentétes viszonyban áll magával a „verssel”, hiszen a költőnek „a nyelv konvencionális jelentése ellenében kell kimondania valamiképpen az egyszerűt”.²⁷ S ez nem jelent mást, mint amit Rilke is megfogalmaz írásában, hogy a nyelv a műalkotásban teljesen másként funkcionál, mint a mindennapi kommunikáció során. Természetesen ez még kevés lenne ahhoz, hogy irodalomtörténeti hatásról beszéljünk, hiszen a költői szó e tulajdonságát már sokan kimondták. A rokonság e lírapoétikai szövegfogás megfogalmazásának misztikus jellegében áll. Rilke a metamorfózis fogalmával írja le a költői szó megragadhatóságának módját, míg Pilinszky a szó megszólításának aktusával látja ezt elérhetőnek. A *Képzelt interjú*-ban írja le, hogy a költőnek egy dolog megjelenítésére csupán egyetlen szó áll rendelkezésére, és semmilyen írói bravúr sem képes ezt a szót a pusztá megnevezés által életre hívni. Ahhoz tehát, hogy egy szó a művészet eszközevé váljon, megelevenedjen a dolgok megszólítása szükséges, amely az írás aktusa által jöhet létre: „[a]z irodalom [...] nem leírás, még csak nem is kifejezés, hanem a dolgok megszólítása”.²⁸ S itt Pilinszky e mondatában már megjelenik az objektív líra tulajdonképpeni kulcsfogalma a *dolog*, amit a tárgyköltészet német nyelvterületen megteremtő költő „Ding”-nek²⁹ nevez. Rilke lírapoétikája szerint a költő feladata, hogy a valóságot (*Wirklichkeit*) a dolgok (*Dinge*) lényegi megragadásával formálja meg (*Gestaltung*). S ezt a költő úgy érheti el, hogy megtanulja *látni* a dolgokat, megérteni őket. A költő egy elmélyült szemlélés útján átlényegül a tárgyba, s a dolgoknak az egyéni érzéstől függetlenül alakot, létet ad a műalkotásban, méghozzá úgy, hogy az egyúttal magát az alkotót is magába zárja. S ugyanez, a valóságra összpontosító figyelem szükségessége jelenik meg Pilinszky alkotáslélektani írásaiban is: az ábrázolt tárgyban mindennek benne kell lennie, „beleértve” az alkotó „teljes egzisztenciáját” is.³⁰

II. RILKE-ÚJRAÉRTELMEZÉSEK A PILINSZKY-LÍRÁBAN

Pilinszky költészetében a Rilke-líra két alapvető motívumában értelmeződik újra: a szubjektum esetlegességében, a létezés szorongó magányában, valamint az ezzel szorosan összekapcsolódó tematikában, a személyes létezés és a transzcendencia viszonyában. Dolgozatom további részében ezt kísérem meg bemutatni a két költő néhány poétikai alkotásán keresztül.

²⁶ E szövegrészt Pór Péter fordításában olvashatjuk. Az eredeti szöveg lelőhelye: *Levél Margot Sizzo-Crouy grófnőhöz*, 1922. március 17-én. RILKE, Rainer Maria, *Briefe III*, Frankfurt /M., Insel Verlag, 1987, 766.

²⁷ PILINSZKY János, *A mű születése* szerk. Hafner Zoltán, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 37.

²⁸ PILINSZKY János, *Képzelt interjú = Publicisztikai írások*, i. m., 827.

²⁹ Szabó Ede hívja fel arra a figyelmet, hogy a költő szóhasználatában a *Ding* többet jelent, mint a magyar nyelvben a „tárgy” vagy a „dolog”. A *Ding* fogalmába „szinte minden belezsúfolódik, ami nem ember: növény, állat, használati tárgy, szobor, festmény, épület, olykor még egy-egy természeti jelenség is lehet *Ding*.” Rilke 1907-es Rodin-előadásában a sokat dédelgetett, szívhez nőtt gyermekkori tárgyakkal szemlélteti a *Ding* jelentőségét: „Ez a szó...[...]nem jelent Önöknek semmit. S ezért örülök, hogy az imént a gyermekkorra hivatkoztam; ez talán segítségemre lehet abban, hogy szívükre kössem ezt a szót, mint valami kedveset, ami sok emlékekkel függ össze. [...] állat volt és fa és király és gyermek....s bármily értéktelen volt is, előkészítette kapcsolatainkat a világgal, [...] s még ennél is több volt: a létén...végleges eltörésén vagy rejtélyes eltűnésén minden emberi élményt átéltek...” A *Ding* tehát érzéseket, gondolatokat, emlékeket ébreszt, s lehetővé teszi a földi lét átélését. (SZABÓ Ede, i. m. 99–102.)

³⁰ PILINSZKY János, *Képzelt interjú*, i. m., 348.

1. Az egzisztenciális magány versei

Rilke és Pilinszky lírája hasonlóságot mutat abban a költői eljárásmodban, ahogyan a világ sivárságát, idegenségét mint léttapasztalatot kifejezik. Mindkét költészetre igaz, hogy a világ idegenségét a szubjektum létezésének szorongástól teljes magányában ragadják meg, még hozzá oly módon, hogy nem a világ idegenségét hangsúlyozzák, hanem azt a létmódot, ahogy a szubjektum válik idegenné a világban.

Az egzisztenciális magány, az elhagyatottság Rilkénél *A nap lenyugszik...* (*Der Tag entschlummert...*) kezdetű versében, már a *Korai versek* időszakában megjelenik az egyedül bolyongó lírai szubjektum képében:

A nap lenyugszik lágyan.
Bolyongok éberen.
A virrasztó magányban
kis csillag jár velem.

Szeme pillásan ég fenn,
ragyogva néz felém,
oly árva ott az égen,
akár a földön én.

(Fodor András fordítása)³¹

E költemény ugyan még személyes hangvétellű, de már megfigyelhető benne az a törekvés, ahogy a magány érzését egy a szubjektumon kívüli létezőn, a szintén egymagában „virrasztó” égitesten keresztül érzékítse meg azáltal, hogy a lírai szubjektum analóggá válik vele. Az eredeti német nyelvű Rilke-verset idézem, mert az formai megjelenésével valamelyest jobban hangsúlyozza ezt a párhuzamot: „Wach sind im weiten Kreise /ich – und ein bleicher Stein”; „er scheint am Himmel droben/so einsam, wie ich hier” (Kiemelések tőlem – B.Á.). Azért is fontos kitérni a német eredeti versszövegre, mert az egzisztenciális magányérzet költői kifejezőmódjának sajátossága igazán csak annak a vizsgálatával ragadható meg. Az eredeti német szövegnek a versszubjektum bolyongását jellemző határozószava a *menschenfern*, amitől jelentésében eltér a fordítás *éberen* szava, ami már az eredeti szöveg következő sorát szemantizálja („Wach sind im weiten Kreise” – kiemelés tőlem – B. Á.). Ez a szóhasználatbeli különbség pedig azért kulcsfontosságú, mert az eredeti versszöveg szavának (*menschenfern*) a jelentésében (’embertől távolian’) tetten érhető az a fent említett poétikai eljárás-mód, ahogyan a versszubjektum magányos létmódja a világtól való eltávolodás, az attól való idegenség³² kifejezése útján alkotódik meg.

A szubjektum egyedüliségének a megjelenítésében emellett nagy szerepe van annak a térképzési sajátosságnak, amely egyébként a Pilinszky-lírának az egyik – Tolcsvai Nagy Gábor szerint³³ – legfontosabb jellemzője: a végtelenített tér, amelyben a szubjektum a világi léttől független, a végtelen tér-idő kontinuumhoz tartozó tényezőkhöz, dolgokhoz viszonyulva jelenik meg. Mindez jelen műalkotásban a versben beszélő szubjektum és a csillag kizárólagos kapcsolatában rajzolódik ki,

³¹ Az eredeti német nyelvű vers így hangzik: „Der Tag entschlummert leise, /-ich walle menschenfern.../Wach sind im weiten Kreise /ich - und ein bleicher Stern./Sein Auge lichtdurchwoben/ruht flimmernd hell auf mir,er scheint am Himmel droben/so einsam, wie ich hier...”

³² Érdemes még kitérni arra a magányérzet kifejeződését érintő szemantikai többletre is, amelyet az eredeti versszöveg egy német anyanyelvű, avagy németül tudó olvasó számára nyújthat. Egy a német nyelvet ismerő befogadó képzetében ugyanis a *fern* ’távol’ lexéma hangalaki hasonlósága miatt nagy valószínűséggel megidézi a fremd ’idegen’ lexémát.

³³ TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2002, 39. Továbbá lásd részletesen: TOLCSVAI NAGY Gábor, „Kimeredek a földből”. Az *elemi tér-idő kontinuum* Pilinszky lírájában, *Literatura* 1997/3, 210–215.

hiszen a tér voltaképpen – ahogy Pilinszky lírájában is oly sokszor – üres marad. A kozmosz totális kitágítása útján jelenítődik meg a magányérzet Pilinszky első kötetének, a *Trapéz és korlát* verseiben is. Példaként szolgáljon a kötet első ciklusának címadó verse a *Halak a hálóban*, amely versműben a világegyetemet metaforizáló *csillagháló* és az egyedi embert megtestesítő *hal* képének összefüggésszerkezetében rajzolódik ki az elhagyatott szubjektum szorongató lét- és világtapasztalata:

Csillaghálóban hanyódunk
partravont halak,
szánk a semmiségbe tátog,
száraz űrt harap.
Suttogón hiába hív az
elveszett elem,
szűrő kövek, kavicsok közt
fuldokolva kell
egymás ellen élnünk-halnunk!
Szívünk megremeg.
Vergődésünk testvérünket
sebzi, fojtja meg.
Egymást túlkiáltó szónkra
visszhang sem felel;
öldökölnünk és csatázunk
nincs miért, de kell.
Bűnhődünk, de bűnhődésünk
mégse büntetés,
nem válthat ki poklainkból
semmi szenvedés.
Roppant hálóban hanyódunk
s éjfélnél talán
étek leszünk egy hatalmas
halász asztalán.

A vers allegorikus képével egy állapotyszerű eseményszerkezetet mutat be, amelyben a versszubjektum más egyénekkel összezárvá éli meg önnön egyedüliségét, miközben kommunikációs kísérletei amellett, hogy kudarcba fulladnak („Egymást túlkiáltó szónkra/ visszhang sem felel”), még emberi összeütközések kiváltójává is lesznek: „fuldokolva kell/ egymás ellen élnünk-halnunk! [,...] Vergődésünk testvérünket/ sebzi, fojtja meg”. A költeményt indító négy sorban megkonstruálódó térben már kirajzolódik az oppozíció, aminek segítségével az egzisztenciális magányérzet megképződik: a csillaghálóban vergődő és „tátogó halak” mint kommunikálni próbáló, de céljukat elérni nem tudó individuumok állnak szemben a „semmiséggel”, a „száraz űrral”, ami – ahogy arra Tolcsvai is rámutat – a világ transzcendens ürességét (kiürültségét) jelöli ki mint megvont életadó közeget.³⁴

E vers alapján érdemes még kitérni a *Trapéz és korlát* azon jellemzőjére, hogy nagyon sokszor találkozunk benne a csillagok képével, amelyet Beney Zsuzsa³⁵ a József Attila-hatás elsődleges motívumaként értelmezett. Ezzel a megállapítással nem kívánok vitába szállni, ugyanakkor szorgalmaznám annak a lehetőségnek a megfontolását, hogy a Pilinszky-lírában felbukkanó *csillag*-motivikában Rilke költészetének hatása is fellelhető. Hiszen a *csillag* Rilke költészetében sem Isten létének a bizonyítékaként jelenik meg, hanem a kozmikus üresség megtestesítőjévé válik.

Közvetlenül is kimutatható a hatás Pilinszky *Éjféli fürdés* című versében, amely Rilke *Este (Abend)* című versművének újraírásaként interpretálható.

³⁴ TOLCSVAI NAGY Gábor, i. m. 41.

³⁵ BENEY ZSUZSA, *Csillaghálóban. József Attila hatása Pilinszky János költészetére* = *Ikertanulmányok*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973, 5–49.

Este

Váltja az este lassanként ruháját,
mit régi fák karéja nyujt elé;
nézed: s otthagya a táj, kettőbe vált át,
egy ég felé tart s egy a mély felé;

otthagya, egészen egyikhez se kötve,
nem oly sötéten, mint a néma ház,
s nem oly bizton esküdve az Örökre,
mint az, mely kél, s csillagként éjszakáz –

otthagya (szóval föl se fejthető)
léted riadtan, érve, óriásnak,
úgy, hogy benned ma fojtva, s értve másnap,
váltja egymást a csillag és a kő.

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)³⁶

Éjféle fürdés

A tó ma tiszta, éber és
oly éles fényű, mint a kés,
lobogva léleklő tükröz,
mit lassu harcban összetör
karom csapása. Nyugtalan
heves fogakkal visszamar
a mélyen megzavart elem.
Legyőzve, lustán fekszem el
és hallgatózom. Csillagok
rebbennek csak, mint elhagyott
egek vizébe zárt halak,
tünődve úszó madarak.

Elnézem őket, röptüket
az irgalmatlan és süket
egek között, én árva szörny,
kit páncél nyom, heges közöny,
ki mit se kér, és mit se vár,
csak bámul hosszan és puhán;
sikamló, sűrű pikkelyek
lelik be sűrűn szívemet,
a mélyén édes-jó iszony,
kitéphetetlen orv szigony,
mit észrevétlen vert belém
a víz, a víz, s a lassu mély.

³⁶ Az eredeti német nyelvű versszöveg a következő: „Der Abend wechselt langsam die Gewänder, /die ihm ein Rand von alten Bäumen hält; /du schaust: und von dir scheiden sich die Länder, /ein himmelfahrendes und eins, das fällt; //und lassen dich, zu keinem ganz gehörend, /nicht ganz so dunkel wie das Haus, das schweigt, /nicht ganz so sicher Ewiges beschwörend /wie das, was Stern wird jede Nacht und steigt - //und lassen dir (unsäglich zu entwirren) /dein Leben bang und riesenhaft und reifend, /so dass es, bald begrenzt und bald begreifend, /abwechselnd Stein in dir wird und Gestirn.”

Mert lenn hináros rét lobog,
alant a kagylók boldogok,
szívük remegve tölti meg
a fényvel érő sűrű csend.
És mintha hívást hallana,
zuhanni kezd az éjszaka,
moszat sodor vagy csillagok,
nem is tudom már, hol vagyok?
Talán egy ősi ünnepen,
hol ég is, víz is egy velem,
s mindent elöntve valami
időtlen sírást hallani!

Mindkét versben három a vertikális térképzetét nyújtó metafizikai szint különíthető el: egy fenti szféra, egy lenti tér, s egy középső, ahol a magányos szubjektum található. Mindkét vers annak az életérzésnek a tettenérése, hogy az emberi lét kettős beágyazottságú: a jó és a rossz, a magas és a mély, a fenti és a lenti egyszerre van jelen emberi természetünkben mintegy egységet alkotva benne. Azáltal, hogy a versek az *estét*, illetve az *éjszakát* jelölik ki az (ön)szemlélődés, a kontempláció téridejeként, tovább fokozzák ezt a kettősséget, hiszen beiktatják a sötétség és a fény archetipusait is. Rilke versében – ahogy azt versértelmezésében már Nemes Nagy Ágnes is leírta – a lírai szubjektum előtt az estidő fokozatos előrehaladásával „kettéválik a táj: »egy ég felé tart s egy a mély felé« egészen addig a pontig, amikor megtudjuk, hogy emberi természetünk szűnhetetlen dráma színhelye, váltakozván benne a »csillag és a kő«.”³⁷ Pilinszky versművében is e kettő közötti váltás, a kétféle tartozás élménye jelenik meg, amelyben a három létszint egymásba zuhan, s az addig saját magát „árva szörny”-ként jellemzett közönyös szubjektum egy olyan időtlen szférában találja magát, „hol ég is, víz is egy” vele. Itt érdemes kitérni Pilinszky *Ittlétünkéről* című írására, melyben épp az emberi lét e kettőssége fogalmazódik meg: „Az ember látszatra semmiben sem különbözik a világtól, melybe beleszületett. [...] Mégis, az emberben van valami titokzatos döntésre való képesség, amivel [...] jobbá vagy rosszabbá lehet a világnál, melybe »belevetett«.” Ez a kétértelmű szabadság, befejezetlenség, választás: egyedül a miénk.”³⁸ Az irodalomtörténeti hatás létjogosultságát támogatja a versszubjektumoknak az emberi természet kettősségét jelölő dologi létezőkkel, őselemekkel (*csillag, kő, illetve ég, víz*) való misztikus egyesülése is a költemények végén.

2. A személyes létezés és a transzcendencia viszonya

Tolcsvai Nagy Gábor hívja fel a figyelmet arra monográfiájában, hogy Pilinszky lírája a személyes létezés és a transzcendencia viszonyát oly mértékben állítja a középpontba, amely szinte példa nélküli a barokk utáni magyar irodalom történetében. Pilinszky *ex nihilo* hozta be ezt az új lét- és világértelmezési módot a magyar irodalomba, amely során – magyar előzmény nem lévén – az európai misztikus, illetve metafizikus hagyományból építkezett. Tudva levő, hogy Pilinszky költészetének ez a szakrális horizontja két tradícióból táplálkozik: az egzisztenciális bölcsélet és a Simon Weil által is képviselt misztikus filozófiából. Meg kell azonban jegyezni, hogy költészetét egyes kutatói – főként a recepció kezdeti időszakában – kizárólag a személyes (katolikus) vallásosság kifejeződéseként értelmezték, amely meglehetősen beszűkítette a Pilinszky-életmű interpretációs lehetőségeit.³⁹ Hasonlóan ér össze ez a két létértelmezési mód Rilke költészetében, akit egyébként egyes értelmezői misztikus költőként tartanak számon, s pozitív vallásosságát hangsúlyozzák, (holott Rilke többször

³⁷ NEMES NAGY Ágnes, *R.M. Rilke: Este = A tűnékeny alma*, i. m., 175.

³⁸ PILINSZKY János, *Ittlétünkéről. (Jegyzetek a Genézishez III.) Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, Esszék, cikkek II.*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Századvég Kiadó, 1993, 11.

³⁹ Lásd bővebben: TOLCSVAI NAGY Gábor, *Úton levés a szubjektum teljessége felé*, i. m. 9–36.

hangsúlyozta ateizmusát). Szabó Ede hívja fel arra a fontos tényre a figyelmet, hogy Rilke költészetében „korántsem valami tételesen vallásos istenfogalommal van [...] dolgunk”⁴⁰ hanem – ahogy majd később Pilinszky-nél is – egy a szubjektum és a kozmosz viszonyával kifejezhető és megjeleníthető léteértelmezés kibontásának lehetünk tanúi, amelyben az evilági ember esetlegessége áll szemben az időtlen örökkel. Ezt jól bizonyítja Rilke az *Áhítat* könyvében található *Te sötétség* kezdetű költeménye, amelynek hatását Pilinszky *Te győzz le* című versében fedezhetjük fel.⁴¹ Mindkét vers a transzcendens megszólításával indul, ám a transzcendens létező nem antropomorfizálódik Isten-alakban, hanem a fény hiányának tulajdonságát magában hordó természeti jelenségek képében jelenítődik meg: Rilke versműve a *sötétség* (*Dunkelheit*), Pilinszkyé az *éjszaka* megszólításával teremti meg a felső metafizikai szintet. A hatás kimutatható a két versmű himnikus modalitásában, a sötét erő magasztalásában. Azon belül is legjobban azokban a sorokban, amelyekben a lírai beszélők a megszólított lét-szintből származtatják magukat: „Du Dunkelheit, aus der ich stamme,/ ich liebe dich mehr als die Flamme, /welche die Welt begrenzt”⁴², „belőled jöttem és vagyok/ ragadj magadba, járj át!”.

Rilke verseire, s főként Az *áhítat* könyvének költeményeire igaz, hogy Isten a legkülönfélébb dolgokban, jelenségekben ölt testet (megjelenhet mint templom, kozmosz, sötétség, s honvágy stb.). Számos versben van azonban jelen a megszólítás aktusával perszonifikált Istenként, Úrként. Fontos tény azonban, hogy szinte kivétel nélkül hiányként, elérhetetlen létezőként realizálódik, aki elhagyta teremtményét. Példaként szolgálnak a következő sorok: „Imádságom nem káromlás nekem./[...]Szereteted adnék. Szeretted.../Szeretjük hát atyánk? Nem hagyjuk ott,/ akár te engem, elszántan-konok/ arccal, üres elfáradt kezeit?”; „Szomszédom, Isten,/ [...] figyelek mindig. Adj egy kis jelet./ Közel vagyok.” „A gondja ránk: lidércnyomás nekünk, /s hangja olyan nekünk, akár a kő – /mert szava csak félig ha érthető, /reá akárhogy is figyelmezzünk./[...]s meszebb vagyunk tőle, mint valaha, [...]” [Kiemelések tőlem – B. Á.]. Mindez Pilinszky költeményeire is igaz, Isten hiánya (s így a kreatúra magánya) a legkülönbözőbb (imaginárius) dolgokban, s tárgyokban is képes kifejeződésre jutni (vö. *plakátmagány, kockacsend, hamunéma fal* stb.), s mindig mint megközelíthetetlen entitás jelenik meg. Ugyanakkor az sem kétséges, hogy Pilinszky legszemélyesebb hangoltságú versei azok, melyekben a veressubjektum a transzcendens létezőhöz imádkozik. E személyes formák Rilke költészetét is jellemzik. Az isteni szférával való azonosulás vágya jelenik meg az alábbi sorokban: [...]” „Bár sok zarándok lennék én, Uram, /hogy hosszú sorban járuljak eléd, hogy nagy részed lehessen én, Uram,/ [...], s az elhagyatottság, a transzcendens létezővel folytatható párbeszéd vágyott óhaja, de a kommunikáció megvalósíthatóságának kétségei fejeződnek ki az első *Duinói elégia* soraiiban: „Hogyha kiáltok, szómra ki hallgat az angyali rendekből? [...] Kihez esdjünk,/ ó, ki segít rajtunk?” Különös figyelmet érdemel a hatás kimutatásában Rilke verseinek *csönd* motívuma, amely a Pilinszky-lírának jellegzetes sajátossága. Számai Dorottya *Pilinszky János költészete és az ima teológiája* című tanulmányában Pilinszky költészetét az ima áttételes (olykor rejtett) formájaként tételezi, s megállapítja, hogy a Pilinszky-versekre jellemző csönd sokszor azonos az imádság csöndjével, ugyanis a kontemplatív ima – amely imatípust Pilinszky lírai alkotásai idézik –, jellemzője a non-verbális jelleg, a szavakon túli, csöndben átélt Isten-élmény. Egy személyessé tett hiánytudat hangzik fel, s a transzcendenssel folytatott párbeszéd létrejöttének lehetősége kérdőjeleződik meg a *Panasz* című imaformájú versben: „Eleven csillagok alá/ az éjszakák sarában eltemetve, /hallod a némaságomat? /[...]” „Eljut hozzád a panaszom?” [Kiemelés tőlem – B. Á.] A Pilinszky-lírában a csönd egyaránt válik a kontempláció, az imát megelőző kiüresedés csöndjévé, valamint Isten hallgatásának, az Istentől való elhagya-

⁴⁰ SZABÓ Ede, i. m., 62.

⁴¹ Meg kell jegyezni, hogy Pilinszky e versében többen (ld. BENEY Zsuzsa, i. m., SCHEIN Gábor, *József Attila késői költészetének hatása Pilinszky János korai lírájában* = *Poetikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 170–171.) József Attila korai költészetének hatását vélik fölfedezni, amely természetesen kétségbe nem vonható, ugyanakkor nem szabad az interpretációnak elzárkózni attól a lehetőségtől sem, hogy a német nyelvterületen alkotó költőelőd versének nyomai is megtalálhatók a költeményben.

⁴² Az eredeti német szöveget idézem, ugyanis Halasi Zoltán fordítása („Te Sötétség, ki megformáltál”) nem fejezi ki olyan intenzitással a Sötétségből való születést, származást, és a hozzá fűződő erőteljes kapcsolatot (*kedvesebb vagy nekem* vö. eredeti *szeretek*) mint a német szöveg, amely szóserint fordítva körülbelül így hangzik: Te sötétség, akiből származom /Jobban szeretlek mint a lángot/ mely a világot határolja (körbe övezi).

tottságnak a csöndjévé. A transzcendens létező és a csönd kapcsolata már Rilke költészetében is fel-lelhető. Az est csöndjében létező Isten képének lehetünk tanúi a költő *Nappal hallomás vagy (Bei Tag bist du das Hörensagen)* kezdetű versművében is:

Nappal hallomás vagy csupán,
A Sok körül csobogva, bújva;
A csönd, óraütés után,
mely lassan összeszárul újra.

Amint a nap az est felé dől,
s mind gyöngébb mozdulattal hullni tér,
annál inkább *vagy*, Istenem. Kikél
országod füstként minden házfedélből.

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)⁴³

Még jobb bizonyíték a Rilke-hatásra a költő alábbi, *Oltsd ki szemem (Lösch mir die Augen aus)* kezdetű versműve, amelyben a transzcendens létező és az imádkozó versszubjektum néma csöndje egyaránt megjelenik, s amelynek újraértelmezése Pilinszky *Örökkön örökké* című lírai alkotásában az Istennel való kommunikáció lehetetlenségének belenyugvó tudomásulvételében, s a mégis „tevés” motívumában fedezhető fel:

Oltsd ki szemem: én mégis látva látlak,
tömd be fülem: *én hallom hangtalan szád*,
lábatlanul is elkúszom utánad,
és hogyha kell, *száj nélkül esküszöm rád*.
Törd le karom és megragadlak én,
szívemmel, mint egy kézzel tartalak,
fogd le szívem, agyam dobog hibátlan,
s ha lángod agyvelőmbe csap,
viszlek tovább, vérem zuhatagában.

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)⁴⁴

[Kiemelés tőlem – B. Á.]

Örökkön örökké

Várok, hogyha váratsz, megyek, ha terelsz,
maradék szemérmem némasága ez,
úgyse hallanád meg, hangot ha adok,
sűrű panaszommal jobb ha hallgatok.

⁴³ Az eredeti Rilke-vers így hangzik: „Bei Tag bist du das Hörensagen, /das flüsternd um die Vielen fließt; /die Stille nach dem Stundenschlagen, /welche sich langsam wieder schließt. //Jemehr der Tag mit immer schwächern /Gebärden sich nach Abend neigt, /jemehr bist du, mein Gott. Es steigt /dein Reich wie Rauch aus allen Dächern.”

⁴⁴ Az eredeti német nyelvű versszöveg a következő: „Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn, /wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören, /und ohne Füße kann ich zu dir gehn, /und ohne Mund noch kann ich dich beschwören. /Brich mir die Arme ab, ich fasse dich /mit meinem Herzen wie mit einer Hand, /halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen, /und wirfst du in mein Hirn den Brand, /so werd ich dich auf meinem Blute tragen.”

Tűrök és törődöm engedékenyen:
mint Izsák az atyját, én se kérdezem,
mivégre sanyargatsz, teszem szóttalan,
szófogadó szolga, ami hátra van.

[...]

S e Rilke-vers kapcsán érdemes szólni még egy poétikai jelenségről, amelyben a német nyelvű költő és Pilinszky költészetének transzcendenshez fűződő viszonya rokon, s amely épp az imádságos versformából adódóan jön létre. Mindkét költőre igaz, hogy egyes versműveik egyszerre értelmezhetők szerelmes és „istenes” versként. (Filológiai adatok bizonyítják, hogy Rilke fent idézett verse a költő szerelméhez, Lou Andreas-Salome-hoz íródott, még 1897-ben.) Ezt a jelenséget Pilinszky költészetét vizsgálva Szávai Dorottya azzal magyarázza, hogy e versekben az úgynevezett „szív-imának” nevezett forma jut érvényre, amelyben az ima mint isteni szeretet ragadható meg, az imádkozó pedig Krisztust imitálja. S ennek az imaköltészetnek az a sajátja, hogy erősen emocionális létélményt rejt. Így lehetséges tehát, hogy az olyan versek, mint a *Trapéz és korlát*, vagy a későbbi *Szerelem sivataga* egyaránt interpretálhatók szerelmes, s a transzcendenshez írott versekként.

Rilke *Az olajfák kertje* (*Der Ölbaum-Garten*) című versének hatása szintén kimutatható Pilinszky János költészetében, azon belül is főként irodalmi munkásságának egyik csúcspontját jelentő versében, az *Apokrif*ban.

Az olajfák kertje

A szürke lomb alatt ment fölfelé
az olajtájjal egyszürkére válva,
s csupa por homlokát befekteté
mélyen a forró két tenyér porába.

Minden, s ez is. És ezzel véget ért.
Most menjek, míg vakság terjed szememben,
s miért akarod mondatnom, miért,
hogy vagy, mikor nem talállak magam sem.

*Nem talállak. Magamban, itt vagy ott,
másban, sehol már. E kő is halott.
Nem talállak már. Egyedül vagyok.*

De a minden szomorúságot érzem,
melyet általad enyhíteni véltem,
pedig nem vagy. Ó, név nélküli szégyen...

Később úgy mondták: angyal jött az éjben...

Miért angyal? Jött csak az éjszaka
a fák között egykedvűen lapozván.
Álmában rezzent némelyik tanítvány.
Miért angyal? Jaj, jött az éjszaka.

Az éjszaka megjött, s nem volt szokatlan,
ilyen éj száz is eltelik.
Alvó kutyák és kövek szerteszórtan -
csak úgy volt, amilyen éjszaka sok van,
s mind csüggedten vár másnap reggelig.

Ki így imádkozik, nem látogatja
angyal, az éj nem őt segíti föl;
a magavesztőt minden hullni hagyja,
ilyen fiút vet prédául az apja,
és nem fogad be semmi anyaöl.

(Vas István fordítása)⁴⁵

Apokrif

1

Mert elhagyatnak akkor mindenek.

Külön kerül az egeké, s örökre
a világvégi esett földké,
s megint külön a kutyaólak csöndje.
A levegőben menekvő madárhad.
És látni fogjuk a kelő napot,
mint tébolyult pupilla néma és
mint figyelő vadállat, oly nyugodt.

*De virrasztván a számkivettetésben,
mert nem alhatom akkor éjszaka,
hányódom én, mint ezer levelével,
és szólok én, mint éjzáró a fa:*

Ismeritek az évek vonulását,
az éveket a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártyás lábakon?
Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló fegyencefejet,
ismeritek a dermedt vályukat,
a mélyvilági kínt ismeritek?

⁴⁵ Az eredeti német nyelvű versszöveg a következő: „Er ging hinauf unter dem grauen Laub/ ganz grau und aufgelöst im Ölgelände/ und legte seine Stirne voller Staub/ tief in das Staubigsein der heißen Hände.// Nach allem dies. Und dieses war der Schluß./ Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,/ und warum willst Du, daß ich sagen muß/ Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.// Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein./ Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein./Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.// Ich bin allein mit aller Menschen Gram,/den ich durch Dich zu lindern unternahm,/der Du nicht bist. O namenlose Scham...//Später erzählte man: ein Engel kam -./Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht/ und blätterte gleichgültig in den Bäumen./ Die Jünger rührten sich in ihren Träumen./ Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.// Die Nacht, die kam, war keine ungemeine;/ so gehen hunderte vorbei./ Da schlafen Hunde und da liegen Steine.// Ach eine traurige, ach irgendeine,/ die wartet, bis es wieder Morgen sei.// Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern./ und Nächte werden nicht um solche groß./ Die Sich-Verlierenden läßt alles los,/ und sie sind preisgegeben von den Vätern/ und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß.”

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten
a haragos ég infravörösében.

Így indulok Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.
Nincs semmije, árnyéka van.
Meg botja van. Meg rabruhája van.

2

Ezért tanultam járni! Ezekért
a kései, keserű léptekért.

S majd este lesz, és rámkövil sarával
az éjszaka, s én húnyt pillák alatt
őrzöm tovább e vonulást, e lázas
fácskákat s ágacskáikat,
Levelenként a forró, kicsi erdőt.
Valamikor a paradicsom állt itt.
Félálomban újuló fájdalom:
hallani óriási fáit!

Haza akartam, hazajutni végül,
ahogy megjött ő is a Bibliában.
Irtóztató árnyam az udvaron.
Törődött csönd, öreg szülők a házban.
S már jönnek is, már hívnak is, szegények
már sírnak is, ölelnek botladozva.
Visszafogad az ősi rend.
Kikönyöklők a szeles csillagokra -

*Csak most az egyszer szólhatnék veled,
kit úgy szerettem. Év az évre,
de nem lankadtam mondani,
mit kisgyerek sír deszkarésbe,
a már-már elfuló reményt,
hogy megjövök és megtalállak.
Torkomban lüktet közeled.
Riadt vagyok, mint egy vadállat.*

Szavaidat, az emberi beszédet
én nem beszélem. Élnek madarak,
kik szívszakadva menekülnek mostan
az ég alatt, a tüzes ég alatt.
Izzó mezőbe tűzdelt árva lécek,
és mozdulatlan égő ketrecek.

Nem értem én az emberi beszédet,
és nem beszélem a te nyelvedet.
Hazátlanabb az én szavam a szónál!
Nincs is szavam.
Iszonyu terhe
omlik alá a levegőn,
hangokat ad egy torony teste.

*Sehol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kimmfeledt nyugággy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.*

3

*Látja Isten, hogy állok a napon.
Látja árnyam kövön és kerítésen.
Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.*

*Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka raja,
egy jó tenyérynyi törmelék
akkorra már a teremtmények arca.*

*És könny helyett az arcokon a ráncok,
csorog alá, csorog az üres árok.*

[Kiemelések tőlem – B. Á.]

Hogy Pilinszky ismerte e költeményt, bizonyítja *Nagybét* című esszéje, amelyben szó szerint idézi Rilke e költeményét:

Ettől kezdve hatalmas árnyék hull Jézus isteni természetére. Az Atya is mintha hallgatna, s elfordulna tőle, s a tanítványok is alszanak. „Az éjszakában kutyák és kövek” – írja Rilke erről a virrasztásról.

Bár Kulcsár Szabó Zoltán tanulmányában⁴⁶ a Pilinszky-vers szövegének nyelvi, valamint szókinszbeli rétegződésének alapos vizsgálatával már felfejtette annak főbb intertextuális érintkezési pontjait, dolgozatomban mintegy e munkát kiegészítendő világítanék rá az *Apokrif* rilkei szöveghagyománnyal való kapcsolatára. A Rilke-hatás egyaránt jelenik meg a beszédmodok, a személyes és a személytelen hangnem, illetve az alany személyének és számának váltakoztatásában, a Pilinszky-versművekre egyébként is jellemző apa-fiú relációnak a megjelenésében, valamint a kiüresedést, halottiságot prezentáló motivikában, tárgyi metaforákban.

Az *olajfák kertje* című vers szerkezeti egységeit vizsgálva Pór Péter⁴⁷ tér ki a vers különböző beszéd-módjaira. Megfigyeléseinek segítségül hívásával a Rilke-versben négy egymástól különböző nyelvi megnyilatkozásmódot különíthetünk el. A költemény első része egy bibliai parafrázis, ahol a történet harmadik személyben, egy magasabb létszféra perspektívájából beszélődik el. Ezt töri meg a második versszak „Minden, s ez is. És ezzel végetért” sora, amelyben egy teljesen személytelenített hang szólal meg kinyilatkoztató, profétikus beszédmodban. E fordulat után a szöveg első személybe vált át („Most menjek, míg vakság terjed szememben,...”) s a „miért akarod mondatnom”-verssor második személyű igéjével beiktat egy megszólítottat is: Jézus imádsága ez az Atyához, ahhoz az Istenhez, aki őt elhagyta. Szükséges tehát rögzítenünk, hogy a versmű e szerkezeti egységében megjelenik az *én-te reláció*, amely a Pilinszky-verssel való rokonság további feltárásában az elemzés kulcsfontosságú tényezőjeként lesz jelen. A versszöveg ezután, a Jézus imádságát imitáló szövegrész után újra egy harmadik személyű beszéddé alakul („Később úgy mondták: angyal jött az éjben...”), amely azonban

⁴⁶ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Intertextuális háttér és szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben = Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas Kiadó, 1998.

⁴⁷ PÓR Péter, i. m., 83–84.

mondatszerkesztésében, modalitásában, szókincsében egyaránt eltér az első rész bibliai meghatározottságú harmadik személytől.

A beszédmódok váltakozását figyelhetjük meg az *Apokrif*-ban is. A vers (s így a vers első szakasza) egy versszakká különített félmondatból indul, egy okhatározói mellékmondatból: „Mert elhagynak akkor mindenké”, amely archaikus igehasználataival, illetve kifelé forduló profétikus beszédhelyzetével, ünnepélyes modalitásával egyaránt a bibliai szöveghagyományt idézi, azon belül is főként az apokalipszis-szövegeket (s így a *Jelenések könyvét*), illetve *Jeremiás siralmait*.⁴⁸ Már e verskezdő sorban, annak prófétai beszédmódjában felfedezhetjük a rokonságot Rilke költészetével. Rilke ugyanis – főként *Az áhitat könyvében* – gyakran él a *Biblia* nyelvezetét megidéző profétikus verskezdettel: „Mert minden nagy lesz és hatalmas újra”, „Mert nézd: ők élni fognak sokasodni, [...] Mert boldogok, kik el nem távolódnak”.⁴⁹ S egy a kinyilatkoztató beszédet megidéző verssorral találkozhattunk *Az olajfák kertjének* második versszakának kezdősorában is („Minden, s ez is. És ezzel végetért”). A kezdősört – ahogy azt Németh G. Béla megállapítja – egy „prófétálva regisztráló beszéd” követi, amely hanghordozásában szintén az apokalipszis-műfaj beszéd típusának sajátosságait ölti magára. E szakasznak jellemzője még az alany személyének folytonos váltakozása. Különösen fontos azonban, hogy bár „[v]alamennyi lehető személy jelen van”⁵⁰, az egyes szám második személy nincs: az élő személyes kapcsolat, az *én-te viszony* hiányzik e strófákból. Mindezzel szemben a második részben („Ezért tanultam járni! Ezekért /a késeim keserű léptekért [...]”) a szöveg – bár megtartja apokalipszises vonásait – szoltáros panaszdalba, jeremiádba vált át, amelynek immár az elégtikus hangnemű, magába forduló, emlékező tünődés válik meghatározójává. Már e szakasz legelejétől megfigyelhető továbbá, (majd a vers tizedik versszakában igazolódik is: „Csak most az egyszer szólhatnék veled, ...”) hogy a panasz, a szemrehányás egy jól meghatározható *Te-re* irányul, tehát itt megjelenik az *én-te reláció*. A vers harmadik egységében újra változik a hangnem, s a szöveg központi alanyának személye is váltakozik. E szakasz kezdő strófájában („Látja Isten, ...”) egy grammatikai áttétel révén éri el a vers, hogy a szubjektum helyzete Isten felől, Isten szemszögéből beszélődjék el, majd az utolsó előtti versszakról kezdve egyre inkább egy személytelenedő beszédmód térnyerését követhetjük végig.

Mint ahogy arról már fentebb szó esett, az irodalomtörténeti hatás kimutatásában különösen jelentős szereppel bír a versekben megjelenő *én-te viszony*. *Az olajfák kertjében* ez a Jézus szerepéből megszólaló lírai ének az Atyához intézett imádságában jut érvényre. Rilke költeményében Jézust létének abban a pillanatában ragadja meg, amikor arra készül, ami az Isten-Atya akarata szerint vár rá, amikor tudja, hogy meg fog halni: az utolsó vacsora és az elfogatás közötti időszak Jézusa ez, aki az Olajfák hegyén végzetét várva fordul az Atyához. A Rilke-vers Jézus imájában azonban megváltoztatja a bibliai paradigmát:⁵¹ az imában egyaránt jut kifejezésre Isten keresése és meg nem találása. A Jézus szerepéből megszólaló versszubjektum ugyanis Istent nem-létében ragadja meg. Itt érdemes az eredeti szöveget idézni, ugyanis az sokkal radikálisabban viszi véghez a tagadást, mint a magyar nyelvű fordítás:

[...]

warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wenn ich Dich selber *nicht* mehr finde.

Ich finde Dich *nicht* mehr. *Nicht* in mir, nein.
Nicht in den andern. *Nicht* in diesem Stein.
Ich finde Dich *nicht* mehr. Ich bin *allein*.

⁴⁸ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, i. m., 89.

⁴⁹ A versrészeket *Az áhitat könyvéből* származnak.

⁵⁰ NÉMETH G. Béla, *Az Apokalipszis közelében*. Pilinszky János: *Apokrif = Versek és korok*. Bp., Calibra Kiadó, 1982, 262.

⁵¹ PÓR Péter, i. m., 83.

Ich bin *allein* mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du *nicht* bist.

[Kiemelések tőlem – B. Á.]

Láthatjuk, hogy a *nicht* tagadószó összesen hétszer fordul elő a szövegben,⁵² méghozzá szoros egymásutánban, s így e versrészlet ritmusa is főként e szavak ismétlődéséből alkotódik meg. Kitüntetett szerepű még a kétszer ismétlődő *allein* 'egyedül' határozószó, ami Isten nem-létéhez már az egyedül-lét fogalmát is hozzákapcsolja, s nyomatékosítja, (s ami itt az eredeti szövegben szintén nagyobb hangsúlyt kap, mint a fordításban, hiszen ott csak egyszer szerepel). A magány, az elhagyatottság szorongó létérzése rajzolódik tehát ki e sorokban, Jézusnak mint magára maradt embernek a kétségbeesett, szemrehányó fohászában.

Ahogy azt Szávai Dorottya is megjegyzi a Fiú odafordulása Istenhez, mint Apához a Pilinszky-líra egyik jellegzetes gesztusa.⁵³ (Ennek lehettünk tanúi a fentebb már idézett *Panasz* és az *Örökkön örökké* című versekben is). Ezen felül azt is tudjuk, hogy Pilinszky pályájának előrehaladtával (a *Harmadnapon* kötet-től fogva) költészetében egyre inkább a Krisztus-eseményekhez kötődő végső dolgok doktrínája válik uralkodóvá, s a szubjektum (individualitásának felfüggesztésével) jézusi helyzetbe kerül.⁵⁴ Az *Apokrif*ban – ahogy arra Tolcsvai is utal értelmezésében⁵⁵ – a szenvedéstörténetbeli utolsó éjszaka Krisztusának versbéli szerepe fedezhető fel a „De virrasztván a számkivettetésben, /mert nem alhatom *akkor éjszaka*” strófakezdő sorokban. Ekkor még azonban az *én-te* reláció – ahogy arra már utaltam – nincs jelen. Az *én-te viszony* megjelenését Németh G. Béla tanulmánya alapján a vers második részére regisztrálhatjuk, a lírai-én panaszos hangvételű beszédének szakaszára. Németh megállapítja, hogy a „panasz, szemrehányás [...] határozottan egy »Te«-re irányul; -»Te«-re, aki azonban igazában nincs.” A szubjektum és a *Te* közötti kapcsolat megvalósíthatatlansága a „Csak most az egyszer szólhatnék veled” óhajító modalitású mondatában jut teljes érvénnyel kifejezésre. Bár a *te* személye nem konkretizált, s ennél fogva értelmezhetősége az emberi társtól kezdve egészen Istenig bárkire kiterjedhet, mégis Isten nevének megjelenése a harmadik szakasz első strófájában igazolja azt az interpretációs lehetőséget, hogy a transzcendens létező a megszólított.⁵⁶ Ennek értelmében a Rilke-vers jézusi monológjának átírását az *Apokrif*ban egyaránt lelhetjük fel Isten megszólításában, a vele való „szólás”, beszélgetés vágyában, s a kapcsolat megvalósíthatatlanságának kudarcában⁵⁷, (hiszen Isten – ahogyan a Rilke-versben is – nem-létében realizálódik). Különös erővel érzékelhetjük a hatást a Rilke-vers „Nem talállak” és az *Apokrif* „Sehol se vagy” kezdetű versszakáiban:

Nem talállak. Magamban, itt vagy ott,
másban, sehol már. E *kő* is halott.
Nem talállak már. *Egyedül* vagyok.

Sehol se vagy. Mily *üres a világ*.
Egy kerti szék, egy kinnfelelt nyugágý.
Éles *kövek* közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. *Kimeredek a földből*.

[Kiemelések tőlem – B. Á.]

⁵² A magyar nyelvű fordításban a tagadószókkal ellátott igék (*nem talállak, nem vagy*), a *sem* tagadószó, s a *sehol* tagadó határozószó által megy végbe a tagadás.

⁵³ SZÁVAI Dorottya, i. m., 64.

⁵⁴ SCHEIN Gábor, *Pilinszky János költészetének valóság-fogalma = Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 192.

⁵⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor, i. m. 106.

⁵⁶ NÉMETH G. Béla, i. m., 264–265., KULCSÁR SZABÓ Zoltán, i. m., 97., TOLCSVAI NAGY Gábor, i. m., 110.

⁵⁷ A kommunikáció megvalósíthatatlanságának interpretációját támogatják még Németh G. Bélának a harmadik szakaszra tett azon megállapításai, melyek szerint a kapcsolat nem *Te és én* viszonyában jut kifejezésre, hanem *Ő és az* relációban. Az igei állítmány tárgya ugyanis harmadik személyű, s nem második: „Látja Isten” azt, és nem engemet. Isten tehát nem a szubjektumot látja, hanem azt, ahogy az áll a napon, árnyát kövön és kerítésen, állását a levegőtlen présben. (Uo. 265.)

A transzcendens létezővel való kommunikáció lehetetlenségéből fakadó hiányérzetet mindkét versmű a világ ürességében ragadja meg, s a szorongató árvaság, a magány létérzete a tárgyakba tevődik át. A Rilketől idézett versrészletben a *másba* – ami minden lehet, a *kőbe*, Pilinszkynél *kerti székbe*, *nyugagyba*, s szintén *kőbe*. Így mindkét költemény alapvető jellemzőjeként idézhetjük Szávai Dorottya Pilinszky lírájára tett megfigyelését, miszerint annak „tárgyiassága valójában a tárgyak metafizikája, ahogyan »az imában a világ dolgai Isten jeleivé transzformálódnak«”.⁵⁸ Szávai szerint „[o]lyan költészettel állunk ugyanis szemben, mely létélményeit a lírai én vallomásai helyett sokkal inkább tárgyakba, tárgyi metaforákba vetíti, miközben a lehető legszemélyesebb, [...] Isten-élmény hordozója”.⁵⁹ Itt e tárgyak egyedüllétükkel, elhagyatottságukkal arról tanúskodnak, amit Németh G. Béla nagyon precízen megfogalmaz elemzésében, hogy a megszólított transzcendens létező „nincs az emberi személy személyességét kielégítő személyességgel”⁶⁰ jelen, ennél fogva a világ, amiben a szubjektum magát találja, hiábavaló, semmis, üres. Rilke és Pilinszky e két költeménye rokonságot mutat abban a poétikai eljárásmodban is, aminek segítségével e világ-és léttapasztalatnak e roppant tárgyas, ám mégis hihetetlenül átélhető kifejeződését elérik. Ezt a költői eljárásmodot Tolcsvai fejti ki az *Apokrif* fent idézett „tárgyas sora” kapcsán. A versszöveg radikális tárgyasítást hajt végre, hiszen a dolog, amit megjelenít, csupán a puszta főnévi megnevezés útján reprezentálódik, teljesen magára marad. Nagyon fontos ebben a költői eljárásmodban, hogy a magányérzet tapasztalata nem a tárgy ember általi elhagyatottságában, (vagyis az ember hiányában) válik érzékelhetővé, hanem magának a tárgynak a térbeli egyedüllétében.⁶¹ Noha az elhagyatottság léttapasztalata az *Apokrif*ban az idézett szöveghelyen éri el legnagyobb intenzitását, a kiüresedett világ, s az egyedüllét kifejeződésének prezentálására álljon itt példaként a Rilke-vers *Alvó kutyák és kövek szerteszórtan* verssora, ahol a versszöveg az alvó kutyák képében a folyamatos melléknévi igenév jelentéstartalmával, a csend hallásérzetét keltve és a magukra maradt kövek térbeli kirajzolódásával alakítja a világot üressé, a létezést hiánnyá. Ennek újraírását fedezhetjük fel az *Apokrif kutyáólak csöndje* birtokos szintagmájában, ahol a kutyáólnak a *kiürült*, *elhagyott lakhely* jelentése konstruálódik meg.

III. BEFEJEZÉS

Dolgozatomban Rainer Maria Rilke költészetének a Pilinszky-lírára gyakorolt hatását kíséreltem meg kimutatni. Munkám során egyúttal próbáltam rávilágítani az irodalomtörténeti hatás létrejöttének okaira, s mutattam be azokat a lehetséges hívóhatásokat a német nyelvterületen alkotó költő világértelmezésében és művészetfelfogásában, amelyeket Pilinszky a költőelődöt lírai műalkotásai, s esetleg egyéb írásai által megismerve beépíthetett saját írásművészetébe. Kutatásom alkalmával fény derült arra, hogy a két költő művészetfogalma, s lírapoétikája több ponton is érintkezik egymással, ami mellett, hogy indokoltá, megalapozottá teszi a hatástörténeti kutatást magát, rámutat annak pszichológiai motiváltságára is. Dolgozatom második részében Rilke Pilinszky János költészetére tett hatását – amelyet főként a lírai műalkotások versszubjektumának esetlegességében, a létezés szorongó magányának kifejeződésében, valamint a személyes létezés és a transzcendencia viszonyában láttam a leginkább érvényre jutni – a költőelőd versműveinek a Pilinszky-lírában fellelhető újraértelmezéseivel igyekeztem igazolni.

Pilinszky János költészete azáltal, hogy magába építette az európai líra főbb áramait, s kétségkívül ezek közé tartozik Rilke ontológiai kérdésekkel foglalkozó objektív lírája is, példa nélküli lett a magyar kultúrában. Huszadik századi magyar irodalmunkban olyan a szubjektum létére, s önértelmezésére irányuló kérdésekre adott választ, amelyet addig számosan elkerültek. Így történhet meg, hogy Pilinszky lírája olykor még a mai, posztmodernkori irodalmunk felvetett kérdéseire is magában rejtje a választ, s hogy Nemes Nagy Ágnes és Rába György költészete mellett az ő hatása a legnagyobb a kortárs irodalom poétikai törekvéseire, s vesz részt azok hagyományteremtési kísérleteiben.

⁵⁸ SZÁVAI Dorottya, i. m., 59.

⁵⁹ Uo. 58.

⁶⁰ NÉMETH G. Béla, i. m., 263.

⁶¹ TOLCSVAI NAGY Gábor, i. m., 113.

BIBLIOGRÁFIA

- ANGYALOSI GERGELY, *A lírai személytelenség kérdéséhez*, Literatura 1997/2, 203–209.
- A tizenkét legszebb magyar vers 2. Apokrif*, szerk. Fűzfa Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2008.
- A tűnékeny alma*, szerk. Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995.
- BENEY Zsuzsa, *Ikertanulmányok*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Bp., Magvető Könyvkiadó, 2006.
- „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992.
- ENGEL, Manfred, *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2004.
- FRYE, Northrop, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. Pásztor Péter, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984.
- FÜLÖP László, *Pilinszky János*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1977.
- HORVÁTH Kornélia, *Szem, csillag, éjszaka. (Pilinszky János Senkiföldjén) = Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Bp., Krónika Nova Kiadó, 1999, 47–77.
- KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas Kiadó, 1998.
- „*Merre. Hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.
- NÉMETH G. Béla, *Az Apokalipszis közelében. Pilinszky János: Apokrif = Versek és korok*, Bp., Calibra Kiadó, 1982.
- Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Századvég Kiadó, 1994.
- Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, Esszék, cikkek I–II*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Századvég Kiadó, 1993.
- Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Osiris Kiadó, 2006.
- Pilinszky János. Publicisztikai írások*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- Pilinszky János. Senkiföldjén*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Nap Kiadó, 2000.
- PÓR Péter, *Az átváltozott Piéta. Rilke és Pilinszky*, Alföld 1998/12, 82–89.
- Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*, szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum Kiadó, 2006.
- RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1981.
- RICOEUR, Paul, *Bibliai hermeneutika*, ford. Bogárdi Szabó István, Mártonffy Marcell, Bp., Hermeneutikai Füzetek 6. Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995.
- RILKE, Rainer Maria, *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1949.
- RILKE, Rainer Maria, *Gedichte*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1975.
- RILKE, Rainer Maria, *Válogatott versek*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1961.
- RILKE, Rainer Maria, *Versek*, Szeged, Ictus Kiadó, 1995.
- SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas Kiadó, 1998.
- SZABÓ Ede, *Rilke világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1979.
- SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2006.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus*, ItK 1982, 499–502
- TOLCSVAI NAGY Gábor, „*Kimeredek a földből*”. *Az elemi tér-idő kontinuum Pilinszky lírájában*, Literatura 1997/3, 210–215
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2002.

Pintér Viktória

AZ ÖNMEGHALADÁS KÉNYSZERE TANÚSÁG, IKON, ASZKÉZIS PILINSZKY JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN*

Aki a szavakban csal, nem
az életét sikkasztja, sinkófalja el,
hanem a vallomás lehetőségét...

Pilinszky János, Párizs, 1972.

Dolgozatunk a Pilinszky-életmű azon pontjaival próbál párbeszédet kialakítani, amelyeket a recepció még kevésbé fedezett fel magának. Így jutottunk el például az *ikon* fogalmáig, mely egy sajátos beszéd-módként jelenik meg ebben a költészetben, vagy az *aszkézis* nyelvi magatartásához, amely tárgyalása ugyancsak relevánsnak tűnik a versszövegek és a publicisztikák ismeretében. A dolgozat hármass struktúráját az *aposztrophé*, az *ikon*, és az *aszkézis* mentén történő gondolkodás szervezi. Az *aposztrophé* mint a beszédaktusként értett szöveg alapalkzata olyan dialógus-situációkat létesít, melyek egy evangéliumi esztétika mentén formálódó költészetben különösen jelentéssé válnak. A befogadás felelősségének artikulálása olyan más művészeti alkotótechnikákat is a poézisz szintjére emel, mint a keleti művészetfelfogásban formát kapó ikonkészítés. A dolgozat központi tárgyát képezi továbbá, a tárgyiasság lírahagyományának azon aspektusból történő megszólaltatása, amely az *aszkéta* vagy a *tanú* pozíciójából reflektál a modernségben már válságként felismert és megélt „alanyi költészet” defektusára.

I. AZ APOSZTROPHÉ MINT A SZAKRALITÁS HÁROMSZOROS POZÍCIONÁLTSÁGA PILINSZKY JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN

Pilinszky költészete tudatosan előtérbe helyezi a megszólíthatóság, a megszólalás, a megszólítotttság lehetőségének ontológiai problémáját. Ezzel együtt és mindenkor elválaszthatatlanul válik poétikává a nyelv igazsághorizontja, mely a beszélő szubjektum erkölcsi státuszából fakadóan nyeri el igazolt-ságát. A címben megjelölt *hármasság*, - a lírai viszonyban-állás különböző megnyilvánulásaiaként olvasva a Pilinszky-versekben - az *odafordulás*, vagyis az *aposztrophé* alakzatában formálódik meg. Az első viszony, amely így értelmezhető a versszövegben jelenlevő Én-Te viszony, amely legtöbbször a lírai önreflexió terepeként kezd funkcionálni. Erre példát a korai Pilinszky versek szolgáltatnak, ahol is az önmegszólító formulák erősen visszautalnak a modern hagyományra (lsd. József Attila), ugyanakkor a lírai szubjektum tudatos önfelszámoló, később a *kenózis*ig eljutó törekvéseinek nyelvben megvalósuló kezdeti próbálkozásaként is értendők. A második általunk tárgyalni kívánt *aposztrofikus* viszony az isteni szubjektum felől Te-ként értelmezett lírai én és az Atya között megy végbe, mely az egész életműben Szávai Dorottya *Bűn és imádság* című munkájában tárgyalt *impozíció*t lépteti a szövegek szervező elvéül, valamint egy olyan ab ovo teremtményi helyzetet vezet elő, amit a későbbiekben a tárgyiassággal, az *ikon*nal, vagy a fiúi personával kapcsolhatunk össze. Harmadszor pedig nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a jelentéshorizontot, amelyet a Pilinszky-líra ad annak a folyton létesülő viszonyoknak, amely a befogadó és a lírai én között artikulálja magát. Felerősödik ezáltal a lírai én azon igénye, hogy a költői szó alapvetően az isteni Ige közvetítőjeként akarja előtérbe állítani magát, míg ő maga a *tanúság* beszédmódját ölti magára. A felsorolt lírai viszonyulások nem egymástól elszigetelten kell értelmezni, nem egy-egy lírai korszakhoz kötődnek. Az így létrehozott és létrejövő

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án I. helyezést ért el a Magyar Irodalom Tagozatban. Témavezető: dr. Szávai Dorottya.

viszonyok ugyanis átjárják egymást, együttthatnak, dinamikusan alakítják a versszövegeket, sajátos beszédmódot formálva ezzel.

Az elsőként megjelölt Én-Te viszony mélyebb feltárásához, tisztáznunk kell, hogy az aposztrophét mint alakzatot, valamint az önmegszólítást mint verstani kategóriát, hogyan értelmeztük. Megpróbáljuk párbeszédbe hozni Culler, Németh G. Béla, valamint Kulcsár-Szabó Zoltán témához kapcsolódó tanulmányát. Ennek okán érdemes rámutatni arra a lírai pozícióra, amelynek alakja a Pilinszky-lírában, az aposztrophé¹ retorikai trópusából ontológiai státusba minősül. Az odafordulás retorikai alakzata az önlátás interszjektív esztétikáján túl, így elsődlegesen a megváltás lehetőségének nyelvi és egzisztenciális pozíciója lesz. S mint ilyen, erősen egy hermeneutikai értelmezéshorizontba utalja magát, mely a megnyilatkozó szöveget, mint *létesülő beszédet* fogja fel. A hermeneutika tárgya nem a „szöveg”, hanem a szöveg mint beszéd, és a beszéd mint szöveg.² Vagyis a Pilinszky-szövegek az aposztrophé retorikai módusza által kimozdulnak a beszéd irányába. „Oda akarom magamat adni valaminek vagy valakinek. Szeretni *akarom*, hogy megismerhessem, és meg *akarom* ismerni a világot, hogy szerethessem. Fel akarom fedezni és meg *akarom* segíteni a dolgokat, hogy ajándékképp visszakapjam tőlük önmagamat.”³

Pilinszky korai lírájára jellemző aposztrofikus pozíció erős hozzátartozást mutat a József Attila-lírahagyományhoz, mely szintén az Én-Te ontológiai megértéshorizontjában kezdi működtetni a nyelvet. *Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon / látom a szemem: rám nézel vele. / Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele. ... Ó, rejsd el magad a frissen sült kenyérben, / Te szegény, szegény. / Friss záporokkal szívárogi a földbe - / Hiába fűrésztöd önmagadban, / Csak másban moshatód meg arcodat.* (418.o;156.o.)⁴

A két költő verseiben görcsösen ragaszkodik a „másik” által bekövetkezendő megtisztuláshoz, feloldozáshoz. A nyelv etikai horizontja az én folyamatos, igaz „önfelmutatása” során felerősödik, amely egyfelől egy interperszonális felelősségtudatban, másfelől egy végtelen nyelvi tisztaságban fejeződik ki. A szó igazsága és a szó általi megigazulás poétikai vágya találkozik itt, amely egyértelműen beleoltódik az *együttlevés* autentikus formájának keresésébe. A Másik iránti felelősség Pilinszky költészetében megkérdőjelezhetetlen és a szubjektumnál primerebb kategória, ugyanis a keresztény alázat versnyelvi poétikája folytonosan és vitathatatlanul egy *univerzális másik* felé hajtja. *Mérd az időt, / de ne a mi időnket, / a szálkák mozdulatlan jelenét, / a fölvonóhíd fokait, / a téli vesztőhely havát, / ösvények és tisztások csöndjét, / a töredék foglalatában, / Az Atyaisten ígérét.* Pilinszky *Metronóm* című verse rámutat arra a sajátosságra, hogy az Én és az aktuális Másik(ak) irányultsága mindig egy „autoriter” Másik, (legtöbb esetben) az Atya felé tart. Vagyis kimondhatjuk, hogy az így létrejövő Mi, mindig több mint az azt alkotó személyek közössége. Jól látható továbbá, hogy a Te kategóriája itt fel van szólítva, hogy forduljon ki az aktuális téridő által meghatározott Mitől (vagyis a lírai szubjektummal egybeeső közösségből), és irányultságában az Atyaistenben való találkozás Mi-jeként határozza meg magát.

József Attilánál a Másik irántam való felelőssége ugyanolyan erővel esik latba. A Te-től való elemi függőség egészen az identitás feladásáig, a homogén, tökéletes egyesülésig kell, hogy szuggerálja az Én-Te korrelációját. *Etesz, nézd - éhezem. Takarj be - fázom. / Ostoba vagyok - foglalkozz velem. / Hiányod átjár, mint huzat a házon. / Mond, - távozzon tőlem a félelem.* (401.o) Az Én önmagára irányuló kérdései csak ebben az elfogadó, sőt a szó legszorosabb értelmében, befogadó Másikban találhatnak válaszra. A Másik jelenlétének, ott tartásának aktusa a versekben lírai önigazolásként kezd el működni. A magánytól menekülés lendülete fogja megadni, azt a különös színezetű hangot, amely felől a József Attila-versek aposztrophéi szólnak. A Másik tehát itt sem pusztán retorikai színezete a versnek, hanem mindenhonnan nézve ontológiai feltétele. Az Én az első hangtól a Másik fele törekszik, ugyanis önmagára zárultságában nem létezik, így a másikba oldódás minden téren

¹ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, Helikon 2000/3, 370–389.

² Szávai Dorottya, Szakrális költészet, vallásos beszédmód, imádság-poétika, in *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005, 35.

³ PILINSZKY János, *Költői hitvallás – Beszélgetések* <http://dia.jadox.pim.hu> 2012. 11. 02.

⁴ *József Attila minden verse és versfordítása, Magány, Nem én kiáltok*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. (A választott versszövegekre ezen kötet oldal számai alapján hivatkozom a szöveg mellett a továbbiakban.)

kielégítő státusát keresi, oly módon, hogy közben Őmagát is autonóm egészként tudja felmutatni. A fent idézet József Attila vers, (a *Gyermekeké tettél*) párverse, Pilinszky *Örökkön-örökké* című műve mutat rá a lírai attitűd azon pontjára, ahol a két költői hang elkülönül egymástól. „*Várok, hogyha váratsz, megyek, ha terelsz ... Végeérhetetlen zokogok veled, / ahogy szorításod egyre hevesebb, / ahogy ölelésem egyre szorosabb, / egyre boldogabb és boldogtalanabb.*” Jól látható, hogy míg a *Gyermekeké tettél* lírai éneke a Te, Én felé mozgásának kötelezettségét fogalmazza meg, addig az *Örökkön-örökké* versszövegében az Én mozgása eleve a Te által határozódik meg. A Pilinszky- líra elsődlegesen, tehát a folytonos *Másik fele törekvés* diszpozícióját örökíti át, elkülönül viszont az Én mindenkori fenntartásának vágyától a Másik mellett. A versek ugyanis nem a szubjektum fennmaradását generálják a Te által, hanem épp annak megszűnését a mindenkori Másik üdvössége érdekében, ezáltal nyerve el egy újként értelmezhető szubjektivitás teljességének a körvonalait. *Eleven éktetek vagyok / szüntelen és egészen; / emésztelek föl lényegem, / hogy éhségtek megértsem. / Mert aki végképp senkié, / az mindenki falatja. / Pusztíts hát szörnyű szerelem. / Ölj meg. Ne hagyj magamra.*

Buber rámutat arra az antropológiai alapszituáltságra, hogy az Én-mondás mindig egy valamiképpen jelenlevő Másikból való részesülés *akarata*ként definiálódik: „Közted és közte: az adás kötelessége; azt mondd neki: Te, s neki adod magad, ő azt mondja neked: Te, s neked adja magát. Róla nem juthatsz egyetértésre másokkal, egyedül vagy vele; de megtanít másokkal találkozni, s állni a találkozást (...). Nem segít, hogy életben maradj, csak abban segít, hogy megsejtsd az örökké valóságot.”⁵ Az aposztrophé funkciójánál fogva az Én – Te modell folytonos verse íródását teszi láthatóvá. A vokatívusz két szubjektum (vagy a szubjektumként kezelt objektum) közötti viszonyt tételez, akkor is, ha a mondat tagadja a megszólított lehetőségét.⁶ Az aposztrophé tétje tehát a Másik személy jelenlétének mindenkori biztosítása, hogy az alakzat által előhívott vokatívusz – csak és kizárólag egy interpozícióban létrehozható – megszületésének a lehetőségét és feltételeit szolgálja. Így válik a megszólított Te az újjászületés ontológiai szükségévé. A Te által leszek Énné – minden valóságos élet – találkozás.⁷ Ezt igazolandóan rá kell mutatnunk arra, hogy az aposztrophé olyan rituális lehetőségekkel bír, mint az „én” felosztása, mindenkori saját anyagának folyamatos megszólalásra készítése, a nyelvkonstruáló erő szakadatlan felmutatása, mindemellett pedig folyamatos létmód váltásra implikálja az addig külsőként és belsőként elgondolható kategóriákat.⁸

Culler szerint, az aposztrophé annyit jelent, mint egy bizonyos helyzetet *akarni*.⁹ A Másikhoz viszonyuló lét megértésaktusa, így az akarás erősen integratív cselekvő módján kezd el működni a szövegtérben. Heidegger az *akarás* potenciálját a gondoskodás fenoménjével kapcsolja össze: „Az akarásban egy megértett, azaz lehetőségére kivetett létezőt ragadunk meg, mint olyat, amiről gondoskodni kell, illetve amit a gondozás által létehez kell juttatni. Ezért tartozik az akaráshoz mindig valami akart, amely magát egy kedvéért-valóságából már meghatározta. (...) Az akarás fenoménjén áttetszik a gond egésze, melyen az akarás alapul.”¹⁰ Vagyis az akarat intenzitása olyan mozgást idéz elő, hogy a szubjektum defigurációja szétfeszíti az önmegszólító verstípus kategóriáit, és más versaktusok dinamizáló tényezője is lesz. Így e versek funkciója nem az odafordulás homogén irányában lesznek fellelhetők, hanem az elfordulás és visszacsatolás heterogén erősen reflektív és konfiguratív potenciáljában. Ugyanis a visszaforduló Te-alakzat már nem a kiinduló Én-t igazolja, hisz önön entitása már jóval több. (Az empirikus én tapasztalati horizontja munkál benne.) Értendő ez alatt, hogy az aposztrophét mint odafordulást egy jóval dinamikusabb, tágabb értelemben kell használnunk. Az aposztrophé nem a szó jelentésén változtat, hanem magán a kommunikációs folyamaton vagy szituáción.¹¹ A Pilinszky-versekben igazolódni látszik az a Kulcsár-Szabó Zoltán felvetés, miszerint az önmegszólítás mint lírai kategória beszűkíti mind a versszöveg poéziszenben hordozott jelentését, mind pedig a befogadás által megnyitható jelentéseket. „A kimondani szánt „én” a kimondásban, csak a

⁵ BUBER, Martin, *Én és Te*, Bp., Európa Kiadó, 1994, 42.

⁶ CULLER, i. m., 374.

⁷ BUBER, i. m., 15.

⁸ CULLER, i. m., 381.

⁹ Uo. 374.

¹⁰ HEIDEGGER, Martin, *A jelenvalólét léte mint gond = Lét és idő*, Bp., Osiris Kiadó, 2007, 228.

¹¹ CULLER, i. m. 370.

kimondandó szubjektumra vonatkozna, ám a kimondott „én” mindenki számára behelyettesítendő.¹² Ebben az elgondolásban az aposztrophé olyan retorikai kategóriaként értelmezhető, amelynek *hívójellege* a befogadás kérdéssíránya felől igencsak relevánssá válik. Ugyanakkor úgy gondoljuk, hogy ezáltal kirekesztődik az az **ontológiai aspektus**, amit a kommunikációs folyamat által involvált aposztrophé a (lírai én) szüntelen *viszonybanállás* pozíciójában képvisel. Érdemes itt Heidegger azon nézetével párbeszédbe kerülni, mely a nyelv egzisztenciál-ontológiai fundamentumaként a beszédet nevezi meg.¹³ Olyan diszpozícióra reflektálva ezáltal, mely a beszédben mint a megértést feltételező *létvizony* ismer magára.¹⁴ Továbbfűzve a heideggeri gondolatmenetet a beszéd a felmutatás ab ovo képességével rendelkezik.¹⁵ A beszéd által felmutatott „létező”, pedig mindenkor *hangolt* (ez a fogalom párhuzamba állítható a Németh G. Béla által használt *attitűd* fogalomkörrel), és *diszpozícionális*.

Következésképp tehát Bubert és Barhtot idézve magát az önmegszólító kategóriát szeretnénk az értelmezés további részévé avatni. A legelső *Trapéz és korlát* című kötet az önmegszólítás nyelvi aktusát többször felmutatva ad terepet azon interpretációnknak, miszerint a lírai én tudatosan keresi önmaga „kikezdésének” lehetőségeit. A kötet első verse a *Te győzz le* már címében is az önmegszólítás azon kényszerét hordozza, mely szerint az Én csak a Te-ben válhat önmaga igaz formájává. „*Feledd a hűtlenségemet, / legyőzhetetlen kényszerek / vezetnek vissza hozzád; / folyam légy, s rajta én a hab, / fogadd be tékozló fiad, / komor, sötét mennyország.*” Az önmegszólítás aposztrofikus kommunikációs helyzete, pedig tökéletesen alkalmas arra, hogy az aktuális lírai én lebontódjon és nyelviileg újrakomponálódjon a Te által. Ugyanis az önmegszólító lírai helyzet korreláló szópárja megegyezik az Énmondás antropológiai attribútumaival. Karl Barth az Én elgondolásának feltételévé iktatta a „kapcsolódó” Te jelenlétét: „<én-t> elgondolom, nem egyedül való vagyok, nem vagyok elég önmagamnak, hanem különbözöm egy „te-től” és kapcsolodom egy „te-hez”, akiben egy hozzám hasonló lényt ismerek el, akkor képtelenség az „én vagyok”-nak egy olyan interpretációja, mely ennek az énnel önmagáért valóságára és egyedüliségre lyukad ki.”¹⁶ Az önmegszólító aktus jelentését tekintve a leggazdagabb ontológiai szópárral dolgozik, melyek nem csupán szavakként, hanem kimondásukkal együtt így szóeseményként is felmutatják magukat. Ezek a kategóriák Buber fogalmait használva, alapszavak.¹⁷ Minden megszólalásunk ezekben artikulálódik, az egyén nem létezik soha önmagában, csak valakihez való viszonyában. „Az alapszók sem szavak, hanem szópárok. Az egyik alapszó az Én – Te szópár, a másik alapszó az Én – Az szópár, ahol az Az helyett Ó is állhat, anélkül, hogy az alapszó megváltoznék. Az alapszók dolga nem az, hogy kimondjanak valamit, ami rajtuk kívül is áll, hanem az, hogy azáltal, hogy kimondják őket, állítsanak valamit, ami megáll. Az alapszókat lényével mondja az ember.”¹⁸

Kulcsár-Szabó Zoltán a kimondott „én-t” a Benveniste – féle üres jelnek tekinti, amely részben polemizál azzal a feltevésünkkel, hogy ezek a kategóriák nem teljesen kiüríthetők. Az így értelmezett önkimondás mindig a befogadó „Te-je” felől akarja igazoltatni magát. Érdemes itt megjegyezni azt a Németh G. Béla által hangoztatott elméletet is, mely szerint az önmegszólító vers mindig egy *attitűd*-fajta táptalaján bomlik ki.¹⁹ A két diszpozíció együttes olvasása adja meg olvasatunkban az önmegszólító formát fölvevő aposztrofikus helyzet értelmezéshorizontját. Ugyanis a poézisben a szöveg *hogyanja*, az *énhez* a *te* által közvetített odafordulás *mikéntje* artikulált. Ez nem tűnik el. Todorov nem véletlenül teszi meg az *intertextualitás* függvényének a beszédmódot a nyelvvel szemben.²⁰ Vagyis valami olyan eltörölhetetlen nyelvi magatartást képes konzerválni a szöveg, amely a

¹² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, A „te” lírai alakzatának kérdéséhez = *Az olvasás lehetőségei*, Bp., Kijarat Kiadó, 1997, 44.

¹³ HEIDEGGER, i. m., 191.

¹⁴ Uo.

¹⁵ HEIDEGGER, i. m., 184

¹⁶ BARTH Karl, *Ember és embertárs*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1990, 72.

¹⁷ BUBER Martin, i. m., 5.

¹⁸ Uo.

¹⁹ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról = 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 104.

²⁰ SZÁVAI, i. m., 21.

poészis folyamán a versre, a lírai én irányultságából „rakódik”. A szöveg lírai énje a módszeres kiürítés során is magán viseli a *már nincs* indexét. Így a megszólaló által *formált karakteres üresség* pozícionáltsága vezeti a *befogadói te* értelmező munkáját. Ahogy a csend Pilinszky költészetében, úgy az üresség, vagyis a folytonos „elszemélytelenítő” munka is jelentéssel teli. A csend és az üresség felől a Pilinszky-költészetet kenotikus költészetként aposztrofálhatjuk.²¹ (Maga az empirikus én így az aposztrofikus alakzatban teheti meg magát a keresztény tapasztalás alanyának. A lírai korszakokban az én-alakulástörténete egyúttalvasandó a krisztusi passióval, valamint a tárgyiasság tapasztalatával.) Az önmegszólító verstípus együttemlítése a Pilinszky-lírával relevánsnak bizonyul, ha az egész életmű pozícionáltságával olvassuk össze. A versek metahorizontja a tárgyiasság egyre erőteljesebb jegyeit magukon viselő szövegeket enged láttatni. Szávai Dorottya három poétikai szakaszt különít el, igazolva ezzel azt a szubjektumot feláldozó keresztény poétikát, amely az egész életmű szervezőelvéként fogható fel. Az első korszak versei ennek a besorolásnak az értelmében a szubjektumon vannak átszűrve, a második korszakban már egy etikai parancs vezérelte egyetemesség tükröződik, mely túl akar lépni a szubjektivitáson, és amely törekvést a harmadik korszak versei teljesítenek be, amely szövegek egy önküresítő (kenózis) szubjektumon túli étosz poétikájában mutatódnak fel.²² A költő saját reflexiói is alátámasztják ezt az „alakulástörténetet”, emberi és költői tapasztalatként is egyaránt a tökéletes átlényegülés, a személytelenség alázatos pozíciója felé törekszik. „Egyik legkedvesebb szerzőm, Simone Weil rendkívül érdekes kategóriákat állít fel: van a személyes, van a személytelen és van a kollektív zóna. Csak a személyesből lehet eljutni a személytelenbe, a kollektívból soha. Előbb személyessé kell válni valaminek, s aztán lehet átlépni a személytelenbe. Itt tanyáznak szerinte az igazi nagy igazságok, és minden nagy mű a személytelenből táplálkozik. Kedves kis hasonlattal azt mondom, hogy egy kisfiú amíg rosszul oldja meg a feladatot, rajta hagyja személyisége nyomát. Ha tökéletesen oldja meg, személyisége semmiféle nyoma nem marad rajta a megoldott számtanpéldán.”²³

A lírai alakulástörténetben a keresztény diszpozíció felől értelmezve az *imitatio Christi* – vel mint versaktus, és mint a lírai én pozícionáltsága is találkozunk. Ezáltal a metahorizont által az aposztrophé azon potenciálja erősödik fel, amely az interiorizáció²⁴ aktusában a szubjektumot folyamatosan kikezdi, és a folyton formálódó Te-(k) státuszába utalja. Vagyis az önmegszólítást, mint az én feláldozásának kiinduló helyzetét kell figyelembe vennünk. Ennek a megszólító formának az eltűnése után, maga a hiány kezd el jelentésként működni.

Mint a dolgozat elején arra utalást tettünk, értelmezésünk felől nemcsak az önmegszólítás versnyelvi potenciálja lesz az aposztrophé trópusával összeolvasható, hanem a (vers)szövegek implikálta legtöbb kommunikációs szituáció. Ez a kommunikációs aktus olyan két módusza mellett értelmezhető a legvilágosabban a Pilinszky-lírában, amelyek a megszólítotttság, a megszólíthatóság lehetőségeként, problematikájaként bontakoznak ki. „Az Atya és a Fiú azonos lényegűek – mondhatjuk Isten és az ember, az azonos lényegűek. Ők a múlhatatlanul valóságos kettő, annak az ősvizsnyynak a két hordozója, mely Istentől az ember felé: *küldetés és parancs*, embertől az Isten felé a *látás és hallás*, ketjük között pedig: *megismerés és szeretet*, és e viszonyban a Fiú, bár az Atya benne lakik és működik, meghajol a nagyobb előtt és hozzá imádkozik.”²⁵

Egyfelől tiszta versszólamot ad ki a lírai én megszólítotttsága az Atya által, másfelől erősen extenzív lesz az olvasó felé irányuló erkölcsi megszólíthatóság lehetősége, az odafordulás aposztrofikus energiája által. Egy olyan értő befogadói magatartásra apellálva ezzel, amely magán viseli a Másikhoz való szó általi eljutás krisztusi követelményét. Az *imitatio Christi* versnyelvi magatartása felől olvasott versszövegek Atyától származtatott beszédhelyzete, arra hívja fel a figyelmet, hogy Krisztus maga a megtestesült isteni logosz. És mint ilyen, Isten emberi megtestesüléseként folytonos beszédpozíción (példázatok, ima) keresztül próbál eljutni a Másikhoz. „Jézus emberségének embertársi karaktere nem véletlen, hanem

²¹ Uo.

²² SZÁVAI, i. m., 14.

²³ *A történet ideje = Beszélgetések*, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=876&secId=81727&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Pilinszky+J%C3%A1nos&limit=1000&pageSet=1> 2012. 11. 02.

²⁴ CULLER, i. m., 381.

²⁵ BUBER, i. m., 103.

Isten akarata szerint való, sőt hogy Jézus ebben az emberi karakterében Istennek a képe.²⁶ A szöveg így értelmezett megnyitása a Másik számára az együttlevés autentikus formáját ölti. Heidegger az *odahallgatás* megvalósulását a szólás és a hallás adva levőségéhez köti.²⁷ A versek többször reflektálnak ugyanakkor Isten világtól való idegenségére, az Isten és ember közötti kommunikáció defektusára. Nem véletlen ebből a szemszögből értelmezve az sem, hogy az Atyának tulajdonítható egyetlen direkt szólam az *Apokrif* című versben lelhető fel, amely már címében is az abszolút kívülállóság poétikáját hirdeti. *Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem.* Az Atya felől megszólaló lírai én így egy ab ovo fiúi szerepből²⁸ beszélhet. Ez a persona a legutolsó rezdülésig testvériséget mutat Jézussal, egy tökéletesen letisztított nyelvi, attitűdbeli kompassióban. Az *imitatio Christi* vershelyzete a kimondott szót hitelesíti, megtisztítja, (etikai) igazsággá teszi, ezáltal erősen szuggerálva az értő *odahallgató részvételét*, valamint továbbörökítő feladatát. A versszövegeknek minden pillanatban hívójellegük van.

A fent bevezetett kétirányú pozícionáltság formálja meg a lírai én primer, elrendelt tanú-helyzetét. A tanúság Pilinszky-nél egyrészt folytonos *emlékezés* és emlékeztetés egy egyetemes büntudatra: „Mindaz, ami történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.”²⁹ Másrészt viszont egy evangéliumi értelemben vett tanúság, mely a krisztusi szó, az isteni logosz igazságként való kinyilvánításának igényeként és feladataként fogalmazódik meg. *Nem lehet nem eleget tenni a hívásnak.* – írja Pilinszky *Ars Poética helyett* című központi esszéjében.³⁰ A tanúság helyzetéből fakadó folytonos üzenethordás felelőssége állandóan implikálja és fenntartja a Te kategóriáját. Vagyis a semmibe kiáltás jánosi-hagyományával összeolvasva a beszédben megigazuló szó teremtő potenciálja a Másik evangelizációja felé irányul. „Föllépett egy ember, az Isten küldte, s János volt a neve. Azért jött, hogy tanúságot tegyen, tanúságot a világosságról, hogy mindenki higgyen általa. Nem ő volt a világosság, csak tanúságot kellett tennie a világosságról. ... A pusztában kiáltó szó vagyok. (Jn 1,1)” Derrida az írott tanúvallomást olyan energiának látja, mely nemcsak egy adott pillanatban nyilvánít ki etikai igazságot, hanem a nyomhagyás konzerváló erejével a leendő olvasó (odahallgató) felé is mindenkor érvényessé, aktuálissá (jelenvalóvá) avatja az üzenetet: „Az írásnak ez a pillanata az „után”-ért született. De követi is a fordulást. A vallomás jelen pillanatának nyoma marad, s a vallomásnak nem volna értelme e fordulás nélkül, az olvasó testvérekhez való odafordulás nélkül: mintha a vallomás és fordulás aktusa már megtörtént volna közte és Isten között.”³¹ A *Francia fogoly* autopoetikus szövege egy olyan tanú-pozíciót tesz láthatóvá, amely az emlékezet empirikus intenzitása által éli újra és közvetíti az írásaktusban a látottakat. A lejegyzés pedig olyan emlékező mechanizmust indít el, ami az addigi Én (tanú) – Te (fogoly) kategóriákat az újratapasztalásban kezdi összemosni. Így a vers végére a tanú válik fogollyá, saját emlékének és versszövegének rabjává. A *jegyzetembe nézek és idézem: / „Csak azt feledném, azt a franciát...” / S a fülemből, a szememből, a számból / a heves emlék forrón rámkiált: / „Éhes vagyok!” - És egyszeriben érzem a halhatatlan éhséget, amit / a nyomorult már réges-rég nem érez, / se földi táplálék nem csillapít. / Belőlem él! És egyre éhesebben! / És egyre kevesebb vagyok neki! / Ki el lett volna bármi eleségen: / most már szívemet követeli.*

A tanúság helyzete a Pilinszky-lírában a költői beszédmódot is alapvetően változtatja meg a modernséghez képest. A teremtető költő eszméje eltűnik, és felváltja a teremtményi helyzetét felmutatni vágyó, közvetítő, tanú-poéta. A tanú láthatatlanná teszi saját alanyiságát, nem ő a lényeg, a mondás aktusát, valamint a befogadásra irányuló intenzív erőt iktatja primer helyzetbe. A *művészi teremtés* képzete a Pilinszky-lírában szervesen újradefiniálódik, ugyanis a tanú nem teremt, hanem reprodukál, a művészi szubjektum alázatossága egy újfajta beszédmódot hoz létre, amelyet objektív- vagy tárgyas líraként is aposztrofálhatunk. „Művészi teremtés a szó szoros értelmében nincsen. De az engedelmes képzelet érintkezésbe léphet azzal az abszolút szabadsággal, szeretettel és otthonossággal, amivel Isten a világot választotta.”³²

²⁶ BARTH, i. m., 9.

²⁷ HEIDEGGER, i. m., 195.

²⁸ SZÁVAI, i. m., 126–303.

²⁹ PILINSZKY János, *Ars poética helyett = Kráter, Összegyűjtött és új versek*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981, 108.

³⁰ PILINSZKY, i. m., 111.

³¹ DERRIDA, Jacques, *Kivéve a név = Esszé a névről*, Pécs, Jelenkor, 1995, 59–60.

³² PILINSZKY János, A „Teremtő képzelet” sorsa korunkban, i. m., 84.

II. AZ IKON MINT A BESZÉD FIGYELME

A tanú fent vázolt beszédpozíciója – az a vállalt medialitás –, amelyben önmaga is feláldozódik a közlendőben, a nyelvi megformáltság kérdése felé tolja el a vizsgálódásunkat. Maga a szöveggé válás, a poészis feladata a Pilinszky-lírában nem csak az *odahallgatás* intencióját akarja a szövegbe utaltatni, hanem a *látás* sokkal tapasztalatibb síkon megélhető potenciáját is fel kívánja élesíteni. A hallás primátusát ugyanis, kétségbe vonja az embernek az a tamási erőfeszítése, hogy lásson.³³ A tanúság felől közelítve a beszédhez, a beszédnek egyszerre kell közvetítenie a látottakat és hallottakat: „*aki tanúskodik Isten Igéjéről és Jézus Krisztus tanúságtételéről: mindenről, amit látott. (Jel 1,1)*” Ez egy olyan elrendelt elhívatottságot ad hozzá a tanúság fogalmához, ami a *látást* a képi rögzítés eszközeként, érvényes formaadóként kezdi működtetni a nyelv számára és egy olyan időtlen művészi ábrázolással és formaelvel kapcsolja szervesen össze, amit Pilinszky *engagement immobilének*, vagyis mozdulatlan elkötelezettségnek nevez meg. A költő saját szavaival így definiálja az *engagement immobile* fogalmát: „*Mozdulatlanságot, nem betű szerint, hanem valamiféle nagyon nehezen definiálható időtlen formai szabadság értelmében. A szakrális utalás és jelenlét ereje ugyanis szinte szabad kezét ad a „cselekmény” számára, s az elveszíthetetlen „tartalom” akár „ellenmozgásban” is kifejezésre juthat, mivel nincs utánzásra kötelezve, s minden pillanata eleve az elveszíthetetlen teljességet birtokolja. Ilyen értelemben „mozdulatlan”, vagyis tökéletes, vagyis teljes.*” A mozdulatlanságban fellelt művészi szabadság a keleti vallásos művészetélmény (ikonok) felé orientálódik. Pilinszky reflektálttá is teszi ezt életművében, hisz a *Nagyvárosi ikonok* szöveghelyei megnevezetten, míg az életmű túlnyomó többsége látens módon hordozza magán az ikonfestészet különböző jelentéseivel és technikáival vállalt rokonságot.

Az ikon alapvető lényegét az isteni evidencia meglátásnak *tanításában* mutatja fel. Ez nem egy didaktikus tanító folyamat, hanem az imában megszentelődő kontempláció közvetítette eredendő empirikus igazság. „...*hiszen az ikon nem a nézőhöz, hanem a »szemlélődőhöz« szól, nem megtekintésre, hanem imádkozásra hív.*” *Aki nem így közeledik hozzá, annak pusztá festék, aki viszont így, annak látomás, „természetfölötti látvány”.*³⁴ A fül mint az isteni szó behatolásának autonóm helye megerősítést nyer egy olyan transzgresszív objektum felől, amely a látható és láthatatlan szféra határán jelentkezik. Az ikon nem kép, mindinkább a *beszéd figyelme*, a hordozott Isten, vagyis a krisztusi szó megnyilatkozása. Az ikonnak pont ezért félreérthetetlennek és a végsőig letisztítottnak kell lennie. Nem mutathat mást csak, *ami van*. A *Nagyvárosi ikonok* című vers egy olyan Teremtmenyként, Kreatúráként határozza meg az ikont, amely a leroskadó imapozícióban a szentség legitim közvetítője lesz. *A Kreatúra könyörög, / leroskad, megadja magát. / Az Kreatúra, / Az-Ami könyörög, / mutatja magát.* Így mivel megjelenésében a legevidensebb, és evidenciájában magyarázatra nem szoruló *láthatatlan* (nem jelenlevő), vagyis Isten felé mutat (Vagyok Aki Vagyok), önmaga megmutatkozása is mindenkor *azonos és igaz* (Az-Ami). A versben formát öltő igazság a létező érvényes felmutatásaként határozódik meg Heidegger *A műalkotás eredete* című tanulmányában: *A műben, ha általa megtörténik a létező megnyílása [Eröffnung], akként, ami, és abogyan van, az igazság története működik.*³⁵ Az ikonban megmutatkozó ezért lesz *támpont a szellemi passzivitás meghaladásához, mert feladata, hogy szellemi látásuk erőtlenségét a világra és a transzcendensre nyitott figyelemmé avassa. Nem elrejt valamit, hanem jelzi a titkokat.*³⁶ (Itt jegyeznénk meg, hogy nem véletlen, hogy Pilinszky pont ebben a ciklusban vállalja az alkotói sorsközösséget Van Gogh-gal, akinek ábrázolás-világa termékeny talaj volt a költő számára. Elég csak olyan képekre gondolnunk, mint *A rabok sétája*, *Parasztcipők*, *Cipők*, *Napraforgók*, *Gauguin széke* : *Van Gogh azzal ajándékoz meg bennünket, ami a miénk. Egy faággal, egy cipővel, egy ablak elé állított székkal. Az azonosság kifogyhatatlan forrásával, kegyelmével, zavartalan tisztaságával.*³⁷)

³³ MÁRTONFFY Marcell, *A költészet liturgiája, a liturgia költészete: szempontok egy liturgikus poétika meggondolásához* = *Folyamatos kezdet*, Pécs, Jelenkor, 1999, 130.

³⁴ HANKOVSKY Tamás, *A valóság visszahódítása, Pilinszky János evangéliumi esztétikájának egyik alapfogalmáról*, 33. <http://hankovsky.tamas.btk.ppke.hu/pb/valo.pdf> 2012. 11.03.

³⁵ HEIDEGGER, Martin, *A dolog és a mű*, mmi.elte.hu/.../heidegger_a_mualkotas_eredete 2012. 11. 03.

³⁶ FLORENSZKI, Pavel, *Az ikonosztáz*, Bp., Corvina Kiadó, 1972, 24.

³⁷ PILINSZKY János, *Van Gogh-kiállítás Párizsban* = *Publicisztikai írások*, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 674.

Az ikon azonban, ha a fogalom történetét tekintjük egy olyan zárt kategóriaként határozódik meg, amely nem engedné meg, azt hogy a Pilinszky verseket ikonként értelmezzük. Az ikon ontológiája és teológiája esetében ugyanis egy hosszú évszázadok alatt letisztult és végsőkéig specializálódott rendszerről van szó, amely a képtisztelet elméletét és gyakorlatát fenyegető torzulások (eretnokség, bálványimádás) kivédése érdekében úgy határozza meg az ikont, hogy az *omnis determinatio est negatio* elv értelmében a képi ábrázolások minden más fajtájától elhatárolja azt.³⁸ Mégis úgy gondoljuk, hogy érdemes megkockáztatni az ikon és a versszöveg közelítését, hiszen a költő maga vallott a keleti művészethez fűződő – erős hozzátartozást mutató – viszonyáról: *A nyugat festészete a XIII. és XIV. század körül a mozdulatlanlás potenciális univerzumából kilépve a reneszánszon át a barokk mozgásviharig a szabadság problematikájának vázsnait festette, miközben keleten az ikonok mozdulatlanok maradtak, s egyedül intenzitásuk hullámválása vallott örök evidenciával mindarról, amit az időben lehetetlen volt kimondaniok.*³⁹ A költészet ugyanis Pilinszky számára az egyidejűség kozmikus terében artikulálódik, amely irányultságában kizárja a fejlődéselvűség kényszerét magán cipelő folytonos dinamizmusban lévő jövő orientált művészetfelfogást. Épp ezért nem véletlen az a hangnemműködés sem, amit a modern magyar költészeti hagyományhoz képest érzékelünk, ugyanis Pilinszky olyan korban írta szövegeit, amely a két világégés valamint a holokauszt-élmény hatása alatt *megtörpant a létérzékelésben*. Ami a modernnél még a *válság*⁴⁰ élményében fogalmazódott meg, az a késő modernként meghatározott időszakban *abszurd* lett. Hisz ez a kor magát a rákérdézt is, a miértet is abszurdá tette, mégpedig a maga fölfoghatatlanságában tette azzá. Azzal viszont, hogy az abszurdot mint reális kezdő el működtetni a szövegterekben, már túl is lépte azt. Simone Weil ezt a következőképp fogalmazza meg: „Vagy magunk alá gyűrjük az ellentéteket, vagy azok gyürnek minket maguk alá.”⁴¹ A *Nagyvárosi ikonok* kötet *Ars poetica helyett* című esszéjében a költő egyértelműen a lét adekvát megélési módjának teszi meg az abszurdítás vállalását. „*Albert Camus* a „*Sziszifusz mítosza*” („*Le mythe de Sisyphe*”) című könyvében szemére veti Dosztojevszkijnek, hogy fölismerve a világ abszurditását, mégse írt abszurd regényt, hanem a hit vigaszába menekült. Csakhogy a világ abszurdításának fölismerésén túl – és épp a menekvés irányában – van egy még következetesebb, ha úgy tetszik, még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének a vállalása. Ilyen értelemben igaz, hogy „*Dosztojevszkij válasza az alázat*” (*La réponse de Dostojevski est l'humiliation*), csakhogy ez az alázat – magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásaink terhébe – minden, csak nem meghátrálás.” Pilinszky létélménye tehát az abszurdként elfogadott valóság, amelyet a paradoxonok⁴² uralnak. Kierkegaard *Az abszolút paradoxon* című írásában a gondolkodás legfőbb paradoxonjának éppen azt tekinti, hogy olyan dolgot akar felfedni az ismeretlen kutatásában, amit nem képes elgondolni.⁴³ A *boldogságig lelassult pusztulás* paradoxonjából megszólaltatott szövegikonokként próbáljuk értelmezni ezeket a verseket, amelyek magukon hordoznak valamit a keleti ikonok szigorúan definiált formájából, ugyanakkor egy teljesen más létperspektívát is felmutatót tesznek. A profán, az apokrif, a mindennapi és a szent egyszerre mutat az abszolút igazság felé: *Én sötét mennyországom. // A gyémántüres múzeum / közepében egy mellű lángol. / Lerombol és megöröklét. / Hová jutunk e lángolásból? // Egyetemes sebek a kertben*. Ennek az igazságnak a felmutatása, felfedése már nem az értelem, az elgondolható hatáskörébe tartozik, hanem a paradoxonéba. Ez az abszurdig feszített állapot a botránkozás szenvedő közegébe utalja magát.⁴⁴ Pilinszky

³⁸ HANKOVSKY Tamás, i. m., 478.

³⁹ PILINSZKY János, *Kráter...* i. m., 105.

⁴⁰ vö. S minél közelebb jutunk fonalán a 20. századi lírához, annál világosabb lesz, hogy a fogantató krízis a személyiség válságában ölt testet. Az *önmegszólító verstípus*ról, i. m., 105.

⁴¹ WEIL, Simone, *Az ellentmondás = Jegyzetfüzet*, Bp., Új Mandátum Könyvkiadó, 2003, 138.

⁴² SZÁVAI Dorottya, *A Pilinszky – Camus „vita”*, i. m., 75. Innen a költészetét meghatározó paradox struktúrák előtérbe kerülése, innen, hogy a költő szellemi mintáit majd mindig paradox hittel bíró írókban és gondolkodókban találja meg, Kierkegaard-tól, Dosztojevszkijen át Simone Weilig. Ezzel párhuzamosan sokat sejtető az a tény, hogy a Camus-esszékből megidézett szerzők szinte kivétel nélkül a keresztény egzisztencialisták és misztikusok közül kerülnek ki, még ha kritikus megvilágításban is.

⁴³ KIERKEGAARD, Søren, *Az abszolút paradoxon = Filozófiai morzsák*, Bp., Göncöl Kiadó, 1997, 51.

⁴⁴ KIERKEGAARD, i. m., 68.

publicisztikai írásai a botrány tárgyszó mentén olvasva mindig a bűnre, a bűntudatra, a kollektív elszenvedésre és konpassióra reflektálnak: *táborok botránya tanította meg ismét a világot arra, hogy jó és rossz két élesen különböző valóság, miket semmiféle teóriával nem lehet büntetlenül egybe-mosni.*⁴⁵ A bűn egy olyan eredendő emberhez tartozó lételemként jelenik meg, amit a paradoxon képes folyamatosan megmutatni, ezáltal nem más mint az abszolút különbség, *különbözőség*, amit Kierkegaard az ember nem-igazságának nevez.⁴⁶ A versszöveg tehát azzal, hogy felvállalja, mintegy magán viseli, ikonként felmutatja a bűnt, a bűnvallás igazság felé vezető útján folyamatosan Istenhez tart. *A képbe mormolt szöveg* az imaként felfogott vallomás, mely teljesen egy az írás (valamint az ikonfestés), majd később a „helyes” befogadás (a hívő szem) remélt aktusával, magát a beszédet teszi figyelmessé a transzcendensre.

A megismerés funkcióját a Pilinszky-lírában kioltja az abszurditás elfogadása. A versszövegek olyan jelenvalóságról tanúskodnak, amely elfordul a megismerés toladó magatartásától, és az elfogadás alázatával, vagyis a hittel tör be az abszurdumba. Ugyanúgy ahogy a Pilinszky által értett valóság, úgy Isten sem képezi már a megismerhetőség tárgyát. Nem tartjuk így véletlennek azt sem, hogy a költő többször azonosítja Istent magával a valósággal. *Tulajdonképpen ez a „köznapi Isten”, amiről beszélünk, tényleg létezik, és furcsa módon talán nem is más, mint a Valóság maga.*⁴⁷ Az, hogy az Isten nem hagyja magát közvetlenül megismerni, a paradoxként megmutatkozó létet erősíti fel. Bármely meghatározás, amely az Istent közvetlenül megismerhetőnek mutatja, bizony a közelítés mérőföldköve csupán, de nem odafelé, hanem visszafelé tartó haladványban.⁴⁸ A KZ-oratórium minden sora erre a létélményre reflektál. A Kisfiúként aposztrofált szereplő az egész szövegen keresztül recitálva skandálja a következő sorokat: *Hét kocka van. / Az elsőt nem tudom. / A második utak és messzeség. / A harmadikban katonák. / A negyedik kockában mi vagyunk / Az ötödikben: éhség és kenyér! / A hatodik kockában csend van. / A hetedik kockát nem ismerem.* Az ismeretlen és nem tudott tényként való megfogalmazása az abszurd kételkedést nivelláló lényegét ülteti a szövegbe. A kocka, mint a folyton viszatérő metafora mindent képes magába engedni. Ez nem véletlen, hisz a Pilinszky líra egyik alapvető metaforájaként magát a keresztet hordozza par excellence, a kocka kifeszített hálója ugyanis a kereszt alakját veszi fel. A kereszt a Pilinszky-lírában maga az abszolút paradoxon. Nincs amit ne bírna el, nincs olyan tényező, amit kizárna, nincs olyan valóság, aminek nem ez lenne az origója és a bevégezése. A költő az *Egy lírikus naplójából* című publicisztikájában a következő paradox vallomást írja le: *S mégis: azáltal, hogy keresztre verve élünk és halhatunk, létiünk – épp e meghasonlottság árán, attól, hogy nem egysíkú vonal – épp attól, épp azáltal, hogy „meghasonlott” és drámaian, ami több, tragikusán megosztott – épp ettől a reménységgel és megváltással teljes. Életünk épp ettől nem holmi hernyóaraszolás pillanatról pillanatra bölcső és koporsó között, hanem a keresztnek mélységgel és magassággal beoltott „boldog meghasonlottsága”.*

Az ikon és a költői szó azonban még az eddig felsoroltaknál is közelebb kerül egymáshoz az emlékezet érvényessé váltó ereje értelmében. Az ikonok feladata, hogy úgy aktiválják az emlékezetet, hogy azt, egyenesen a platonista értelemben felfogott ösképig vezetik vissza.⁴⁹ Ezáltal képes az egyidejűség terébe vonni a már megtörténtet és a történet, se ezeket egy folyamatosan aktuális közegben mutatja meg. Az ikonértelmezés mellé állított költői szó (a tanúként definiált költő értelmében) sem más, mint az emlékezet hordozója. Az *ezt cselekedjétek az én emlékezetemre* krisztusi parancs felszólító modalitása, az abszolútként elfogadott Másik (Isten, Jézus) nevében való tevékenységet lépteti elő az önérvényre juttató teremtő alkotással szemben. Az újraélés *rituális* aspektusa kezd el működni a szöveg és az ikon közegében. A rítus eleveenné tétele közben mind a két médium liturgikus vonásokat ölt. Ahogy a költői szó a versben az *átváltoztatás* potenciájával bír, úgy az ikonkészítés alkotófolyamatának alapkritériuma is a festés közbeni folytonos imádkozás, vagyis a transzcendens állandó belemormolása a képbe. Ez a két aktus szorosan együttértelmezendő a szentmise harmadik dimenzió-

⁴⁵ PILINSZKY János, *A kápo* = *Publicisztikai...*, i. m., 217.

⁴⁶ KIERKEGAARD, i. m., 63–69.

⁴⁷ PILINSZKY János, *„Haza akartam, hazajutni végül”* = *Beszélgetések*, <http://pim.hu/object.b3a8b417-f587-4ea4-b31e-6d244e81d44b.ivy> 2012.11.03.

⁴⁸ KIERKEGAARD, *Az egyidejű tanítvány viszonya*, i. m., 87.

⁴⁹ FLORENSZKIJ, i. m., 32.

jaként Mártonffy Marcell által említett *diabasissal*, amely nem más mint az átmenet, átváltozás, a tulajdonképpeni Pascha.⁵⁰ A tárgyként felmutatott kenyér és bor az átváltoztatás nyelvi aktusában vált létmódot. A pap által elmondott szöveg a tárgy felett, a *belesúgott ima*, jelenvalóvá teszi az isteni misztériumot. Az ekként funkcionáló beszéd azonban ezzel egyfelől végrehajtja az átváltoztatás rituáléját, másfelől az aposztrophé odaforduló potenciálját felhasználva (*ezt cselekedjétek az én emlékezetemre*), az emberi helyzetet teszi meg Isten jelenlétének helyévé, s a hitben eredetének jelévé.⁵¹ A *Nagyvárosi ikonok* központi szövegének tekinthetjük a *KZ-oratóriumot*, amelynek címben hordozott műfajmegjelölése (*oratórium*) nem hagyható figyelmen kívül jelen értelmezés számára. Az oratórium ugyanis a latin *orare* 'imádkozni' szóból ered, melynek képzett változata az oratórium már az *imádság helyére*⁵² utal. Vagyis a szöveg lesz az a tér, ahol az imádság aktusa megtörténhetik. A szereplők szólama egyszerre működik személyes létélményként és univerzális emlékezet felelősségére számító imádságként vagy példabeszédként. R.M. : *Hol volt, hol nem volt, / élt egyszer egy magányos farkas. / Magányosabb az angyaloknál. / Elvetődött egyszer egy faluba, / és beleszeretett az első házba, amit meglátott. / Már a falát is megszerette, / a kőművesek simogatását, / de az ablak megállította. / A szobában emberek ültek. / Istenen kívül soha senki / olyan szépnek nem látta őket, / mint ez a tisztaszivű állat. / Éjszaka aztán be is ment a házba, / megállt a szoba közepén, / s nem mozdult onnan soha többé. / Nyitott szemmel állt egész éjszaka, / s reggel is, mikor agyonverték.* A fentiek értelmében az így értelmezett imádság helye, pedig nem más mint a *beszéd*. A szóban tartott imádság lesz az a tényező, amely mentén a költői szót, a Krisztus testeként értett ostyát és az ikont egyként értelmezhetjük. „Miképp az ikon nem képmás, hanem a szöveg sugallta kép, s feladata, hogy ablakot nyisson az érzékfeletti valóságra, úgy a szókép sem ábrázolja, hanem termékeny szabadságával és életműködésében hordozza a Logosz teremtmény erejét, az „akkor majd” feltárolt titok ígérését.”⁵³

A fent tárgyalt hármas másik fontos metszéspontja, a folyton aktualizált emlékezet, így nemcsak az adott pillanat személyességben megélt élményére mutat, hanem a mindenkor feltárandó és felidézendő személyeket közösségként megszólító tartalomra is.⁵⁴ Az emlékezet ekképpen összeköti a liturgia, a poétikus nyelv valamint az ikon általunk értelmezett fogalmát. Az emlékezetnek ezáltal, saját tér- és időkategóriája kezd el konstruktívan működni a *Nagyvárosi ikonok* versszövegeiben. Az emlékeztetés a múlt folyamatos jelenné tétele egy apokalipszis élmény felől láttatott egyidejűséget teremt meg a szövegekben. Beney Zsuzsa a Pilinszky-paradoxonokkal foglalkozó tanulmányában a lineáris időt kikezdő ellentétes folyamatok illogikusságára reflektál: „Pilinszky költészetében újra és újra megtörténik ez az ellentétes folyamat, az idő megállítása, visszafelé fordulása, vagy önmagán átbuktatása.”⁵⁵ Nem véletlen, hogy a kötet kezdő verse az *Utószó* már címében is a lezártág újra megnyitásának poétikáját, a vég felől látott/láttatott lét értelmezését, ha tetszik a történelem újraolvasásának kényszerét kezdi el működtetni. Ezt tovább erősíti, az *Emlékszel még?* kérdés négyszeri megismétlése, amely intertextuálisan olyan szövegterek közt teremt egyidejűséget, mint az *Apokrif*, és a *Jelenések Könyve*, amelyek reflektálnak a lineárisan elgondolható időélmény felfüggesztésére, a végső pillanat kitágított integratív terére. *Emlékszel még? Az arcokon / Emlékszel még? Az üres árok. / Emlékszel még? Csorog alá. / Emlékszel még? A napon állok. Az így megteremtett közeg nem véletlen a Pilinszky-lírában, hisz ily módon alkalmas lesz arra, hogy minden újra lejártszódhasson, holott megismételhetetlen, minden megváltódhasson, holott megválthatatlan, jövőtehetővé legyen, holott jövőtehető és vadonatújként mutatkozzon, holott végérvényesen vége van.*⁵⁶

⁵⁰ MÁRTONFFY Marcell, i. m., 132.

⁵¹ MÁRTONFFY Marcell, i. m., 133.

⁵² *Magyar Katolikus Lexikon*, <http://lexikon.katolikus.hu/O/orat%C3%B3rium.html> 2012. 11. 04.

⁵³ MÁRTONFFY Marcell, i. m., 139.

⁵⁴ MÁRTONFFY Marcell, i. m., 136.

⁵⁵ BENEY Zsuzsa, *Pilinszky paradoxonai*, Műhely 1995/4, 43.

⁵⁶ PILINSZKY János, *Egy lírikus naplója*, i. m., 437.

Az idő ilyen mértékű kiszorulása a térből egyre erősebb, feszítettebb képiséget involvál. Ebben az időélményben értelmezett szöveggörpuzs⁵⁷ láthatóvá teszi, hogy a metaforák is folyamatosan haladnak előre a lírai énnel. Pontosabban, az újra feltűnő metaforák az új közegben szemantikailag mindig terheltebbek lesznek. Mintha maga a költő is azt akarná, hogy saját beszéde folytonos súlyok alatt roskadozzon, a jelentések mintegy rátestálódnak az alakzatra, de úgy, hogy a szemantikai térből már semelyik meglévőt nem engedi ki. Ez a zsűfoltság ugyancsak az ellentmondások megerülhetetlenségét vezeti értelmezésünk elé. A paradoxon tehát elismeri és egyben megállítja, sőt tagadja – és végzetesen hiányolja, azt is mondhatnók, hogy gyászolja az időt, írja Beney Zsuzsa lényeglátó tanulmányában.⁵⁸ Jóllehet a költő saját elmondása szerint, a *Nagyvárosi ikonok* verseinek megrása után találkozik csak Simone Weil írásaival, mégis egy nagyon erős, akkor még Pilinszky által reflektálatlan párbeszéd húzódik köztük. Weil következőképp szól a paradoxonról: „Amint az ellentétek egymásra vonatkoztatása képessé tesz arra, hogy a természetes létezőt megrtsük, úgy az ellentétesek együvé gondolása képessé tesz arra, hogy megrintsük Istent.”⁵⁹ Az ellentétek ilyen mértékű szövegbe utaltsága az általunk értelmezett Pilinszky-ikon eszkatologikusságát igazolja, mely az abszolút szent képi struktúrájához, eredendően utalja a bűn botránának evidenciáját. Ezt igazolja a következő idézet, melyben a botrány és a szent fogalma egymásnak megfeleltethető kategóriaként kezd el működni. „Mindaz, ami történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.”⁶⁰

III. AZ ASZKÉZIS EXTÁZISA MINT AZ ÖNTUDATLANSÁG VERSNYELVI POTENCIÁLJA

A következőkben olyan fogalmak mentén próbálunk közeledni a Pilinszky-életműhöz, amelyekről úgy gondoljuk, hogy az egész görpuszt képesek az értelmezés horizontjába utalni. Kísérletet teszünk arra, hogy ennek a lírának adekvát olvasatát adjuk az *eksztázis* élménye felől, amelyet a költői nyelv végsőig fokozott, önmagából mindent kivető potenciáljaként értelmezünk, valamint vizsgáljuk a verseket az önmagát folyton elvonó lírai én írásaktusban megalósuló, *aszketizmust* felvállaló versnyelvi magatartása felől is. A költő ars poeticaként kezdi működteti a fent említett fogalompárost, melyek olyannyira intenzíven kezdenek el hatni az életmű szövegeiben, hogy az egész görpusz megszólaltathatóvá válik általuk. *Modern aszkézis* című publicisztikájában az aszkézist Pilinszky az alkotás feltételeként határozza meg, ezért érdemes itt hosszabban idézni a szövegből: „Az aszkézisben a hangsúly nem is annyira a lemondáson van, mint inkább azon, hogy minek az érdekében mondunk le. Két dolog ugyanis elképzelhetetlen lemondás és áldozat nélkül: az alkotás és a szeretet. Tehát a valóban kreatív élet. Az alkotás szellemi értelemben kíván lemondást, gondolatainknak elsa-

⁵⁷ BALASSA Péter, *Látvány és szavak = Senkiföldjén, In memoriam Pilinszky János*, Bp., Nap Kiadó, 2002, 67. „Ez a vizionárius líra igen kevés számú és állandóan ismétlődő képpel él...ebből az ismétlődésből, a funkcióváltásokban elmélyülő víziókból fontos következmény adódik a versek közegére. Az ugyanis, hogy a költő nem egyes verseinek, hanem költészetének olvasóira számít...akik számára maga a Pilinszky-vers is autonóm közeget jelent, akiknek kapcsolódási pontjai ugyanannak a költőnek más versei, akikkel folytatni lehet a párbeszédet” – írja Radnóti. Ennek nyomán három domináns szó- és motívum csoportot különítünk el. nem feltétlenül előfordulásuk gyakorisága, hanem elsősorban funkciójuk, súlyuk alapján. Az első az *éhség* állapota, amihez a *vályú* és az *ól* kulcsszavak csatlakoznak. A második a látvánnyal a látással kapcsolatos (...). Idetartoznak kulcsszavakként *nap*, *levegő*, *dél*, *kő*, *ránc*, *pórusok*, *féreg*, *vadállat*, *föld*, *táj*, illetve a motívummá terebélyesedő *bot*, *fa*, *léc*, *fák*, *deszka*, *ketrec*, *vesszők*, (...) *forráság*, *izzás*, *ragyogás*, *alkonyat*, *levegőtlenység*, *szívárgás*, *omlás*. A harmadik csoportban az ember történelmi-gisztenciális-teológiai alaphelyzetei kapnak szavakat (...): *tanú*, *tanúság*, *rab*, *fogoly*, *fegyenc*, *csecsemő*, *gyermek*, *árvaság*, *kopárság*, *kietlen sivatag*. Mindhárom csoportot pedig a *csend* szó uralja. (...) *tenger*, *torony*, *csillag*, *szél*, *pusztulás*.

⁵⁸ BENEY Zsuzsa, *Én kadettja valami másnak*, uo., 203.

⁵⁹ WEIL, Simone, i. m., 137.

⁶⁰ PILINSZKY János, *Ars poetika helyett = Kráter, Összegyűjtött és új versek*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981, 108.

adását közvetlen vágyainktól és érdekeinktől. Tudósnak vagy művésznek lenni szükségszerű aszkézist jelent, mindenkor teljes embert követel: tökéletes és maradéktalan belefeledkezést az alkotásba, a tudományos problémába. Aki ezt nem teljesíti, az vagy elsekélyesedik, vagy tragikusan felőrlik emberi és alkotói természetének ellentmondásai között. A szeretet – a kreatív élet legmagasabb rendű formája – viszont tettben és lélekben kíván tőlünk lemondást, hiszen el se képzelhető az önzetlenség érényének gyakorlása nélkül. Aki szeret, szükségszerűen lemond legfőbb tulajdonáról, önmagáról.⁶¹

Ahhoz, hogy ezt a Pilinszky által *modern aszkézisnek* aposztrofált terminust jobban átlássuk Kierkegaard *szorongás* fogalmával kell párbeszédet kialakítanunk, mely ebben az értelmezésben abszolút egybeolvad a bűn fogalmával, és mint ilyen a *bűnösséget levetkezni akaró aszkéta* alapélményeként artikulálódik. A bűnösség fogalmában is a krisztusi részt vállalás alakzata merül fel, miszerint a bűnösség kompassió aktusában éri el „legszentebb” állapotát. Az együttsszenvedésben való részvét pedig mindig a személyesség hátrahagyásával jár. A bűn tehát nem egy kialakított lelki defektus, hanem az ember eredendőjéből fakadóan olyan állapot, amely az emberi léttel kezdődik. *Nincs több, nincs, mint a bűnözők szeme, / az a bizonyos merev tekintet, / mely szigorú, akár a nap, / és bera-
zolja komoran / és ugyanakkor fényesen / a vágóhidak s a földi királyok / színehagyott, szomorú
méltóságát.* A szorongás Kierkegaardnál a szabadság valóságaként⁶² határozódik meg, az akarat azon premisszájaként, amely szabadságában folyamatosan kudarcot vall. Nem véletlen, hogy a filozófus is épp a bűnben megtorpanó szabad emberi akarat öspéldáján keresztül gondolja el a szorongás mibenlétét: „...ha a tilalom felébreszti a vágyat, akkor a büntetés szavainak is visszasziasztó elképzelést kell kiváltaniuk. Ez azonban zavaró. Itt a rémület pusztán szorongássá lesz: hiszen Ádám nem értette meg Isten szavait, így ismét csak a szorongás kétértelműsége él benne. **Annak a végtelen lehetősége, hogy képes valamire – melyet a tilalom ébresztett benne –, most közelebb kerül hozzá azért, hogy ez a lehetőség most egy másik lehetőségre mint következményére utal.**”⁶³ Miről is van itt szó? Arról, hogy a szorongás az eredendő bűnösség választás-struktúráját hordozza magában. Egyszerre nyit irányultságában a démoni felé és óv meg attól. Ez a dialektikus viszony tehát par excellence az emberben feszül. A szorongást úgy is elgondolhatjuk mint az isteni, prófétai, vagy a Szentírás által kinyilatkoztatott szó meg-nemértettségét. A dolgozat első felében már utaltunk az Isten – ember kommunikáció defektusára, a másodikban pedig az abszurdban létező ember ismeretkategóriáinak felfüggesztődésére, amelyre az *Apokrif* vonatkozó szövegrészletei reflektálnak is: *Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem. Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt, a tűzes ég alatt. / Izzó mezőbe tűzdelt árva lécek, / és mozdulatlan égő ketrecek. / Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. / Hazátlanabb az én szavam a szónál! / Nincs is szavam. / Iszonyu terhe / omlik alá a levegőn, / hangokat ad egy torony teste.* Épp ezért lesz olyan erőteljes ennek a lírának a folyamatos *nyelvi* igazságkeresése, amelyet az a teremtményi, bűnös létből előhívott, a *vallomással* felszínen tartott megigazulás vágya tart fenn. Az a vágy, amely tisztában van az eredendő bűnösség eltörölhetetlen hozzánk tapadtságával, mégis újra és újra beszéddé konstruálja ezt a létélményt. A vallomás ugyanis egyszerre mutatja fel a beszélőt és azt, amiről beszél, vagyis pillanatnyilag képes a bűnt elemelni az azt hordozó teremtménytől. Jó példa ezekre a sorokra a *Passió* című vallomás: *Csak a vágóhíd melege, / muskátlissága, puha máza, / csak a nap van. Üvegmoögötti csöndben / lemosdanak a mézáróslégények, / de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.* Ahogy Kierkegaard írja: ...a nyelv, a szó, a felszabadító, mely a zárkózottság üres absztrakciójától szabadít meg. A szó mindig megőrzi megváltó hatalmát, mert ha minden kétségbeesést és a rossz minden borzalmát csak egyetlen szóval is megragadjuk, akkor ezek máris kevésbé lesznek oly rettenetesek.⁶⁴ Az én vallomásban történő nyilvánvalóvá tétele pedig nem mástól távolodik el, mint a démonitól.

⁶¹ PILINSZKY János, *Modern aszkézis*, i. m., 218–219.

⁶² KIERKEGAARD, Sören, *A szorongás fogalma* = Sören Kierkegaard írásai, Bp., Gondolat Kiadó, 1982, 344.

⁶³ KIERKEGAARD, Sören, *A jótól való szorongás*, i. m., 348.

⁶⁴ KIERKEGAARD, Sören, i. m., 356.

⁶⁵ Két akarat él ugyanis benne, egy alárendelt, egy öntudatlan, mely nyilvánvaló válast, és egy erősebb, mely a zárkózottságot akarja: de az a tény, hogy eme utóbbi az erősebb, azt bizonyítja, hogy az ember lényegében démoni. Uo.

Kierkegaard a jót egy alárendelt, öntudatlan potenciálként definiálja az emberben, mely szakadatlanul a nyilvánvalóvá válásra törekszik. Ezzel egy időben azonban egy másik erőteljes működés is jelen van, amely viszont a zárkózottság állapotát tartja fenn, és jóval erősebb mint az előző. A filozófus ezen a ponton látja bizonyítottnak azt a tényt, hogy az ember lényegében démoni.⁶⁶ Az askéta épp a zártság formáit utasítja el, a démonit igyekszik levetkőzni. Ezért lesz fontos a versekben az odafordulás, a dialógus alakzataként értett aposztrophé is, amely megteremti a lírai éneknek azt a közeget, amelyben folytonosan lemondhat önmagáról. Az aposztrophében rejlő nyelvi aktus így az önzés, az elzárkózás démoni potenciálját kezdi ki. Az így létrejövő és folyamatosan fenntartott versnyelvben feszülő dialogikus viszony(ok) a Pilinszky által megfogalmazott *evangéliumi aszkézis* fogalmával köthető(k) össze: „Az evangéliumi aszkézis tehát nem jelent pesszimiztikus kívülállást és lemondást. Ellenkezőleg: a valódi szeretet útjában álló akadályokat hárítja el, mikor lemondást követel. Istenhez, a felebaráthoz, a szeretethez és az alkotómunkához nyit szabad utat az önzés, az elzárkózás, a kényelem nyomasztó vonzásában élő ember számára.”⁶⁶ Az aposztrophé a Pilinszky-költészetben így nem más mint a lírai én önmagáról lemondásának és eredendő bűnös voltának megmutatkozása nyelvi és tematikus szinten is. Lírájában tehát az individuum önfelszámoló aktusa kiváltképp jelentéssé válik. Ez a lemondás az *imitatio Christi* jegyében a szövegre *ráfeszülő* én nyelvi lebontásában lesz teljessé. A ráfeszülés azonosulni vágyást fejez ki a kereszten szenvedő Krisztussal, így a lírai beszélő a hitelesség alázatával vesz részt a versnyelv által létrehozott világban, valamint magában hordozza a megszűnés aspektusát is. *Ismerem a bárány vesztét, / úgy is, mint aki veszködve topog / halál-los esése előtt, / és úgyis mint aki hitével / a meleg belsőt keresi.* Ezen a ponton ugyancsak szoros a Simone Weilrel történő párbeszéd: „...szükségszerűen **máshoz kell fordulnom**, önmagamon kívül, hiszen éppen az a lényeg, hogy önmagától szabaduljon meg az ember.”⁶⁷ Ez a szabadulni vágyás mindenkor együttértelmezendő a Pilinszky-lírárt teljességében átható bűnproblematikával. Ricoeur bár nem hivatkozik Kierkegaardra mégis tökéletes gondolati konszenzust mutatva a következőképp szituálja az eredendő bűnösséget: A bűn az én igazi helyzetem Isten előtt. Azért van szükség egy Másikra, egy prófétára, hogy rámutasson erre; semmilyen öntudatra, önmagára ébredés nem elegendő ehhez, annál kevésbé mivel maga a tudat is a szituáció foglya, hazudik és hitegeti magát.⁶⁸ „Én bűnös vagyok.” A rossz nem önmagában, hanem általunk van. A bűn interiorizált sors.⁶⁹ Jól látható, hogy a bűnösség antropológiai szituáltsága is az én felszámolódását kívánja meg, vagyis egy tudatos dekreáció⁷⁰ irányul. A dekreáció fogalmát azért érezzük adekvátnak ennél az elemzésnél, mert az askétizmus azon vonulatát erősíti fel, amely le kíván mondani a teremtményi helyzetéről, azon meghatározottságáról, amely ab ovo a bűnös lét. A visszateremtődés így egy olyan aktusként vesz részt a Pilinszky-lírában, amely az askéta-magatartást erőteljesen megmutatózóvá teszi. Simon Weil egy helyütt így gondolkodik: „Hamisan élünk, mivel bűnben születünk, ami nem más, mint az értékrend fölforgatása. Első feladatunk az egész megfordítása. (...) Megfordítása tárgynak és alanyak.”⁷¹ *Kirajzolódom végleg a világból, / mint csupasz falnak állított fogoly, / külön kezel, kivételes magányban / a tanúk nélkül dolgozó pokol.* A kidobott, kihányt helyzet így válik transzcendens kategóriává. A kifordultság lesz az a pillanat, ahol a visszateremtődés elkezdődhet. *Adj nevet, gyönyörű nevet, / párnát a pusztulásnak.* A megnevezés, mint a teremtés reprodukciója, a költői szó misztikus artikulálásával lép be a szövegtérbe, ugyanakkor a pusztulás neveződik meg, ami a teremtéssel ellentétes folyamatot indít el. Fontos, hogy a teremtés a dekreációban negatív előjele van, vagyis azonosává válik a megsemmisüléssel. A dekreációban résztvevő lírai én a nyelv által önmagát is felszámolja, és beiktatja az önmagát világból kirajzoló, ezáltal az objektivációt artikuláló távolságot mint szövegalkító, valamint az Isten lényéhez távolságban közeledni vágyó szubjektum mozgását. A távol-

⁶⁶ PILINSZKY János, i. m., 220.

⁶⁷ WEIL, Simone, *A nehézkedés és a kegyelem*, i. m., 11.

⁶⁸ RICOEUR, Paul, *Az eredendő bűn kérdéséről = Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 87.

⁶⁹ RICOEUR, Paul, i. m., 77.

⁷⁰ WEIL, Simone, *Dekreáció = Kegyelem és nehézkedés*, Bp., Vigília Kiadó, 1994, 91–99.

⁷¹ WEIL, Simone, i. m., 94.

ságteremtés modellje nem egyszerűen elidegenítő, hanem hitelesen teremtő tevékenység.⁷² *Várakozom. Növekvő fényességben / köztem, s egy távoli nádas közt / mutál vékonyka földi jelenlétem.* Weil rámutat továbbá arra, hogy az ember privilégiuma, hogy részt vehessen abban a távolságban, amely Atya Fiú közé vettett.⁷³ Az írás Pilinszky esetében így egy kegyelmi állapot reflexiójaként jelenik meg. A kegyelem betölt, de nem hatolhat be, csak oda, ahol üresség tátong, és épp ezt az űrt ő maga készíti elő.⁷⁴ Vagyis a szövegben létrehozott én-rombolás valamint a távolság megteremtésére való folyamatos törekvés a személytelen szentség⁷⁵ jegyében válnak kifejezetté. A kegyelmi állapot akkor válik teljessé, ha az én versre való ráfeszülését, felszámolódását az áldozatvállalás tudatos magatartásként értjük. A passé realizálásba egyedül az áldozatok jutottak el. Övék ma minden jelentés.⁷⁶ Ugyanis a tudattal vállalt áldozatiság mindig maga a megszentelődés. A lemondás aktusában a weili „filozófia”, Isten teremtésben megnyilvánuló lemondásának utánzását látjuk. Isten ugyanis – bizonyos értelemben – lemond arról, hogy minden legyen. Így nekünk arról kell lemondanunk, hogy valami legyünk. Ez az egyedüli jó, amelyre képesek vagyunk.⁷⁷ Pilinszky költészetét éppen ezért, a poésizist a legmélyebb pontig átható aszkézisként kell értelmeznünk, mely a vers kiszakadásának pontján az eksztatikus állapotig jut el. Ez az állapot legtöbbször magát a lírai ént is kilöki, vagy ahogy a költő írja, egy „új mezítelenségi fokig” juttatja el, amely nem más mint az édeni állapot rekonstruálása, az eredendő bűn totális levetkőzése. Ted Hughes igen következetesen ragadja meg a Pilinszky-líra lényegét: „Pilinszky költészete szinte vallásos tevékenységnek bizonyul. A „misztikus” nem igazán jó szó erre, de az ember érzi valami révületzerű állapot közelségét, a visszavont szeretet fűtöttségét, a határtalan belső kitérülést. Koránt sem erőszakolt vagy fárasztó felfokozottság ez. Inkább a fájdalom nyugalma, a megdicsőülés passzivitása. Ezen a ponton, amikor a lélek minden ereje a végső, változatlan dolgokra összpontosul, bármilyen iszonyúak azok, a gyötrelmet már nem lehet megkülönböztetni az örömtől. A megsemmisüléssel határos pillanatról kiderül, hogy az az alkotás pillanata. A végső valóságot, a páratlan energia forrását bemérték és körülfogták a szavak. Olyan ez, mint a napfogyatkozás: az eleven halál minden egyes képét, egész tömör, evilági tömörszerűségben, a napsugarak dicsfénye övezi. Nem vigasztaló. De gyógyító.”⁷⁸ Az aszkézis és az eksztázis mint már többször utaltunk rá, áthatják az egész lírai életművet. A *Címerem ars poetica* érvényű vers a következőképp szólal meg: *Talán azt, hogy mindent megérték, / felhők futását és disznók fejét / rálapúlva a préskemény palánkra. / De ez is mit jelent? / Nekünk magunknak muszáj végül is / a présbe kényszerülnünk. Befejezniünk / a mondatot. A prés itt a dekreáció metaforája, amely az írásaktusra egy olyan vákuumhelyzetként utal, amely a teremtményi léthez elengedhetetlen levegő kiszorítása által a semmibe utalja a lírai ént és a nyelvet is. A költő ezt a következőképp fogalmazza meg: „én úgy gondolom, hogy élet és halál egymást – egymásnak ellentmondva – feltételezik. Én azt mondtam, hogy a vers szinkronban van önmagával, de én – írása közben halott vagyok. Úgy képzelem el ezt, hogy van egy lineáris élet – hogy miért, erre nem tudok válaszolni, s ez a lineáris élet a bölcsőtől a koporsóig tart. Ugyanakkor vertikálisan is élünk, s szerintem épp, amikor tudunk írni, akkor halottak vagyunk, csupán számomra a halál önkívületet jelent inkább, mint megsemmisülést.”⁷⁹ Az önkivetés és visszavonás, vagyis az*

⁷² RICOEUR, Paul, *A husserli idealizmus hermeneutikai kritikája = Fenomenológia és hermeneutika*, Bp., Kossuth Kiadó, 1997, 26.

⁷³ WEIL, Simone, *Szerencsétlenség és istenszeretet = Kegyelem és nehézkedés*, i. m., 16–17.

⁷⁴ Uo.: *Kegyelem és nehézkedés*. 71. Megváltó szenvedés. Amikor az emberi élet a befejezettség állapotába kerül, amikor a kegyelem segítségével tökéletesen lebontotta énjét önmagában, akkor a szenvedés olyan fokára süllyed, ami számára énje kívülről való lerombolásának felel meg, de ami valójában a kereszt beteljesülése. A nyomorúság azonban az én külső lebontásával egyenértékű hatást vált ki ilyenkor, a tökéletes befejezettség síkján. Isten távollétének hatását: „Uram, Uram, mért hagyta el engem?”

⁷⁵ Uo. *Ami személyes és ami szent*. 31. Ami szent, távolról se a személyünk, hanem épp az, ami emberi lényünkben személytelen. Mindaz, ami személytelen az emberben, szent. És egyedül az szent

⁷⁶ PILINSZKY János, *Ars poetica helyett*, i. m., 107–108.

⁷⁷ WEIL, Simone, *Visszateremtés = Jegyzetfüzet*, i. m., 23.

⁷⁸ HUGHES, Ted, *Pilinszky János költészete = Senkiföldjén...*, i. m., 192–193.

⁷⁹ PILINSZKY János, *A költői jelenlét = Beszélgetések* <http://pim.hu/object.b3a8b417-f587-4ea4-b31e-6d244e81d44b.ivy> 2012.11.03.

aszketizmus így az ihlet eksztázisába csap át az írásaktusban. A dekreáció egyre erőteljesebben hatja át a verseket, ahogy lineárisan haladunk előre jelen értelmezés esetében, a *Kráter* című gyűjteményes kötetben. Amennyiben összefüggésbe hozzuk az aszkézist a dekreációval, úgy egyre élesebben látjuk fogalmi apparátusuk együttmozgását. A teremtményi helyzetről való lemondás mindkét esetben központi kategória. Ha az aszkézis fogalmát mélyrehatóbban feltárjuk, akkor megértjük, hogy ez esetben nem csak a lemondás aktusáról van szó, hanem ennek az aktusnak a folytonos meghaladásáról, fokozásáról, elmélyítéséről, vagyis adekvátnak tűnik az a megállapítás, hogy az életmű is egy tudatos dekreáló folyamat felmutatója. Maga az aszkézis szó a görög *aszkeó*, ‘gyakorol’ kifejezésből eredeztethető. Ahogy a Magyar Katolikus Lexikon definiálja, egy olyan hitből fakadó életmód, amely módszeres és fokozatosan növekvő erőfeszítés az erények megszerzéséért Krisztus követésében. Kemény és következetes küzdelem, célja a tökéletes és bensőséges hasonlóság Krisztussal. A szó szoros értelmében vett aszkézis „lelki harc” (az aszkézis negatív oldala), de a katolikus szerzők általában tágabb értelemben használják a szót, és beleértik az Istenhez való közeledést (pozitív oldal) is.⁸⁰ Érdemes tehát rögtön az első kötetet az aszkézis fogalma alá utalni, hiszen a *Trapéz és korlát* cím, már maga is az edzésre, a gyakorlásra tereli a figyelmet, valamint a harc a küzdelem tematikusan is végig meghatározza az idesorolt szövegeket. (*Té győzz le, Trapéz és korlát, Halak a hálóban*). Ez egyfajta alkotói gyakorlatnak is minősül, ugyanis a kezdeti szakaszt értelmezhetjük a költői nyelv kereséseként is. A versek hangneme egyre frusztráltabb, egyre agresszívebben vetik ki magukból a felesleges elemeket, és tartanak az **aszketizmusban megszentelődő művészi mezítelenség felé**. A kötet utolsó verse ekképp összegzi a fent leírtakat: *Mint légtornász, az úr fölött / ha megzavarja párja, / együtt merültem el veled / alá az alvilágba, / vesztetre is követtelek, / remegve önfeledten / mit elrabolt az öntudat / most újra visszavettem! / Mint végső éjjelen a rab / magához rántja társát, / siratva benne önmaga / hasonló sorsu mását, / zokogva átöleltelek / és szomjazón, ahogycsak / szeretni merészeltetünk / egy előtt és halottat! / Véletlen volt, vagy csapda tán, / hogy egymást újra láttuk? / Azóta nem találhatom / helyem se itt, se másutt! / Megkérdem százszor is magam, / halottan is tovább élsz? A további kötetek az aszkézis egyre magasabb fokáig jutnak el. Az alázatosság, az én visszavonásának és meghaladásának kényszere folyamatos programként pulzál a Pilinszky-lírában. Ez a fajta negatív impulzus (a negatív itt a nem-van jelentésében használatos), azaz a visszateremtődés aszkézisben elindított programja, a versnyelvi én rituális lebontását kezdi meg. Az elhagyott én így maga is tárgyi indexként fog megmutatkozni. Az alázatosság poétikájában így válik azonossá egy féreggel, egy kidobott bakancssal, a villanyfollóval lenyírt prém nehézkedésével a kupacban. *Agóniámban – én, a kívülálló – / nem kívánok emberként halni, / jó lesz nekem a villanyfolló, / s az egybevarrt paták között / a puszta súly a kihűlő kupacban*.*

Az aszkézis által megidézett „*Legyen meg a Te akaratod*” parancsa, nemcsak az önfeladás megszentelő kegyelmében részesít, de a lírai önlátás és önlátatás autentikus hívásaként is értelmezhető. Az *In Memoriam F. M. Dosztojevszkij* című vers a feltétlen engedelmesség, a totális alázat legitimálta szembe kerülés felől ragadja meg az aszkézis lényegét. A szövegben a felszólíttatásra történő cselekvés evidenciája, a másik engedelmisségben való lecsupaszítása, a szemérem bűnnel társuló értelmezését számolja fel. Tovább erősíti a mezítelenség képzetét az a póre nominalitás, ahogy a szöveg artikulálódik. A nyelv ilyen szintű lemeztelenítése során a mondatok rituális mozzanatként funkcionálnak. *Hajoljon le. (Földig hajol.) / Álljon föl. (Fölemelkedik.) / Vegye le az ingét, gatyáját. / (Mindkettőt leveszi.) / Nézzem szembe. / (Elfordul. Szembenéz.) / Öltözzön föl. / (Fölöltözik.)* Érdemes megfigyelni továbbá, hogy sokszor ez a lebontás nem marad meg egy szövegtéren belül, hanem intertextusként beemelt korábbi verseket is visszavon, ezzel mintegy hatványozottan is megvalósítva az önmegtagadást. „*Rátok testálok koppanásomat*”, / *írtam nemrég. Most visszavonom. / Nem érdemlem meg ezt az utolsó / mozdulatot. Hogy homorítva / kiegyenesedjem a levegőégben, / s lekoppanjak a deszkává alakított / anyaföldre*. Az aszkézis mint az én versnyelvi kifelé tartása az eksztázis élményében valósul meg, vagyis a Pilinszky-líra egy újabb erőteljes paradoxonával találkozunk. Turai Laura lényeglátó írásában ugyancsak rávilágít ennek a paradoxonnak az alkotáspoétika alatt meghúzódó feszültségére: A lemondás kettőssége sarkalatos pont. A lemondás a megszabadulás és a megtisztulás eszköze Pilinszky-nél, mely ismét paradoxont von maga után: (...) „*a lemondás egyszerre jelenti az öröm és a*

⁸⁰ Magyar Katolikus Lexikon, <http://lexikon.katolikus.hu/A/aszk%C3%A9zis.html> 2012. 11. 03.

szenvedés iskoláját. Ha nem volna szenvedés, talán örökre megmaradnánk a bűn állapotában.”⁸¹ A versek nagy része ugyanis valamilyen tematikus vagy nyelvi összefüggést mutat, az eksztázis, a révület, az elragadtatás fogalomhálójával.

A fentiek értelmében egy olyan vershármast szeretnénk elemezni: *Dél, Jelenések VIII.7., Apokrif*, amelyek a recepció révén már igencsak megterheltek, mégis úgy gondoltuk, hogy érdemes ezt a hármast az aszkézis és az eksztázis jelentéshorizontja felől tárgyalni. Értelmezésünkben, ez a három szöveg szorosan egymáshoz kapcsolódik. A *Dél* című vers kezdősora (*Örökké tartó pillanat!*) rögtön az eksztázis időélményévé avatja a szövegteret. A megállított pillanat mozdulatlansága, olyan jelenségekre tereli a figyelmet, amelyek nem lehetnének az érzékelés tárgyai a lineárisan elgondolt időkategória mentén. Ilyen a *rebbenő öröklét, mozdulatlan, vadállati figyelem, a semmiség előtt megvillanó ház*. Az eksztázis fogalmát a továbbiakban a Magyar Katolikus Lexikon terminusa alapján használjuk az értelmezésben. E meghatározás szerint az eksztázis a görög *eksztaszisz* 'kilépés', *elragadtatás, révülés, transz*, a régi magyar nyelvben *riütnés, elriütnés* (röptetés). Általános értelemben önkívületi állapot, melyben a tárgyi világgal való kapcsolatot meggyengíti vagy teljesen fölfüggeszti egy, az érzékekre illetve a tudatra ható, természetes vagy természetfölötti (isteni v. démoni) eredetű dolog. Szoros teológiai értelemben természetfölötti okokon alapuló, misztikus imamód, a szemlélődés egy fajtája. Egyes aszkéták a napba nézve v. szemüket mereven egy pontra szegezve, lélegzetüket visszafojtva, gondolatukat egy tárgyra koncentrálvá képesek eksztázishoz hasonló állapotba jutni.⁸² A versalany a szöveg előre haladtával a *vad szívverés, nyakszirtre csapó forráság* képeit felvillantva egyre erőteljesebb fiziológiai indexeit mutatja fel az önkívületi állapotnak. További jelentéseket ad ezen kívül az eksztatikus állapot vizsgálatához, a szó etimológiai kapcsolata a fénnel, a forrósággal.⁸³ A címben megjelölt *dél* mint napszak csak fokozza a fény (szöveg)térbe való betörésének intenzitását. Olyan fogalmak mint a ragyogás, villogás, fényesség mind a *révületbeesés* előidézőiként vesznek részt ebben a szövegben, amely így egyfajta rituális rákészülésnek mutatkozik a következő két szöveg megírására. A *Dél* című verset tehát úgy értelmezhetjük mint az írásaktust előhívó eksztatikus poészt. És mint ilyen intenzitásában túlsap saját szövegterén. Ugyanis az eksztázisban létrejövő köztesállapot képes a *jelenléte* (lírai én szava) *felszámolva a jelenésnek* (kinyilatkoztatott szó), *vagyis az Istentől származtatott autentikus hang megtalálására és felmutatására*. Az így megszülető eksztatikus kivetettség egyszerre utalja magát a *Jelenések Könyvének* megnevezett passzusához (*Az első angyal megfújta a harsonát. Erre vérrel vegyes jégeső és tűz záporozott a földre. A föld harmada elégett, a fák harmada pernyévé lett, és a zöldellő fű mind elhamvadt. Jel 8,7*), valamint a következő versszöveghez (*Jelenések VIII. 7.*). Azonban a *Dél*-ben implikált eksztázis nemcsak társszöveget jelöl ki, hanem a jánosi nyelvagyományt (*Az Úr napján elragadtatásba estem. Hátam mögül, mint valami harsona, megszólalt egy hang: „Amit látsz, írd le egy könyvbe, és küldd el a hét egyháznak. Jel1,10*) is legitimizálja. *Emelkedik az elragadtatás*. – kommentálja a versszöveg az eksztázisba eső lírai én helyzetét. A vers szubjektuma egyfajta orális metamorfózison esik át a szövegekben, vagyis egy erőteljes nyelvi váltás figyelhető meg. Erre utal a *Jelenések VIII. 7.*, és az *Apokrif* szoros nyelvi rokonsága a *Jelenések Könyvével*. *és lát az isten égő mennyeket / s a menny színén madarak szárnya-röptét / és látja mint merülnek mind alább / a tűzkorongon átkerülni gyöngék.(...)Látja Isten, hogy állok a napon / Látja árnyam kövön és kerítésen. / Lélekzet nélkül látja állani / árnyékomat a levegőtlen présben*. A jelenléti jelenéssé alakulása kitágítja a szemantikai teret, és az apokaliszisz tér- és időélményét kezdi el módosítani. Ebben a kitágított térben szólal meg az *Apokrif*, amely továbbfokozva az időélmény felfüggesztését olyan, mintha szimultán szólna a *Jelenések VIII. 7.* első versszakával. Ez a tematikus összeolvathatóság egy közegbe vonja az isteni tekintet irányát (*és látja mint merülnek mind alább / a tűzkorongon átkerülni gyöngék*) valamint az ember számára láthatóvá levőt (*És látni fogjuk a kelő napot*), mintegy szuggesztíven vezetve ezáltal a befogadás tekintetét is. A *kelő napot figyelő tébolyult pupilla* újra megidézi az eksztázisba eső *askéta* képét. A továbbiakban azt próbáljuk meg feltárni, hogy hol vannak a versszövegnek azok a jól artikulált pontjai, ahol az askéta mintegy belép a szöveg-

⁸¹ PILINSZKY János, *Publicisztikai...*, i. m., 504. vö. TURAI Laura, A „dekreáció” és a lemondás megközelítési módjai Pilinszky János prózai írásaiban (kézirat)

⁸² Magyar Katolikus Lexikon, <http://lexikon.katolikus.hu/E/ekszta%C3%A1zis.html> 2012. 11. 03.

⁸³ ZAICZ Gábor, *Etimológiai szótár*, Bp., Tinta Kiadó, 2006, 654.

térbe. Pilinszky a következőket vallja az *Apokrif* írásaktusáról: „Elég sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem, hogy mindent újra és újra elfelejtsek (...) Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra. (...) Az volt az érzésem, hogy fogok egy diszkosz és forgok vele, és már a karomat majd kiszakítja, de nem szabad elrepiótenem, mert akkor kiszáll...”⁸⁴ Vagyis maga a vers egy folytonos visszatartásból születik, egy nyelvi-, emlékezeti aszkézis állapotából. A nyelvvel való küzdelem itt nem más, mint a versben nyelvként konstituálódó lírai én alázatos felmutatásának vágya, vagyis a versterbe bekerülő nyelv megedzése, alázatos pozícióba utalása, az alulról szólás vallási kényszere. *De virasztván a számkivettetésben, / mert nem alhatom akkor éjszaka, / hányódom én, mint ezer levelével, és szölok én, mint éjdon a fa /*

Pilinszky egyik írásában a keresztény aszkézisről a következő paradox megállapítást teszi: „A keresztény számára rendkívüli érték az élet, és nagyon nagy dolog a halál. Tehát: aszkézise egyszerre hasít ki minél hatalmasabb és minél aktívabb részt, föladatot az életből, hogy ugyanazzal a gesztussal rögtön le is mondjon róla, följánlja hódítását Istennek. A *járáshoz* hasonlítja Teilhard de Chardin ezt a paradox funkciót. Lábunkkal birtokba vesszük a talpunk alá kerülő földet, de csak azért, hogy mindjárt el is hagyjuk – a nagyobb birtoklás, az előrehaladás érdekében. S ugyanez áll a keresztény egyéniségre is. Egyszerre építjük és bontjuk le egyéniségünket, személytelenítve legszemélyesebb tetteinket is, mert csak akinek van mije, az tud áldozatot bemutatni Istennek, egyedül az veszítheti el, s nyerheti ismét vissza önmagát – de most már Istenben és mindörökre.”⁸⁵ Tehát az *Apokrif*ban felmutatott folyamatos *előrehaladás, séta, járás*, egyben az önmeghaladás metaforájává is avanzsál, amennyiben a következő lépést mindig az előző hátrahagyásaként értelmezzük. *Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van. / Meg rabruhája van. / Ezért tanultam járni! Ezekért / a kései keserű léptekért.*

Fentebb már említettük, hogy az aszkézis elsajátításához a lemondás fokozott gyakorlása elengedhetetlen feltétel. A vers azt a folyamatot reflektálja, amikor a járás a járni tudásért sajátítódik el, vagyis a művészet Pilinszky által *mezítelenségi foknak* definiált állapota idéződik meg, és fonódik össze az aszketizmussal. A mezítelenség itt a visszakerülés vágyát szituálja egy paradicsomi állapotba. „Vagyis ami a paradicsomban adott volt, azóta tartózkodás és lemondás állandó kiegészítésére, áldozatára szorul. Az *askézis eksztázisára*.”⁸⁶ Az askéta minden mozdulata negatív, vagyis a lemondásból indul. Ez nem csak a fizikai aspektust öleli fel, hanem a szellemi munkát is. A járás fizikai metaforájának áttevődése az emlékezet szférájába, a lineárisan elgondolt emlékezetstruktúráról való lemondást is jelzi. Ahogy Simone Weil fogalmaz: „Ki kell tépni gyökereinket. Kivágni a fát, keresztet faragni belőle, majd hordozni a keresztet nap nap után.”⁸⁷ *S majd este lesz, és rámkövi sarával / az éjszaka, s én húnyt pillák alatt / őrzöm tovább e vonulást.* A vers a példázat szintjén is az askéta alakját vonultatja fel, amennyiben az atyai házat⁸⁸ elhagyó krisztusi parancsot követő lépésekként értelmezzük (*Aki nevemért elhagyja otthonát, testvéreit, nővéreit, apját, anyját, feleségét, gyermekeit vagy a földjét, százannyit kap, s az örök élet lesz az öröksége. Mt 19,29*) a távolodó mozgást: *Így indulok. Szemközt a pusztulással / (...) Nincs semmije. / (...) Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.* Ez a hívásra történő lemondó aktus a teremtmény visszahúzóódásának autentikus gesztusa, mely a dekreáló mozgásában utat nyit Isten megnyilvánulásának lehetőségére. Az *Apokrif* ily módon is megelőlegezi azt a későbbiekben mélyen gyökerező dialógust, amely a költő Simone Weilhez köti: „Isten csak úgy teremthetett, hogy elrejtőzött. Másképp csak ő volna.”⁸⁹

⁸⁴ PILINSZKY János, *Az Apokrifról = Senkiföldjén, In memoriam Pilinszky János*, i. m., 76–77.

⁸⁵ PILINSZKY János, *A keresztény dráma „ünnepi betei” = Publicisztikai írások*, i. m., 286–287.

⁸⁶ PILINSZKY János, *Publicisztikai...* i. m. 605.

⁸⁷ WEIL, Simone, *Kegyelem és nehézkedés = Jegyzetfüzet*, i. m., 29.

⁸⁸ hagyj el atyádat és anyádat!... Súlyos szavak, nem is lehet másképp megérteni őket, mint a másik hívásával, önmagunk megtagadásával együtt. Önmagunkat, minden földi javunkat, atyánkat és anyánkat is el kell vesztünk ahhoz, hogy egy magasabb szinten végre valóban birtokolhassuk a világot és benne véreinket és önmagunkat. Ez az „elhagyás” legvégül nem elhagyást jelent hát, hanem a birtoklás legönzetlenebb és legteljesebb formáját. Ahogy Jézus halálakor egyedül így jöhetett létre a gyengéd kötés, mit ő maga tett a keresztén édesanyja és legkedvesebb tanítványa között: „Asszony, íme a te fiad”, és „Fiú, íme a te anyád”... Uo. 338.

⁸⁹ WEIL, Simone, *Visszateremtés*, i. m., 28.

BIBLIOGRÁFIA

- BARTH, Karl, *Ember és embertárs*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1990.
- BENEY Zsuzsa, *Pilinszky paradoxonai*, Műhely 1995/4.
- BUBER, Martin, *Én és Te*, Budapest, Európa Kiadó, 1994.
- CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, Helikon 2000/3.
- DERRIDA, Jacques, *Esszé a névről*, Pécs, Jelenkor, 1995.
- FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, Budapest, Corvina Kiadó, 1972. 6 – 120.
- HANKOVSZKY Tamás, *A valóság visszahódítása, Pilinszky János evangéliumi esztétikájának egyik alapfogalmáról*, 33. <http://hankovszky.tamas.btk.ppke.hu/pb/valo.pdf> 2012. 11.03.
- HEIDEGGER, Martin, *A dolog és a mű*, mmi.elte.hu/.../heidegger_a_mualkotas_eredete 2012. 11. 03.
- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., Osiris Kiadó, 2007.
- József Attila minden verse és versfordítása, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- KIERKEGAARD, Sören, *Sören Kierkegaard írásaiból*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982
- KIERKEGAARD, Sören, *Filozófiai morzsák*, Bp., Göncöl Kiadó, 1997
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez = Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK. Kijárat Kiadó, 1997, 41–51.
- Magyar Katolikus Lexikon*, <http://lexikon.katolikus.hu/O/orat%C3%B3rium.html> 2012. 11. 04.
- MÁRTONFFY Marcell, *A költészet liturgiája, a liturgia költészete: szempontok egy liturgikus poétika meggondolásához = Folyamatos kezdet*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról = 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 103–169.
- PILINSZKY János, *Kráter, Összegyűjtött és új versek*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- PILINSZKY János, *Beszélgetések* <http://dia.jadox.pim.hu> 2012. 11. 02.
- PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- RICOEUR, Paul, *Fenomenológia és hermeneutika*, Bp., Kossuth Kiadó, 1997.
- RICOEUR, Paul, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- Senkiföldjén, In memoriam Pilinszky János*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Nap Kiadó, 2002.
- SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafka-i szöveg hagyományáról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.
- TURAI Laura, *A „dekreáció” és a lemondás megközelítési módjai Pilinszky János prózai írásaiban (kézirat)*
- WEIL, Simone, *Jegyzetfüzet*, Bp., Új mandátum Könyvkiadó, 2003.
- WEIL, Simone, *Kegyelem és nehézkedés*, Bp., Vigília Kiadó, 1994.
- ZAICZ Gábor, *Etimológiai szótár*, Bp., Tinta Kiadó, 2006

Pápay Szandra

AZ IRÓNIA MINT A TÁRGYIAS LÍRAHAGYOMÁNY
ÚJRAÉRTELMEZHETŐSÉGÉNEK LEHETŐSÉGE A POSZTMODERNBEN
(PARTI NAGY LAJOS: GRAFITNESZ)*

„Az irónia a radikális tagadás, amely a mű
lerombolása által azonban mégis megnyilvánít-
ja azt az abszolútot, amely felé a mű úton van.”¹

Paul de Man

A magyar posztmodern irodalom sajátos szövegkezelési technikáival és a versnyelv radikális transzformációjával egy olyan újszerű paradigmát teremtett, mely a századforduló után kiteljesedve egészen paradox viszonyt eredményezett a nyelvhez, a nyelvről való gondolkodáshoz. Ez az elhatárolódás lát-
szólag éles váltás a modernség irodalmához képest. Kérdéssé válik tehát mindenekelőtt ennek a for-
mai, tartalmi illetve funkcionális váltásnak a mibenléte, a korszakkép autonomitásának mértéke;
vagyis a váltás-változás kettőssége egy lehetséges kontinuitás tükrében.

Kulcsár Szabó Ernő *Beszédmód és horizont* című könyvében a korszakviszonyok efféle prob-
lematikussága válik központi kérdéssé. Az *integratív irodalomtörténet* hermeneutikai aspektusból való
újrágondolásával próbálja feloldani a folyamatban létesülő változások kettős természetét. „Mert ami-
lyen bizonyos, hogy megszakítani csak valamely létező folytonosságot lehet, éppúgy igaz, hogy csak
olyasmi keletkezhet, aminek feltételeit a meglévő már tartalmazta.”² Ebből kifolyólag egy korszak a
formai, művészi sajátosságaival nem elszigetelt modellként működik, hanem egy megelőző beszéd-
pozíció érvényességi fokára reflektáló új horizontként határozódik meg. Fontos továbbá, hogy a
kérdés-válasz horizontok áthelyeződésének alapja strukturális és funkcionális változások együtteséhez
köthető.³ Alapvetően ez az elképzelés határozza meg a modernség és posztmodernség viszonyának
Kulcsár Szabó-féle értelmezését is.

Ha például nem választjuk el élesen egymástól annak logikáját, hogyan abszolutizálja a jelsz-
erűséget a századforduló, és hogyan a posztmodernség, akkor lényegében azonosak az esélyei a
két nagy modell – utómodernségen átvezetett – kontinuitása, illetve történeti elválasztottsága
bizonyítékának.⁴

Tartalmi és formai jegyek együttes dinamizációja lesz tehát egy lehetséges paradigmaváltás alapja.
A Kulcsár Szabó-féle értelmezés a tartalmi elemek dominanciája alapján fordulatként határozza meg
a posztmodern irodalmat, annak ellenére, hogy a jel abszolutizálására való törekvés vagy akár az inter-
textualitás formai sajátosságai a modernség irodalmához kötné a posztmodern paradigmát. A funkció-
beli különbségek dominanciája azonban döntő szempont a korszakviszony értékelésében.⁵

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án I. helyezést ért el a Magyar Irodalom Tagozatban. A 2013 tavaszán megren-
dezett XXXI. OTDK-án III. helyezést ért el. Témavezető: dr. Szávai Dorottya.

¹ DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, 202.

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában (A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján)*
= *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum Kiadó, 1996, 30.

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége = Beszédmód és horizont*,
i. m., 23.

⁴ Uo. 23.

⁵ „... az esztétikai jel abszolutizálásának posztmodern eljárása csak formálisan emlékeztet a klasszikus modernség-
re: a századforduló művészete számára ugyanis még léteznek denotátumok, a posztmodern azonban a nyelven
kívüli szférákban nem ismeri el ilyenek létezését.” In: Uo. 24.

...a pusztá alakítástechnika alapján megfogalmazott érveknek meg kell hajolniuk azok előtt, amelyek az alakítástechnikai sajátosságokat azok történeti funkcióit is elemezve értelmezik, s e funkcionális értelmezésre támaszkodva vannak le következtetéseket.⁶

Dolgozatom egy fordított gondolatmenet alapján próbálja megközelíteni a problémát, azonban nem célja polemizálni az előbb felvázolt értelmezéssel. A Kulcsár Szabó-féle elképzelés a kontinuitás tudatában reflektál a korszakváltáshoz szükséges különbségekre; azonban produktív lehet egy olyan megközelítés is, mely éppen ellenkezőleg, a korszakváltáshoz adott különbségek tudatában helyezi előtérbe a folytonosságot igazoló realizációkat. Úgy gondolom, az eltolódások hangsúlyozása háttérbe szorítja a különböző beszédhorizontok egymásrataltságának tényéből következő folytonosság konstruktív szerepét. Az interakció alapja ebben ez esetben nem a különbségek kiélezése, hanem a *máshoz való viszonyban* történő önértelmezés lehetőségének hangsúlyozása lesz.

Dolgozatomban Parti Nagy Lajos költészetének tükrében próbálom megtalálni azokat a közös pontokat, melyek a modernség irodalmi hagyományához köthetik a posztmodern paradigmát. Az irónia mint elhatárolódás, vagyis a különbség legfontosabb jelzője lehetne a modernség utáni paradigmának, azonban folyamatosan arra a másra reflektál, amihez képest realizálódhatna. Az irónia alakzata a posztmodernben tehát éppen az újraértelmezhetőségnek és újrapozicionálásnak a terét képes megnyitni, így korszaksajátossággént paradox módon a korábbi hagyományhoz való viszonyában válik meghatározhatóvá. A különbözőség ezáltal meghatározza a korszakok közötti váltást, a különbözőség tudata viszont a kontinuitás alapfeltételévé válik.

I. NYELV ÉS SZUBJEKTUM VISZONYA A MODERNSÉGBEN

A posztmodernben egyrésztől mindenképpen egy hagyomány átörökítéséről beszélhetünk, mely a modernség óta meghatározta a nyelvhez való hozzáállást. Azonban a posztmodernt megelőzően sem csupán a nyelv felértékelődése lesz lényeges mozzanat – hisz ez már a romantika óta sajátos jelenség – hanem az az alapélmény, mely a nyelvi megelőzöttség állapotának konstatálása miatt a szubjektumot a nyelv elválaszthatatlan tényezőjeként határozza meg. A nyelv tehát mint alkotótárs determinálódik már ebben az időszakban is, ami a szerzővel koprodukciónak válik a szövegek létrehozójává. A modernség irodalma azonban a nyelv efféle kötöttségét még nem tekinti korlátozó tényezőnek. „A nyelvi viszonylagosságból adódó helyzet (...) éppúgy előnyként jelenik meg, mint a lét fölötti uralom elvesztésének vagy a véges időbeliség tudatának heideggeri elfogadása. Mindenekelőtt azért, mert magának az én konstitúciójának a forrása...”⁷ A klasszikus modernség szubjektumfelfogása a Kulcsár Szabó-féle értelmezés szerint éppen emiatt nem válhat a posztmodern paradigma előzményévé.

Mivel Babits és Kosztolányi – még ha felfüggesztve vagy szerepekhez nyúlva is – mindig fenn tartják az én valamely értelmű szubsztancialitását, ezért a személyesség lényegi individuális tartalmait közvetítő jelhasználatban nem válik kérdésessé a beszéd monologikus előreható horizontja.⁸

Másrésztől tehát ambivalens módon egy gyökeres átértelmezésről is beszélünk kell a posztmodernben, mely a nyelv konstrukciós folyamatainak kettősségeire fókuszál. Mindenekelőtt a szubjektum-létesítés kétarcúságát kell kiemelni, mely egyszerre teremt és távolít, az intertextualitás szövegre – és nem az énré – irányuló reflexiójának következtében. „Mert amikor [a posztmodern poétika] a nyelvvel való együtt-alkotásban az aktuális szöveget megelőző szövegeknek engedi át a kezdeményezést, akkor a szerzői szövegalkotás elvét eliminálja...”⁹ A szövegben feloldódó szubjektum

⁶ Uo. 25.

⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs (Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban) = Beszédmód és horizont*, i. m., 304.

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő *A kettévált modernség nyomában (A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján) = Beszédmód és horizont*, i. m., 53.

⁹ Uo. 306.

azonban egy olyan individualitás lehetőségeként van jelen, mely az értelmezői horizonton újrakonstruálható, tehát a posztmodern nyelv és szöveg – az olvasás során – paradox módon arra az énré reflektál folyamatosan, melyet saját mechanizmusaival iktatott ki a szövegalkotás aktusában. A humboldti felismerésből kiindulva: „a nyelv mely összeköt és elválaszt, »csak az individuumban kapja meg a maga végső meghatározottságát«”.¹⁰ Ezt a „végső meghatározottságot” azonban a posztmodern irodalom megkérdőjelezi és a végtelenségig halasztja, a szövegben egyszerre megszűnő és teremtdő szubjektumok közötti feszültség fenntartásával és folyamatos indukálásával.

A tárgyiasság múlt század eleji problematikussága azonban már a babitsi életművön belül is kialakítja azt a kettősséget, amit a szubjektum pozíciójának megingása teremt. Ha a szubjektum csak a *máshoz* való viszonyához képest artikulálódhat, akkor e viszonyrendszer két lehetséges megoldást kínál: egyrészt az „én” dominanciáját a „világgal” alkotott dichotómiában. Ez az elképzelés a romantika hagyományához közelítené a klasszikus modernség művészetfelfogását.¹¹ Másrészt a tudaton átszűrt „világ” elképzelése – bár a „teljes” és domináns „én” képzetét tükrözi vissza – mégis reflektál arra az osztottságra, ami a szubjektumon belül hozná létre a világ által való megismerhetőség pólusos struktúráját. Ezen a ponton a babitsi szubjektumfelfogás dinamikus jellegét kell kiemelnünk, amit Angyalosi Gergely is felvázol *A lírai személytelenség kérdéseihez* című tanulmányában. „...Babits olyan beszédhelyzeteket teremt, amely a beszélő és a megjelenített figura közötti ellentétet hangsúlyozza, ami erősen ironikus effektusok forrásává lesz.”¹²

A klasszikus modernség egységesnek tűnő individuumképe tehát bizonyos aspektusból megkérdőjelezhetővé válik. Másik oldalról viszont a posztmodern szövegek intertextuális-játékának konstruktív jellegét hangsúlyozva, e paradigmát is az újraértelmezés horizontjába helyezhetjük. Nem kívánunk mélyebben belefolyni a két paradigma szétartásának és megfeleltethetőségének problematikájába, pusztán reflektálttá tesszük e két korszakstruktúra dinamikusságának lehetőségeit, ami a posztmodern felőli hagyományértelmezés megalapozásának egyik feltétele.

Produktív lehet a Kulcsár Szabó-féle integratív irodalomtörténeti elképzelést a szöveginterpretációk horizontján újragondolni. A posztmodern szövegek hagyományértelmezési *igénye* a legtisztábban valósítja meg azt a gadameri elképzelést, „amely – a múlt horizontjának jelenbe-foglalásával, jelenbe-integrálásával – az »elválasztotton«, a tőlünk távolin keresztül való *önmegértésben* látja minden hermeneutika értelmét és feladatát.”¹³ Ez a törekvés azonban életre hívja az *értelmező szubjektum* meglétének szükségességét, ami a posztmodern poétikában kérdésessé teheti a szubjektivitás eliminációjának dekonstruktív jellegét is.

Az *integratív* történeti szempont ebben a felfogásban az irodalomtörténet értelmezőjének szituált-ságát is magában foglaló hatástörténeti folyamat megnyilvánítójaként érvényesül: a hagyomány történetétől nem függetlenedő hatástörténeti tudat lényegében a folyamatban való benneállást, az értelmezés előfeltételezett integráltságát vetíti vissza dialóguspartnerként értett tárgyára.¹⁴

Ha az irodalmi szövegek szintjén képzeljük el ezt a fajta történeti gondolkodást, akkor egy olyan törekvés látszik kikristályosodni, mely a mindenkor hermeneutikai szituáltságot tudatosan poétikai programmá emeli. Fontos hangsúlyozni a tudatosságot, hisz alapvetően a művészet mindig (világ)értelmezés is egyben, azonban az értelmező és értelmezendő viszonyának problematikussága – illetve ennek tematizálása – a modernség művészi megnyilatkozásaiban válik fókuszálttá. Ebben az

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs (Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban) = Beszédmód és horizont*, i. m., 310.

¹¹ Ebben az esetben a klasszikus modernség második hulláma is éles váltásként realizálódna a századelőhöz képes. lsd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában (A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján) = Beszédmód és horizont*, i. m., 34.

¹² ANGALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéseihez = Kritikus határmezsgyén*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999, 35.

¹³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége = Beszédmód és horizont*, i. m., 12–13.

¹⁴ Uo. 14.

elképzelésben nem pusztán az értelmezett világ dinamizálódik az értelmezés által, hanem egy regresszív folyamatként, az értelmező szubjektum stabilitása is megkérdőjeleződni látszik.

Olyan művetet ugyanis képtelen sikerrel végrehajtani az értelmezés, amely meg akarja kerülni a horizont-összeolvadás aktusát: csak ahhoz férhet hozzá, amivel kapcsolatot tud létesíteni. Vagyis ami felől ekkor már maga is értelmezhetővé válik.¹⁵

A modernségben a fenti elképzelést a tárgyiasság poétikai eljárásai jelenítik meg legristábbban. A posztmodern irodalom széttartó poétikai magatartásában nehezebb egységes irányzatot találni a hermeneutikai szituáltság kifejeződésére. Főleg, mivel a klasszikus modernség nyelvbe vetett bizalma az önértelmezés egzisztenciális biztonságát is jelentette egyben. A posztmodernben egy olyan eljárásra van tehát szükség, mely a tárgyiasság értelmező potenciálját látszólag függetlenítheti a nyelv konstrukciós folyamataitól. Az ironia *nyelvi-stilisztikai* alakzatként ezt a paradoxont képes magába sűríteni.¹⁶ A dolgozat a továbbiakban elsődlegesen e gondolat mentén próbál kapcsolódási pontokat keresni a modern és posztmodern irodalomban.

II. A TÁRGYIAS HAGYOMÁNY SZEREPE AZ (ÖN)ÉRTELMEZÉSBEN

„Idézz fel nékem ezer égi képet
és földi képet, trilliót ha van,
sok földet, vizet, új és régi népet,
idézz fel, szóval, teljes enmagam.”¹⁷

Babits Mihály: *Himnusz Irishez*

A tárgyiasság lírahagyomány egyik legreflektáltabb kiindulópontja az a hangsúlyeltolódás, mely a szubjektum belső világának ábrázolása és a külső világ megjelenítése között történt. Ez alapján a tárgyiasság egy ellentétes paradigmaként képeződne le a korábbi, romantikához kötődő *énlírához* képest.¹⁸ Azonban ebben az esetben sem a kétféle lírapozíció kibékíthetetlen ellentétéről van szó. „...a romantika feltalálta és kodifikálta a mai értelemben vett lírát, amelynek alaphelyzete: »a költő elmeséli nekünk érzelmeit«, mind a mai napig alaphelyzet maradt...”¹⁹ A Nemes Nagy Ágnes-féle gondolatmenet felhívja a figyelmet arra, hogy a tárgyiasság nem a szubjektum kifejezhetőségének közvetlensége és közvetítettsége közötti ellentétet próbálja tematizálni. Hisz a *közvetlenség* mint illúzió a művészi alkotások alapvető élményei közé tartozik – tehát nem legitimálni próbálja a közvetítettséget, hanem *tudatosítani*. Ezáltal nem meghaladni akarja a lírai szöveg alapkategóriáit, pusztán rávilágít e fogalmak dinamikus jellegére. „nem is erről van szó, az »én+emóció« lírai képletének igazáról, hanem elsősorban létrehozásának módozatairól, illetve tovább, az »én« és az »emóció« fogalmának változásairól.”²⁰

¹⁵ Uo.

¹⁶ A nyelvi stilisztikai jelleg jelen esetben csak annyira hangsúlyos, amennyiben reflektál az alakzat nyelvi és nyelven kívüli (nyelvből jelölten) realizálódására.

¹⁷ NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya = Összegyűjtött esszék II*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1992, 18.

¹⁸ URBÁN Péter, *Az önreflexió alakzatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*. (kézirat, 14. oldal)

¹⁹ NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya = Összegyűjtött esszék II*, i. m., 14.

²⁰ Uo.

„A lírai hang tárgyilagosságát”, személytelenségét a versbeli én azonosíthatatlanságának, bizonyos „rejtőzködésének”, az érzelmek közvetlen elbeszélése hiányának köszönheti a tárgyas vers. Nemes Nagy Ágnes azonban az objektív költészet legjelentősebb, rá leginkább jellemző sajátjaként emeli ki, hogy mindez korántsem jelenti az érzelemnek vagy a szenvedélynek a hiányát: „... az már kétségtelenül és legelsősorban az objektív költészet sajátja, ahogyan az impasszibilitást beleépíti a lírai szenvedélybe.” A versbeli beszélő tehát nem közvetlenül nyilatkozik meg, hanem érzelmeit „hosszú huzalrendszerekbe vezeti – tárgyakba, természetbe, képekbe –, úgy transzformálja, erősíti, mint az áramot. Enélkül nincs magasfeszültség, s magasfeszültség nélkül nincs modern vers...”²¹

A közvetítettség nyomatékosítása a versben elsődlegesen a nyelvre, a nyelvi működésre tereli a hangsúlyt, melyről korábban már volt szó. Azonban a poétikai megoldások efféle reflektáltsága a nyelvi megalkotottság problémáján belül az alakzatok működésének mikéntjét is előtérbe helyezi. A Nemes Nagy-féle értelmezés a költői kép dinamizálásának lehetőségeit a tárgyiasságban a létrehozó szubjektum nézőpontjához köti:

A költői kép viszonya változott meg tárgyához; ahogy a naiv azonosságtudat megingott szó és tárgy között, úgy a hasonlóságtudat átcserelődött az esetleg-hasonlóra, a többel-hasonlóra, a nem-hasonlóra. A hasonlat e többszólamúságát a lelki realitás vezényli, észrevéseink módjának, milyenségének elháríthatatlan felismerése.²²

A hasonló és a hasonlított távolítása felhívja a figyelmet a versnyelvi alakzatok asszociatív természetére, mely a posztmodernben a nyelvi játékok hangsúlyozása által szintén programszerű poétikai magatartást feltételez. Parti Nagy *Grafitnesz*-kötete, s annak egyik sokszor ismételt tételmondata is ezt a gondolatmenetet idézi fel: „Az tartja össze kissé, hogy vagyok”.²³

A tárgyas költészet vívmánya, hogy a közlendő maga is átkerül a képbe: „a költő mellérendel, odarendel egy képet, belső élményéhez – Eliot szavával: objektív korrelatívot terem –, hogy a kép azonosuljon a mondandóval, méghozzá a maga tárgyas sokértelműségben.”²⁴

A költői kép megalkothatóságának tudatosítása tehát a lírában a Parti Nagy-féle költészet szempontjából is releváns elképzelés lehet. A szöveg formai megvalósulásaira – ironikusan – reflektáló versszövegek a *Grafitnesz* című kötetben a *szem* és a *száj* motívumai köré épülnek fel, mely alapvetően a modernség versnyelvi megoldásait helyezik előtérbe: „...a tudatos költői program, a tárgyiasság, (...) elvághatatlanul ízesül egy bizonyos költői képességgel, a láttatásával.”²⁵

A tárgyiasság az önértelmezésre való igény – vagyis a mindenkori aktualizáció – következtében, magában foglalja a *variáció* lehetőségét. Ebből fakad e hagyomány többféle értelmezhetőségének problémája is. Ha a Nemes Nagy-féle poétikai önreflexióból indulunk ki, mi szerint a tárgyiasság „inkább módszer, mint irányzat”²⁶; akkor világossá válhat, miért beszélünk a modernségben az objektív líra módozatairól. Hisz egy olyan tudatos költői magatartást feltételez, mely nem pusztán átvész egy poétikai eljárást, hanem azt felülvizsgálva, saját alkotói horizontjához igazítva értelmezi újra. „Az én és a nem-én problematikája aztán, jól tudjuk, korántsem maradt meg kezdeti keretei között, át-meg átszöve századunk száz-meg-száz költői irányzatát különféle színezetekkel.”²⁷ A posztmodern az irodalmi alakzatának hangsúlyozásával felhívja a figyelmet arra, hogy a felülvizsgálat eredménye *kétséges*, vagyis maga az újraértelmezés aktuusa válik fontossá.

²¹ URBÁN Péter, *Az önreflexió alakzatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*. (kézirat, 17. oldal)

²² NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1989, 287.

²³ PARTI NAGY Lajos, *Medwendel = Grafitnesz*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 2003, 14.

²⁴ URBÁN Péter, *Az önreflexió alakzatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, (kézirat, 16. oldal)

²⁵ NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya = Összegyűjtött esszék II*, i. m., 19.

²⁶ NEMES NAGY Ágnes, *Ekhnáton éjszakája = Az élők mértana II, Prózái írások*. Bp., Osiris Kiadó, 2004, 391.

²⁷ NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya = Összegyűjtött esszék II*, i. m., 14.

A lírai szövegben az irónia többek között rávilágít a műnem azon sajátosságaira, melyek a tárgyias hagyományban is reflektálttá váltak: az *idegen* és a *saját* horizontjának találkozási pontjaként a Kulcsár Szabó-féle elképzelés alapján „a költészet az egyedüli beszédmód, ahol a heideggeri egymássaléti értelmében legtisztábban mehet végbe a saját és az idegen, az én és a másik közötti távolság áthidalása.”²⁸

III. AZ IRÓNIA MINT A SZUBJEKTIVITÁS PROBLEMATIKUSSÁGÁNAK REFLEXIÓJA

Az irónia a posztmodern irodalom sajátos jelenségeként realizálódik; egy olyan *alakzatként* határozódik meg, mely feleleveníti azt az ősi törekvést, ami az *én* /szöveg/konstrukciós folyamatát az alkotási aktus mechanizmusával állítja párhuzamba, ezáltal bekapcsolódva a modernség hagyományozta szubjektivitás-értelmezésbe is.

Kierkegaard azon állításából indulok ki, miszerint az irónia „a szubjektivitás első és legelvontabb meghatározása”.²⁹ A posztmodernben az én újraértelmezésére irányuló késztetés következtében, ez az „elvonat meghatározás” kerül fókuszált helyzetbe. Egy olyan törekvés kiteljesítőjévé válik az irónia, mely a szubjektumot egyfajta véleménykülönbség, disszenzus alanyaként determinálja.³⁰ A posztmodern, ami elsősorban a szerzősség, s ebből kifolyólag az én, a szubjektum illetve a szubjektum egészességének megszüntetésére vállalkozik, paradox módon éppen annak tagadására válik képtelenné.

Ezekben a szövegekben azért lesz az irónia a szubjektumlétesítés legfontosabb eszköze, mert a posztmodern disszenzus pólusos struktúrájának a korrekciójaként működik, tehát mindig ellenpontként határozódik meg. Egy olyan én lesz a reflexió tárgya, melyet az állítás és a tagadás folyamatos interakciója határoz meg. E kettő kölcsönhatásából pedig a szubjektum anélkül demisztifikálódik és értelmeződik újra, hogy elvesztené lényegi meghatározottságát. „Egy különös, új, a szabályok ellenében megvalósuló, pragmatikus autonómiát tulajdonítanak itt a modernség hagyományozta szubjektivitásnak, (...) a (nyelvi) játék és irónia viszonylagosságának stratégiáival vértelve fel ezt a másfajtát, de nem tétlen és nem világfájdalmas izoláltságot.”³¹

A dialógus pólusos struktúrájának teremtő potenciálja lenne az a kiinduló pont, mely a tárgyiasság szubjektumfelfogását az irónia alakzatához köti. Érdemes tisztázni, miben gyökerezik az irónia mechanizmusának szubjektum-megosztó jellege.

Baudelaire *A nevetés mibenlétéről* című tanulmányában felvázolja azt az elképzelést, ami a nevetést a bűnbeeséssel kapcsolja össze. A paradicsomban „az embert nem gyötörték gondok, egyszerű és változatlan volt az arca, a nevetés, amely ma nemzeteket rázza, ott nem torzítaná el vonásait.”³² A nevetés ez alapján a fájdalom és a büntetés következménye. Ha a komikumnak ez a fajtája úgymond a „sátántól” ered, akkor a sátánt mint az „ellenség”-et meghatározva – a szó jelentéséből kiindulva – az irónia az elsődleges szétválást jelképezi, úgymond az elsődleges viszonyítást valamihez képest, ez a megfogalmazás tehát a nevetés reflexív jellegét emeli ki. Baudelaire is ezt az aspektusát emeli ki a nevetésnek a karikatúra jellegéből kiindulva: „Minden karikatúrában két elem található: a rajz és a gúny, eltúlzott rajz, maró és rejtett gúny”³³ – osztott és bonyolult szerkezet tehát a paradicsomi egyszerűséghez képest.

²⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk.: Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy Maszák Mihály, Bp., Anonymus, 1998. 19.

²⁹ KIERKEGAARD, Sören, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* = Sören Kierkegaard írásából, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, 102.

³⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét. (Posztmodern kortudat és irodalmiság) = Beszédmód és horizont, i. m., 238.*

³¹ Uo. 238

³² BAUDELAIRE, Charles, *A nevetés mibenlétéről, és általában a komikumról a képzőművészetben* = Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 74.

³³ Uo. 75.

Fontos továbbá, hogy a nevetés viszonyítási rendszerében a nevető valami fölé helyeződik, tehát saját felsőbbrendűségének tudatában van. Az irónia ebben a formájában a szubjektummal és a tudatossággal kerül kapcsolatba.³⁴

A komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem mindig a nevetőben. Az ember sohasem nevet saját bukásán, hacsak nem filozófus, hacsak nem képes minduntalan kilépni önmagából s tárgyilagos megfigyelőként szemlélni saját énjének kalandjait.³⁵

Az irónia Paul de Man-féle értelmezése is az elhatárolódás kategóriájaként határozza meg az alakzatot. A baudelaire-i felsőbbrendűség tudatát az énen belülré helyezve megfosztja a hierarchia érték kategóriáitól és pusztán a reflexióhoz szükséges távolságként határozza meg.³⁶ A megket-tőződés gondolata jelenik meg itt, vagyis az a mozzanat, ami elkülöníti az én reflektív tevékenységét annak az embernek a tevékenységétől, aki a mindennapi élet foglya. Önmagunk megket-tőződésének, megsokszorozódásának gondolata a „tudatnak azt a tevékenységét jelöli, melynek során az ember megkülönbözteti önmagát a nem emberi világtól.”³⁷

A reflektív elválasztás (...) az ént helyezi át az empirikus világból a nyelv által a nyelvben konstituált világba. Az ekképpen felfogott nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énré, és egy olyan énré, mely a különbözésre és az önmeghatározásra való törekvése során olyan-ná válik, mint egy jel.³⁸

Kierkegaard az irónia fogalmát Szókratész szubjektivitásából vezeti le. Benne fedezi fel az első olyan történelmi személyiséget, aki a cselekvés, az etikai döntés motívumait nem a külső körülményekre, hanem önmagára, saját lelkiismeretére vezette vissza.³⁹ Szókratész *démona* olyan tudás alakját öltötte, amely ugyanakkor a tudattalansággal kapcsolatos: önmagában hozott létre egy különálló, objektivált egységet – ezt a paradoxont Paul de Man a következőképp írja le:

...az abszolút irónia az örület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége, ez a nem tudatosság tudata, az örülségre vonatkozó reflexió, magán az örülségen belül. De ez a reflexió csak az ironikus nyelv kettős szerkezete által válik lehetővé: az ironikus olyan formát talál saját magának, amely „örült”, de nem tud saját örülségéről; majd ekképpen tárgyiasított örülségére reflektál.⁴⁰

Az irónia által létesített szubjektivitás ezáltal elválaszthatatlanná válik attól a nyelvtől is, amelyben megvalósulhat.

Végül ki kell térnünk az irónia azon aspektusára, amit Kierkegaard alapján egy adott történelmi fordulóponton adott reflexióként is értelmezhetünk. Az ironikus kilép saját korának soraiból és vele szemben foglal állást.⁴¹ A posztmodern szövegekben az irónia alakzata autopoétikus módon reflektál saját határhelyzetének viszonylagosságára. Éppen ezért kerülhet a posztmodernben egy olyan

³⁵ Uo. 78.

³⁶ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája* = *Az irodalom elméletei I*, szerk.: Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 39.

³⁷ Uo.

³⁸ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája* = *Az irodalom elméletei I*, i. m., 39–40.

³⁹ „A régi görögöknél az egyén az istenek által szentesített hagyományt tisztelte a törvényekben. És ennek a hagyománynak felelt meg az idők folyamán megőrzött szokás. De a törvények csak az általánost határozták meg, a régi görögöknek pedig dönteniük kellett egyedi esetekről is (...). Erre szolgált az orákulum (...) Szókratésznek *orákulum helyett daimónja* van. Ez a daimonikus az átmenetben jelentkezik, amely az orákulum és az egyén külsődleges viszonyától vezet a szabadság teljes bensőségességéhez (...).” ld: KIERKEGAARD, Sören, *Szókratész daimónja* = *Egy még élő ember írásából. Az irónia fogalmáról*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004, 186.

⁴⁰ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája* = *Az irodalom elméletei I*, i. m., 43.

⁴¹ KIERKEGAARD, Sören, *Az irónia világtörténeti érvénye, Szókratész iróniája* = *Egy még élő ember írásából. Az irónia fogalmáról*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004, 263.

meghatározottságában előtérbe, ami a korábbi hagyományt saját értelmezőhorizontjának dialógusába integrálja.

Az irónia alakzata a megosztott én reflexiójának hangsúlyozásával gyakorlatilag azt a hagyományt hívja elsődlegesen életre, melyben úgymond először válik kérdéssé, problémává és poétikailag artikulálttá a szubjektum egészlegességének és megismerhetőségének lehetősége. A magyar líratörténeti hagyományban ebből adódóan Babits Mihályt kell kiemelnünk, aki az 'objektív' költészet hazai megalapozásával a dialogikusság értelmező potenciálját helyezte előtérbe.

„...a líra ént kiemelte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos „én beszélek”-et más énné, több énné, nem-énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét.”⁴² Az én és a világ dialógushelyzete azonban már a modernség hagyományában is számolt az objektiváció paradoxonjaival. Babits Mihálynál éppen ez a kettősség artikulálódik a *Levelek Irisz koszorújából* című kötetben.

Nem elsősorban önmagát, hanem a világot akarja megismerni, hiszen a lírai szubjektumot a világ egy kis szeletének vallja. (...) ...ugyanakkor azt sem tudja eldönteni, hogy a „lélek” vajon elismétli, tükrözi vagy pedig teremti, újrászüli a valóságot? s hogy a versírás aktusában „megismert” valóság valóban objektív, vagyis rajtunk kívüli-e, vagy éppen ellenkezőleg, a szubjektum belső mozgásának produktuma?⁴³

Ebből kifolyólag a tárgyiasság lírahagyományát sem határozhatjuk meg a *szubjektum* és a *világ* egyszerű pólusosságában. Egy olyan *problémaként* jelent meg a babitsi költészetben, melyet a későbbi költőgenerációk más-más módon próbáltak meg realizálni. Babbitól kezdve a dialogicitás értelem és szubjektumképző potenciálja, *én* és a *világ* viszonyának artikulálhatósága *poétikai problémaként* ágyazódik bele a különböző életművekbe; folyamatos újraértelmezés és kérdés tárgyává téve a lírai objektivitás módozatait.

Minden bizonnyal produktív lenne végigvezetni a tárgyiasság poétikai megnyilvánulásának transzformációit a Babits utáni generációk költészetében: különösen József Attila, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes vagy akár Petri György életművének tükrében.

Mivel egyrészt reprezentatívabban láttatná a tárgyiasság kategóriájának dinamikus jellegét, s a dialogikusság értelemképző mozzanatainak módozatait. Másrészt pedig a posztmodern és modern közötti távolság átláthatósága is könnyebb lenne a közös *probléma* horizontjában. A dolgozat csak azokra a szerzőkre tesz utalást, melyeket a Parti Nagy-versek intertextusként felidéznak, azonban érdekes módon az idézett szövegek nagy része is a tárgyiasság bizonyos aspektusaira reflektál.

Ami tehát ezekből az életművekből előzetesen vizsgálendő, az jelen esetben pusztán az, hogy a tárgyiasság lírahagyomány gyakorlatilag egy az irónia mechanizmusaihoz hasonló dialógusos struktúrában értelmezi újra a szubjektum *más általi* megérthetőségének problémáját. „Mert ha valaki, ő [Babits Mihály] volt az első a magyar irodalomban, aki ki akart lépni az első személyből, aki más tudatokkal, tényekkel akart tárgyiasságban azonosulni.”⁴⁴

Természetesen nem arról van szó, hogy a tárgyiasság iróniaként határozódna meg a modernség irodalmában, illetve, hogy Parti Nagy költészete egyfajta új-tárgyiasságként lenne szituálható. Azonban egy olyan problémát állít középpontba, ami a posztmodernben is kiemelt fontosságú, és egy olyan struktúrában teszi mindezt, mely az irónia sajátja is.

Az irónia alakzata ezáltal egy kétirányú folyamatként realizálódhat a posztmodernben. Egyrészt újraértelmezi a szubjektum pozíciójának és értelmezhetőségének viszonylagosságát, másrészt az intertextualitás által azokat a szövegeket helyezi az újraértelmezés horizontjába, melyek bár eltérő módon, de mégiscsak a dialogikusság jegyében próbálják realizálni a szubjektumértelmezés problematikusságát.

⁴² NEMES NAGY Ágnes, *Alany és tárgy = A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*. Bp., Kairosz Kiadó, 1984, 13–14.

⁴³ ANGVALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez = Kritikus határmezsgyén*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999, 34.

⁴⁴ NEMES NAGY Ágnes, *A lírikus epilógia = A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Kairosz Kiadó, 1984, 28.

IV. A SZUBJEKTUMLÉTESÍTÉS AKTUSAI PARTI NAGY LAJOS GRAFITNESZ CÍMŰ KÖTETÉBEN

„A világ a nyelven keresztül van. Igazán problémát nekem ez nem okoz. Másfelől szeretem a hagyománynak és a hagyománytalanságnak a határán való mozgást. Abban a pillanatban, amikor nagyon elkezdene előremenni a szöveg, akkor el kell bizonytalanítani egy kicsit az olvasót, de csak annyira, hogy amikor már elhitte volna, hogy ez az egész csak szórakozás és szövegből van, akkor visszavezesse oda, hogy ez egyszersmind világ.”⁴⁵

Parti Nagy Lajos

A posztmodern korszak meghatározásának problematikussága a Parti Nagy-féle költészet pozícionálhatóságát is kérdésessé teszi. Németh Zoltán *Parti Nagy Lajos* monográfiájában felidézi a folytathatóság és elszakadás kettősségéből adódó posztmodern értelmezési lehetőségeket, s ez alapján határozza meg a költői életmű helyét és szerepét a paradigmában. Fő rendezési elve – a Kulcsár Szabó-féle elképzelés alapján – a különböző hagyományokra adott reflexiók, így a posztmodern egyfajta „válaszként” határozódik meg a modernséghez képest.⁴⁶ Bár ebben az elgondolásban nagyobb hangsúlyt kap a kontinuitás mint feltétel, azonban a válasz-jelleg kiemelése – az értékelés hierarchikus mozzanatával – ugyan csak egy viszonylag statikus és elkülönülő rendszerként jelenítené meg a posztmodern paradigmát.

A vizsgálat tárgyát ebben a dolgozatban éppen az határozná meg elsősorban, hogy az újragondolt hagyományból artikulálódott líranyelv az irónia működtetése által, nem az elhatárolódás-folytathatóság kérdésességének dichotómiáján belül próbálja működtetni a megidézett hagyományt. A tét tehát ebben az esetben nem az, hogy egy korábbi – kimondásra alkalmatlannak hitt – nyelvet lecserélve jusson el a produktív artikulációhoz. Az irónia alakzata egy értékítélet nélküli horizontba emeli be a különböző korok irodalmi realizációit, ezáltal saját nyelve ugyanúgy bizonytalanná válik a kimondhatóság szempontjából. Horváth Csaba a Parti Nagy-féle *dilettantizmus* kapcsán a hagyományértelmezés értékítéletének statikusságára hívja fel a figyelmet:

Parti Nagy dilettánsainak hétköznapijaival azt a kérdést veti fel, vajon lehetséges-e a költészetben a gadameri értelemben vett élő hagyomány, ha annak lényege a megkérdőjelezés után kapott megerősítő válasz.⁴⁷

A hagyomány kérdésessé válása ebben az esetben a válaszlehetőségek dinamikusságára helyezi a hangsúlyt, a döntés kényszerének kategorizáló jellege nélkül. Németh Zoltán az irónia alakzatát a „megtagadva fenntartott” hagyományértelmezéshez köti.⁴⁸ Ebben az esetben azonban paradox módon a tagadás és tartás kettősségének egyik pólusa sem valósulhat meg tisztán. Erre reflektál többek között a Parti Nagy-féle *dilettáns* szerep is. A dilettáns alakja a hagyományt defektusosan reprodukálja, vagyis végső soron nem képes azt tovább örökíteni. A tagadás mozzanata nélkül tesz artikulálhatatlanná egy adott nyelvet. Valamint – ahogy azt Horváth Csaba is hangsúlyozza – szándékán kívül képes új nyelvet teremteni, melynek integrált része az a roncsolt hagyomány, melyből építkezik.

Nem visszavon, hanem kiforgat; parafrázál, ahol az intertextusok és a hipertextusok egyszerre idézik és roncsolják az eredeti szövegeket, de létük elképzelhetetlen azok nélkül.⁴⁹

⁴⁵ NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2006, 15.

⁴⁶ Uo. 37–38.

⁴⁷ HORVÁTH Csaba *A dilettantizmus dicsérete (Parti Nagy Lajos egy költői szerepéről)* =:Vers- ritmus- szubjektum: műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből, szerk. Horváth Kornélia, Sztár Katalin, Bp., Kijárat Kiadó, 2006, 560.

⁴⁸ NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2006, 45.

⁴⁹ HORVÁTH Csaba, *A dilettantizmus dicsérete (Parti Nagy Lajos egy költői szerepéről)*, i. m., 555.

E gondolatmenet tükrében próbáljuk meghatározni a tárgyias líra hagyomány ironizáltságának módozatait a Parti Nagy Lajos-féle költészetben: a *máshoz* való viszonyítás megvalósításának lehetőségeit, annak fényében, hogy már a *más* kategóriája is a meghatározhatatlanság horizontjában képződik meg. Azonban mivel az irónia struktúrája a dialógus pólusossága, így a tárgyias líra *dolog* felőli értelmezhetőségét sem tekinthetjük tisztán meghaladott nyelvi artikulációként. A szubjektum meghatározására tett kísérlet és az ezt közvetíteni képes nyelv problematikussága – bár különböző arányokkal – de mégiscsak az alkotás kikerülhetetlen dialogicitására reflektálnak a különböző paradigmákban. „A huszadik század óta (...) a személyiség léte és a kimondás képessége együtt halad.”⁵⁰

1. Az irónia alakzatának szerepe a hagyományértelmezésben

„Számomra az idézés mindig irónia is. József Attilát vagy Vörösmartyt önirónia nélkül nem tudom idézni. A roncsolt, kifordított idézetet azért használom inkább – túl a játékaspektuson –, mert ökonomikusabb, az ironikus viszony már az idézett-roncsolt soron belül megképződik, szemben a tiszta idézettel, melyhez több tér, nagyobb terjedelem kell, ott akár egy betűcsere, itt csak nagyobb szövegösszefüggés hordozza az ironiát, viszonyomat a felhasznált hagyománydarabhoz.”⁵¹

Parti Nagy Lajos

A Parti Nagy-szövegek értelmezése előtt érdemes kitérni a *Grafitnesz* kötet összeállításának körülményeire; arra a poétikai törekvésre, mely a személyes és a történelmi időbeliség távlatával is tudatosan számot vető szerkesztésmódot eredményezi.

A kötet régi és új versekből épül fel, s a korábbi alkotások jelenbe integrálásának poétikai problémáira reflektálva, több helyen változtatásokkal is él a költő. A hagyományos kötet szerkesztési eljárásokat mellőzve, a megkomponáltság érzetét keltő ciklusok nélkül rendeződik egésszé a versgyűjtemény, azonban mintha tudatos lenne ez a szerkesztettség és rendezetlenség között ingázó ironikus attitűd. A Németh Zoltán-féle monográfia alapján el tudunk különíteni egységeket a kötetben belül, de ez az osztályozás is reflektál saját viszonylagosságára és a kötet efféle dinamikusságára.⁵²

Egy lehetséges korszakváltás problémáját tematizálja a kötet egyrészt a 2000-hez közeli kiadási dátummal, valamint e dátum személyes vonatkozásaival is – melyet a gyűjtemény egyes versei is megjelenítenek. A 2003-ban ötvenéves Parti Nagy Lajos az *önmagával számot vető költő* beszédpozícióját felvéve, ironikusan reflektál e pozíció megalkothatóságának lehetőségeire. „Lám, élünk kétezerben, s túl lesz-,lám, élve ezredünk...”⁵³ „Ha ötvenéves elmúltál, egy éjjel-egyszer fölébredsz erre, s eltűnődöl...”⁵⁴

A kötet második – s egyben tematikus irányt is meghatározó – verse a korszakküszöb-probléma ironikus újragondolásaként artikulálódhat. Az *Egy bőrönd repülő* című vers reflektál egyrészt az ironikus szubjektum pozíciójának határhelyzetére, valamint a különböző – tér- és időbeli – iránylehetőségek meghatározhatatlanságára is.

⁵⁰ Uo. 554.

⁵¹ KERESZTURY Tibor, *Félterpeszben. (Arcképek az újabb magyar irodalomból.)*, Bp., Magvető Kiadó, 1991, 171.

⁵² A monográfia Tarján Tamás elképzelését idézi, miszerint a kötet három nagy egységből épül fel: az *Esti kréta Medwendel* ciklusából vett versekből, alkalmi költeményekből, és az *Őszológiai gyakorlatokból*. ld: NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, i. m., 246.

⁵³ PARTI NAGY Lajos, *Az angyal habja*. = *Grafitnesz*, i. m., 5.

⁵⁴ PARTI NAGY Lajos, *Egy lopott kádé* = *Grafitnesz*, i. m., 37.

„Hogy a Keleti vagy a Nyugati, innen nézve kicsikét mindegy,
pályaudvar, egy elnagyolt vershelyzet indulási oldala”
(...)
„Bocsánat, jófelé megyek? Hová tart, kérem? Látja, épp ez az,
motyogja P, vidámparki tikettet mutogat a kalauznak, dodzsemre
szól, tudom, de hát az óriáskerék felé ma nincs vonat”⁵⁵

A versírás mikéntjére vonatkozó állítás a kötet önreflexív mozzanatait vetíti előre, s a szubjektum-ra való (vissza)utaltság rendre a (költői) hagyományban való pozicionálás lehetőségét feszegeti. Ez tematikusan és motivikusan is megjelenik a különböző szövegekben. Motivikusan a linearitás és ciklikusság variációinak ütköztetése lesz különösen szembeütő a versekben. Már a kötet szerkesztésben is tudatosnak tűnik e két tendencia, amit a régi és az új versek egybeszerkesztésének szándéka jelez: a vissza-visszatérő szövegeket megszakító újabb alkotások a körköröségben való előrehaladás igényét és annak paradoxonjait realizálják.

A versírás lehetőségeire vonatkoztatva, absztrakt módon jelenik meg e motívum a *Merlin, gerlever* című versben. A versforma lineáris – lezárható – jellegét ütközteti az írás folyamatának nyitott szerkezetével. A szonett-formában megírt vers azonban nem feltétlenül akar választ adni e két lehetőségre. Egyrészt utal a forma megkötő jellegére: „hideg szonettem, íme itt hever”. Másrészt a szöveg nyitottságára is reflektál, amennyiben – éppen a forma által – egy meglévő költői hagyományt hív életre, különböző szövegek között dialógust kezdeményezve: „hogy jön Babits, s bepólyál berliner.”⁵⁶

Az *elmúlásnak* az ironikus tematizálása, s ezzel együtt a körköröségre és linearitásra való reflexió érdekes módon a kötet első felében – szinte egységet alkotva – különösen hangsúlyos. A *Nyár, némafilm* című versben e két véglet a *cirkusz* kifejezéssel kerül párhuzamba: „vállik a nyár, fehér bohóc a cirkuszától”; „na bumm sztarára bumm, hát nem fogsz folytatódni”⁵⁷. Ez a gondolatmenet később a *Medwendel* című versben lesz igazán hangsúlyos: „Körbehullámszik némán a porondon.”⁵⁸ A vers terjedelmével és ismétlődő soraival is bekapcsolható a fenti értelmezésbe, de nemcsak formai, hanem egzisztenciális kérdéssé is teszi a folytathatóság lehetőségeit egyetlen különálló sorával: „És legbelül kaparászok ezzel a verssel.”⁵⁹

Az asszociációs szabadversnek tűnő alkotás a *versjelentés* keletkezésének határait próbálja kijelölni a folytonos öntematizálással:

Legbelül minden, minden hasznosul,
légszomj, allé, kopás, kavics.
Ilyenkor gyűlnek össze félni.
(...)
Ez egy post festa fürdőlevél,
iszappakolás az alkonyatról.
Az tartja össze kissé, hogy vagyok.⁶⁰

A jelentés teremtésének efféle játéka a posztmodern irodalom nyelvi mechanizmusait idézik. Az a tendencia azonban, ami ennek a játéknak a heideggeri értelemben egzisztenciális lehetőséget tulajdonít, a posztmodern alkotástechnika keretein túlnőni látszik, az ironia konstruktív szerepét is előrevetítve. Az alkotások egyrészt kérdés tárgyává teszik, hogy van-e *jelentése* a nyelvi játékokból felépülő szövegeknek.

⁵⁵ PARTI NAGY Lajos, *Egy bőrönd repülő* = *Grafitnesz*, i. m., 6, 7.

⁵⁶ PARTI NAGY Lajos, *Merlin, gerlever* = *Grafitnesz*, i. m., 10.

⁵⁷ PARTI NAGY Lajos, *Nyár, némafilm* = *Grafitnesz*, i. m., 11.

⁵⁸ PARTI NAGY Lajos, *Medwendel* = *Grafitnesz*, i. m., 13.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo. 14.

Parti Nagy Lajosnál azonban nemcsak a szöveg jelentése, hanem *jelentősége* is az értelmezés horizontjába kerül. Az irónia alakzatával éppen a műalkotás lehetőségeire kérdez rá a szöveg, a hagyományban való benne lét problémáit is feszegetve. A válaszlehetőségek egyik végétét a *Holdbanán*, a másikat a soron következő *Gesztenyeméz* című vers reprezentálja. Az önmagába zuhanó, automatizált nyelv és szöveg realizációja az irónia dekonstruktív aspektusát idézi: „törődj velem, mert hajlanom-nincs ki elé és ki után,-mondta és zárvány lett megint.”⁶¹ A *törődés* kifejezése azonban a körköröséget megnyitó, dialóguskényszerrel kiváltó magatartást is feltételezheti, melyre mintha válaszként érkezne a *Gesztenyeméz* című vers:

de ne félj, bárhová juss,
megvagy már, mint a lomb, az ég
sormintája a bőrön,
vedlik az árnyék, semmiség,
ne félj, elrendeződöl.⁶²

A hagyományhoz való viszony a posztmodernben – a Kulcsár Szabó-féle értelmezés alapján – egyfajta *jelöletlen* dialógusban valósul meg, melyben nem az idézett szerző, vagy szövegjelentés, pusztán a szöveg modalitása válik hangsúlyossá.

...a világról való művészi beszéd történeti formáiban immár nem egy-egy alkotó egyedi valóságviszonyát, nem a műalkotásban megjelenülő életvilág jelentését tekinti elsődlegesnek (s vele együtt a hagyományhoz való kapcsolódás értelmének), hanem e beszédformák modalitásában megragadható absztrakt létértelmezés értéklehetőségeit. Azt, hogy e formák az elvesztett egésszel szemközt közlőképesnek bizonyulnak e, illetve, hogy a bennük esztétikailag tárgyasult látásmódok (függetlenül és elválasztva jelöltjeiktől) mint *irodalmi* szemléletformák milyen dialógust tudnak létesíteni azzal az irodalmisággal, amely ma önnön jelrendszere tematizálására kényszerült.⁶³

Ha a Parti Nagy-szövegek alapján próbáljuk alátámasztani ezt az elképzelést, akkor elsősorban a stílusimitáció-szerű verseket kell megemlíteni, illetve azokat az intertextuális utalásokat, ahol a szerző a pretextust megváltoztatva emeli át saját szövegébe. Az ironikus attitűd azonban egy másfajta hagyományértési igényt is nyitva hagy a kötetben. Mintha a stílusimitáció és a formajátékok könnyedségét, a hagyománnyal való játék egyszerűségét ellenpontozná a kötetbe tudatosan felvett köszöntő-versek *személyesebb* beszédhelyzete.

A *Hal éji éneke* című mű, mely egy Szabó Lőrinc vers stilizációja, a formajáték fölényének látszatát teremti meg, s csak a mottó utal a referenciális szerzői előzményre. Az ezt követő versekben mintha épp a hagyományhoz való kétféle viszony közötti mozgás tematizálná: vajon az *utánszat*, a hagyományból felépülő műalkotás bír-e többletjelentéssel, vagy csak pusztán ismétlések sorozata. S bár a válaszlehetőségeket nyitva hagyják a versek, a szöveg és az azt létrehozó szubjektum közötti kapcsolat mintha mégis a szöveg jelentésének-jelentőségének egyik feltételeként artikulálna.

(Az ember érik, s rájön, hogy hiába,
a telt anyag mögött a szerkezet
nem lesz az övé, a kölcsönt vette kölcsön,
hát jobb, ha mindent szépen visszavisz,
s egy cédulát ír: „gazda, isten áldjon,
a több Te vagy, és több nem mondható.”)⁶⁴

⁶¹ PARTI NAGY Lajos, *Holdbanán* = *Grafitnesz*. i. m., 18.

⁶² PARTI NAGY Lajos, *Gesztenyeméz* = *Grafitnesz*. i. m., 19.

⁶³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét. (Posztmodern kortudat és irodalmiság)* = *Beszédmód és horizont*, i. m., 252–235.

⁶⁴ PARTI NAGY Lajos, *A Csorba-kert* = *Grafitnesz*. i. m., 31.

Ezt az eldöntetlenséget erősítik a köszöntőversek különböző hangvételű megvalósulásai is. Szinte a köszöntőversek paródiájának ható sor mellett („s egy szó, mint hetven, jó sokáig éljen.”⁶⁵) találhatunk olyan verset is, mely a hagyományban való benne lét személyes érdekelttségét hangsúlyozza: „Azt kéne megköszönni, hogy volt,-s csak úgy lehet, lehetne, hogy leszünk.”⁶⁶

2. Az irónia mint a viszonyteremtés indukátora

„nem is kell más írásjelem
tollam s füzem
meg a csillag aki vezem
én közbe csak következem”⁶⁷

Parti Nagy Lajos

A nyelv mint az én létesítésének tere a posztmodernben is alapvető meghatározottságú; a folyamat és az eredmény azonban eltéréseket mutat.

Fichte az énről mint olyanról a nyelv egy tulajdonsága értelmében beszél, az én valami lényegileg és természetéből fakadóan nyelvi. (...) A nyelv által tételezett én nem rendelkezik tulajdonságokkal – ez az én üres, nem állíthatunk róla semmit. Ám mivel ellentétét is tételezi, így a plusz és a mínusz bizonyos mértékig kapcsolatba léphetnek egymással, és ezt egymás kölcsönös korlátozásával, meghatározottságával teszik...⁶⁸

Amit tehát a modernség viszonylag meghatározhatónak hitt eddig, azt a posztmodern irodalom egy hiányként értékeli újra; olyan betöltetlen helyként, mely folyamatos interakcióra készítet a szövegalkotás során. Parti Nagy Lajosnál ez a fajta szubjektumfelfogás tematikusan is megjelenik:

Nicht hinauslehnen. Nicht? Hová hinaus, ha kívülünk a bent?
A kéziratban épp e *bent* hiányos, hogy mit keres, ki mit e
verspanoptikumban, az ok hiányos épp, hogy mért e forró
céltalanság, mitől törődik végül el bőröndjét átölelve P,
(...)
motyogja P, s hogy nem megy *csehova*. Majd mély lukak a
kéziratban, követhetetlen változatok peronra, P-re, pékre,
(...)
s minden fülkében megannyi P izeg-mozog, nem én,
nem én, s nem ő, mindegy ki már, ne szólj szám és személy,⁶⁹

A kötet első verseinek egyikében a következő kijelentés hangzik el: „Az tartja össze kissé, hogy vagyok”.⁷⁰ Ez a meghatározottság azonban látszólagos, hisz a költemények éppen a „vagyok” fogalomkörét próbálják determinálni. Az én itt egy olyan viszonyrendszer összetartó elemeként van jelen, mely mindig két ellentétes pont közötti feszültségre reflektál. Éppen ezért a szerkesztésmód erőteljes pólusossága jellemzi a kötet egészét valamint a verseket egyaránt.

⁶⁵ PARTI NAGY Lajos, *Réz a Duna fölött* = *Grafitnesz*. i. m., 41.

⁶⁶ PARTI NAGY Lajos, *Alaplap* = *Grafitnesz*. i. m., 42.

⁶⁷ PARTI NAGY Lajos, *Őszológiai gyakorlatok* = *Grafitnesz*. i. m., 141.

⁶⁸ DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, 187, 188.

⁶⁹ PARTI NAGY Lajos, *Egy bőrönd repülő* = *Grafitnesz*. i. m., 7.

⁷⁰ PARTI NAGY Lajos, *Medwendel* = *Grafitnesz*. i. m., 14.

Először is azt az ellentétesnek tűnő tendenciát emelném ki, mely a versek olvasása során különösen szembetűnő. Ez egyrészt a szövegképzésben megjelenő *önkéntesség*, mely a hétköznapi referenciát figyelmen kívül hagyva a nyelvi játékok groteszkig túlzott alkalmazása által, mintha a tudatos szerkesztésmóddal szemben határozódna meg. Így egyfajta rímasszociációkra épülő „tudatfolyamvers” képe sejlik fel előttünk, mely mintha mentes lenne a verseket egységbe fűző mélyebb motívumrendszerből.

A nyelv, a jelképződés önállósulása (...) azt is jelenti, hogy a posztmodern tudat úgy érzékeli, a jeleknek nem a dolgokra, hanem kizárólag egymásra utalnak, s így értelemszerűen lehetetlen belőlük valamely „igazság szavátolva” jelentést kiolvasni.⁷¹

Másrészt azonban ezek a szövegek a legcsekélyebb mértékben sem motiválatlanok. A nyelvvel való végeérthetetlen játék nem szétzúzza a különböző interpretációk alternatíváit, hanem éppen ellenkezőleg: folyamatos dinamizmusa a mindig keletkező és újralétesülő szemantikában rejlő lehetőségeket aknázza ki.⁷² E két szélsőséges hatásmechanizmus ütköztetése is az irónia jelenségének alapfeltételét teremti meg a versekben. Paul de Man meghatározása alapján, az irónia az örület öntudata, mely egyben a tudatosság vége is, egyfajta nem tudatos tudatként írható le.⁷³ Ez alapján tehát az irónia a *Grafitnesz* kötetben az egyik legfontosabb szövegszerkesztő elvként fogható fel, mely mindenekelőtt a nyelvben jut kifejezésre: „az ironikus olyan formát talál saját magának, amely »örült«, de nem tud saját örültségéről; majd ekképpen tárgyasított örültségére reflektál.”⁷⁴

A kötet úgy gondolom, kétféle viszonyrendszer alapján próbálja újraalkotni a szubjektumot. Az első ilyen mechanizmus a szövegben konstruálódott ént paradox módon a nyelven kívül határozza meg. Ebben az esetben tehát a szöveg és a szubjektum közötti viszonyrendszerre helyeződik a hangsúly. Ide tartoznak a fiktív szerzőkre való hivatkozások akár a nem létező Tsúszó Sándor esetében; illetve a valós költők stílusában írt versek is ezt a problémakört erősítik. Előbbire példa az *Aviatikus vers Keés Aranka Máriához*, melyben külön lábjegyzet szól a kitalált költő történetéről; valamint stílusparódiaszerű versek idézik fel többek között Petőfi, Weöres és József Attila költeményeit.⁷⁵ Azt, hogy miként válik az irónia a viszonyteremtés katalizátorává, Baudelaire irónia-felfogásából kiindulva válaszolhatjuk meg. Ez alapján egy kétállomásos folyamatként modellálhatjuk a szubjektumlétesítést. Először is Baudelaire úgy határozza meg a komikumot illetve a nevetést mint helymeghatározást, pontosabban mint az én terének megnevezését.⁷⁶ Ezt a látszólagos meghatározottságot fogja az irónia megsemmisíteni.

A komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem mindig a nevetőben. Az ember sohasem nevet saját bukásán (...) hacsak nem képes minduntalan kilépni önmagából s tárgyilag megfigyelőként szemlélni saját *énjének* kalandjait.⁷⁷

⁷¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét. (Posztmodern kortudat és irodalmiság) = Beszédmód és horizont*, i. m., 241.

⁷² A jelentés újateremtődését Kulcsár Szabó Ernő a folytonos különbözőzés, a mindig aktuális másság megvalósulásaként értelmezi. Id. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét. (Posztmodern kortudat és irodalmiság) = Beszédmód és horizont*, i. m., 245.

⁷³ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája*, i. m., 43.

⁷⁴ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája*, i. m., 43.

⁷⁵ Ezekre a versimitációkra példa: *Petőfi Barguzinban*, a *Két Weöres-sor, tűz és a Szívlapát*. Id.: PARTI NAGY Lajos, *Grafitnesz*. i. m., 93, 124, 136–141.

⁷⁶ A nevetés a felsőbbrendűség és az alsóbbrendűséghez való viszony által körülhatárolt ént determinálja. Id. BAUDELAIRE, Charles, *A nevetés mibenlétéről, és általában a komikumról a képzőművészetben* = *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 78.

⁷⁷ Uo. 78.

Ez a meghatározás már magában foglalja a szubjektumlétesítés mechanizmusának második fázisát is. Az az én, mely látszólagos determináltságában van jelen, paradox módon nem tud saját *jelenlétére* reflektálni.⁷⁸ Az a folyamat, mely a tárgyon kívülre helyezte a szubjektum egészét, felülíródik, s egy olyan kettéosztott szubjektum keletkezik az ironikus nyelv által, mely az énen belül határozza meg a tárgy és az arra irányuló reflexió közötti feszültséget. „Az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énre és egy olyan énre, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik.”⁷⁹

Egyrészt tehát az én visszakapja nyelvi meghatározottságát, másrészt pedig elválaszthatatlanná válik attól a tárgytól, melyhez képest eddig determinálta önmagát. Parti Nagy Lajosnál ez a fajta megketőződés illetve megsokszorozódás a folyamatos távolítás és közelítés mechanizmusaként érvényesül. Így például a *Notesz* című versben először megidéződik József Attila, a valós poéta képe, – ez alapján tehát egy versimitációval van dolgunk – majd távolításképpen a lábjegyzetből megtudjuk, hogy a költő időskori költeményének töredékeit olvassuk, ami a referenciális olvasás defektusait emeli ki. A távolítás aktuusa szorosan összefügg azzal a közelítéssel is, ami – ahogy korábban említettük a szubjektum egy részét a tárggyal azonosítja, valamint a nyelvtől elválaszthatatlan tényezőként határozza meg.

*József Attila öregkori versei. Firkák, keltezetlen töredékek, feltehetően 1960-ból. A notesz Aczél György hagyatékából került elő. Fedőlapja és korábbi sorsa ismeretlen.⁸⁰

Hasonló módon és talán még rétegzettebben jelenik meg Tsúszó Sándor az *Aviatikus vers Keés Aranka Máriához* című versben. Az intertextualitásnak és a szubjektum problematikuságának központi szimbólumává vált Tsúszó Sándor megidézése már önmagában elvégteleníthetné az én folyamatos szétválásának mechanizmusait. A vers azonban tovább fokozza a fikciós *énkép*zést olyan nyira, hogy a fiktív személyek és tények között a lábjegyzetben megemlített néhány valóságreferenciával bíró nevet is pusztá nyelvi jellé transzformálja. Belekerülnek tehát abba viszonyrendszerbe, ahol úgy mond már maga a fikció válik ironizálttá.

*A szöveg hitelességeért nem szavatolhatok, talán valódi, talán nem. Alighanem a legjobb, Tsúszó Sándor terminusával, valódisítványnak nevezni. Az idős hölgy, akitől a veremásolat származik, a következő levelet írta: *Kedves Parti Nagy Lajos! Önnek írok Jelenkor című laphoz (...) A rádióadás vételekor az ismerős név hallatára vettem kézbe nevezett Keés Aranka Mária „Emlékkönyv”-ét, s benne meg is leltem egy szép és igenis! hagyományista költeményt, Ts. Sándor aláírását, mely két tintával, valamint kifogástalan betűkkel íródott. ennek másolatát küldöm el ez úton Önnek.*⁸¹

Fontos továbbá, hogy az ily módon megidézett személyek vagy szövegek ez által nemcsak a valóságreferenciától fosztatnak meg, hanem saját fikcionalitásuk eddigi státuszától is. Ezért lesz olyan lényeges a másolt és hiányos kézirat mint a szövegek helye, mely minden fiktív karakter esetében ki van emelve. A *másolat* meghatározhatatlansága miatt sohasem állapítható meg egy tényleges kiindulópont vagy eredet; a fikció iróniája így egy önmagába visszafolyó ciklikus mechanizmust indukál. Ez a soha véget nem érő folyamat tematikusan is megjelenik *A dublini vegyszeres füzet című versben*. Egyrészt ugyanúgy idéződik fel a fiktív szereplő, mint a korábban említett versekben. Az *Ulysses*ből ismert Leopold Bloom alakja értelmeződik át egy újabb fiktív szereplő beiktatásával. A regénykarakter édesapja, „Virágos Mihály” kerül a vers központjába, mely által felidéződik a regény mint intertextus, valamint a fikció továbbgondolása miatt egy attól független olvasati lehetőség is körvonalazódik. A korábban említett elvégtelenítést reprezentálhatja már maga a regényszövegre való utalás is, a fiktív személy azonban – aki szintén költő – később párhuzamba kerül a Petőfi Sándor-féle

⁷⁸ A derridai értelemben vett jelenlétre gondolok itt, miszerint: „...a lét csak akkor gondolható el *jelenlétként*, ha képesek vagyunk felülvizsgálni a megismerés rendelkezésünkre álló struktúráit.” ld. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét. (Posztmodern kortudat és irodalmiság)* = *Beszédmód és horizont*, i. m., 237.

⁷⁹ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája*, i. m., 41.

⁸⁰ PARTI NAGY Lajos, *Notesz* = *Grafitnesz*, i. m., 65.

⁸¹ PARTI NAGY Lajos, *Aviatikus vers Keés Anna Máriához* = *Grafitnesz*, i. m., 76, 78.

költészettel, sőt a két „szubjektum” összemosódva jelenik meg ezekben a versekben. A szubjektumok között ezáltal érdekes módon szinte nem is állapíthatunk meg régi illetve új kategóriát. Az átvételek így nem valami újra, hanem pusztán egy újabb átvételre utalnak, vagyis a múltból építkezés eredménye nem egy jövőbeni, hanem szintén egy múltra reflektáló szöveg. Kierkegaard úgy értelmezi az ironia effajta mechanizmusát, mint egy – történelmi – fordulópontra adott reakciót. Az ironikus szubjektum a régi állapoton helyezi magát kívül, anélkül, hogy realizálna előtte az új lehetősége.⁸² „Az ironia semmit sem létesít, mert az, amit meg kellene teremtenie, a háta mögött van.”⁸³

Költém Pesten én, szegény „Virágos Mihály” annó taval s korábban. Némelyikét árkusról másolám, másikját egyenest belé szerzettem e néma tartályba.

(...)

*Ha az embernek dublini ismerőse van, bármilyen távoli, s ha ez az ismerős papír-kutató, illetve kézirat-restaurátor, akkor egyáltalán nem lehetetlen, hogy egyszer csak jön egy küldemény, mely bizonyos Virág Rudolph vázlat-könyvecskéjének betűhíven legélt oldalait tartalmazza. Némely oldalakat, mert az eredeti paksaméta, alighanem még a múlt században, rejtélyes vegyszer áldozata lett, s alig néhány oldal, fél oldal maradt meg olvashatónak mindabból, ami a (sértetlen) első bejegyzés tanúsága szerint eleve is csak töredék volt...⁸⁴

3. A viszonyból artikulálódó szubjektum

„Tehát az aposztrophé vagy az ént osztja fel, hogy megtöltse a világot, benépesítve az univerzumot az én részeivel, (...) vagy pedig belsővé teszi azt, amit külsőként lehetett volna elgondolnunk...”⁸⁵

Jonathan Culler

Egy olyan tendenciát figyelhetünk meg a versek olvasása során, melyben a tárgy és a szubjektum között folyamatos interakció bontakozik ki. Analógiájuk annak a viszonynak köszönhető, mely átjárhatóságot biztosít a kétféle létmód között azáltal, hogy tulajdonságaik közös elemeit összemossa. Leglátványosabb példa erre „Virágos Mihály” fiktív karaktere, aki a név transzformációja által – mely a *Bloom* angol kifejezés átfordítása – szinte a növény, vagyis a tárgy megfelelőjévé válik.

Atyám, én egy virág vagyok,
Egy virágnak születék,
Feslő bimbóm pitteg-pattog,
Ha föl s alá lépdelék.⁸⁶

Hasonló módon jelenik meg ez a transzformáció *A Csorba-kert* című versben. Csorba Győző vezetéknéve első lépésben megfosztódik eddigi meghatározottságától, látszólagos szubjektumától, hogy aztán a versben objektumként, jelzőként megjelenve egy demisztifikált ént hozzon létre. Parti Nagy Lajos visszavezeti a Csorba nevet eredeti jelentésére, majd ezt a szándékosan kiürített hangalakot új értelemmel tölti fel. Emellett még átvesz egy ugyancsak üresnek mondható metaforát is, és a vezetéknévvel kapcsolja össze; e kettő viszonyából pedig létrejön egy egészen új jelentésmező. A kert szemantikai tartománya az intertextualitás, a szubjektumlétesítés, sőt akár a posztmodern

⁸² KIERKEGAARD, Sören, *Az ironia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* = Sören Kierkegaard írásaiából, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, 98.

⁸³ Uo. 99.

⁸⁴ PARTI NAGY Lajos, *A dublini vegyszeres füzet* = *Grafitnesz*, i. m., 108.

⁸⁵ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, *Helikon* 2000/3, 381.

⁸⁶ PARTI NAGY Lajos, *A dublini vegyszeres füzet* = *Grafitnesz*, i. m., 110.

szövegalkotási mechanizmusok jelentésrétegével is bővül. Így – a „kerítés nélküli” kert – a szövegek végtelen befogadására alkalmas tereként határozódik meg, *csorbasága* pedig azt a folyamatos betöltésre irányuló készletet realizálja, melyet a kötet versei *hiányként* tematizálnak.

A Csorba-kertben bolyhos délután volt.
Aludt talán a gazda, és a fák
valamint éppen tárgyaltak az éggel,
ősz volt, hiány s nem híja semminek.
Nem volt kerítés.⁸⁷

A viszonylétesítés ironikus voltát erősítik a versekben található direktebb megszólítások posztmodern transzformációi. A mottóban is idézett aposztrophé kap domináns szerepet a versépítés során, s olyan funkciójában kerül előtérbe, mely a tárgy és a szubjektum kapcsolatára, analógiájára, vagyis magára a versben teremtődő identitásra fókuszál. Az aposztrophé jelensége már önmagában zavart kelt a versekben.⁸⁸ Egy olyan radikális változtatást idéz elő a kommunikációs aktusban, ahol mind a megszólított mind a megszólító egyfajta reflexió – az egymásra irányultság reflexiójának – tárgyává válik, azonban mindkét *létmód* elveszti referencialitását a versszövegen belül. Így tehát ez a fajta vokációs aktus egy mindenkor jelölőként determinálódik, olyan intenzív alakzatként, mely a vers alapvető sajátosságát adja.

Azt is mondhatnánk, hogy a lírikus szöveg megszerkeztetéhez próbál a posztmodern irodalom közel férközni. A *hagyományos* versépítési technikákat használja fel és módosítja a szövegépítés során, s az így létrejött változást saját mechanizmusainak rendeli alá. A *Szívlapát* című vers ezt a folyamatot reprezentálja:

Hazám, kiírtam már
magam,
s ha olykor, dinnyehéj
nyomán,
verses lovam megúsz-
tatom,
novell kéne inkább s
román,
s ha épp novell, félig
román,
vagy tán egészen az...⁸⁹

A részlet József Attila *A Dunánál* című versét idézi, elég konkrét elemeket és fordulatokat átvéve és ironizálva az elődtől. A versben többek között Adyra, Petőfire és Aranyra is történik utalás, valamint az egészet átszövi a *Bánk bán* című opera legismertebb sorának folyamatos átírása: „hazám, hazám, te Mol, te Shell”; „hazám, hazám te min – de nem”.⁹⁰ Először is tehát az aposztrophé jelölő aktusa válik ironizálttá. Nem a megszólított vagy a megszólító kerül fókuszált helyzetbe, hanem az a viszonylétesítési mechanizmus, mely e kettőt analógiába állítja. Culler meghatározása szerint az aposztrophé *parodizálása* által egy olyan demisztifikált alakzat jön létre, mely „nem keres semmit, hanem csupán megvalósítja saját állítását.”⁹¹ A referenciális értelem kiiktatódik, az átvett és megváltoztatott forma pedig nem egy kialakuló jelentésre, hanem pusztán önmagára reflektál. „A vokativusz két szubjektum közti viszonyt tételez akkor is, ha a mondat tagadja a megszólított létezőségét...”⁹² Ez

⁸⁷ PARTI NAGY Lajos, *A Csorba-kert = Grafítnesz*, i. m., 30.

⁸⁸ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, Helikon 2000/3, 370.

⁸⁹ PARTI NAGY Lajos, *Szívlapát = Grafítnesz*, i. m., 139.

⁹⁰ Uo. 137, 138.

⁹¹ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, Helikon 2000/3, 379.

⁹² Uo. 376.

a szövegalkotás tehát inkább saját eseményére, *pillanatosságára* koncentrált. „Semminek sem kell történnie az aposztrophikus költeményben, (...) hiszen magának a versnek kell történésé válnia.”⁹³ Az aposztrophé által létrehozott szubjektivitás dialogikussága ezáltal a lírai szövegek létmódjának alapvető dialogikusságára reflektált:

...a versben megalkotódó dialógus-alakzatok, illetve formációk végső soron mindahányszor a szubjektumnak olyfajta osztottságát mutatják, mely a lírai szöveg eredendő (műfaji) sajátosságaként tárul elénk.⁹⁴

A megszólítás tehát egy fikatív időbe helyezi a megszólított és megszólító viszonyát, egy meghatározhatatlan temporalításban, a diszkurzus jelenében határozza meg. A József Attila-vers alaphelyzetét mindvégig fenntartva, Parti Nagy Lajos verse a narratív tudatot *diszkurzív tudattá* konvertálja, s ironikusan úgy kronologizálja az alkotási folyamat stádiumait, ahogy a József Attila-vers tekint vissza ősei idejébe. Jó például szolgálnak erre azok a rendszeres megszakítások, melyek magára a vers keletkezésére és annak körülményeire utalnak:

folyott le rajta kurd, török,
lett,
múlt és jövő víg halmaza,
folyott le szerzet és öröklet,
elmentem én hová haza,
s a rím kedvéért negyed öt
lett.⁹⁵

Azért nem parodisztikus ez az eljárás, mivel a korábbi költeményben is éppen ez az aposztrophikus folyamat érvényesül, tehát az alkotás aktusa ugyanúgy megjeleníti a pillanatba belesűrített elbeszélői idő problematikusságát, bár nem annyira hangsúlyozottan. József Attila verse azonban egyetlen fikciós szubjektumra reflektált az aposztrophé mechanizmusával. A posztmodernben ezen a ponton akár egy *aposztrophikus csavarról* is beszélhetnénk, hisz ez a folyamat éppen azért válik dominánssá, hogy az általa életre hívott szubjektumok elvégtelenített halmazának viszonylagosságára reflektáljon. Azt is mondhatjuk, hogy a Culler-által – eredményként – determinált *zavarkeltés* lesz a Parti Nagy-líra kiindulópontja. Egy olyan transzcendens szubjektumra építenek ezek a szövegek, mely a fikatív térben az *álreferencialitás* által többszöröződik meg.

Ha nyelvvel és ha felesel,
ha Cola Light, ha langy melasz,
ha pótkávét, mit teleszel
kenyérrel nénikém tavasz,
ha egyfogaddal megeszel,
a nyammogásod is vigasz,
ha fel-feldobott kő leszél,
ha óvatlan vagy épp ravasz,
és mondjuk puff, és rámesel,⁹⁶

Az a gesztus, ami a versben az objektum és a szubjektum összemosását indukálja, úgy gondolom, tematikusan is motiválva van, az „egy fogaddal megeszel” és a „rámesel” kifejezésekben. Mivel a *haza* mint a vers létrejöttének apropója folytonos deszemiotizáción megy keresztül, ezért ez a folyamat kihat arra az egységesnek tűnő szubjektumra is, mely a tárgyra reflektált, s a vele való viszonyban

⁹³ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, Helikon 2000/3, 383.

⁹⁴ SZÁVAI Dorottya, *A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Bp., Kijarat Kiadó, 2009, 17.

⁹⁵ Uo. 136.

⁹⁶ PARTI NAGY Lajos, *Szívlapát = Grafitesz*, i. m., 137.

határozná meg saját létét: „Mentem haza, s a haza hol van?”⁹⁷ Ambivalens módon tehát saját meghatározottságát a meghatározhatatlanság állapotában teremti újra.

láttam, egy szónok ordibál:
csak keze van, mit égbe lökhet,
mert bár a múlt merő öröklet,
miért, hogy sorsa így fatál’,
s csörgőként rázva csontos öket,
azt hiszi megdeterminál?⁹⁸

Amennyiben a viszonylétesítés aktusában keressük a szubjektum teremtődésének forrását, úgy igazolódni látszik az a pólusos struktúraszervezés is, melyre az egész kötet építkezik. A látszólagos oppozíciók közti kapcsolat illetve ingázás – akár tárgy és szubjektum, akár a tárgyon belüli ellenpólusok között – különösen produktívvá válik a diszkurzus aktusában.

4. Szubjektumteremtő játék, játékteremtő szubjektum

nincs más a halló- és látóterembe csak a papír
és rajt e kis grafitnesz⁹⁹

Parti Nagy Lajos

„...a szavak gyakorta érthetőbbek, mint azok,
akik használják őket...”¹⁰⁰

Friedrich Schlegel

Parti Nagy Lajosnál az ironia a nyelv által megszabott korlátok megbontásának eszközévé válik, ambivalens módon éppen a nyelv segítségével. A szemantika újrateremtésével egy olyan mechanizmust indukál, mely a szöveggel párhuzamosan a szubjektum keletkezésének aktusát s annak lehetőségeit állítja a középpontba, s így önironikus módon éppen a kötet elején megfogalmazott tézis válik megkérdőjelezhetővé, vagyis a folyamatos újraértelmezés és játék tárgyává: „az tartja össze, hogy vagyok”.

Az ironia ezekben a szövegekben sohasem a szerkezet egyik vagy másik pólusára reflektál, hanem a kettő kölcsönhatását állítja fókuszált helyzetbe. Tehát Parti Nagy Lajosnál a viszonyrendszer válik ironizálttá, ami az oppozicionális vagy analogikus dolgokat párhuzamba illetve ellentétbe állítja; vagyis egyfajta létrehozó szubjektumra utal, arra, ami összetartja azokat. A viszony ironikus megkérdőjelezésével maga az *énelétesítés* válik a szövegek legfőbb problémájává. Már a kötet cím is magában foglalja az írás, illetve az ehhez köthető *én* kérdéskörét. Az alkotás folyamatát megragadni kívánó versek törekvését a *grafit nesz*-re szétbontott cím reprezentálja. A vers „születéséhez” pedig elengedhetetlen egy létrehozó elv, illetőleg maga a létrehozó szubjektum.

Érdemes megvizsgálni azt az eljárást, ami a versszövegen belül a performatív nyelv dinamizmusára építve, folyamatos teremtő mechanizmust indukál. Ez a fajta szerkesztésmód szintén követi a korábban felvázolt pólusos struktúrát. Az oppozíciók érdekességét az adja a versekben, hogy Parti Nagy Lajos a két különböző értelmet, az eltérő és összeegyeztethetetlennek tűnő jelentéseket egyetlen szóalakba sűríti bele. Az eltérő jelentések ütköztetése során pedig egy új szemantika teremődik, mely az előbbieket nem felülírja, hanem úgy mond „hozzájuk társulva” tovább bővíti a költői szó jelentését.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ Uo. 136.

⁹⁹ PARTI NAGY Lajos, *Öszológiai gyakorlatok = Grafitnesz*, i. m., 149.

¹⁰⁰ SCHLEGEL, Friedrich, *Az érthetlenségről = Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1981, 80.

Így például a *Szívlapát* című versben megjelenő román – regény, nép – kifejezés esetében a homonimipár mindkét tagja egyszerre idéződik fel a József Attila-versimitáció által. A költő szövegépítési technikája az egész kötet során az ehhez hasonló jelentéssűrítő eljárásokhoz köthető. Természetesen a különböző jelentések egymás mellé helyezése azért mindenképpen valamiféle analógiára épül, ami Parti Nagynál lehet hangzásbeli, hangalaki vagy egy absztrakt jelentésegyezésre épülő analógia is. Tehát a legminimálisabb hasonlóság – még a legkülönbözőbb értelmű fogalmak esetében is – a kombináció alapjául szolgálhat a versekben, ami valóban kiszámíthatatlanná és szinte követhetlenné teszi a folyamatosan alakuló szemantikai és motivikus hálót. Hangzásbeli hasonlóságból adódó jelentéssűrítésre rengeteg példát találhatunk a kötetben:

...ó Hófehéreknek szemfedője
alól a csutkaszép jövő,
majd egy szerelmes, szenvedő Yeee...¹⁰¹

(Rímpáris)

Sörényderengés fenn, a MONT-PARNASSE-ON.
Rímpáristálló, mondja DÁNIEL,
a szőlke hajnal, súlyos LOMBARD ASSZONY,
bő lombja közt beh' fognék SZÁLLNI EL.¹⁰²

A hangalaki egyezések vizsgálata különösen érdekes a kötet verseiben. Érdemes a legkézenfekvőbb példát szemügyre venni: *grafitnesz*. A két önmagában is értelmes kifejezésnek nincsen közös jelentésbeli pontja. A *grafit* és a *nesz* kifejezés analógiája nyelvi eredetű, a *fitnesz* és a *grafit* szóban megtalálható *fit* hangalak adja meg a kapcsolódási pontot. Azt is mondhatnánk, hogy Parti Nagy Lajosnál a *tertium comparationis* – vagyis az egymás mellé állított dolgok megegyező pontja – válik referencia nélkülivé, egy olyan értelemképző nyelvi jellé, mely az analógiát létesítő szubjektumot feltételezi. Így például a *kafének* kifejezés azonos pontja egyetlen hang lesz, s ugyanígy az *Europink* címben is csupán egy értelmetlen hangalak képes összetartani a két egymáshoz nem kapcsolódó kifejezést.

Ha sem a hangalak (*Medwendel*) sem az elvont jelentés (*Holdbanán*) nem képes összekapcsolni a különböző fogalmakat, akkor a szöveg a hangalakot minimálisan megváltoztatva éri el a szemantika újrateremtésének lehetőségét. A nyelvjátékok által érdekes módon tágul a szemantikai tér a *Halk, talmi vers az irodalom házához* című költeményben is. A versben a *kávéház* kifejezés *kábéház* hangalakká módosul. Így a *kávéház* fogalomkörét a 'körülbelül' jelentéssel bővítve a *bizonytalanság* jelentéstartománya társul ehhez a kifejezéshez. Az analógia ebben az esetben jól láthatóan motivált, hisz így a versben kialakított *kávéház* – *teaház* ellentét az utóbbi javára mozdul el a nyelvjátékok által.

Ne *kábéház*, ne virtuália
s ne csak papír légy, légy te Ház.¹⁰³

Hasonló módon közelíti egymáshoz a vers a *dekoltált* és a *sajttált* kifejezéseket is egy redukció során (*sajttálat* – *sajttált*). Valamint ugyanígy jár el az „aranylik, ottlik és babitslik”¹⁰⁴ sorban, illetve a *tártságomb* – *tártságomb* esetében. A szöveg a szokatlan kombinációk által kimozdítja a jelentést addigi statikus helyzetéből, és egy önmagát folyton újrateremtő szemantikai hálót hoz létre. A Baudelaire-i ironia-felfogás hasonlóképpen határozza meg e jenség állandó „mozgáskényszerét”.

¹⁰¹ PARTI NAGY Lajos, *Europink* = *Grafitnesz*, i. m., 91.

¹⁰² Ezekből a példákból is látszik, hogy Parti Nagy Lajos úgymond nem elégszik meg a magyar nyelv adta lehetőségekkel, és a hangzás analógiájára építve idegen szavakat is beleépít verseibe. A nyelvjátékok tehát egy olyan törekvést reprezentálnak, mely a nyelvrendszer normáit és általános formáit figyelmen kívül hagyva mindent a szemantikai változatosságának rendel alá. ld: PARTI NAGY Lajos, *Kafének* = *Grafitnesz*, i. m., 97.

¹⁰³ PARTI NAGY Lajos, *Halk, talmi vers az irodalom házához* = *Grafitnesz*, i. m., 95.

¹⁰⁴ Uo.

az ironikus tudat mozgása (...) minden, csak nem megnyugtató. (...) A folyamat egésze nyugtalanító gyorsasággal megy végbe. Az ironia inherens tendenciája az, hogy lendületbe hozza magát, és mindaddig nem áll meg, amíg végig nem haladt pályáján...¹⁰⁵

A kötet címének kapcsán már említést tettünk a *grafitnesz* kifejezés értelmezésének azon pontjára, mely szerint az alkotási folyamat aktusa sűrítődik bele az új szóba. Azonban nemcsak a *grafit* és a *nesz* szó található meg a különös összetételben. A konkrétan tűnő értelmezési lehetőség a *fitnesz* kifejezés által újraíródik, s nem elégszik meg a korábban felvázolt szemantikai lehetőséggel. Furcsamód az ide nem illő fogalom, ahogy korábban már szóltunk róla, beleépül az alkotást reprezentáló fogalom-együttesbe, és e jelentést megtartva képes bővíteni az értelmezési intervallumot.

Bizonyításként a *Löncsölő kislány* című verset kell tüzetesebben megvizsgálnunk. A költemény a *Pancsoló kislány* című ismert dal átírása, melyben a refrén válik különösen érdekessé: „annyi fitneszt látok hallok”.¹⁰⁶ Felidéződik a *fitnesz* és a *nesz* kifejezés analógiája, valamint a *grafit-nesz* által egybekapcsolt látás és hallás fogalomkörének az egyesítése.

Az alkotási folyamat Parti Nagy Lajosnál tehát elsősorban e két érzékszerv kölcsönhatásában bontakozik ki. Ez az analógia illetve szétválaszthatatlanság számos más versében is megjelenik, legkonkrétabban a *Dallszöveg* című költeményben.

Hát mi tartoznék, mondd, a szöveg-
éhez,
s mi dallamához zúzott üvegén?
(...)
A dallam nem változtat szövegén,
külön sem ez, sem az nem posztulálja,
darált egész, mi, úgymond, költemény,
(...)
egy test az ég s a zizgő örlemény,
dallam s szöveg precíz tükördaraja.

A *képiség* és a *hangzás*, az írás (gráfia) és a megszólaltatás (nesz) azt az eltérő entitást képviselik, melyeknek kölcsönhatása az egész kötet szervezőelvévé válik. Továbbá egy globálisabb kettősségre is reflektál, amennyiben a verset egyfajta ars poeticaként olvassuk – ahogy azt Németh Zoltán is teszi.

...a nyelvhasználat, a megszólalásmód szintjén egy régi, túlhaladott versfelfogás működik benne; a kijelentés, a megszólalás iránya és tárgya szintjén pedig egy új lírafelfogás koncepciója jelenik meg általa.¹⁰⁷

A versben artikulálódott kettősség azonban némiképp túlmutat az előbbi kijelentésen, és ettől válik igazán érdekessé. Hisz a *túlhaladott versfelfogás működése* gyakorlatilag önmaga lehetetlenségére reflektál. Egy olyan versfelfogás, mely működik egy újraértelmezett kontextusban, már nem határozódhat meg *túlhaladottként*. A modernség nyelvi-formai hagyományát realizáló, s azt mozgásban tartó poétika ezalapján nem egy korábbi hagyomány tarthatóságára reflektál. Egy gondolati absztrakcióval élve: a *máshoz* való viszonyíthatóság a tárgyiasság problematikusságát hívja életre irodalomtörténeti vonatkozásban is.

¹⁰⁵ DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája*, i. m., 41–42.

¹⁰⁶ PARTI NAGY Lajos, *Löncsölő kislány* = *Grafitnesz*, i. m., 86.

¹⁰⁷ NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, i. m., 246.

BIBLIOGRÁFIA

- ANGYALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez = Kritikus határmezsgyén.* Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999, 29–37.
- BAUDELAIRE, Charles, *A nevetés mibenlétéről, és általában a komikumról a képzőművészetben = Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 72–88.
- CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, Helikon 2000/3, 370–389.
- DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, 175–204.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás reorikája = Az irodalom elméletei I*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 1–61.
- HORVÁTH Csaba, *A dilettantizmus dicsérete. (Parti Nagy Lajos egy költői szerepéről) = Vers- ritmus- szubjektum: műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. Horváth Kornélia, Sztár Katalin, Bp., Kijarat Kiadó, 2006, 552–565.
- KERESZTURY Tibor, *Félterpeszben. (Arcképek az újabb magyar irodalomból.)*, Bp., Magvető Kiadó, 1991.
- KIERKEGAARD, Sören, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra = Sören Kierkegaard írásaiból*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, 75–121.
- KIERKEGAARD, Sören, *Az irónia világtörténeti érvénye, Szókratész iróniája = Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004, 262–273.
- KIERKEGAARD, Sören, *Szókratész daimónja = Egy még élő ember írásaiból*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004, 181–188.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmod és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum Kiadó, 1996.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy Maszák Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 9–22.
- NEMES NAGY Ágnes, *Alany és tárgy = A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Kairosz Kiadó, 1984. 9–20.
- NEMES NAGY Ágnes, *A lírikus epilógja = A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Kairosz Kiadó, 1984. 28–33.
- NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya = Összegyűjtött esszék II*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1992.
- NEMES NAGY Ágnes, *Ekhnáton éjszakája = Az élők mértana II. Prózai írások*, Bp., Osiris Kiadó, 2004.
- NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1989.
- NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2006.
- PARTI NAGY Lajos, *Grafitnesz*, Bp., Magvető Kiadó, 2003.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Az érthetlenségről = Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1981, 79–93.
- SZÁVAI Dorottya, *A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Bp., Kijarat Kiadó, 2009.
- URBÁN Péter, *Az önreflexió alakzatai Nemes Nagy Ágnes költészetében.* (kézirat)

AZ INTERKULTURALITÁS DIMENZIÓI

Nádler András

PROSPERO'S UNSUCCESSFUL QUEST AN ALCHEMIST'S STRUGGLE FOR PERFECTION*

Since the 1950s, when Frank Kermode was still complaining about the “disappointingly little memorable criticism of” *The Tempest* (Kermode 1954, lxxxi) the play has become the focus of much scholarly study. Until then Prospero was generally seen as Shakespeare's alter-ego, or his literary mouthpiece. He was thought to “reflect the author himself”; especially in light of the Epilogue or, more importantly, in that of the dialogue between Ariel and Prospero (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 1). Scholars found support for the alter-ego theory in the passage that is interpreted as Shakespeare's farewell to writing and the theatre:

[...] I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book. (V, 1, 54-57)

I will argue, however, that this passage is highly ambivalent and it may serve as evidence for a different hypothesis. All the more so, because *The Tempest* is not Shakespeare's last play; parts of *Two Noble Kinsmen* and *Henry VIII* were still to come (Daniell in Wells 1994, p. 119)¹; even if retired to Stratford from London (Schoenbaum in Wells 1994, p. 10–11), Shakespeare never stopped writing.

Recently, scholarship has managed to distract itself from allegorical readings, established by the Romantics and popular well into the 20th century. Coupled with the widening of the critical horizon of *The Tempest*, Prospero's figure at last can be divorced from readings that view him as Shakespeare's personal allegory. However, when the issue as to what or who may have served as the source or inspiration for Shakespeare when creating this complex character is concerned, there are still several questions left unanswered.

Recent criticism has focused on magic and the use of magic, which, no doubt, appears abundantly throughout the play. In what follows, I continue the investigation in this direction and refer to contemporary, that is, 16th and 17th century parallels in the history of alchemy that may have contributed to the shaping of Prospero's character. I am especially interested in those aspects that seem to have been deliberately ignored in mainstream criticism, namely, the ones related to alchemy.

I argue that considering the role of alchemy in the plot and thought structure of the play, as well as the possible sources, historical or other, for Prospero's character, a close scrutiny of alchemy is unavoidable. I also argue that there are close parallels between Prospero and historical personages other than Shakespeare, which provides a further challenge to the personal allegory theory.

My argument rests partly on an investigation into the play's genre, since generic considerations will, in fact, form the final pillar that supports my hypothesis coupled with the possible connections between Prospero's fate and alchemy.

The second chapter focuses on Prospero's exile as well as on the different meanings of the tempest. Although scholars tend to concentrate on the initial tempest at the beginning of the play, I claim that it would be a mistake to disregard the possibility that the tempest is more than a natural phenomenon; all the more so because it also displays a duality. The rest of the second chapter focuses on Prospero's tempest-driven sea journey arguing that this voyage, strongly influenced by alchemy, is both physical and spiritual.

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án I. helyezést ért el a Világirodalom Tagozatban. Témavezető: dr. Bús Éva.

¹ Spedding supposes that Shakespeare wrote these plays in collaboration with John Fletcher in 1850.

The final chapter concludes that despite Prospero's efforts, his intentions and grandiose plan fails to achieve the ultimate goal of alchemic science; thus refuting the so far well praised success oriented genre theories about the play. Finally, I argue that Prospero's deed with his magical tools is not an allegory of Shakespeare abandoning the stage and writing but a contemporary intervention into the debate about alchemy and its ideas.

I. PROSPERO, ALCHEMY AND GENRE: ORIGINS AND THEORIES

1. Prospero's model

Though it may never be possible to identify the model of Prospero for Shakespeare, some contemporary historic figures like Rudolf II, Cornelis Drebbel, John Dee and Edward Kelley should be considered. Robert Grudin, for instance, draws a parallel between Prospero, Rudolf II and Drebbel in his paper *Rudolf II of Prague and Cornelis Drebbel: Shakespearean Archetypes?* (1991). He bases his argument on contemporary remarks and letters, such as Sir Henry Wotton's, a scholar/ambassador, who writes in a letter that "the emperor and his brother Maximilian [sic]² read so much about magic that 'there is no book of that argument left in the Library'" unread (Grudin, 1991, p. 184). In addition, Wotton also points out that because of his excessive interest in reading about magic "the emperor can no longer control even the burghers of his own city" (p. 184). As a result of his negligence, Rudolf was eventually deposed by Matthias. Wotton reports: "they have extorted from the Emperor his consent to make Matthias King of the Romans; [...]" (p. 184)

However, Prospero resembles Rudolf II not only in respect of his political career but in his obsession with magic as well:

Like Rudolf, Shakespeare's Prospero is a reclusive and intellectual monarch whose secret studies (the "liberal arts") isolates him from politics and ultimately cost him his throne. (p. 187)

In a proposition the Archdukes in Vienna described Rudolf II's interest in magic and alchemy, as well as his huge library:

His Majesty is interested only in wizards, alchymists, kabbalists and the like, sparing no expense to find all kinds of treasures, learn secrets and use scandalous ways to harm his enemies... He also has a whole library of magic books. (p. 188)

The correlation between Prospero and Rudolf II is striking. But could Shakespeare know about the events in Rudolf II's life? Grudin points out that "Rudolf's notable and increasingly notorious career was no secret in London" (p. 183); thus, even if Shakespeare did not have firsthand knowledge about the Emperor's behaviour, it is highly probable that he heard about him from such contemporaries of his as John Donne, or John Fletcher.

Cornelis Drebbel, who arrived in London in about 1605, an inventor, scientist, and a personal protégé of Rudolf II, was so popular that "his perpetual motion machine, on display at the King's House at Eltham, drew lively attention from notable observers, including Francis Bacon, Ben Jonson, Constantijn Huygens, Marin Mersenne, Nicolas de Peiresc, the visiting Prince of 'Wirtemberg' (Wurttemberg), and Thomas Tymme, [...]" (p. 190). Francis Bacon and Ben Jonson were both Shakespeare's contemporaries; the latter was his friend, therefore it does not seem impossible that Shakespeare himself heard of Drebbel and that the scientist may have served as a second model for Prospero's character. Grudin claims:

² The author in my opinion wanted to use the name Matthias, who was Rudolf's brother. Maximilian II was Rudolf and Matthias' father.

Like Prospero, Drebbel could (says Van der Woude, the chronicler) create storms, and once made the great Hall of Westminster so cold for his king that "James and his followers took to their heels in hasty flight." (p. 191)

Also, Drebbel's *perpetuum mobile* was a machine believed to incorporate "the power of the four elements" (p. 192) and working as if there was an "imprisoned spirit" within, which provides another striking parallel with *The Tempest*. (In the play Ariel is an imprisoned spirit freed by Prospero.) Grudin concludes: "Prospero, in his attitude towards the four elements, his Paracelsianism, and his skill at producing storms and lifelike illusions, resembles Drebbel more than he does any other Renaissance magus" (p. 195).

In Elizabethan England one could also find outstanding personalities associated with interests similar to those of Rudolf and Drebbel: John Dee and Edward Kelley. Both Dee and Kelley were acknowledged scientists and, what is more important, alchemists. Legends have it that Kelley was able to transmute mercury into pure gold and this success was recorded in Dee's *Spirit Diaries*. Significantly, Dee was among the few alchemists who had a licence for practice after the Crown banned alchemy in the fifteenth century (Mazzeo, 1957, p. 113). In fact, it has been argued that Dee might have served as a model for Prospero (Burns, 2008).

Although the question whether Shakespeare knew the previously mentioned alchemists seems, again, valid, the connection between Dee and Shakespeare has not yet been either revealed or proved. Nevertheless, Shakespeare undoubtedly knew a fellow writer, John Donne, whose poems are crowded with alchemic references, especially *The Anatomie of the World*. -

2. Alchemy: origin, development and goals

Alchemy is considered as a field of science strongly connected to occultism, magic and transmutation of metals into gold, but for professional alchemists it was about more than creating noble metals:

[...] alchemy appears as a system of philosophy which claimed to penetrate the mystery of life as well as the formation of inanimate substances. Alchemy was thus a complex and indefinite mixture of chemistry, astrology, philosophy, occultism, magic, and other ingredients. (Read, 1933, p. 251)

Working with metals and their transmutation are part of the *job* of alchemists, but The Philosopher's Stone (known also as the Elixir Vitae, or the Grand Magisterium, Magistery, Elixir, and the Red Tincture) represented the most important and final achievement for alchemy.

The complexity of the thought pattern and philosophy of this science has a long tradition that started in ancient Egypt, since Egyptians were known for their skill in chemical sciences, such as metallurgy or glass-tinting. "Egypt, or *Khem*, [...] has often been pictured as the motherland of chemistry." For the Islam world this country became *al Khem* and this name was carried to western cultures as *alchemy* (p. 252). The most important source for Egyptian alchemy was Hermes Trismegistos,³ who was "the alleged father of the Hermetic Art and the patron of its practitioners, the self-styled son of Hermes [...]" (p. 252). Tradition has it that he contributed to alchemy with 36,000 original writings from which the most important one is the Smaragdine Tablet, or Emerald Tablet, of Hermes. This particular tablet is thought to contain the essential principles and secrets of alchemy (p. 252).

Recent studies, however, show that China could have also been the cradle of alchemy because it is from this country that the beliefs of the life-giving properties of material, jade, pearl or even mercury, arose. In the fourth century in the Pao P'u Tzu⁴ three kinds of alchemy were distinguished:

³ His name sometimes spelled *Trismegistus*.

⁴ A book written by Ge Hong, alchemists, who was alleged to have been interested in the Daoist cult of physical immortality.

(1) the preparation of a liquid gold, producing longevity; (2) the production of artificial cinnabar, the “life-giving” red pigment, for use in gold- making; (3) transmutation of base metals into gold. (p. 253)

Later Taoists adapted the above ideas, turned them into spiritual doctrines and soon their ideas found their way to Western cultures exercising a huge impact on the thinking pattern of European scientists and alchemists. Because of the second kind of Chinese alchemy, mentioned above, and the various beliefs in the life-giving properties of different materials, the idea of the Philosopher’s stone might have derived from China (p. 253).

Alchemy, when seriously practised, has two branches: material and spiritual. Though in ancient cultures the former kind was dominating, in the dogmas of Taoists’ trances of spiritual alchemy can also be discovered. The basis for material alchemy is offered by the four elements, sometimes considered as *simple bodies*, the fundament for everything in the universe. Alchemists believed that the elements are transmutable into other substances and they soon figured that besides objects, a human being is transmutable, too. This theory serves as the basis for spiritual alchemy.

Before considering spiritual alchemy, one needs to understand the theory of *prima material*, which states that “The Creation of the world, referred to as the ‘separation,’ was brought about by bringing into action all the potentialities latent in the primary matter” (Mazzeo, 1957, p. 113). Consequently, creation was thought to be the division of the *prima material* into the four major elements: earth, water, air and fire. The process of division (*separatio* or *divisio*) is one of the most important alchemic processes: here the alchemist separates the useful and useless parts of a material to be transmuted. Separation is reached by the alchemic process called *tempest*, “which is the alchemical term for the boiling of the alembic to remove impurities and transform the base metal into purest gold” (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 63).

Although early alchemists attempted to create gold from other metals, “[...] to transforme any kind of mettall into another [...]” (Read, 1933, p. 258), as time passed, a philosophy of alchemy took shape, which, eventually, led to a change in its goals also; soon “The worldly-minded seekers after gold, sometimes disdainfully known as ‘souffleurs,’ or ‘puffers,’ were regarded as ‘outsiders’ by the alchemical *cognoscenti*” (p. 260).

The original description about the creation of the Stone can be found on the Emerald Tablet of Hermes:

What is below is like that which is above, and what is above is like that which is below, to accomplish the miracles of one thing; and as all things were produced by the one word of one Being, so all things were produced from this one thing by adaptation. (p. 260)

This excerpt resembles to what Paracelsus called division of the elements in the creation. Additionally, the other important part is “Possibly the union of ‘the powers of things superior and inferior,’ denoted in the eighth precept of Hermes” (p. 260), which leads to the conclusion that the Philosopher’s Stone is coming to be slowly identified with the Elixir of life or Quintessence, a substance every alchemist is looking for. As in the Hermetic tradition, the Paracelsians also believe that for the creation of the Elixir or Quintessence, or *medicine of metals* and man, unity is indispensable.

The Quintessence is not part of the four elements, but is viewed as a fifth one, a pure and incorruptible substance residing in the very core of every living being and “is a certain matter extracted from all things which nature has produced, and from everything which has life corporally in itself [...]” (Mazzeo, 1957, p. 115). It is extracted from the elements, which are purified by various alchemic procedures⁵ and united into a superior element, the Quintessence. However,

⁵ The limitation of this paper does not allow to list all the alchemic procedures used to create either gold or the Quintessence. For this reason only the ones will be considered that are important for the present study.

[...] the quintessence cannot be extracted from the flesh or the blood of man: for this reason, that the spirit of life, which is also the spirit of virtue, dies, and life exists in the soul, not in the material substance. (p. 115)

Therefore, the fact that the extraction of the Quintessence would result in killing a human being was a critical issue for alchemists.

Furthermore, if the substance to be transmuted is not clean, the transmutation will fail, since “what is to be transmuted or healed must be ‘pure’ or ‘She,’ otherwise virtue as the elixir will only be able to gild and not transform it” (p. 116). Therefore, purification is indispensable for an alchemic process just as it is vital in *The Tempest* to Prospero’s life.

In spiritual alchemy “[...] the process of breaking down and reorganizing metals in order to purify them echoes the spiritual purification of the soul by the divine alchemist” (Shrieves, 2010, p 278). The alchemic transformation of the self is similar to that of material alchemy; however, the ultimate goal here is to reach spiritual transcendence. A pure soul is considered essential, because it was a “belief that preparation of the Philosophers’ Stone included the spiritual preparation of the alchemist himself” (p 278). An alchemist has to prepare himself before creating the Elixir, because, if one of the ingredients is impure, the alchemic process will fail. Small wonder that only a few could reach spiritual purity and, in England, it seems that Edward Kelley was successful enough to create the Elixir. However, spiritual alchemy is not only difficult to reach owing to the impurity of the self, but also because the instructions are conveyed in a secret language that are said to have been disguised in numbers, figures and riddles to protect it from becoming a “commonplace knowledge” or to prevent the unworthy from understanding it (p. 285).

The transformation of the soul is, according to Edward Howes⁶, a “*Perpet[uus] motus*,” a continuous practice at the end of which the alchemist will be able to Square the Circle both in a geometrical and an alchemic sense, which is the “transformation of the four conflicting elements into the quintessence, the completion of the alchemical opus itself” (p. 286). In order to do so, Howes suggests, one must know himself and has to stick to the “Centre of Truth [, because] [k]nowing is a revelatory experience coming entirely from an internal apprehension of the divine, ideally with no consideration to the deceptive information provided by the senses” (p 286). Finally, “Howes suggests that his friend must know his own centre and be a ‘good Geometrician’” (p 287).

Throughout the centuries alchemy developed into a complex system of philosophical thought that dealt both with the transformation of metals and the search for the Elixir for physical as well as spiritual purposes. In *The Tempest* Prospero’s fate and journey are strongly connected to alchemy on both material and spiritual levels. Thus, the protagonist’s actions and fate can be viewed and explained from yet another perspective compared to previous genre based theories.

3. Questions of the genre:

Since the time of its production, the genre of *The Tempest* has always been a matter of debate; even if in the first Folio it is clearly classified as a comedy. Considering the direction of the *peripeteia* in its plot structure, it indeed ends like comedies do, that is, with an upward turn of fate. At the same time, the main character’s life contains events commonly presented in tragedies. When trying to define a work that “wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy” (1608) John Fletcher’s coinage tragic-comedy a term frequently used to label *The Tempest*, seems apt.

Aristotle proposes in his *Poetics* that “the sequence of events, according to the law of probability or necessity, will admit of a change from bad fortune to good or from good fortune to bad” (1998, p. 16). Although he does not offer an in-depth analysis of comedy, Aristotle states that in a tragedy:

⁶ John Winthrop, Jr. and Edward Howes were both interested in spiritual alchemy and they communicated with each other via letters.

“The change of fortune should be not from bad to good, but, reversely, from good to bad” (p. 23). Consequently, tragedy may be understood to present the downfall, whilst comedy the rise of the protagonist.

Assuming a metaphorical relationship between the plot (*muthos*) and thought structure (*dianoia*) of dramatic works, Éva Bús argues in her *Metaphor in Theory and Practice* (2008) that “the plot of tragedy is possible to conceive of as imitating a downward turn or fall, while that of new comedy produces a rising movement [...]” (p. 126). She also claims that “[...] the plot structure of tragedy and comedy seems to run along a full circle expressing what might be declared to be a fundamental impression of human life: it is fraught with ups and downs, happiness and unhappiness” (p. 126). Representing the circularity of human life in a tragic-comedy the protagonist at first goes through the afflictions of a tragic hero and suffers immense losses, but then his fate makes an upward turn as does that of a comic hero.⁷ (See also McDonald, p. 95)

Approaching the play from another perspective, Debora Schwartz lists a number of characteristic features that liken *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* and *The Tempest* to the genre of the romance.⁸ She points out that a romance “acknowledges evil” and so emphasizes the “reality of human suffering “while displaying” a sense of simultaneity and harmony” as well as “forgiveness” (Schwartz, *The Romances*).

An essential component in this conception of romance is time: the protagonist of a dramatized romance is very often a mature, or middle aged person; moreover, in the case of *The Tempest* time is one of the main moving forces as Prospero has to carry out his plan punctually. Furthermore, David Fuller points out that:

Nevertheless, there are typical features: characters on a larger-than-life, heroic scale, often exemplifying extremes of virtue or vice; a quest (trial, test) – erotic, chivalric, both, or neither – which is almost always successful, and so (in keeping with the general heightening) leads to a state of ideal fulfilment in love, or of peace and justice in the social order, [...] (2004)

Both in a romance and tragic-comedy the ultimate stress usually falls upon the success or triumph of the protagonist and on a happy ending; moreover, they display a circular movement in human life.

However, the success and triumph components of the theory of tragic-comedy and romance are not (fully and) seamlessly applicable to *The Tempest*. In the following chapters I attempt to reconsider the genre of the play by investigating Prospero's quest, success and alchemic practices.

II. DUALITY – ALCHEMY AND *TEMPEST*

The title of *The Tempest* itself conveys the possible meaning of the word as ‘storm’ and the alchemic process of boiling and separation. Their significance and how they connect to the structure of the play will be considered in this chapter thoroughly. Prospero's purification will be a path leading to the understanding of alchemy. His purification has three phases and one of them commences before he arrives in the island. This duality (alchemic and non-alchemical) stretches across the entire play and by

⁷ “The main characters must endure a series of hazards and trials that lead ultimately to success and reward. The form is given to extremes, for the ending is not only happy but joyous, even revelatory, and the progression to that ending is much more arduous than in traditional comedy” (McDonald, 2001, p. 95).

⁸ The ‘romance’ existed and was used at the beginning of the 17th century to define dramatic works possibly created in the hope to revive romantic comedy. These works show thematic kinship to the tradition of Spenser's *Faerie Queene* and often “exploit [...] the pastoral situation for comment upon the theme of the contrast between nature and nurture” (Kermode 1954, lx).

examining each of them it will be possible to explain the nature of the occurring events. Moreover, they will help to understand how and why Prospero ends up on the island and whence his initial storm.

1. Political knowledge and alchemic exile

The Tempest opens with a sea-storm created by Prospero, who is standing on the strand. However, this initial storm is not the only one in the play; in chronological terms three other storms precede it.

Back in Milan Prospero is a reputed duke, “a prince of power” (I, 2, 55; 73–74), but from a political point of view he is negligent because he put his brother Antonio in charge while studying for his own pleasure:

The government I cast upon my brother
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies. (I, 2, 75–77)

He even admits his negligence by stating: “I thus neglecting worldly ends, all dedicated / To closeness and the bettering of my mind” (I, 2, 89–90). Prospero’s withdrawal creates the first storm, a political one, because although he puts Antonio in charge Prospero remains the official duke, so his brother, Antonio does not have real political power. Realising it, Antonio persuades a lot of his brother’s subjects to be loyal to him and takes control over:

Being once perfected how to grant suits,
How to deny them, who t’advance and who
To trash for overtopping, new created
The creatures that were mine, I say, or changed ‘em,
Or else new formed ‘em; having both the key
Of officer and office, set all hearts i’ th’ state
To what tune pleased his ear (I, 2, 79–85)

Antonio’s betrayal is politically driven modelled upon Niccolo Machiavelli’s *Il Principe*, a philosophical work on a good ruler, and what a person in a powerful position has to do if he wants to keep his power.

Although some of Shakespeare’s characters display characteristics of what may be typical of a Machiavellian ruler, *Richard III*, Edmund in *King Lear*, Claudius in *Hamlet*, even today it is still debated whether Shakespeare had firsthand reading experience of this text. The main problem is that the data related to this topic are controversial. Nevertheless, Mario Praz maintains that since “Shakespeare may have had frequent occasions to meet Italian merchants [...] it is today well established that Shakespeare must have come across, at least, John Florio, the apostle of Italian culture in England” (p. 11). Although Shakespeare probably did not read *The Prince*, first published in English in 1640, John Florio could have provided information on this topic. Moreover, it seems that Machiavellism was an essential element in the Elizabethan theatre in England especially for Shakespeare and Marlowe. (Grandy, 2002, p. 43) Therefore, it is plausible that Shakespeare used Machiavellistic ideas in his plays, especially in his first historical tetralogy.⁹

In fact, Prospero’s mistake is that he neglects his duties and goes against Machiavelli’s advice according to which a ruler has to set a good example by immersing in state affairs (Machiavelli, 2001, p. 108). Prospero, though, indirectly, violates the above principle; therefore, Antonio’s betrayal should not be evaluated as an unexpected consequence.

Prospero does not seem to display an awareness of the theory of politics; more importantly, he does not know his brother at all. He is very proud of his books and his vast knowledge: “my library / Was dukedom large enough” (I, 2, 109–110); however, his knowledge is far from being complete. The political storm,

⁹ “[...] my argument here is that Shakespeare’s first historical tetralogy, along with other plays written in the earlier 1590s, makes use of the ‘evil’ or lurid image of Machiavelli [...]” (p. 44)

which develops because of Prospero's negligence changes everyone's life: Antonio becomes the duke, Prospero and Miranda are exiled; thus the storm is a transforming force. Moreover, it acts as a catalyst because three other storms follow it during the play from among which two are natural phenomena.

Prospero's exile seems all the way peculiar because he does nothing to prevent it even after years of studying. The first reason why he cannot use his knowledge seems to be non-alchemic. Prospero himself says that he is "being transported / And rapt in secret studies" (I, 2, 76–77).¹⁰ Apparently, he is a possession of an enormous amount of knowledge but he is unable to put it to use. Seemingly the reason as to why he never uses his knowledge is that it is not a real one, or at least it is imperfect.

In a Platonic dialogue, *Theaetetus*, also accessible for renaissance philosophers, Socrates and Theaetetus define three kinds of knowledge: knowledge as perception, knowledge as true judgement and knowledge as true judgement accompanied by discourse. Theaetetus claims that "a man who knows a thing 'perceives' the thing he knows" (Taylor, 1955, p. 325). Socrates challenges this definition by asking "whether when we *hear* foreigners speaking their own language we also *know* 'what they are saying,' or whether when a person who cannot read sees a written page he *knows* what is written on" (Taylor, 1955, p. 331). The answer here "is that in such a case one does know what one actually hears or sees [...] but one does not know the *meaning* of the foreign vocables or the written words" (p. 331). Later Socrates claims that "eyes, ears, and the rest of the body are not the agents in perception, but the *implements* of it" (p. 331). Shapes, colours, smells or pictures are channelled through the eyes, ears or skin, but "the ultimate categories, like those of 'fact,' are apprehended by thought, not by sense." Therefore "'knowledge' is not to be sought for in the affections of our sensibility, but in the mind's reflection upon them" (338–339).

In accord with the above Prospero does not only make a mistake by neglecting his duties as a duke, but also by thinking that he is able to apprehend alchemic knowledge only by reading hundreds of books. In addition, texts on alchemy were coded;¹¹ thus Prospero may exemplify Theaetetus's claim of not knowing "the *meaning* of the foreign vocables or the written words."

After the goal of alchemy becomes to create the Elixir and to reach spiritual transcendence, scientists seek to conceal their results: "alchemists did not tend to write extensively about what they were doing, unless it was for a patron whose support they were trying to attract" (p. 334). They prevent others from misusing or taking an advantage of alchemy; therefore, their texts are "obscured by numbers, figures, and riddles." Those who do not have extensive knowledge on these subjects do not know how to understand the text and those who are not members of an alchemic society are not able to access any information.

Thus, Prospero is unable to use his alchemic, or magical, knowledge, first, because it is impossible to extract knowledge from books only by reading them. Second, alchemic knowledge is hidden; consequently, it is unlikely that he understands most of the instructions. The use of *most of them* seems appropriate since later it turns out that – mainly because he was a well-read person – Prospero can understand to a certain degree the texts he reads in Milan.¹²

All the above lead to Prospero and Miranda's exile. They are carried to a barge and left to die at sea, and if it had not been for Gonzalo, who supplies them with water, food and tools, they would never have survived. His intervention brings a traditional romance device to mind: as Howard Felperin puts it, the genre is recognizable by featuring in its plot overcoming "against impossible odds or by miraculous means" (Richard & Knowles, 1998, p. 10). Miraculous survivals are typical part of a romance's plot; in *The Tempest* the *miracle* is Gonzalo's aid itself. Samuel Coleridge has the following argument:

The romance opens with a busy scene admirably appropriate to the kind of drama, and giving, as it were, the key-note to the whole harmony. It prepares and initiates the excitement required for the entire piece, [...]. (Foakes, 1987, p. 269)

¹⁰ In the Arden Shakespeare the meaning of this line is explained as he was "enraptured by his studies, especially of magical (*secret*) matters" (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 154).

¹¹ See Nummedal p. 333

¹² I will return to this hypothesis when discussing Prospero's life on the island.

Apparently, by “busy scene” Coleridge means the initial political/alchemy-driven storm that works as a catalyst for the forthcoming chain of events. It carries Prospero to a quest during which he will have a second chance to correct his mistakes and to learn magic and alchemy properly. This very first storm can be seen as an alchemic reaction called separation or *tempest*. From Milan's point of view, Prospero is the *polluted* part, because he neglects his duties as a Duke and becomes a burden for the city. Soon after Prospero arrives in the island, his quest (romance) and an upward movement of his fate (tragic-comedy) begins. But before that he has to go through a tempestuous voyage at sea.

2. Passion-liberating tempest

The tempest as a notion and image penetrates the play and seems to determine and change the characters' fate and lives. Besides being an archetype, a symbolical “recurring image” (Frye, 1971)¹³ associated in Western culture with fate events, it can also be seen as a catalyst that sets events in motion and somehow forces Prospero to start his quest. If it is understood as a storm (within or without), it destroys the previous order upon which a new one can be established. At the same time, it can be seen as an alchemic reaction which in fact never departs from the understanding of the tempest as a storm: alchemy appears to continue the work started by the previous storms.

The miraculous survival of Prospero and Miranda is part of a romantic quest, which gives the protagonist a second chance for correction. In Prospero's case the opportunity for correction is accompanied by a dreadful, but purifying sea-journey that changes him significantly. The importance of Prospero's transformation lies in alchemy and its doctrines.

For alchemists “the fundamental physical theory of alchemy was that of the Four Elements, or “simple bodies.” In every substance and organism these elements were thought to be present and soon the theory of the four elements transformed into an abstract theory: “Briefly, the theory postulated the existence, as abstract entities, of four elementary properties or qualities of bodies: these were the hot, the cold, the moist, and the dry” (Read, 1933, p. 255). The association of the four elements with their physical properties soon led to theories among Greek philosophers, which were then borrowed and improved by Renaissance philosophers and alchemists. A most influential one is based on Hippocrates's humour one: “man is thought of as a little world, comprising in himself all the elements that go to the making of the great world. These elements are four: fire, air, water, earth. Fire is hot and dry, air is hot and moist, water is cold and moist, earth is cold and dry” (Campbell, 1933, p. 52). Since these elements are all present in a human body, Renaissance philosophers agree that the four body fluids resemble the four elements. These four body fluids are

all existing in the blood: blood,¹⁴ choler, phlegm, and melancholy. Blood, like air, is hot and moist; it is also sweet to the taste. Choler, like fire, is hot and dry; it is a bitter to the taste. Phlegm, like water, is cold and moist; it is unsavoury and tasteless like water also. Melancholy, like earth, is cold and dry; it is sharp, ‘eigre’, or tart to the taste. (Campbell, 1959, p. 52–53)

Thus, humans are like a miniature universe and as in the case of the universe balance and unity are crucial within the human body. Although the humours are supposed to be in equilibrium, they often lose their proportion usually caused by passion: Prospero's passion for his books tips the humours out of their balance within him.

The Renaissance theory dealing with human duality (body and soul) states that a human soul can be divided into three sub-parts: vegetative soul, sensible soul and rational soul.¹⁵ The sensible soul

¹³ I used an online version of Frye's *Anatomy of Criticism*.

¹⁴ This is the former name of the sanguine body fluid.

¹⁵ Each of the souls can be further divided, but only the sensible soul's parts will be considered here as there is no space to discuss the others.

“both knows and desires [...]” (Campbell, 1959, p. 66). The knowing part contains the five senses and with their help the brain can process information. “The desiring part of the sensible soul, the appetitive part has two parts or faculties: the concupiscible or desiring power and the irascible power which inflames the blood, [...]” (p. 66). Therefore, “it is in this appetitive part of the soul that the passions reside” (p. 68). The sensible and rational souls are always in conflict; thus, when a passion takes over the human mind, it is the sensible soul which overcomes the rational one, which causes the appearance of a passion called “melancholy adust. “Now if for some reason the humours are subjected to excessive heat, there results an unnatural humour [...]. This unnatural humour is generally referred to as melancholy adust” (p. 75). The excessive heat can be anything like anger, love, lust, etc., that is able to change human thinking creating, the melancholy adust which “raiseth the greatest tempest of perturbations and most of all destroyeth the brain with all his faculties, [...]” (p. 76). On the one hand, it seems that Shakespeare uses the double (storm without and within) meaning of the tempest deliberately.¹⁶ On the other hand, Prospero’s passion towards his books and study results in his loss of rational judgment completely; his neglect of duties as a Duke, in turn, leads to the first political storm. Consequently, on his quest Prospero has to control this passion.

The other passion Prospero has to deal with is anger originating in Antonio’s betrayal. It seems that Prospero’s anger does not arise because of Antonio’s betrayal but because of his disloyalty as a brother: “[...] he, whom next thyself / Of all the world I loved” (I, 2, 68–69). His grievance thus may be rooted in the fact that Prospero has only Antonio and Miranda as kin.¹⁷

Prospero and Miranda’s sea-journey to the island can be understood as the continuation of the alchemic reaction starting with Antonio’s betrayal. The *tempest* as a purifying alchemic reaction is applicable both in the case of material and spiritual alchemy.

As alchemy promises that humans might change corruptible matter into incorruptible, mathematics leads to contemplation of spiritual geometry – both of which are suggested by the ‘perpetual motion’ of ‘squaring the circle’, a concept in which the alchemic and mathematical quests intersect. Both disciplines may serve as an avenue to spiritual transcendence. (Shrieves, 2010, p. 287)

The Squaring of the Circle¹⁸ is the final goal in alchemy, but while creating the Elixir the alchemist has to reach spiritual transcendence and it can hardly be achieved if one has passions similar to Prospero’s. Therefore, before trying to start Squaring the Circle within himself and attempting to create the Elixir, Prospero has to get rid of at least one of his passions – which he supposedly does during his voyage at sea. The roaring sea resembles the boiling water in the alembic and to the process called *tempest*:

There they hoist us
To cry to th’ sea that roared to us, to sigh
To th’ winds, whose pity, sighing back again,
Did us but loving wrong. (I, 2, 148–151)

The passion from which he seems to liberate himself is the one felt for his books. Since, it prevents him from addressing political issues and practicing¹⁹ his knowledge, this passion is as harmful as the one connected to anger. Because of the transmutation of the humours in his body by the time

¹⁶ This double sense of the storm also appears in *King Lear*: “Thou think’st ‘tis much that this contentious storm / Invades us to the skin: so ‘tis to thee; / But where the greater malady is fix’d, / The lesser is scarce felt. Thou’ldst shun a bear; / But if thy flight lay toward the raging sea, / Thou’ldst meet the bear i’ the mouth. When the / mind’s free, The body’s delicate: the tempest in my mind (III, 4).

¹⁷ In *The Arden Shakespeare* it is stated that “presumably Prospero’s wife dies giving birth to Miranda or soon after, thus leaving him with a daughter and brother as closest kin” (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 154).

¹⁸ The importance of squaring the circle and how it is connected to the argument will be considered in the last chapter.

¹⁹ He only turns his little theoretical knowledge into a practical one on the island.

Prospero arrives on the island, he is able to concentrate his knowledge and transform it into a practical one - as a result he manages to free Ariel and begin his twelve-year-long quest and study.

3. The island of knowledge and transformation

The first success Prospero achieves is that he defeats Sycorax's magic by subjugating Caliban, her son, and by setting Ariel free. The knowledge Prospero collects in Milan is seemingly enough to set the spirit free; however, he has to learn more. In this case, setting Ariel free is a fundamentally smart decision: on the one hand, he will be the mentor providing Prospero with information as to how to understand alchemic texts and how to use them properly, and, on the other hand, Ariel can also be conceived of as a part of Prospero. In order to support this proposition a Renaissance idea in relation to the humour theory, namely that of the tripartite soul, has to be considered in connection with Ariel, Prospero and Caliban to provide another, non-alchemic explanation of Prospero's failure in his studies.

The soul can be divided into three parts: the vegetative, sensible and rational. James E. Phillips discusses the similarity between these three parts and the three main character types: "Neither Critic, however, nor any other that I know of, has observed the striking similarity between the functions of Prospero, Ariel, Caliban in the play and the functions of the three parts of the soul [...]" (1964, p. 148). In this reading Prospero resembles the rational soul, Ariel the sensible and Caliban the vegetative one. The vegetative or quickening soul is responsible for "nourishment, growth, elimination, reproduction, and the other instinctive physiological processes, often referred to as the 'housekeeper of the body,' charged with supplying the basic needs, [...]" (p. 148) The sensible or sensitive soul

includes the faculty of knowing, in the sense of perceiving and apprehending, and the faculty of moving, in the sense of physical and emotional activity alike. The faculty of knowing includes, in turn, the activities of the five senses, and the activities of common sense, imagination or fantasy, and memory. (p. 148–149)

The rational soul

draws conclusions regarding truth and falsehood, good and evil; in other words, it is capable of judgment. The reason determines what is good and what is evil and informs the will of its conclusion. (p. 149)

If the human soul works as intended, the "vegetative soul keeps the organism running," the "knowing power of the sensible soul collects" data of the world through the five senses and it directs information to the rational soul. Then the rational soul "proceeds to evaluate it" and sends back to the moving part of the sensible soul and it will "provide the appropriate emotional response" or it moves the appropriate muscles (p. 149).

When Prospero is in Milan, he reads a lot of books from which he cannot distil true knowledge (knowledge is not perception), first, because knowledge cannot be accumulated by reading alone (non-alchemic layer), and, second, because the perceptive part of his soul is locked away. Thus by accepting the tripartite soul theory, it is clear that Prospero's sensible part of the soul is still immobilized, as Ariel is locked in a pine tree. Prospero locks himself away too, and thus the two parts of the soul are unable to communicate. Therefore, the information Prospero perceives is incomplete and distorted. When on the island, he gets close to the sensible part of his soul and succeeds in freeing it; thus, he frees himself from restraints too. From that moment on, he is able to start learning.²⁰ However, the question arises whether Prospero is able to reach true knowledge after he sets Ariel free.

²⁰ The miraculous survival of Prospero and Miranda owes a lot to Gonzalo, but the fact that the ex-Duke can continue his studies is also Gonzalo's merit, since he supplies Prospero with books.

According to the second definition in *Theaetetus*, knowledge lies in true judgement, or belief. If there is a true judgement, as Socrates says, then there must also be false judgement: “If you do know, you cannot judge falsely; and if you do not, you cannot make any judgement at all, because your mind is a mere blank about that of which you ‘know nothing’”. Moreover, “false judgement is the belief in what is not” (Taylor, 1955, p. 340) Therefore, when one wants to use an acquired knowledge, it might happen that one picks the wrong one and formulate a false judgement. Although *Theaetetus* suggests that that wrong kind of knowledge is ignorance, Socrates brings up a serious problem: can a person have knowledge about knowledge and ignorance, and can one differentiate them? Socrates concludes that it is impossible to differentiate these two types of knowledge (p. 340–344); therefore, knowledge cannot be true judgement.

Setting Ariel free is advantageous for Prospero not only because he now has access to the knowledge so far inaccessible, but also because he re-establishes unity within himself. In order to Square the Circle within him, Prospero must maintain unity within himself, that is, he has to get rid of his passions. Earlier I mentioned that the destructive passions for his books disappear, or rather, *tamed* during the sea journey. What may serve as proof to this fact is that Prospero turns to political issues on the island. An alchemist has to be disciplined and know him/herself by “understand[ing] the Center of Truth” (Shrieves, 2010, p. 288). Therefore unity and order carry grave importance. This is why Prospero subjugates the island and its inhabitants:

CALIBAN

I must eat my dinner.
This island's mine by Sycorax, my mother,
Which thou tak'st from me. (I, 2, 331–333)

The close study of the nature of each character on the island clarifies the importance of unity. Each being on the island carries the characteristics of one of the four elements. Ariel is essentially an air spirit; however, interestingly enough, he is also associated with the other elements:

ARIEL

All hail, great master; grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure, be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds. To thy strong bidding, task
Ariel and all his quality. (I, 2, 189–193)

In the latest Arden edition it is pointed out that “Ariel’s travel associates him with three of the four classical elements: air, water and fire” (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 162). Moreover, when Prospero says to Ariel “To do me business in the veins o’th’ earth /When it is baked with frost.” (I, 2, 255–56), “he is associated with the fourth element, earth” (p. 162). Prospero himself associates Caliban with the element Earth by “Thou earth, thou: speak!” (I, 2, 315) and in the person of Prospero and Miranda the other two elements are also present on the island.

According to Greek philosophy the element Water “is associated with the Phlegmatic humour of phlegm” and the person who is the representation of this element or humour “tends to in touch with their feelings” and these people “tend to be flowing and flexible, letting their feelings guide them, and oriented toward emotional harmony” (Working with the Elements). Miranda is a perfect representation of these elements:

MIRANDA

If by your art, my dearest father, you have
Put the wild waters in this roar, allay them.
O, the cry did knock
Against my very heart! Poor souls, they perished. (I, 2,)

Her words and reactions suggest that she is guided by her feeling; thus she represents the element of Water.

Prospero is passionate, hot-headed and energetic, often guided by his anger associated with fire. "Fire is associated with the Choleric humor of yellow bile [...]" and "Aristotle would say the Choleric force is hot and dry. Choleric people therefore tend to be energetic, active, moving, "on-fire", and enthusiastic." (Working with the Elements)

MIRANDA Beseech you, father -

PROSPERO

Hence; hang not on my garments.

MIRANDA Sir, have pity;

I'll be his surety.

PROSPERO Silence! One word more

Shall make me chide thee, if not hate thee. (I, 2, 474–477)

Prospero does not even allow his child to interfere with his business. The manner with which he carries out his plan shows that he is energetic with a keen intellect, thus he embodies the element of Fire.

III. A QUESTIONABLE EXPERIMENT

1. Success ... or is it?

By the time Antonio and the others arrive, Prospero has already accomplished his quest. He has seemingly become an alchemist and a magician, and has made up for his imperfect knowledge about the art and duty of ruling. Prospero, in fact, consciously prepares the island for the alchemic experiment in which he intends to involve most of the crew from the ship.²¹ After freeing Ariel from his prison and subjugating the island Prospero could start preparing the experiment in which the island, resembling a circle, thus emphasising its mystical and spiritual nature, plays an essential role.

The nature and meaning of the circle can be explained as follows: "it is a symbol of fullness and totality; like an infinite line it is time and infinitude, the eternal and the One at once. It expresses endless recurrence and the cyclical world view"²² (Pál & Újváry, 2005, p. 293). Moreover, the number, which is strongly connected to circles is number 12, since it is the "basis for the division of time and space; this is indicated by the twelve based numerical system used for the measurement of time (e.g.: twelve months, twenty-four hours). It is the number of wholeness, universality and connection"²³ (p. 477). The nature and meaning of the circle, number twelve, and the fact that this play can be classified both as romance and tragic-comedy underline that Prospero has to go through his twelve-year quest to reach spiritual cleanliness, so that he could go back to Milan as a different person, an able ruler, and a qualified alchemist.

Besides number twelve, which is basically Prospero's past and present, there is another element and its geometric counterpart to be considered: number four and the square. As in the case of the meanings of twelve and the circle, those of number four and the square also stand very close to one another. The meaning of number four is rooted in ancient symbolism. Numerology explains it as the

²¹ By crew I mean Antonio and the others, excluding the mariners.

²² My translation: "A teljesség, az egész szimbóluma; mint végtelen vonal egyszerre az idő és a végtelenség, az örök és az Egy. Az örök visszatérés, a ciklikus világszemlélet kifejezője."

²³ My translation: "Az idő és a tér felosztásának alapja; ezt jelzi a tizenkettes számrendszeren alapuló időmérés is (pl. tizenkét hónap, huszonnégy óra). A teljesség, az egyetemesség és az összetartozás száma."

number of the cosmic wholeness and perfection's development. It is the symbol of the stable world; its geometric counterpart is the square. [...] Four represents the completeness of the created, material world (elements, points of the compass, seasons). It marks the coordinates of time and space. There are numerous geometric symbols that are in connection with the meaning of number four as completeness (square, cross, swastika).²⁴ (Pál & Újváry, 2005, p. 351)

At the same time "Square is the universe, its four angles are the four elements. [...] The square shape represents time, thus it expresses finitude. That is square is the perfection of heavens on earth, in the material world"²⁵ (p. 352).

Putting numbers aside for a moment, another aspect of the circle and the square has to be considered. The circle is very often considered as the symbol of the human soul and the square as that of the human body. Renaissance philosophers studying the human being introduce the notion of "human duality," which states that a human being is made up of a soul and a body. Leonardo da Vinci finds great pleasure in solving the geometric and alchemic problem of squaring the circle.²⁶ In his study, *The Vitruvian man*, he solves this issue by drawing a man inside a circle and a square, which is to indicate the Squaring of the Circle. However, based on previous reasoning it seems that this solution is not only geometrical, but also a spiritual one as the square, indicating the human body, and the circle, referring to the soul, are brought together in harmony. Prospero is able to create this harmony on the island with the help of the four elements represented by the four being living there. By the time Antonio arrives, the twelve years have finally passed, thus the Squaring of the Circle has finally taken place.

The initial storm may be an illustration of Prospero's reaching his full potential as a magician as well as an alchemist and a ruler. He states:

By accident most strange, bountiful fortune
(Now, my dear lady) hath mine enemies
Brought to this shore; (I, 2, 178–180)

Furthermore, Miranda's description on the storm further supports the above idea:

MIRANDA

If by your art, my dearest father, you have
Put the wild waters in this roar, allay them.
The sky, it seems, would pour down stinking pitch
But that the sea, mounting to th' welkin's cheek,
Dashes the fire out. O, I have suffered
With those that I saw suffer – a brave vessel
(Who had no doubt some noble creature in her)
Dashed all to pieces. O, the cry did knock
Against my very heart! Poor souls, they perished.
Had I been any god of power, I would
Have sunk the sea within the earth or ere
It should the good ship so have swallowed and
The fraughting souls within her. (I, 2, 1–13)

²⁴ My translation: "A kozmikus teljesség és tökéletesség teljes kifejlődésének a száma. A stabil világ szimbóluma; geometriai megfelelője a négyzet. [...] a négy a teremtet, az anyagi világ teljességére utal (elemek, égtájak, évszakok). Az idő és tér koordinátáit jelöli ki. Számos geometrikus szimbólum összefüggésben áll a négyes szám 'teljesség' jelentésével (pl. a négyzet, a kereszt, a szvasztika/horogkereszt)."

²⁵ My translation: „A négyzet a világmindenség, négy sarka a négy elem. [...] A négyszögletű forma az időhöz tartozik, így a végesség kifejezője. A négyszög tehát nem más, mint az égi szféra tökéletessége a földön, az anyag világában.”

²⁶ See Shrieves, p. 285.

This storm is the first and most important part of the *tempest*, when Prospero boils the water, initiating his alchemic experiment. Looking at the above passage all the elements can be counted: The roaring sea stands for Water and Air (but the sky can also stand for Air), the presence of Fire is obvious, and Miranda mentions earth as well. Moreover, the fifth element, the quintessence, is present as well as “fraughting souls.” Consequently, the storm is considered as an alchemic reaction as well as a proof that Prospero has reached the highest form of knowledge in Socratic terms.

The first two kinds of knowledge are clever guesses by Theaetetus, but they are not the definitions Socrates is looking for. Eventually Theaetetus completes his idea by saying that knowledge is true judgement accompanied by discourse. Difference must be made between simple apprehension and “apprehension attended by discourse.” This leads to a doctrine that claims ‘complex enunciation,’ or proposition is the unit of knowledge, [...]” (Taylor, 1955, p. 345). In connection with complexity, Socrates points out that “the ‘letters’ can be simply apprehended and named, but we can say nothing about them,” and that only “‘syllables,’ complexes, can have discourse.” These complexes that are “composed of [...] letters have a discourse, since you can analyse the complex back into its simple constituents, just as you can spell a syllable. The complexes then are ‘knowable and rational’, but their elements are not;” that is we can say that “knowledge, ‘grounded belief,’ is always of the complex.” In the second and final definition of this kind of knowledge Socrates asks a question: Is it possible that “a true judgement about a thing becomes knowledge when you add to it the discourse which indicates the character which distinguishes that thing from every other thing? Is knowledge a true judgement accompanied by a statement of the differentia of the subject of the judgement?” The answer is that “knowledge is true judgement plus knowledge of the differentia” (p. 345–347).

Seemingly, only by apprehension Prospero is unable to learn anything; furthermore, Ariel's, that is his sensible soul's incapability of movement prevents Prospero from grasping the information from his books, and finally he only deals with “secret studies.” In other words, by acquiring only one field of knowledge (alchemic studies in Prospero's case) true *episteme* cannot be reached, because knowledge is about knowing the *differentia*, that is, the difference between types of knowledge. In Milan Prospero only practices “secret studies;” no real knowledge can be attained in this way. It is on the island that Prospero comes to know the aspects of alchemy and the art of ruling while controlling his first subjects: Ariel, Caliban and Miranda.

Finally, Prospero bursts out in anger and emotions for the last time in the initial tempest, which thus completes his alchemic purification.²⁷ This idea is supported by Prospero's question to Ariel: “But are they, Ariel, safe?” (I, 2, 217). Clearly, Prospero seems to manage to calm his inner tempest, and now he can concentrate on the alchemic experiment he started with the tempest.

2. Cruces:

Prospero separates the ship's crew and places them on different parts of the island. By separating them Prospero will be able to provide personal purification journeys for each of them. Separation and unity are the most important parts of alchemy, thus before gathering everyone at the same place Prospero needs to purify the *ingredients* of the Elixir, for the intentional making of which there are a couple of evidence.

Counting the human beings on the island, including Caliban, since he is partly human, we receive twelve as the sum,²⁸ which fulfils the meaning of number twelve: wholeness and unity. Furthermore, number twelve strengthens the idea of spirituality, which is a crucial element for the creation process of the Elixir. Therefore, first, the number of human beings on the island represents the divinity of Prospero's power,²⁹ and second, it carries a hidden meaning: a desire and want for perfection. That

²⁷ The second part of his purification was the longest: Prospero managed to handle his feeling throughout the past twelve years.

²⁸ Ariel was left out as he is an air spirit, not a human being.

²⁹ Magic and alchemy thought to have been unworldly, divine or transcendental. Considering what and how alchemists wanted to achieve it, it is not a surprise.

may be a possible reason why he does not kill anyone on the ship and does not let anyone die on the island either.

ARIEL

My master through his art foresees the danger
That you, his friend, are in, and sends me forth
(For else his project dies) to keep them living. (II, 1, 298–300)

As Vaughan argues “Ariel turns to the audience and here refers to both Gonzalo and Alonso, who must be kept alive if Prospero’s plan is to succeed” (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 205). Prospero has to keep the number of people on the island exactly twelve; otherwise the alchemic experiment will fail. He even pays attention to the mariners of the ship:

PROSPERO	Of the King’s ship,
The mariners, say how thou hast disposed,	
And all the rest o’th’ fleet?	
ARIEL	Safely in harbour
Is the King’s ship	(I, 2, 224–226)

They are completely separated from the others; thus they will not interfere. Prospero’s words, “But are they, Ariel safe?” (I, 2, 217), indicates that he does not want to take a cruel revenge on either Antonio or Alonso, or the others, but rather intends to use them for the experiment.

The following passage even strengthens the idea that Prospero tries to reach perfection and create the Elixir.

PROSPERO	Ariel, thy charge
Exactly is performed; but there’s more work.	
What is the time o’th’ day?	
ARIEL	Past the mid-season.
PROSPERO	
At least two glasses. The time ‘twixt six and now	
Must by us both be spent most precious. (I, 2, 237–241)	

“Prospero amplifies Ariel’s Past the mid-season, declaring that the time is now 2 p.m., and the action must end by 6 p.m., [...]” (Vaughan & Vaughan, 1999, p. 166) The experiment has to be carried out within four hours, which stresses the importance of number four since it represents the four elements and thus the earthly dimension of alchemy. It is tempting to conclude that Prospero pays attention not only to his own spiritual ascendancy, but also to the perfection of the alchemic reaction considering divine as well as earthly dimensions. However, Prospero seemingly does not calculate in the possibility that the “ingredients” might not be able to be purified and transmuted.

Ariel himself, being an air spirit, is a great concern. Although he is not part of the Elixir-making directly, as the Air element he plays a crucial role to be part of the maintenance of the alchemic perfection. His constant arguing with Prospero seems to disturb this harmony.

ARIEL

Is there more toil? Since thou dost give me pains,
Let me remember thee what thou hast promised,
Which is not yet performed me.

PROSPERO	How now? Moody?
What is’t thou canst demand?	

ARIEL	My liberty.
-------	-------------

PROSPERO	Before the time be out? No more! (I, 2, 242–246)
----------	--

they are all at the same place. As a magician and ruler he does not fail completely, but when it comes to empirical knowledge he lacks certain abilities, without which it is impossible to put theoretical knowledge into practice. Prospero's utterance "Not a frown further" indicates that he is able to disregard his past furies and can calm himself down.

Before he goes back to Milan he gets rid of two of his magic tools: his books and staff.

I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book. (V, 1, 54 – 57)

After centuries of practice alchemy slowly transforms into chemistry and its mysticism disappears as well.³⁰ Prospero's deed reflects the upcoming scepticism towards alchemy and that may be seen as a reason why Prospero drowns his books and breaks his staff. However, these deeds should be interpreted cautiously. First, by burying his staff, probably made of wood, into the earth he makes it possible for that magical object to sprout into a tree. If that magic staff represents alchemy and magic, the newly sprouted tree will carry the knowledge of alchemy, only in a different form. Second, it is intriguing that Prospero chooses to drown his books instead of burning, tearing up or burying them. The reason behind doing so might be that alchemic knowledge will dissolve from the books and then it will be added to the humongous knowledge the sea represents. Water in the form of seas and oceans can be found everywhere and some day someone might discover this alchemic and magical knowledge and turns them into another, improved one.

Finally, Prospero's name carries crucial information about the era's approach to alchemy. His name derives from the adjective *prosperous*, which carries the meaning of *success*. It implies that the play may contain an underlying mockery towards alchemy and the creation of the Elixir. Prospero is by no means successful if we consider all his actions and attempts. But alchemy is not the only thing apparently mocked here. Throughout this paper and especially in the first chapter it is emphasised that in most of the cases tragic-comedy and romance as genres are commonly associated with the idea of success and triumph. "The main character must endure a series of hazards and trials that lead ultimately to success and reward." (McDonald, 2001, p. 95) The events and Prospero's aborted efforts in the plot also suggest a challenge to the genre-based theories.

IV. CONCLUSION

Although the title of the play alone could prove the presence of alchemy, since the word *tempest* itself is an alchemic notion, I set myself the task in this paper to find and examine some apparently crucial parallels between Shakespeare's drama and some contemporary scientific and historical phenomena, and personalities so as to be able to offer a more solid ground to my hypotheses.

Starting from recent critical findings first I made an attempt to locate some parallels on whom Prospero's figure could be modelled. I found that Prospero's character could be associated with Rudolf II, and a renaissance alchemist, Cornelis Drebbel. It has not been proved yet whether Shakespeare knew John Dee; still, I do not find the proposition that the shaping of Prospero's character was influenced by Dee's personality impossible either. Though some of the critics' conclusions have turned out to be unorthodox assuming that Shakespeare was Francis Garland himself, Prospero's similarity to those of the emperor Rudolf II and Drebbel is more striking and evident.

After justifying the hypothesis concerning the play's alchemic nature I decided to investigate its manifestations from the point of view of the play's generic categories, that is, what light is thrown upon the hero's deeds when the work is read as a tragic-comedy, or as a dramatized romance. Although the definitions of both tragic-comedy and romance contain success and triumph over obsta-

³⁰ See Read, p. 264.

cles, I have so found that the details and circumstances of Prospero's successful project at the end of the play seem to imply a possible mockery directed at alchemy.

From another perspective the title seems to foreshadow a characteristically holographic duality in the interpretation of many components. The phenomenon of the tempest can be associated with alchemic as well as non-alchemic characteristics when concentrating on Prospero's life. For instance the reasons behind his exile can be both alchemic and non-alchemic. His quest can also be seen as a trial in the course of which he tries to learn how to be a good ruler; in this way, he tries to achieve the highest possible type of knowledge to become a perfect alchemist and to be able to create the Elixir. His quest is not without obstacles though: he has to understand alchemic texts, which are concealed carefully from unworthy eyes. Eventually Prospero learns both the principles of ruling and those of alchemy, and by combining these two kinds of knowledge he successfully reaches the highest type of *epistheme* and Squares his own Circle.

As alchemic texts are encoded with the help of numbers and geometric objects Prospero encounters difficulties when trying to acquire the knowledge stored inside them; in the end, however, he proves that he understands alchemic texts and has fully acquired alchemic knowledge. I claim that a significant proof of this is that he manages to subjugate the whole island with the people representing the four elements on it. That is why he is finally able to Square his own Circle and get rid of his passions by the time the ship with his enemies on board arrives. The number of human beings on the island may serve as evidence, too, that Prospero is fully capable of using the knowledge collected so far. Added to that, the raising of the storm, or the technique of his distribution of the people on the island, also supports this hypothesis.

Yet, despite all his efforts Prospero is unable to create the Elixir. From this point of view his actions on the island cannot be interpreted as success. The popular theories concerning the play's possible genres and claiming that Prospero successfully goes through his quest with a triumphant result can thus be contradicted by the above fact, namely that he fails to create the Elixir. Although, he proves successful when his political skills and magic are considered, as an alchemist he eventually does not manage to realize the meaning of his name, which is "success". As a final deed, he breaks his staff and drowns his book making way to future scientists to develop alchemy into chemistry. Prospero's failure might foreshadow the upcoming age of scepticism and the end of alchemy.

REFERENCES

- Alchemy Guild, Working with the Elements.* <http://www.azothalchemy.org/elements.htm> (retrieved: 03 November 2012)
- ARISTOTELE, *Poetics*, translated by S. H. Butcher, Orange Street Press, 1998.
- BURNS, Teresa, *Francis Garland, William Shakespeare, and John Dee's Green Language.* *Journal of the Western Mystery Tradition*, No. 15, Vol. 2., Autumnal Equinox, 2008, <http://www.jwmt.org/v2n15/garland.html> (retrieved: 03 November 2012)
- BÚS, Éva, *Metaphor in Theory and Practice Volume 1.* Veszprém, Pannonia University Press, 2008.
- CAMPBELL, Lily B., *Shakespeare's tragic heroes: slaves of passion*, USA, New York, Barnes & Nobles Inc., 1959.
- DR. SCHWARTZ, Debora B., *Shakespeare's Four Final Plays: The Romances*, <http://cla.calpoly.edu/~dschwartz/engl339/romance.html>
- FOAEKS, R. A. (ed.), *The collected works of Samuel Taylor Coleridge: Lectures 1808-1819 on literature II*, Princeton University Press, 1987.
- FRYE, Northrop, *The anatomy of criticism: Four essays – Section: Mythical phase: Symbol as Archetype*, 1971, <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.hu/> (Retrieved: 4 Nov 2012)
- FULLER, David, *Shakespeare's Romances. A Companion to Romance*,
Doi: 10.1111/b.9780631232711.2004.00012.x
- GRANDY, Hugh, *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, Oxford University Press, 2002.
- GRUDIN, Robert, *Rudolf II of Prague and Cornelis Drebbel: Shakespearean Archetypes?*, *Huntington Library Quarterly*, Vol. 54, No. 3 Summer, 1991, pp. 181–205,
<http://www.jstor.org/stable/3817706>
- JÓZSEF, Pál, & EDIT, Újvári (Ed.), *Szimbólumtár.* Bp., Balassi Kiadó, 2005.
- MACHIAVELLI, Niccolo, *The Prince*, translated by W. K. Marriott, The Pennsylvania State University, 2001.
- MAZZEO, Joseph A., *Notes on John Donne's Alchemic Imagery*, *Isis*, Vol. 48, No. 2, Jun., 1957, pp. 103–123 <http://www.jstor.org/stable/227025>
- MCDONALD, Russ, *The Bedford Companion to Shakespeare*, New York, Boston, Bedford/St. Martin's, 2001.
- NUMMEDAL, Tara E., *Words and Works in the History of Alchemy*, *Isis*, Vol. 102, No. 2, June 2011, pp. 330–337, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/660142>
- PHILLIPS, James E., *The Tempest and the Renaissance Idea of Man*, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, No. 2, 1964 spring, pp. 147–159.
- PRAZ, Mario, *Shakespeare and Italy.* A public lecture at the University of Sydney, 1996,
- PROF. READ, John, *Alchemy and Alchemists*, *Folklore*, Vol. 44, No. 3, Sep., 1933, pp. 251–278, <http://www.jstor.org/stable/1256428>
- SHRIEVES, Katherine, *Mapping the hieroglyphic self: spiritual geometry in the letters of John Winthrop Jr. and Edward Howes (1627–1640)*, *Renaissance Studies*, Vol. 25 No. 2., University of North Carolina at Chapel Hill, 2010, DOI: 10.1111/j.14774658.2009.00631.x
- TAYLOR, A. E. *Plato: The man and his work*, Butler and Tanner Ltd. University of Virginia Library, *Dictionary of the History of Ideas, Machiavelli and the beginnings of Machiavellism*, 1955. (Retrieved: 23 Apr 2012)
<http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaBook/tei/DicHist3.xml;chunk.id=dv3-15>
- VAUGHAN, Virginia Mason, & VAUGHAN, Alden T. (Ed.), *The Arden Shakespeare: The Tempest.* High Holborn, London, Thomson Learning, Berkshire House, 1999, 168–173
- WELLS, Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, 1994.

Sárik Edit

ÄQUIVALENZFRAGEN DER LITERARISCHEN ÜBERSETZUNG AM BEISPIEL VON HUGO VON HOFMANNSTHAL'S GEDICHT *ERLEBNIS**

Ziel meiner Arbeit war, grundlegende Fragen zu beantworten, die im Bereich Übersetzung von Gedichten gestellt werden können. Diese waren: Welche Unterschiede können zwischen einem originellen und übersetzten Werk entstehen? Welche Gründe können zu diesen Unterschieden führen? Welcher Grad von Äquivalenz entsteht bei unterschiedlichen Übersetzungen?

Bei der ersten Frage sind Details zu beachten, wie die einzelnen kleinen Feinheiten von Gedichten, wie Wörter/Lexeme, Ausdrücke/Phraseme, literarische Topoi usw. Die Bedeutungsunterschiede zwischen dem deutschen und ungarischen Werk. Hier soll man auch die Sätze unter die Lupe nehmen, denn es kann sein, dass die Syntax sich verändert und im übersetzten Werk andere Details wichtig werden. Inwiefern wurden die literarischen Stilmittel des Originaltextes behalten, (zum Beispiel Symbole, Metaphern, Synästhesie)?

Die zweite Frage könnte als ein Teil von der Hauptfrage meiner Arbeit dienen. Denn hier bilden die einzelnen Merkmale der Übersetzungen. Warum ist der Originaltext nicht einfach wortwörtlich übersetzt worden. Die Gründe können manchmal sehr auffallend sein, aber manchmal auch sehr verbergt in den einzelnen Ausdrücken. Meine Arbeit wird diese Aspekte und ihre Gründe zu finden suchen.

Weitere Fragen, die ich mir stellte, waren, inwiefern die Übersetzungen vergleichbar sind, bzw. welchen Grad von Äquivalenz sie zeigen. Ausgehend von diesen Beobachtungen kann man auch Gedichte besser interpretieren und vergleichen.

I. ANALYSE

Ibsen sagt, ein guter Übersetzer hat drei Merkmale 1) Seele, die mit den einzelnen Teile des originellen zusammen schwirren kann; 2) Wissenschaftler mit Sprachkenntnis; 3) Dichter, der aus sich schöpft und das kopier Echo zu lebende Schallquelle macht.¹

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit dem Gedicht von Hugo von Hofmannsthal betitelt *Erlebnis*. (In meiner Analyse werde ich dieses Gedicht mit G bezeichnen) Dieses Gedicht wurde von zwei ungarischen Autoren ins Ungarische übersetzt. Meine Analyse wird Unterschiede und Ähnlichkeiten der beiden ungarischen Übersetzungen betrachten. Die Arbeit wird noch auf die Merkmale des originalen und übersetzten Textes eingehen. Meine grundlegende Frage bezieht sich auf den Grad von Äquivalenz der zwei Übersetzungen und ihre Unterschiede im Hinblick auf den Originaltext.

Im Bereich Formale- Äquivalenz können wir mehrere Elemente betrachten, diese sind: phonetische Ebene, morphologische- lexikalische- semantische Ebene, syntaktische Ebene. Meine Analyse basiert auf diese Ebenen.

Hugo von Hofmannsthal ist 1. Februar 1874 geboren. Er ist eine der bedeutendsten österreichischen Dichter seiner Zeit. Er wird häufig zu den Symbolisten und auch zu den Impressionisten der Moderne gezählt. In seinem Schaffen sind die Elemente von beiden Strömungen zu finden. Symbolismus taucht ca. 1870 in Europa auf. Die moderne Lyrik beginnt mit Baudelaire, der die Lehre des Symbolismus formulierte. Baudelaire war der erste, der die dunkle Tiefe der Seele darstellte, was eigentlich ein Leitmotiv des Symbolismus wurde. Im Symbolismus benutzt man Symbole und Motive, die die tiefe und dunkle Seite der Seele zeigen, auf Gott und Heiligtum, Traum oder Zwielficht anspielen.² Was den

* A pályamunka a 2012-es ITDK-án III. helyezést ért el a Világírodalom Tagozatban. Témavezető: dr. V. Szabó László

¹ FRÁTER, Zoltán, *Áprily Lajos*, Bp., Balassi Kiadó, 1992.

² KOMLÓS, Aladár, *A szimbolizmus*, Bp., Gondolat Kiadó, 1965.

WUNBERG, Gotthart, BAARKENBURG, Johannes J., *Die Wiener Moderne*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1981.

Impressionismus betrifft, er hat auch seine Wurzeln in Frankreich. Besser gesagt, Impressionismus wurde aus der Malerei übernommen. Alles konnte mit Renoir in Verbindung stehen, der den Impressionismus als „Irregularismus“ bezeichnet hat, das heißt den ständigen Wechsel von Sprache und Farben. Im Impressionismus ist der Dichter wie ein Spiegel oder als wäre er ein Fotoapparat.³ Wenn wir die beiden Übersetzer – Áprily, Lajos und Szabó, Lőrinc – betrachten, dann können wir sagen, dass ihre Lyrik auch Merkmale des Impressionismus zeigt.

In der ungarischen Literatur kommt Impressionismus mit der Generation von „Nyugat“. Die beiden Dichter und Übersetzer – Áprily, Lajos und Szabó, Lőrinc – sind Dichter von „Nyugat“. Also wir können sagen, dass sie in der Zeit von Impressionismus schufen. Das ist aber nicht ganz richtig so, denn in den Anfänge des 1900 Jahre waren mehrere literarische Stile neben einander, deswegen können wir keine klare Grenze ziehen, welche Dichter in welche Richtung einzustufen sind. Die beiden Übersetzungen stammen fast aus derselben Epoche. Hugo von Hofmannsthal schrieb sein Werk im Jahre 1892. Die Übersetzung von Áprily entstand im Jahre 1918, von Lőrinc Szabó 1923.

Áprily war ein überzeugter Protestant, was wir in seinen Gedichten manchmal finden können, aber es war für ihn nicht charakteristisch. Er schuf im Impressionismus, wie auch Hofmannsthal, aber er war noch daneben Vertreter von Parnassien⁴. Er arbeitete mit Themen wie: unlösbare Einsamkeit, Furcht von der grausamen Welt, erschrockene Wende nach innen, Nähe vom Abflauen, Schönheit der Natur. Er schrieb in geschlossener Form und mochte die schnappschussartigen Vierzeiler. Er war ein Dichter und Übersetzer gleichzeitig. Áprily hat nicht nur Gedichte übersetzt, sondern auch Romane, eine bekannte Roman- Übersetzung von ihm ist Jewgeni Onegin. Er beschäftigte sich ab 1912 mit G. Hauptmann, dann übersetzte er Hofmannsthal und Stefan George. Ab 1924 übersetzte er auch französische Literatur. Er war ein Dichter und Übersetzer in einem. Das machte ihm zum herausragenden Übersetzer auch, denn er hatte nicht nur Originale schlicht übertragen, sondern den Inhalt des Gedichtes beibehalten. (Sein Werk werde ich im Folgenden mit G1 bezeichnen). Das wird auch bei Lőrinc Szabó der Fall sein, denn er war auch Dichter und Übersetzer in einem.⁵

Lőrinc Szabó war der Vertreter der bürgerlichen Avantgarde. In seine Dichtkunst können wir mehrere Wirkungen bemerken, aber Lőrinc Szabó hat davon einen eigenen Stil entwickelt, was wir auch in den Übersetzungen sehen können. Die Ausdrucksweise von Lőrinc Szabó ist die sog. lebende Rede. Das macht alle Gedichte besser lesbar, und bildet eine engere Beziehung zwischen Leser und Dichter. Somit werden die Gedichte auch besser begreiflich. Lőrinc Szabó hat an der Péter Pázmány Universität, Ungarn – Deutsch – Latein Fach studiert, deswegen kann es auch vorkommen, dass er sehr viele deutsche Werke ins ungarische übersetzte. Solche sind z. B. Werke von Goethe, wie Werther, oder von Kleist: Amphitryon. Er hat auch noch Gedichte von Hofmannsthal übersetzt, deswegen habe ich die Übersetzung von Lőrinc Szabó gewählt, denn er war ein sehr berühmter und hochgeschätzter ungarischer Dichter. (Sein Werk wird als G2 weiterhin erwähnt)⁶

Vor der konkreten Analyse, möchte ich festlegen, was ich unter Äquivalenz⁷ in meiner Arbeit verstehe. „Mit dem Begriff der Äquivalenz wird postuliert, daß zwischen einem Text in einer Sprache (Zielsprache- Text) und einem Text in einer Sprache (Ausgangssprache- Text) eine Übersetzungsbezeichnung besteht.“⁸ Die Basis bildet die sog. formalästhetische Äquivalenz, die ein Teil von Überset-

³ KARTHAUS, Ulrich, *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1977.

⁴ Gruppe französischer Dichter in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die im Gegensatz zur gefühlsbetonten Romantik stand _ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Parnassiens> 03.11.2012

⁵ FRÁTER, Zoltán, *Áprily Lajos*, Bp., Balassai Kiadó, 1992.

SZERB, Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető Kiadó, 1986.

⁶ KABDEBÓ, Lóránt, *Szabó Lőrinc pályaképe*, Bp., Osiris Kiadó, 2001.

SZERB, Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető Kiadó, 1986.

⁷ 1)(bildungssprachlich) Gleichwertigkeit 2)(Logik) Gleichwertigkeit des Wahrheitsgehaltes, der Bedeutung zweier Aussagen 3)(Mathematik) Gleichwertigkeit zweier Mengen, die dann besteht, wenn es sich um Mengen gleicher Mächtigkeit handelt (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Aequivalenz>, 03.11.2012)

⁸ STOLZE, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994. 102.

zungsäquivalenz ist.⁹ Hier werden unter anderem Merkmale wie, ästhetische, formale Merkmale untersucht. Die „mögliche Äquivalenz“ kann in vier Arten geteilt werden, laut Kade¹⁰: 1) totale Äquivalenz, 2) fakultative Äquivalenz, 3) approximative Äquivalenz, 4) Null- Äquivalenz. Meine Aufgabe ist diese Arten von Äquivalenz bei den einzelnen Teilen des übersetzten Gedichte nachweisen. Hier werden Details, wie Reim, Versformen, Rhythmus, besondere stilistische Ausdrucksformen in Syntax und Lexik, Sprachspiel, Metaphorik betrachtet.

1. Morphologisch- lexikalisch- semantische Ebene

Auf morphologisch-semantischer Ebene spielen die einzelnen Wort-Ähnlichkeiten eine wichtige Rolle. Hier steht die Frage im Mittelpunkt, ob Synonyme einen anderen Grad von Äquivalenz bilden.

Eine bemerkenswerte Stelle bildet die Semantik von „Dämmerung“ – „alkonyat“ – „derengő“. Im G geht es um ein Substantiv, welches eher eine trübe Stimmung vermittelt. Im G1 ist es eine eins- zu-eins Äquivalenz, denn Áprily hat hier auch ein Substantiv benutzt, und es ist ein Wort der aus tiefen Vokale besteht. Im G2 ist es anders, denn hier wurde es nicht eins- zu- eins übersetzt. Statt eines Substantivs steht hier ein Adjektiv, dieses Adjektiv besteht aus hohen Vokalen, somit drückt es keine düstere Stimmung aus, wie im G und G1. Hier passt die Wortwahl zum Konzept Lőrinc Szabó, denn G2 ist viel dynamischer als G und G1.

So einen ähnlichen Zusammenhang können wir bei den Tropen „dämmernden Gedanken“ – „halvány gondolat“ – „ködlő tudatom“. Im G sehen wir wieder diese düstere Stimmung, im G1 ein eins-zu-eins Äquivalenz, im G2 können wir eine Synonymie¹¹ von „Gedanken“ sehen; was „ködlő“ betrifft, es ist nicht so melancholisch wie das Attribut „dämmernde“ im G. Schon hier kann es uns auffallen, dass Áprily eine eins- zu- eins Übersetzung erzielte, mit kleinen Abweichungen, er bestrebt sich die Laune auch zu behalten, die den Text Hofmannsthals kennzeichnet. L. Szabó hat stattdessen Synonyme benutzt und Wörter die in ihrem Sinn ähnlich sind aber eine bestimmte Dynamik des Ausdrucks vermitteln. So können wir hier über approximative Äquivalenz sprechen.

2. Deiktische Zeichen

Auf dieser morphologisch-semantischen Ebene kann es noch auffallen, dass im Gedicht G1 und G2 die ortsbestimmenden Lexeme/Morpheme unterschiedlich gebraucht werden. Im G wird ‚Tod‘ zu erst mit der Ortsbestimmung bezeichnet, die eine gewisse Nähe ausdrückt, also Tod wird etwas Begreifliches, zudem wird im zweiten Satz in G eine gewisse Distanz ausgedrückt. Tod wirkt schon etwas Fremd, somit sehen wir hier einen Kontrast. Dieser Kontrast ist auch im G2 zu finden, es besteht hier also eine eins- zu- eins Äquivalenz. Im G1 ist es etwas anders, denn nur im zweiten Satz ist eine eins- zu- eins Äquivalenz zu sehen. Bei G1 finden wir diese Fremdheit schon im ersten Satz

⁹ Die Übersetzungsäquivalenz kann in fünf Bereiche geteilt werden: 1) denotative Äquivalenz, 2) konnotative Äquivalenz, 3) textnormative Äquivalenz, 4) pragmatische Äquivalenz, 5) formalästhetische Äquivalenz. WERNER, Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle & Meyer 1992. STOLZE, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, 103.

¹⁰ KADE Otto, *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopedie, 1968, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, 61.

¹¹ inhaltliche Übereinstimmung von verschiedenen Wörtern oder Konstruktionen in derselben Sprache – <http://www.duden.de/rechtschreibung/Synonymie> 03.11.2012

„ ... Das ist der Tod. Der ist Musik ... „¹²

„ ... S én tudtam, tudtam, bár fel nem fogom,/ az a Halál! „¹³

Es wird hier ein Abstand zum Tod ausgedrückt. Bei Áprily sehen wir einen eins- zu- Teil Äquivalenz (approximative Äquivalenz).

Betrachten wir hier auch die Wortarten, bei den einzelnen Gedichten:

Hofmannsthal benutzt in seinem Gedicht Adjektive, wobei eine beliebte Form bei ihm auch Partizip I ist. Das macht das ganze Gedicht gleichsam „bunter“. „Impressionistische“ Dichter, wie auch Hofmannsthal, benutzten Farben und Nuancen¹⁴ in ihren Gedichten¹⁵. Die Adjektive und Partizip I bilden bei Hofmannsthal diese Gruppe von Farben und Nuancen.

Im Gedicht G1 finden wir diese Adjektive und Partizip I wieder. Áprily's wortwörtliche Übersetzungen dienen dazu, dass wir den Text von Hofmannsthal wieder sehen. Die eins- zu- eins Äquivalenz bei G1 dient dazu, dass der Dichter die Melancholie und die düstere Stimmung von G wiedergeben kann. Die Melancholie wird noch durch die schon erwähnten Laute und den Rhythmus erzeugt, was sowohl für Hofmannsthal als auch für Áprily gilt.

Bei G2 ist es anders. L. Szabó benutzt statt Adjektive und Partizip I Form eher Adverbialbestimmungen. Das alles unterstützt die Dynamik, die im G2 durch den Rhythmus ausgedrückt wird. Rhythmus und Adverbialbestimmungen geben dem Gedicht eine Lebendigkeit, was ein Kontrast zum Thema zu bilden scheint. Das ganze Gedicht bezeichnet den Tod, wie er den Menschen ‚holt‘. Aber Lebendigkeit bei G2 bildet einen Kontrast, der den Stil des Übersetzers zur Geltung bringt. Bei G1 bilden Adjektive und Partizip I die Nuance. Bei G2 sind die Adverbialbestimmungen und Rhythmus die Bestandteile der Nuance.

Wir können nicht sagen, dass es sich zwischen G und G1 gänzlich um eine eins- zu- eins Äquivalenz handelt, hier und auch bei G und G2 handelt es sich um eine fakultative Äquivalenz. Jede Übersetzung bildet eine eigene Form und jedes Gedicht ist somit ein Unikum der Dichtkunst.

3. Tropen – stilistische Merkmale

Einige stilistische Merkmale, die zum Symbolismus und Impressionismus gezählt werden können, bilden weiteren Aspekt meiner Untersuchung. Hier wird gefragt, inwiefern die Übersetzer die stilistischen Elemente behalten haben, die in der Zeit von Hugo von Hofmannsthal präsent waren.

Ein beliebtes Mittel der Zeit war die Synästhesie. Die Dichter wollten damit erreichen, dass die einzelnen Sätze oder Ausdrücke gleichzeitig auf mehrere Organe des Lesers wirken.

„ ... süß- geheimer, nie vernommener Töne ... „ (Hofmannsthal: Was ist die Welt?)

„ ... silbergrauem Duft ... “ (Hofmannsthal: Erlebnis)

Ein weiteres Mittel war die Metapher, die auch im Gedicht ‚Erlebnis‘ mehrfach zu finden ist. In der Metapher gestaltet der Dichter einen Tropus in der Weise, dass er zwei Bilder oder Wörter nach ähnlichem Inhalt oder ähnlicher Stimmung miteinander identifiziert.

„ ... dunkelglühend ... „ (Hofmannsthal: Erlebnis)

„ ... der Mond/ durch Wolken sickert ... “ (Hofmannsthal: Erlebnis)

¹² HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Erlebnis = Gesammelte Werke Bd.1*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1980.

¹³ SZABÓ, Endre, *Stefan George és Hugo von Hofmannsthal*, Bp., Európa Kiadó, 1981, 173.

¹⁴ 1) feiner gradueller Unterschied, 2) Kleinigkeit, 3) besonders fein gestaltete Einzelheit, Feinheit _ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Nuance> (21.12.2012)

¹⁵ KOMLÓS, Aladár, *A szimbolizmus*, Bp, Gondolat Kiadó, 1965.

4. Syntaktische Ebene

Hier sehen wir den Rhythmus, der wir in ihrem Äquivalenzgrad betrachten. Das originelle Gedicht (G) besteht aus eher langen Takten. So etwa:

„Mit silbergrauem Dufte war das Tal (- - / - ♪ ♪ / - - / ♪ - - -)
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond (- - / ♪ - - / - - / ♪ ♪ - - / - -)
Durch Wolken sickert. Doch es war Nacht.“¹⁶ (- - / - - / - - / - - / - -)

Das verleiht dem Gedicht eine melancholische Stimmung. Die ungarischen Gedichte sind bereits auf dieser Ebene unterschiedlich. Im Gedicht von Áprily (G1) werden ähnliche Takte benutzt wie im Gedicht von Hofmannsthal, aber in manchen Fällen werden diese langen Takte auch mit einigen kurzen gelockert.

„Az alkonyat ezüstös- ősz köde (- - / - ♪ ♪ / - ♪ / - ♪ -)
lengett a völgyön, mint ha felleget (- - / ♪ - - / - ♪ / - ♪ -)
holdfény szűrődik. Nem volt éj pedig.“¹⁷ (- - / - - / - - / - - / ♪ -)

Bei G2 sind die Takte von G nicht zu finden.

„Ezüstsűrke pára töltötte a (♪ - / - ♪ / ♪ ♪ - / - ♪ -)
derengő völgyet, mint mikor a hold (♪ ♪ - / - - / - ♪ / ♪ ♪ -)
felhőkön szivárogt át. De nem éj volt.“¹⁸ (- ♪ ♪ / ♪ - ♪ / - ♪ ♪ / - -)

G2 hat einen eigenen, und somit völlig unterschiedlichen Takt. Das können wir auch einzeln an den Wörtern wie folgt sehen:

„sickert“ (- -)
„szivárogt át“ (- - / ♪ -)
„szűrődik“ (- - ♪)

Ein weiteres Beispiel wäre:

„dämmerden Gedanke“ (- - / - ♪ / - -)
„költő tudatom (- - / ♪ ♪ -)
„halvány gondolat“ (- - / - ♪ -)

Nach dieser Gleichstellung können wir feststellen, dass zwischen G und G1 eine approximative Äquivalenz entsteht, zwischen G und G2 eine fakultative Äquivalenz der Fall ist.

Im Folgenden beschäftige ich mich mit der Syntax und mit dem Thema des übersetzten Gedichtes. Zu Beginn betrachten wir einen Satzteil:

„...Der Dämmerung erfüllt, **wie wenn** der Mond/ Durch Wolken sickert...”

¹⁶ HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Erlebnis* = *Gesammelte Werke Bd.1*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1980.

¹⁷ SZABÓ, Endre, *Stefan George és Hugo von Hofmannsthal*, Bp., Európa Kiadó, 1981.

¹⁸ SZABÓ, Endre, *Stefan George és Hugo von Hofmannsthal*, Bp., Európa Kiadó, 1981.

Das klingt bei Áprily wortwörtlich:

„Az alkonyat ezüstös- ős köde lengett a völgyön, **mint ha** fellegen holdfény szűrődik...“(G1)

Es sind einige Teile, die unterschiedlich klingen und auch sehr auffällig sind. Ein Beispiel dafür wäre der folgende Satz:

„Aber seltsam!“
„S csodálatos: (G1)

Wir müssen bemerken, dass Lajos Áprily den Tod als eine andere Lebensform, als Beruhigung betrachtet, deswegen ist Tod bei ihm nicht tragisch gemeint¹⁹. Damit könnte es zusammenhängen, dass er statt „seltsam“ eher „csodálatos“ benutzt, was im deutschen als Wunderbar zu übersetzen ist. Dieses Motiv²⁰ – Tod als nicht tragisches zu sehen – geht im ganzen Werk weiter. So können wir bemerken, dass im Originaltext Tod als ein merkwürdiger Zustand erwähnt wird, während in G1 als ein sog. positives Geschehnis vorkommt. Áprily hält Tod nicht für etwas ‚merkwürdiges‘, wie es Hofmannsthal mit „Aber seltsam!“ ausdrückt. Áprily präferiert den Tod, dieser wird auch im Gedicht großgeschrieben. Das könnte auch bedeuten, dass Áprily den Tod personifiziert, oder als einen anderen Ort betrachtet, denn Namen oder Ortsbenennungen schreibt man im ungarischen mit Großbuchstaben. Dieser Unterschied ist nur eins von den einigen auffälligen Abweichungen. Einige Abweichungen können wir noch finden, aber diese beschränken sich eher auf einzelne Wörter oder Wortzusammensetzungen, die damit im Zusammenhang stehen können, dass der Übersetzer seinen eigenen Stil der Übersetzung aufprägen wollte.

Áprily hat bei seiner Übersetzung darauf geachtet, dass er die Metrik des Originaltextes behält. Bei den Symbolen²¹ ist das auch der Fall. Alle Symbole des G sind auch bei Áprily zu finden, aber einige sind – wie schon gesagt – wortwörtliche Übersetzungen, deswegen kann es vorkommen, dass manche Symbole noch etwas in sich tragen, was nur in dieser Form zur Geltung/zum Tragen kommen können. Eine von den Symbolen ist dabei auffälliger als die anderen, und zwar „Wasser“. Wasser hat die Bedeutung von Leben und Tod, oder auch Ursprung. Alles kann mit dem Inhalt im Zusammenhang gesetzt werden, denn das ganze Gedicht handelt vom Tod. Dabei ist der Tod eine andere ‚Erfahrung‘, was auch durch den Titel signalisiert wird. Tod ist ein anderer Ursprung des Lebens.

Bei Áprily können wir bemerken, dass „Wasser“ nicht wortwörtlich übernommen wird in der vorletzten Zeile. Er schreibt statt Wasser: „tenger“, was ja auf Deutsch ‚Meer‘ bedeutet. Das Meer als Symbol hat somit eine andere Bedeutung. Meer ist etwas Trennendes oder auch Vereinigendes. Es bezeichnet auch den Dynamismus des Lebens, was wiederum damit im Zusammenhang stehen könnte, dass Áprily den Tod als eine andere Lebensform auffasste. Also wir könnten sagen, dass dieser Dynamismus ebenfalls diese andere Lebensform bezeichnet. Damit vermittelt das ganze G1 keine melancholische Stimmung, wie G. Áprily hat kleine Elemente in die Übersetzung „eingeschmuggelt“, ohne den ganzen Sinn des G zu beeinträchtigen. Ein vollkommen identisches Gedicht lässt sich auch nicht genießen, denn dann können Unfeinheiten auftreten, die den Gesamteindruck stören und das übersetzte Gedicht unverständlich machen.

¹⁹ FRÁTER, Zoltán, *Áprily Lajos*, Bp., Balassai Kiadó, 1992.

²⁰ 1) (bildungssprachlich) Überlegung, Gefühlsregung, Umstand o. Ä., durch den sich jemand bewogen fühlt, etwas Bestimmtes zu tun; Beweggrund; Triebfeder; 2) a,[bekanntes] allgemeines Thema o. Ä., Bild oder bestimmte Form [als typischer, charakterisierender Bestandteil] eines Werkes der Literatur, bildenden Kunst o. Ä. b,(Musik) kleinste, durch eine bestimmte Tonfolge, einen bestimmten Rhythmus o. Ä. erkennbare Einheit einer Melodie, eines Themas o. Ä., die für eine bestimmte Komposition charakteristisch ist; 3) zur [künstlerischen] Gestaltung, Wiedergabe anregender Gegenstand, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Motiv> 03.11.2012

²¹ 1) Sinnbild 2) (Fachsprache) Formelzeichen; Zeichen 3) (in der Antike) durch Boten überbrachtes Erkennungszeichen zwischen Freunden, Vertragspartnern o. Ä. 4) christliches Tauf- oder Glaubensbekenntnis, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Symbol> 03.11.2012

Hofmannsthal schreibt in ‚*Erlebnis*‘ über Tod und über die Sehnsucht nach dem Leben. In der ersten Hälfte des Gedichtes wird beschrieben wie eigentlich der Tod kommt „Und still versank ich in dem webenden/ Durchsicht’gen Meere und verließ das Leben“. Dann wird dieser Zustand skizziert, wie diese Welt eigentlich aussieht. Trotz aller Schönheiten, will das lyrische Ich nicht bleiben, das beschreibt der Dichter mit der Phrase „Aber seltsam!“. Das lyrische Ich strebt das Leben an. Er weint nach dem Leben, wie „einer weint, wenn er auf großem Seeschiff/ Mit gelben Riesensegeln gegen Abend/ Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,/ Der Vaterstadt, vorüberfährt“. Am Ende bleibt aber der Tod, der den Mensch nicht am Leben lässt, sondern ihn in der Form von einem Schiff weiterbringt.

Hier wird der Tod mit dem Seeschiff identifiziert. Schiff trägt auch die Bedeutung des sicheren Durchkommens. Damit können wir ein sicheres Hinüberkommen vom Leben ins Sterben assoziieren.

In G1 finden wir auch diese Elemente, aber auch einige Abweichungen, die mit dem schon erwähnten Satz zu tun haben. Der Satz „S csodálatos“ gibt dem Ganzen eine andere Stimmung. In Hofmannsthals Schrift wird dieser wunderschöne Ort – also der Tod – nicht gewollt, das lyrische Ich will nicht sterben sondern lieber am Leben bleiben. Aber in Áprily’s Übersetzung bekommt alles eine positive Färbung, denn alles wird als Wunderbar bezeichnet, und das Ich wundert sich nicht darüber, dass er nicht bleiben will. Das lyrische Ich bezeichnet alles als Schön und, wir können auch sagen, fast gemütlich. Das alles kann damit im Zusammenhang stehen, dass die Lyriker in ‚*Nyugat*‘ sich vom Tod inspiriert haben. Diese Thematik aus der Lyrik haben sie behalten als einzige kolorisierende Realität ihrer Zeit.

Das ganze Gedicht in der Übersetzung von Áprily hat eine einfache Sprache, es kann gut gelesen werden.

Eine auffällige Abweichung vom Originaltext können wir noch im Satz

„Obgleich ich’s nicht begreife, doch ich wußt es“

finden. In G1 wird eine Inversion benutzt:

„S én tudtam, tudtam, bár fel nem fogom“

Im Originaltext wird eher betont, dass das Ich den Tod nicht begreifen will, aber findet sich mit der Situation ab. In G1 wird eher der Aspekt betont, dass das Ich den Tod wahrnimmt, und das wird mit dieser doppelten Aussage auch gestärkt. Doch eine kleine Unruhe können wir am Ende des Satzes spüren, wenn es heißt, dass es den Tod trotzdem nicht begreifen kann. Einen kleinen Kontrast bildet das Ganze im Hinblick auf Áprily’s Sicht, dass der Tod eine andere Lebensform ist. Trotzdem können wir sagen, dass dieses Gedicht den Tod in eine andere Perspektive zum Originaltext setzt. Áprily hat zwar mit hohem Äquivalenzgrad das Gedicht übersetzt, aber einige kleine Abweichungen können wir bemerken, welche für die Originalität des Übersetzers sprechen. Somit können wir auch sagen, dass die einzelnen Sichten und Wesensarten dazu führen können, dass sich ein übersetztes Gedicht einen größeren Äquivalenz-Spielraum erlaubt.

Ähnliches lässt sich auch bei G2 finden.

In Bezug auf Lőrinc Szabós Schaffen können wir bemerken, dass es Ähnlichkeiten mit dem Thema von *Erlebnis* aufweist. Hofmannsthal schreibt in seinem Gedicht wie sinnlos der Kampf des Menschen sein kann, aber er sagt „Ja“ zum Leben. So etwas ist auch für L. Szabó charakteristisch. Die Grundlage von L. Szabós philosophischen Gedichten ist wiederum Identisch mit jener von Hofmannsthals Gedicht. Denn L. Szabó sagt, der Mensch sei außer ihm existierenden höheren Gesetzen untergeordnet.²² Das alles kann dazu beitragen, dass L. Szabó das Gedicht von Hofmannsthal so sinngemäß übersetzt hat.

Er hat dabei auch auf die Äquivalenz der Metrik (Silbenzahl) geachtet. Das macht das Gedicht gut lesbar. Die wortwörtliche Übersetzung können wir auch hier sehen, wie auch bei Áprily der Fall war.

²² KABDEBÓ, Lóránt, *Szabó Lőrinc pályaképe*, Bp., Osiris Kiadó, 2001.

Aber einige Stellen sind bemerkenswert, wo wir Abweichungen finden können. Hofmannsthal schreibt z.B. an einer Stelle:

„Der Dämmerung erfüllt...“

Das hat L. Szabó so interpretiert, dass er nicht Dämmerung auf Ungarisch übersetzte sondern ein anderes Wort, und zwar *pára* benutzte. Was auf Deutsch so viel wie Dunst bedeutet. Am Inhalt verändert es nichts, es ist nur literarischer in ungarische Sprache. Eine weitere Stelle:

„... Kindesaugen, die ängstlich sind...“

Das klingt bei L. Szabó so:

„...látja a parton, ámult gyermeket...“

Also hier sehen wir schon einen Bedeutungsunterschied. Es könnte damit im Zusammenhang stehen, dass Hofmannsthal sich vom Tod fürchtete, L. Szabó war vom Tod eher begeistert. Aber es ist auch eine subjektive Sache, wie der eine oder andere Dichter den Tod betrachtet.

Die dritte Abweichung ist schon auffälliger, denn hier hat L. Szabó seinen eigenen Stil erkennen lassen. Hofmannsthal schreibt:

„... durchsicht'gen Meere und verließ das Leben.“

Hier hat Lőrinc Szabó eher eine Metapher benutzt, um es schöner formulieren zu können. Denn er schreibt:

„üvegszerű kavargás: elhagytam az életet.“

Diese Metapher zeigt deutlich, welch ein herausragender Dichter L. Szabó war, und welche Besonderheiten in seinen Übersetzungen gefunden werden können. Mit diesen einzelnen Satz gestaltet L. Szabó das Gedicht nach seinem „Gesicht“.

II. KONKLUSION

Eine konkrete Antwort auf die Frage, welche Gründe zu Unterschiede von originellen und übersetzten Werk führen können, gibt es kaum. Dennoch will ich einige Möglichkeiten erwähnen, aber nur hypothetisch gesehen.

So einen Grund kann die zeitliche Verschiebung zwischen Originaltext und Übersetzung(en) sein.

Ein weiteres Merkmal ist die unterschiedliche Umgebung, also wenn der Dichter und der Übersetzer nicht aus demselben Milieu kommen.

Unterschiede können auch dann entstehen, wenn die einzelnen Übersetzer unterschiedliche (ästhetische) Ansichten und Absichten, Weltanschauungen (religiös oder auch politisch) vertreten.

Was eigentlich der wichtigste Aspekt wäre, ist der Stil. Jeder Dichter hat einen eigenen Stil. Bei L. Szabó können wir am besten sehen, wie er seinen eigenen Stil in den übersetzten Text einbrachte, ohne am Originaltext grundsätzlich zu ändern. Alle beiden Übersetzer sind Meister der Übersetzer ihrer Zeit. Es kann also ihnen niemand unterstellen, dass sie ihren eigenen Stil in die Übersetzung einbauten. Áprily und L. Szabó machten aus einem Gedicht ein ähnliches und kein Spiegelbild. Etwas wurde verändert ohne, dass sich der Inhalt sich verändert hätte. Das ist meiner Meinung nach der schwerste Teil des Übersetzens: Dem Original treu zu bleiben und gleichzeitig seinen eigenen Stil zum Ausdruck zu bringen. Das haben die beiden Dichter L. Szabó und Áprily sehr gut gemeistert.

Nicht nur die Unterschiede sind zu erwähnen. Die grundlegende Frage meiner Untersuchung war die Äquivalenz.

Meine Arbeit reflektierte darüber, welchen Grad von Äquivalenz bei der Übersetzung auftreten. Wie es auch bei den Unterschieden spielen die schon erwähnte Merkmale bei Äquivalenz eine bedeutende Rolle.

Wir können sagen, dass der „formale Äquivalenz“ in den einzelnen linguistischen Teilen auffindbar ist. Das alles habe ich nach der Aufteilung von Kade und Koller analysiert. Ich habe versucht die Form von Äquivalenz auf den unterschiedlichen linguistischen Ebenen zeigen. Als Konklusion können wir feststellen, dass für Áprily die totale Äquivalenz typisch ist. Bei Lőrinc Szabó finden wir dagegen approximative Äquivalenz. Das alles zeigt einen größeren Äquivalenzgrad. Der auch somit eine freiere Übersetzung ermöglicht.

Jeder Dichter schmuggelt seinen eigenen Stil in alle Gedichte ein, denn so wird das übersetzte Gedicht zum Unikum.

LITERATURVERZEICHNIS

- FRÁTER, Zoltán, *Áprily Lajos*, Bp., Balassai Kiadó, 1992.
- WUNBERG, Gotthart, BAARKENBURG, Johannes J., *Die Wiener Moderne*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1981.
- FRENZEL, Herbert A. und Elisabeth, *Daten deutscher Dichtung*, München, DTV GmbH & Co. KG, 1981.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Gesammelte Werke Bd.1*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1980.
- KABDEBÓ, Lóránt, *Szabó Lőrinc pályaképe*, Bp., Osiris Kiadó, 2001.
- KARTHAUS, Ulrich, *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1977.
- KOMLÓS, Aladár, *A szimbolizmus*, Bp., Gondolat Kiadó, 1965.
- STOLZE, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.
- SZABÓ, Endre, *Stefan George és Hugo von Hofmannsthal*, Bp., Európa Kiadó, 1981.
- SZABÓ, Lőrinc, *Vers és valóság*, Bp., Magvető Kiadó, 1990.
- SZERB, Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető Kiadó, 1986.
- <http://www.duden.de/rechtschreibung> 03.11.2012

