

VAN-E ÉRTELME A MŰÉRTELMEZÉSNEK?

(Ha van, mi az?)

Széles Klára

VAN-E ÉRTELME A MŰÉRTTELMEZÉSNEK?: (Ha van, mi az?)

Széles Klára

Copyright © 1996 Hungarian edition: Panem Kft.–McGraw-Hill Company Europe,

A Panem könyvek megrendelhetők a 06-30/488-488 hívószámú mobiltelefonon, illetve a 1385 Budapest, Pf. 809 levélcímen.

Email: 100324.513compuserve.com

<http://www.mcgraw-hill.co.uk/Panem/>

Figyelem

Minden jog fenntartva. Jelen könyvet, ill. annak részeit tilos reprodukálni, adatrögzítő rendszerben tárolni, bármilyen formában vagy eszközzel elektronikus úton vagy más módon közölni a kiadók engedélye nélkül.

Tartalom

1. Bevezetés	1
2. Műközpontúság és történetiség	3
3. Hogyan lesz a „klasszikusból” „modern”?	11
3.1. I. Az életmű struktúrája	12
3.2. II. A komponálás	26
3.3. III. Alkotó eljárás és személyiség	28
3.4. IV. Életmű – személyiség – korszak	30
3.5. V. Összegzés	34
4. Remekmű vagy fércmunka*	37
4.1. „Magasabb rendű” mű – „alacsonyabb rendű” mű	38
4.2. „Magasabbrendűség” és „modernség”	42
4.3. „Modern” és „klasszikus” műtípusok	43
4.4. „Magasabbrendűség”, „modernség” és „deformálás”	47
4.5. Remekmű és fércmunka	49
5. Milyen a jó műelemzési módszer? (Van-e jó módszer?) I.	53
5.1. A műelemzés	53
6. Milyen a jó műelemzési módszer? II.	71
6.1. I. Mi a műalkotás? Mi a műelemzés feladata?	71
6.2. II. Mű és műelemzés összefüggése	72
6.3. III. Műelemzések modellálási kísérlete	79
6.4. IV. A műelemzés-modell összegezése	94
7. Van-e értelme a műértelmezésnek?*	97
7.1. A műértelmezés „tartalma”	99
7.2. A műelemzés eszközei	101
7.3. Mire jó a műértelmezés?	102
A. A tanulmányok első (eredeti) megjelenési helyei, címe*	105
B. Az elemzésekben szereplő irodalmi művek szerzőik szerint	107

1. fejezet - Bevezetés

„mint megnyílt értelemben az ige”

—(József Attila)

„... egymással alakulhat a kettő

Műfajja az »élet« és életté a »műfaj«

—(Tandori Dezső)

Megrendítő, életreszóló élmény lehet egy vers, egy könyv, akár a gyermekkor egy-egy meséje. „... aki még sosem állt villámütötten egy mű, a művészet egy ténye előtt, az nem tudja, mi a művészet” – gondolhatunk egyetértően Nemes Nagy Ágnes vallomására. De mi köze lehet, mi szüksége van ennek a „villámcsapásnak” az irodalom teóriáihoz? Lehet, hogy ez olyanféle kapcsolat, mint ahogy az ember egészségének is sokféle, jótékony köze van az anatómiához, sőt: ... a kórbonctanhoz? A hasonlat persze sántít, de nem teljesen illetéktelen. Ellene vethetjük persze, például azt, hogy az emberi csontváz fölépítése, ennek megismerése lényegében azonos alapokon áll az orvoslás kezdetei óta, míg a műalkotások „anatómiája” sokféle lehet. Miért ilyen sok? Melyik az „igazi”? (Van-e ilyen?) Hogy lehet eligazodni a különféle felfogások között? S miként lehet megnyugtató választ találni?

Könnyen támadhatnak ilyen vagy hasonló gondolataink, ha áttekintjük lassan alkonyuló századunk egymást váltó, tekintélyes mennyiségű és változatosságú irodalomelméleti iskolájának áramlatát orosz formalizmustól amerikai feminizmusig. Ha valaki ma, néhány évvel 2000 előtt kezd el irodalomelmélettel foglalkozni, elsősorban a dekonstrukció, intertextualitás, pszichoanalitikus irodalomvizsgálat nézeteivel, fogalmaival találkozhat. Az először tájékozódó zavarba jöhet a dús választékot látva. Az egymástól sokszor élesen eltérő szakkifejezésekkel, „tolvajnyelveken” kifejtett rendszerek és vitáik egyaránt zártkörű, bennfentes eszmecseréknek látszhatnak. Hol lehet elindulni, miként jó folytatni az utat és hova érdemes eljutni a labirintusban?

Az említett irányok szemlészéséhez több kitűnő könyv ad segítséget, ma már magyar nyelven is.¹ Az itt összegyűjtött tanulmányokban ennek a szerteágazó, lexikális, elméleti ismeretanyagnak gyakorlati, egyéni felhasználása kerül középpontba. Néhány évtizede irodalomelmélettel, irodalomtörténettel, mai kritikával és egyetemi hallgatókkal foglalkozó emberként azt tapasztaltam, hogy az önálló útkeresés számára egyik kézenfekvő kiindulópont az, ahol a felsorolt szakterületek találkoznak. Találkoznak egymással, s főként: az őszinte ember természetes kíváncsiságával. Mi teszi a műalkotásokat műalkotássá? Mi különbözteti meg egymástól a még-nem-irodalmi firkálgatást az irodalomtól? A fércmunkát a műtől, a művet a remekműtől? ²A „tetszik”, „nem tetszik” magánvélemény miként válhat érvekkel alátámasztott ítéletté? Milyen érvek és hogyan hitelesíthetnek? Miért és hogyan tekinthető személyes vélekedésünk szakszerű (vagy nem szakszerű) állításnak?

¹Magyarul az első ilyen rendszerező áttekintés: Cs. Gyimesi Éva: Teremtett világ. – Rendhagyó bevezetés az irodalomba. Bukarest, 1983. Második kiadás: Budapest, 1992.

Bókay Antal: Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok. Szombathely, 1992., 1994. (két kiadás). Újabb irányokról: Vincent B. Leitch: Amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika. – A harmincas évektől a nyolcvanas évekig – Szerkesztette: Orbán Jolán. Pécs, JPTE, 1992; A strukturalizmus után. Szerkesztette: Szili József. Budapest, 1992. Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés. Szerkesztette: Ann Jefferson, David Robey. Budapest, 1995.; Vilcek Béla: Az irodalomtudomány „provokációja”, Budapest, Balassi Kiadó. 1995. Az irodalom elméletei I. Pécs, JPTE, 1996.

²A kérdéseket másutt is felvetettem, más-más oldalról: mai kritikák felől (l. Széles Klára: A létvé vált hiány. Miskolc, 1995.); illetve irodalomtörténeti szempontból (l. Széles Klára: Közelebb a remekműhöz. Miskolc, 1995.).

Ilyen és hasonló kérdések nyomán indul e hat tanulmány gondolatmenete. A válaszokat keresve megidézi az irodalomelmélet különböző iskoláit, neves szerzőit, többnyire azokat, akiket ma már klasszikusoknak tekinthetünk. A közös, a ma is időszerű problémák és a folytatható, alkalmazható eredmények nyomán alakult ki ez az áttekintés-sorozat, amely így egyféle visszapillantás, összegezés.

Az itt felvetett kérdések és válaszkeresések kiemelt szempontja: bármiféle irodalomelméleti megközelítés alfája és ómegája mű és olvasó valódi találkozása; fogékonyság és megfogadás termékeny létrejötte, az élő kölcsönhatás. S e tekintetben egyaránt hivatkozhatunk igen különböző irányok képviselőire, a múlt század fordulójáról, avagy ezredfordulónk idejéről. Más a nyelvezet, de hasonló, egymást erősítő az állítás.

„A szó oly mértékben számít egy másik ember megértésének eszközéül, amennyire önmagunk megértését elősegíti ... Az emberi gondolat ereje (...) abban rejlik, hogy a szó (...) arra kényszeríti az embert, (...) használja tapasztalatainak kincsesládát”

—O. O. Potyebnya

– hallhatjuk az orosz formalisták előfutáraként tisztelt, múlt századi ukrán tudós: O. O. Potyebnya meggyőződését. S új megfogalmazásban, új megvilágítással bővülten egybevág a tapasztalat lényege egy mai, fiatal, posztstrukturalista kutató, a George Poulet-re hivatkozó Zsélyi Ferenc megállapításával:

„... a de- és rekontextualizálás legalapvetőbben magukkal a könyvekkel játszódik le. Őket tárgyi mivoltukban vesszük a kezünkbe, és az olvasástól ez a tárgy tovább már mint jelsor létezik, amely az olvasásban önálló belső tudati állapottá változik.”

—Zsélyi Ferenc

3

Keressük ennek az „önálló, belső tudati állapot”-nak a gazdagítását!

Végül egy gyakorlati megjegyzés *műleírás, műelemzés, műanalízis, műértelmezés, illetve műmegközelítés, műbemutatás, interpretációkifejezésekről*.

Bizonyos értelemben szinonimáknak tekinthetők. Mégis, adott esetekben fontos árnyalatnyi különbségeket jeleznek, jelezhetnek. Például a kifejezetten műleírásnak nevezett fejtegetés is explicite vagy implicite tartalmazhat minősítő, értékelő jegyeket, netalán értékítéletet. Hasonló a helyzet a többi, felsorolt irodalomelemző gyakorlattal. Mindez aláhúzza a kifejezések fontosságát adott kontextusokban, s azt is érzékelteti, milyen nehéz (kell-e?) pontos határvonalat húzni leírás és értékelés közé.

Budapest, 1996. augusztus 5.

Széles Klára

3Fordította, idézi Gránicz István: A szó belső formája Potyebnya nyelvészeti poétikájában. Helikon, 1992. 3–4. p. 383. Zsélyi Ferenc: A másik szöveg. Az intertextualitás posztstrukturalista elméletei: a dekonstrukció és a pszichoanalitikus irodalomelmélet. Szeged, 1994. pp. 110–111. (Kiemelés: Sz. K.)

2. fejezet - Műközpontúság és történetiség

A műközpontú irodalomvizsgálat módszerei, tanulságai miként használhatóak a kritika, az irodalomtörténet-írás számára? Hogyan érvényesíthető a szigorú szövegelemzésben a történeti megvilágítás? Mint egyesíthetők a szinkronikus – egyes művek pontos leírására törekvő – módszer vívmányai a diakronikus szemlélettel? Egy-egy műalkotás belső összefüggésrendjének mikroszkopikus feltárása miként járulhat hozzá az irodalomtörténeti folyamat lényeges változásainak felderítéséhez, az irodalom és társadalom, irodalom és közönség stb. lényeges összefüggéseinek megközelítéséhez?

Ha ezekből a szempontokból tekintünk végig a műközpontúságban hasonló elméletek, módszerek során, azt tapasztalhatjuk, hogy az egyes műalkotás kiragadása környezetéből, korszakából, létrejötté feltételei közül, a mű elkülönítése még írójától is, az írói életrajztól, a szándékos elszigetelés mindenművön kívüli tényezőtől, elsősorban a fenomenológiához kapcsolódó irodalomszemléletre,⁴ a New Criticism angol művelőinek egy részére,⁵ az orosz formalisták és a prágai kör tagjainak, munkáinak egy hányadára⁶ tekinthető jellemzőnek. A művészi alkotás, irodalmi műtiszta vizsgálata laboratóriumi érdekű. Az ítéletformálás tárgyilagosságának eszménye jegyében alakult ki, a mű önértékének hangsúlyozására. A *Kunstbeschreibung*, *close reading*, *impersonal theory of poetry*⁷ viszonylag pontos és elfogulatlan kritikai véleményalakításra törekszik. Célja, hogy „szabadítsa ki magát a szubjektivizmus és a pszichologizmus béklyóiból”,⁸ hogy ne „a költő és annak lelke vagy életrajza” álljon előtérben, „hanem csakis a mű”; hogy a kritikus többé ne „az alkotás folyamatának szubjektív feltételeire, hanem az annak eredményeként létrejött költői-nyelvi megoldásokra” figyeljen.⁹

⁴Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Halle, 1931. Második javított kiadás: Tübingen, 1960. Hangsúlyozottan elkülöníti, mi nem tartozik az irodalmi műhöz, Vö. Rudolf Odebrecht: *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*. Berlin, 1927.; Moritz Geiger: *Zugänge zur Aesthetik*. Berlin, 1928.; Mátrai László: *A jelenkori esztétika fő irányai*. Budapest, 1931.; Baránszky-Jób László: *Bevezetés az esztétikába*. Pécs, 1935.; Vajda György Mihály: *Fenomenológia és irodalomtudomány*. Szerkesztette: Nyíró Lajos, Akadémiai Kiadó, 1970.; (Továbbiakban: *Irodalomtudomány*), Vajda György Mihály egyéb idevonatkozó tanulmányai: Valóság, 1964.; Filozófiai Szemle, 1966., Kritika, 1966.

⁵Allen Tate: *The Man of Letters in the modern World. Selected Essays* (1928), New-York, 1938.; Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*. 1939.; *Irony as a Principle of Structure, Literary Opinion in America*. I. New-York (1937), 1962.; William Empson: *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.; W. K. Wimsatt–M. C. Beardsley: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Louisville, Kentucky. 1954. stb.; R. Weimann: „New Criticism” und die Entwicklung Bürgerlicher Literaturwissenschaft. 1962. (Magyarul: Gondolat, 1965.); Hernádi Miklós: *A költői nyelv és az „Új Kritika”*. Filológiai Közöny, 1966/1–2.; *Az angol költészet „új kritikája”*. Valóság, 1967/9; Szili József: *A New Criticism irodalomesztétikája*. Kritika, 1967/9.; Adalékok az új kritizmus esztétikai nézeteihez. *Irodalomtudomány*, 227–274.

⁶Az orosz formalisták is elkülönítik az irodalomtól a nem irodalmat, hangsúlyozzák az irodalom belső törvényeit, immanenciáját – főként a Potyebnya-féle képelméletet tagadva és az arisztotelészi mimézisz-elv leegyszerűsített változataként jelentkező visszatükrözési elmélettel szembeállítva. Később (1927 tekinthető fordulónak), különösen Ejhenbaum, Tjanyanov, Jakobson, Tomasevskij munkái már a „műalkotáson kívüli” jelenségekkel, az irodalmi fejlődéssel, a társadalomban betöltött szerepével foglalkoznak elsősorban. „Míg tevékenységük első ízében uralkodó volt a genesis és az evolúció gondolatát elvető szinkron szemlélet, a későbbiek során kísérletet tettek a szinkron és diakron módszer összekapcsolására” – jellemzi az utat Nyíró Lajos. (Az orosz formalista iskola, *Irodalomtudomány*, 143–202.; Mikulaš Bakoš: *Teoria Literaturni*. Trnava, 1941.; Victor Erlich: *Russischer Formalismus*. München, 1964.

A prágai kör esetében szintén ebben az irányban történik továbblépés, különösen Jan Mukořovskýnál, a harmincas-negyvenes évek fordulóján. Sziklay László: *A prágai iskola*. Kritika, 1965. *Irodalomtudomány*, 99–142.

⁷Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk* Bern, 1938.; Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutsche Literaturgeschichte*. Zürich, 1955.; Vajda György Mihály: *Irodalomtörténet vagy költészet tudomány? Világirodalmi Figyelő*, 1961. 15–43.; Voigt Vilmos: *Az irodalomtudomány svájci iskolája*. Világirodalmi Figyelő, 1963. 164–173.; T. S. Eliot: *Selected Essays*. New-York, 1950.; Cleanth Brooks: *The Well-Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry* New-York. 1959. stb.; Vö. „Kunstwerkbeschreibung” (W. F. Schirmer), „költészet tudomány” követelése (H. Oppel), „közvetlen szövegmagyarázat” igénye (R. Stamm), „Analytic criticism” stb. R. Weimann i. m. 6–7., 86–91, 91–97.

⁸R. Weimann: i. m. 56. idézi Neumannt „Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft...”, 114.

⁹R. Weimann: i. m. 57.

Ez az alapelv minden ellenkező látszat, minden ellenkező próbálkozás ellenére nem idegen a történetiségtől, sőt, igényli, igényelnie kell a művön kívüli tényezők, az idő figyelembe vételét.¹⁰Több, lényegében történelmi jellegű tanulság, tapasztalat igazolja ezt.

a)A művet középpontba helyező irodalomvizsgálati módszerek közül legnagyobb múltra az *explication de textes* tekinthet vissza. Művelőitől hallhatjuk, hogy a szövegelemzés feladata az író szájába adni „mindazt, amit mondani akart, csak azt, amit mondani akart”; megtalálni a szövegben „azt, ami benne van, csak azt, ami benne van”.¹¹És ez a francia iskola, amely a középkori vallásos és antik szöveg-értelmezésekkel indult, 1880–90 közt éledt újjá, az 1902-es tantervben kötelező oktatási módszerré vált, racionalista alapokon nyugszik, s lényegében „a szinkronia és diakronia egységére épül”.¹²„Az elemzés alapja a történetiség és a józan ész maradt. A fonetika, lélektan, művészettörténet, szociológia, stilisztika, verstan fejlődése következtében az irodalmi művet még erőteljesebben beágyazták művelődéstörténeti és nyelvi környezetbe. A műalkotást komplex hatásaiban tanulmányozták.”¹³Tehát a résztudományok bizonyos fejlődési fokán a műelemzés és történetiség eredeti, ideális egységének egy lehetőségére adtak példát. Ugyanakkor korlátainak, eredményei elégtelenségének előtérbe kerülése is az egyes tudományágak továbbfejlődésével, a művizsgálatnak, szempontjainak továbbdiffrenciálódásával függ össze.

b)Ha közelebbről, keletkezésében figyeljük meg, mi az oka egyes irányzatoknál a történetiségtől való tartózkodásnak, a mű szigorú elszigetelésének tágabb összefüggéseitől –, lényegükben történelmi indítékokra bukkanunk. A viktoriánus kritika szubjektívizmusával, individualizmusával hadakozva jött létre a *New Criticism*; a pozitivistá pszichologizmus s az újkantiánus örökség meghaladása a célja a *fenomenológiai esztétikának*.¹⁴Az orosz formalisták kultúrtörténeti iskola egyoldalúsága és általánosságai ellen lázadtak;¹⁵prágai körtagjai pedig a nacionalista historizmussal szemben formálták meg új nézeteiket, a szélsőséges pozitívizmussal szálltak szembe.¹⁶Azaz: rosszul értelmezett, szűk körű, felületes vagy elferdített történetiség ellen védekeztek, vele szemben kialakított ellenhatás formájában jöttek létre, s így az ellenkező véletel hangsúlyozták, különösen kezdetben, fellépésükkor.

c)Ugyanakkor viszont, valamennyi említett műközpontú szemléletre hatott, más-más formában befolyást

¹⁰Szinkronia és diakronia egyesítésének szempontjait emeli ki Szabolcsi Miklós 1967-es franciaországi beszámolójában (Párizs, Cerisy és a francia kritika, *Kritika*. 1967/4.), ez a témája 1966-os strassburgi FILLM előadásának is. (Szövegelemzés és történetiség. *Kritika*, 1967/5.) Gyakorlati megvalósításra vonatkozó úttörő kísérlete: A verselemzés kérdéseiről. *Irodalomtörténeti Füzetek*, 57. sz., Akadémiai Kiadó, 1968. Az 1966-os cerisyi konferencia anyagát tartalmazza a George Poulet szerkesztette kötet: *Les Chemins actuels de la critique*. Union générale d'Éditions 1968.

¹¹Gustave Rudler: *L'explication française*. Paris (1902), 1952. 12. idézi: Fodor István: A francia explication de textes-ről, *Irodalomtudomány*, 355.

Vö. Szabolcsi Miklós: Az irodalmi stílusvizsgálat huszadik századi módszerei; A nyelvészeti stílusvizsgálat huszadik századi módszerei, *Egyetemes Filológiai Közlöny*, 1943.

¹²Fodor István: i. h. 353–4., 359.

¹³A *New Criticism* történetéhez: I. R. Weimann i. m. 11–47.; Szili József: Adalékok az új kriticismus irodalomesztétikájához, *Irodalomtudomány*, 227–241.

¹⁴Vajda György Mihály: *Fenomenológia és irodalomtudomány*. *Irodalomtudomány*, 281–292.

¹⁵Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola. *Irodalomtudomány*, 143–148.

¹⁶Sziklay László: A prágai iskola. *Irodalomtudomány*, 99–100.

gyakorolt *agenfi nyelvészeti iskola*. Ferdinand de Saussurekülönös gondot fordít az idő szerepére. „Minden, értékkel operáló tudomány belső kettősségéről” beszél, és „az egyidejűleg létező dolgok közötti kapcsolatokat, ahonnan az idő közreműködése teljesen ki van zárva” (a szinkron szemléletet) és „az egymásra következő dolgok tengelyét, amelyen egyszerre mindig csak egy dolgot lehet megvizsgálni, de amelyen az első tengelyen levő dolgok mindegyike változásaival együtt szerepel” (diakron szemléletet) –, úgy különbözteti meg egymástól, hogy hozzáteszi:

„Az értékekkel dolgozó tudományok számára ez a megkülönböztetés gyakorlati szükségszerűség, bizonyos esetekben pedig föltétlen szükségszerűség. Ezen a területen lehetetlen elképzelni, hogy a tudósok kutatásaikat komolyan megszervezzék anélkül, hogy ezt a két tengelyt számon ne tartanák, és az önmagukban vett értékek rendszerét ugyanezen, de az idő függvényeként vizsgált értékek rendszerétől meg ne különböztetnék.”

A gondolatsort így folytatja:

„Tegyük hozzá: mennél bonyolultabb és mennél szigorúbban szervezett egy értékrendszer, annál nagyobb szükség van – éppen bonyolultsága miatt – arra, hogy fokozatosan előrehaladva, a két tengely vonalán vizsgáljuk. Márpedig ezt a jelleget egyetlen rendszere se hordja annyira magán, mint a nyelv: sehol sem találunk a működő értékeket illetően hasonló szabatoságot, sem ilyen nagy számú és ennyire különböző, egymással igen szigorú kölcsönös függésben levő tagot.”¹⁷

„Egyetlen rendszer sem hordja annyira magán” a feltüntetett jellemvonásokat, mint a nyelv? Folytathatjuk a gondolatot: a műalkotás –, például a nyelvi műalkotás, ha lehet, még bonyolultabb, még szigorúbban szervezett értékrendszer, hiszen számára a nyelv maga, sőt a megelőző korszakok költői nyelve is további, újabb átalakítás alapját képezi.¹⁸

Ezt megelőzően a nyelvtudományt annak alapján különbözteti meg a többi tudománytól (nemcsak a természettudományoktól, hanem a társadalomtudományok bizonyos fajtáitól is), hogy az idő különleges hatást fejt ki benne. Annak alapján társítja a politikai gazdaságtannal: „mindkét tudományban *olyan rendszerről van szó, amely különböző fajtájú dolgok közötti azonosságokból tevődik össze*”; és „*az értékfogalmával állunk szemben*.” Mindhárom kiemelés fokozottan érvényes az irodalomtudományra. S ha a nyelvtudomány kénytelen megkülönböztetni statikus fajtáját az evolutív fajtájától, az irodalomtudomány hasonló okokból hasonló lépést szükségesnek láthat, különösen átmenetileg.

d) Átmeneti kettéválasztásról beszélünk, mivel a legkövetkezetesebb *tisztaműelemzések* esetében, a történetiség teljes kizárásának példánál, gyakran önellentmondásra bukkanhatunk. A tárgyilagosságra, bizonyíthatóságra, ellenőrizhetőségre törekvő irodalomkritikusok nagy részénél találkozunk azzal a jelenséggel, hogy elméleti vagy gyakorlati rendszerük – éppen egységére révén – ismét szubjektív, önkényes, ellenőrizhetetlen jelleget ölt.¹⁹

¹⁷Ferdinand Saussure: Cours de linguistique générale. Payot Paris, 1931. Harmadik kiadás. Magyarul: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Fordította: B. Lőrinczy Éva, Gondolat, 1967. 105., 106., 107.

¹⁸Ju. M. Lotman például a költői szöveg és általános nyelvi szöveg, az irodalomtudomány és nyelvészet közötti különbséget, határokat ilyen értelemben hangsúlyozza. Vö. Lekcii po sztrukturoj poetike, Tartu, 1964. Ismertetés: Petőfi S. János, Helikon, 1967. 507–517.; egy részlet: Az alacsonyabb rendű elemek ismétlődőképessége. Helikon, 1971. Ford.: Gránicz István.

„... a költői szöveg specifikuma bizonyos mértékben abban rejlik, hogy a – beszédre jellemző és a nyelvben ismeretlen – strukturálatlan elemek strukturált jellegre tesznek szert benne.” (71.)

Vö. A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról. Helikon, 1968/1. 77–86. Ford.: Szelezsán Irén.

e)Ugyanakkor állandó tendenciaként állhat előttünk *aszinkron és diakron módszerek egyesítésének* törekvése. „... a tiszta szinkronizmus illúzióinak bizonyult” – olvashatjuk *R. Jakobson és J. Tynjanov* 1928-as közös dolgozatában.²⁰

„... a megoldás választásának problémáját, vagy legalábbis a dominánst, csak az irodalomnak a többi történelmi sorokkal alkotott kapcsolatait elemezve oldhatjuk meg. Ennek a kölcsönös kapcsolatnak (a szisztémák szisztémájának) saját strukturális törvényei vannak, amelyek vizsgálatnak vethetők alá.”²¹

„A műalkotás végső fokon nem más, mint az esztétikán kívül eső értékek együttese, és nem más, mint éppen ez az együttes”. „... a műalkotás autonómiája és benne az esztétikai érték és funkció uralma nem abban áll, hogy megszünteti a kapcsolatot a műalkotás és a természeti és társadalmi valóság között, hanem ellenkezőleg, abban, hogy azt állandóan megújítja.”²²

Ezt és hasonló megállapításokat hallhatunk *J. Mukaoovský*tól, aki – különösen a harmincas évek második felétől – példája lehet annak, miként folytatja és haladja meg a prágai iskola az orosz formalisták felfogását éppen az irodalom fejlődésének, a mű és társadalom közötti összefüggéseknek tanulmányozásával. Lényegében e törekvés továbbfolytatása felfedezhető a lengyel integrális iskolán belül is. *Manfred Kridl* például így fogalmaz:

„A tulajdonképpen irodalomtudomány esetében ... az elméleti (vagy másképp: szisztematikus) részt ... a mű egyes elemei értékének és művészi funkciójának a megvilágítása, valamint a mű egészének a megragadása képezni, a történeti részt pedig a mű valamiféle elhelyezése egy bizonyos egységben.”²³A szinkronikus elemzés és diakronikus folyamatba-illesztés összekapcsolásának dialektikáját, kölcsönös egymásra-utaltságát, nélkülözhetetlenségét hangsúlyozza Lucien Goldmann:

„Ahhoz, hogy a realitásból kiemeljük a tények egy csoportját, amely egy ... jelentéssel bíró struktúrát képez, és hogy az empirikus tényeken belül elválasszuk a lényegest a lényegtelentől, elengedhetetlen az, hogy ezeket a még nem kellően ismert tényeket egy olyan másik, átfogóbb struktúrába illesszük bele, amely azokat összefogja.” (Például Pascal és Racine írásait a janzenista mozgalomba.)²⁴

A példák, a szinkron és diakron módszerek egyesítése kísérleteinek története azt látszik igazolni, hogy annál elengedhetlenebbnek mutatkozik, annál evidensebb formát ölt a két szemlélet kölcsönhatása, minél teljesebben, elmélyültebben, szerveesebben fonódik össze egy-egy kutatás a konkrét irodalmi anyag vizsgálatából merített tapasztalatokkal. S miközben megfigyelhetjük, hogy az egyes, kiragadott művek elemzése után egyre több mű összekapcsolt elemzésével, „szisztémák szisztémáival” is találkozhatunk;²⁵nem tűnik véletlennek, hogy a román *Adrian Marino Alexandru Macedonski* teljes életművének strukturális elemzése (1967) után jut erre

19C. Heselhaus: *Zur Methode der Strukturanalyse, Gestaltprobleme der Dichtung*. Bonn, 1957. Így ír:

„Az, amit interpretációs művészetként kezdtek el, jó néhány iskolában már megint azzal a veszéllyel fenyeget, hogy retorikává, stilisztikává és alaktanná vedlik át.” (i. m. 264.) W. Muschg „az eredeti mű után- és átköltése” névvel illeti az interpretációs irányzatot. (*Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Bern, 1956.) Id. R. Weimann: i. m. 337, 92. Vö. a *New Criticism* már idézett bírálataival, 2. sz.

20R. Jakobson–J. Tynjanov: *Problemy izucsenija literatury i jazyka*, *Novyj Lef*, 1928. N. 12. – Mikulaš Bakoš: i. m., Victor Erlich: i. m., Nyíró Lajos: i. m. 198.

21Uo. 198.

22Jan Mukaoovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. (1936.) 12/50–51. Id. Sziklay László: i. m. 127.

23Manfred Kridl: *Przełom w metodyce badan literackich*. *Przegląd Współczesny*. 1933. 130. sz. 1/70. Id. Bojtár Endre: *A lengyel integrális iskola. Irodalomtudomány*, 218. l.

24Lucien Goldmann: *Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales*. Éd. par Roger Bastide. 'S-Gravenhage. 1962, Mouton. 124–135. Magyarul: *A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében*. Ford.: Jávori Jenő. Helikon, 1968/1–92. *Le dien caché*, Paris, 1956. Magyarul: *A rejtőzködő isten*. Ford.: Pödör László. Bp. 1977.

25A kifejezés R. Jakobson–J. Tynjanov említett közös tanulmányából való. l. 17. sz.

az elméleti következtetésre:

„... milyen értéke és haszna van az egyszerű és mégis rendkívül aprólékos szövegelemzéseknek, amelyek töredékesek, s majdnem kivétel nélkül egy-egy vers vizsgálatára korlátozódnak? Tény, hogy a strukturalista elemzést sohasem kockáztatták meg nagy terjedelmű műveken, sőt szembetűnő a vonzódás a mikro-struktúrákhoz, mintha a struktúra csak mikroszkóp alatt, a végtelen kicsi mennyiségek terén volna megfigyelhető és lebontható ... vajon az ilyenfajta elemzés nem hagyja-e figyelmen kívül az általános és sajátos dialektikáját, amely bármely igazi struktúra sajátja; s vajon nem magát a strukturalista koncepció szellemét éri-e károsodás akkor, amikor önként és módszeresen mondanak le az indukcióról, az összegezésről, a résznek a felsőbbrendű, a fölérendelt kategóriákba való beillesztéséről? Ha valóban lehetséges ...a strukturális egész azonosítása a részből kiindulva” (*Camil Petrescu*), akkor bármely hajlam az elszigetelésre, *avers-ciklus-kötet fejlődési szakasz-stílus-művészi egyéniség*homo-lógiái iránt megnyilvánuló közömbösségre, valahol a félúton állítja meg a strukturális elemzést.”²⁶

Szaporíthatnánk a példákat²⁷, de mindezek alapján végezetül úgy összegezhajjuk a működőpntú kutatások és történetiség viszonyának alakulását, ahogy Sziklay László a prágai kör kutatásai esetében, Nyíró Lajos pedig az orosz formalisták értékelésével kapcsolatban szintetizál:

„A szinkroniának és a diakroniának ez a magasabb szinten történő összeegyeztetése ... úgy válhatott lehetővé, hogy a prágaiak előbb felszámolták az előző nemzedékek egyoldalúan diakronikus szemléletmódját, kidolgozták a szinkronikus műelemzés korszerű módszerét, s így alakították ki az új fejlődéstörténeti szemléletet.”²⁸

„Az irodalmi mű belső terének megvilágítása tehát előkészítette az irodalmi folyamat pontosabb leírását. Az irodalmi folyamat belső motiválása természetesen nem állhat ellentétben az irodalom alapvető társadalmi funkcióival, sőt utóbbiak határozzák meg az irodalom fejlődésmenetét. S leküzdv a műalkotás és az irodalmi folyamat ad absurdum vitt immanencia-elvét, eljuthatunk a művészet társadalmi funkcióinak megragadásához és

²⁶Adrian Marino: Definita structurii: A struktúra meghatározása. Korunk, 1970/21–204.

²⁷Vö. „Minden irodalmi elem funkciója a más elemekkel és azegészkonstrukciós elvével való kölcsönhatása.” (Tinyanov, Jurij) Russzkaja proza (B. M. Ejhenbaum és Jurij Tinyanov szerkesztésében.) Leningrád, 1926. 9. 10. Id. és kiemeli Nyíró Lajos: i. h. 182.

„Az irodalmi tény létezése differenciált minőségétől (azaz akár az irodalmi, akár a nem irodalmi sorral) alkotott kölcsönviszonyától, más szóval a funkciójától függ.” (J. Tinyanov: O literaturnoj evolucii 71/35. Id. Nyíró Lajos: i. h. 183.)

„Azesztétikai funkciótehát, amelyet a strukturalizmus a műalkotásnak tulajdonít, reális, kézzelfogható, anyagi valóság. Lényege abban áll, hogy meghatározza a műfejlődéstörténeti helyét: annál értékebb, minél jobban elősegíti a korszerű esztétikai normák fejlődését, továbbfejlődését. Vagyis: Mukaoovský esztétikája nemcsak leíró, hanem kifejezetten normatív jellegű is.” (Sziklay László: i. h. 123.) „valamely író egyes művei csak akkor érthetők meg helyesen, ha az egész mű egyetemes »grammatikájához« viszonyítjuk őket.” (Adrian Marino: i. h. 205.) Uo. „Amit egyetlen rendszeren belül ellenőrizünk, azt alkalmaznunk kell a rendszerek összességének esetében. A viszonyítási rendszerek különben összeadhatatlanok, ellenben egymásba integrálódnak, méghozzá mind bonyolultabb és bonyolultabb szférákban.” Idézi Cl. Lévy-Strauss szavait.

„Bármely modell, amely egy azonos családnak megfelelő átalakulás-csoportoz tartozik ... előidézi, hogy ezeknek az átalakulásoknak az összessége egy modellesoportot hozzon létre.” (Uo. 206.)

²⁸Sziklay László: i. h. 125.

elemzéséhez.

... Az irodalomkutatás szinkron és diakron módjainak fenti leírása már az irodalmi tények értékelő elvét is megalapozza, és az irodalmi axiológia problémájának fölvetéséhez is lehetőséget teremt.”²⁹

A kutatásoknak ez a közös törekvése, távlata több, továbbra is megoldásra váró feladat egyik elméleti alapja lehet.

Alapvető módszertani kérdések vetődnek fel mindezek nyomán. Ezek közül elsőnek látom azt, amelyet például *Lucien Goldmann* is nevez meg:

„Ahhoz, hogy a realitásból *kiemeljük* tények egy csoportját, ... és hogy az empirikus tényeken belülről *válasszunk* ki lényegest a lényegtelenből, elengedhetetlen az, hogy ezeket a még kellően nem ismert tényeket egy olyan másik, *átfogóbb struktúrába illesszük bele*, amely azokat összefogja.” ... „A legjelentősebb tudományos lépés e problémák megoldásánál a keresett, jelentéssel bíró struktúrák *beépítése* még részletes elemzésük előtt az *átfogóbb struktúrába*.”³⁰

Lényegében ugyanezt hangsúlyozza *Jean Piaget*, amikor arra figyelmeztet, hogy az elemek sajátosságai a totalitás jellemző vonásaitól függenek,³¹ *Tinyanov*, idézett tanulmányában is ilyen, megoldáshoz vezető lépésként beszél *atotalitásról*, *azátfogóbb struktúráról*, „az irodalomnak a többi történelmi sorokkal alkotott kapcsolatait”-ként, a „szisztémák szisztémája”-ként. Akkor tűnik fel ez, ha mondatán belül felcseréljük a sorrendet, előrevetve a hangsúlyt:

„... csak az irodalomnak a többi történelmi sorokkal alkotott kapcsolatait elemezve oldhatjuk meg” „a megoldás választásának problémáját”.

Más úton hasonló következtetésre jut *Adrian Marino* is:

„Csak a totalitás az, ami elsőként és utolsóként adott; csak annak *belső tagolása ruházza fel jelentéssel a részeket*, amelyeket helyesen és teljességükben csak akkor érthetünk meg, ha ahhoz az *egészhez viszonyítjuk őket*, amelybe beilleszkednek.”³²

A gyakorlati tapasztalatok során ezt a fajta szemléletet igazoltnak látom. Helyesnek vélem azt, hogy a nagyobb egységből (viszonylag *legnagyobb* egységből) induljunk el a kisebb egységek (viszonylag *legkisebb* egységek) vizsgálata, elemzése felé; *azátfogóbb* (viszonylag *legátfogóbb*, illetve, más terminológiákkal: *legfelsőbb rendű, legfölelrendeltebb*) kategóriákból a kevésbé *átfogók* (*alsóbbrendűek, alárendeltek*) felé. Az egészből, a totalitásból a rész, az összetevő, az egyes elem felé. Minden esetben a nagyobb egységben játszott szerep, betöltött hely, *afunkció* lesz irányadó.

Ugyanakkor úgy látszik, nem szabad figyelmen kívül hagynunk a folyamat megfordíthatóságát sem. Vagyis, éppen azért, mert nem a részek, részletek követelik a megszerveződést, hanem az egészre rendeződés terméke (mellékterméke) a kiválóan, vagy kevésbé kiválóan megformálódott részlet; nemcsak az életmű egész szervezete közül valamit az egyes műről, annak metaforáiról stb., hanem egy-egy mű (különösen például egy remekmű) is rávilágíthat az életműre, sokszor egész korszakra. Viselkedhet mikrokozmosz mintaként. S ugyanez tapasztalható sokszor bizonyos részletek esetében is. Minél reprezentatívabb művek minél reprezentatívabb részletéről van szó, annál ékeesebben. S ebből a fajta összefüggésből fontos következtetések adódhatnak az esztétika, az irodalomtörténet és az irodalmi bírálat számára egyaránt.

²⁹Nyíró Lajos: i. h. 198.

³⁰Lucien Goldman: i. h. 92, 93.

³¹Jean Piaget: *Études d'épistémologie génétique*, 34.

³²Adrian Marino: i. h. 202.

1970–1971

3. fejezet - Hogyan lesz a „klasszikusból” „modern”?

(Példa: Arthur Rimbaud)

Mit nevezünk „klasszikusnak” és mit „modernnek”? Máig eleven vita tárgya e fogalmak értelmezése. De léteznek költők, akiknek életműve mintegy közmegállapodás-szerű határkö a két, elméletileg be nem határolt vonulat között. Ezek közé tartozik Arthur Rimbaud. Próbáljuk meg azt, hogy példájából kiindulva az élmény, a költészet felől közelítsük meg a fogalmakat. Vagyis, például a múlt század végén, az európai lírában lejátszódó fordulat követését úgy kíséreljük meg, hogy egy költői portré jellemzésében egyúttal egy korszak, egy stílus, s a költészet szerves összefüggését emeljük ki.

Munkahipotézis az, hogy nemcsak a műalkotást, magát az életművet is egységes, szerves egésznek tekintjük. Alapfogalma így: az anyag és a szerkezet, kompozíció, „struktúra”. Abban az értelemben szerepelnek ezek a kifejezések, ahogy ezeket R. Wellek–A. Warren irodalomelmélete javasolja. Eszerint célszerű volna „minden esztétikailag közömbös elemet »anyagnak« keresztelni, azt a módot pedig, amellyel esztétikai hatást érnek el, »struktúrának« lehetne nevezni. ... A műalkotást ily módon olyan összefüggő jelrendszernek, illetve jelstruktúrának tekintjük, amelynek célja sajátosan esztétikai.”³³

Arthur Rimbaud költészete a választott példa, mert nála az említett fordulat minden jegye pregnánsan jelentkezik, radikálisan véghezvitt változásai, szélsőségei miatt. Jól követhető, konkrét példát nyújt a korszak–személyiség–műalkotás szerves összefüggéseire. S arra, ahogy mindez az egyes versek legkisebb elemeiben (pl. a költői képek változásában) is tükröződik.

Míndezért a következőképpen épül fel az elemzés:

- I. Az életmű struktúrája
 - a. Az anyag költői kiválasztása (tematika)
 - b. Az anyag átalakulása a kompozícióban
 - c. A kompozíció átalakulása
 - 1. A versben
 - 2. A képen
- II. A komponálás
- III. Az alkotó eljárás és személyiség
- IV. Az életmű–személyiség–korszak összefüggéséről
- V. Következtetések

³³R. Wellek–A. Warren: *Theory of Literature*. London, 1954. 141. Magyarul: Budapest, 1972. Fordította: Szili József, 206.

3.1. I. Az életmű struktúrája

Az életmű változatos és egységes képet mutat. Változók a versek témái, anyagai s a belőlük alakított kompozíciók. De mindkét fajta sokféleség mögött közös egység törvényei húzódnak. A kezdő versektől az érett költeményekig megfigyelhető a komponálás sajátos egysége. És az egyes művek alkotási folyamata törvényszerűen összefügg az egész életmű kibontakozásával.

Ezért, a változatosság mögötti egységet keresve, kétféle felosztást alkalmazok az elemzéseknél. A fejezetek sorrendjével a struktúrába lépés, az anyag kompozícióját alakulásának stádiumait választom (a téma kiválasztása; az anyag egyre fokozottabb költői átalakítása; a komponálás változása művekben, mű-részletekben). Fejezeteken belül az életművet időrendben három szakaszra bontom. A szakaszhatárokat a kompozíció változásának nagyobb fordulatai adják. Természetesen – dinamikus jelenségről lévén szó – ezek a határok nem merevek.

1. *Poésies*(Versek) 1869–1871.
2. *Derniers Vers*(Utolsó versek) 1872. Ideveszem még a *Les Stupra, Album*(Stupra, Album) c. verscsoportokat.
3. *Illuminations, Une Saison en Enfer*(Színvázlatok, Egy évad a pokolban)³⁴

3.1.1. A) Az anyag költői kiválasztása (tematika)

Milyen valóság-anyag lesz egy-egy költő számára vers-anyaggá? Milyen tárgyak, személyek, élményfajták adnak inspirációt egy-egy költeményhez? Milyen életfoszlányokat vonz magához a költő, illetve melyek játsszák számára a mágnes szerepét?

Itt a verstémák, a megverselt tárgyak számbavételénél tűnik szembe, hogy ez egyben már a struktúrába lépés első mozzanata. Ahogy az érzékelésben – például a látásban – jelen van eredmények lerakódásaiként az elvont gondolkodás is, úgy a költő témaválasztása is lényegét tartalmazó véletlen. Erre mutat az, hogy az életmű kezdeti, kereső szakaszaiban a stílussal, hangvétellel együtt a témáknak is kipróbálása történik. S a saját hang megtalálásával párhuzamosan, egyre sűrűbben és sajátosabban bukkannak fel a költő egyéni, jellegzetes témái.

Rimbaud témavilágának felmérését, karakterisztikus vonásainak megállapítását áttekintéssel, tagolással kell kezdenünk. Az első szakaszban három fő tárgykört alkotnak: a természet adta témák (ide sorolom a szerelmet is); a társadalom, történelem témái; s a gondolati tárgyak, köztük azok, amelyeknek tárgya az „én”, önvalloások.

Pontosabban:

- a. *Première Soirée; Sensation; Les Réparties de Nina; A la Musique; Roman; Reve pour l'hiver; Au Cabaret-Vert; La Maline; Ma Bohème; Oraison du Sour*(Az első este; Élmény; Ami Ninát visszatartja; Zenezóra; Regény; Álom télire; A Zöld Hordóban; A kísértő; Kóborlásaim; Esti imádság).
- b. *Le Forgeron; Morts de quatre-vingt-douze; Le Mal; Rages de Césars; Le Dormeur du Val; L'Éclatante Victoire de Saarbrück; Chant de guerre parisien; L'Orgie parisienne; Les Étrennes des Orphelins; Les Effarés; Les Assis; Les Douaniers; Accroupissements; Les Pauvres à l'église; Les Mains de Jeanne-Marie; L'Homme juste; Les Corbeaux; Bal des Pendus*(A kovács; Kilencvenkettesek; A bűn; Cézári düh; A völgyben egy katona alszik; A híres-nevezetes saarbrückeni győzelem; Párizsi csatadal; A párizsi orgia; Arvak újevi ajándéka; A meghökkenetek; A kuksolók; Vamörök; Guggolások; Szegények a templomban; megoszlanak a vélemények. Itt – *Verlaine, Graaf, Bouillane de Lacoste* álláspontjával szemben (amely szerint 1873–5), Ernest Delahaye és Roland de Reneville szerint 1872–3) Antoine Adam bizonyítását vesszük alapul: 1873–4; *Le Châtiment de Tartuffe*;

A) Az anyag költői kiválasztása (tematika)

Vénus Anadyomene; Tete de Faune; Les Premieres Communions; Les Soeurs de Charité; Les Chercheuses de poux(Tartuffe bűnhődése; Venus Anadüomené; Faun-fej; Első áldozások; Az irgalmas nővérek; Tetvésző lányok).

- c. *Le Coeur volé; Ce qu'on dit au Poete r propos de fleurs; Le Bateau ivre; Voyelles; Les Poetes de sept ans*–s ide tartozik a*Mes petites Amoureuses* (Az ellopott szív; Amit a virágok mondanak a költőnek; A részeg hajó; Magánhangzók szonettje; A hétéves költők; Kis szerelmeim).

Ez a fajta besorolás szembevetővé teszi a másik két szakasz változásait már tematikában is. Például a második szakaszban is keresztülvihető, de már nehezebben ez a hármas tagolás.

- a. *Mémoire; La Rivière de Cassis; Larme; Comédie de la soif; Bonne pensée du matin; Bannieres de Mai; ō Saisons, ō Châteaux; Jeune Ménage; Bruxelles; Es-ellen Almée?*(Emlék; A Ribizkebokor Patak; Könny; A szomszéd komédiája; Jámor reggeli gondolatok; Májusi lobogók; Ő kastélyok, ő nyarak; Ifjú házasság; Brüsszel; Bajadér lenne...).
- b. *Qu'est-ce pour nous, mon coeur...; Michel et Christine*(Mit már nekünk, szívem...; Michel és Christine).
- c. *Chanson de la plus haute tour; L'Éternité; Age d'Or; Fêtes de la faim; Honte; Le loup criait sous les feuilles...; Entends comme brame...*(Dal a legmagasabb toronyról; Ami örök; Aranykor; Az éhség ünnepei; Szégyen; Toportyán rítt...; Hogy zúgnak...). Nehézkesebb, erőltetettebb a besorolás, mert az előbbi értelemben, konkrét tárgyra vonatkozó vers nincs, eltűnik. Legfeltűnőbb ez a történelmi, politikai témánál. Az előző szakaszban gyakran találoztunk pontosan meghatározott eseményhez, élményhez fűződő költeménnyel (*L'Orgie parisienne; Rages de Césars*stb., A párizsi orgia; Cézár düh stb.) éppúgy, mint közvetlen természeti leírással, élménykövetéssel (*Au Cabaret-Vert; Roman; Première Soirée*: A Zöld Hordóban, Regény, Az első este).

Ugyanakkor ac)csoporthoz erősen felszaporodik, s főként azzal, hogy a másik két sor tagjai is lényegükben már idehúznak. Pl., „*Aux branches claires des tilleuls – Meurt un malade hallali*”. („Hársak fehér ágai közt – elhal a gyenge hallali.” – Somlyó György ford.) – kezdődik a*Bannieres de Mai*(Májusi lobogók) c. vers –, de a folytatódó természeti képek között egy lelkiállapot, dilemma feszültsége adja a vers gerincét. (*Qu'on patiente et qu'on s'ennuie – C'est trop simple.*” 131.1. – „Tűrni és unni egyaránt túl egyszerű.” 161.1) Ez nem azt jelenti, hogy szűkebbre szorul Rimbaud témáinak köre, hanem azt, hogy fokozottan egyneműbbé váltak ezek a témák. A verstárgyak integrálódtak egy sajátos, közös közegben. Legvilágosabb példát erre a legkülönösebb, s egyben a legjellegzetesebb darabok adják pl.*Mémoire, Larme*– vagy a*Le loup criait sous les feuilles...* kezdetű versek (Emlék, Könny, Toportyán rítt a lomb alatt...). Mindegyikben felfedezhetők az 1869–71-ben még háromféle tárgykör elemei, sajátos ötvözetként.

Még fokozottabban áll fenn mindez a harmadik szakaszra: a prózaversekre vonatkozóan. A csoportosítás itt már játékossá, formálissá válik. Mégis ad egyfajta eligazítást, ezért feljegyzem:

- a. *Aube; Fleurs; Ornières; Vies; Départ; Phrases* (Hajnal; Virágok; Kerékvágás; Életek; Indulás; Mondatok).
- b. *Démocratie; Guerre; Ville; Villes; Ce sont des villes; Villes; L'acropole officielle; Métropolitain; Les Ponts; Ouvriers; Vagabonds; Fête d'hiver; Parade; Conte; Royauté; Après le Déluge; Solde; Promontoire; Scènes; Soir historique*(Demokrácia; Háború; Város, Városok: Ezek a városok...; Városok: Szabályos akropolisz...; Világváros; Hidak, Munkások; Csavargók; Téli ünnep; Menet; Mese; Királyság; A vízzözön után; Végeladás; Hegyfok; Színpadok; Történelmi este).
- c. *Enfance; Vies (2.–3.); A une Raison; Matinée d'ivresse; Veillées; Angoisse; Barbare; Bottom; Jeunesse; Jadis, si je me souviens bien; Mauvais sang; Nuit de l'Enfer; Délires I. Vierge folle; Délires II. Alchimie du Verbe*(Gyerekkor; Életek 2–3.; Egy értelemhez; Részegség reggele; Virrasztások; Szorongás; Barbár;

B) Az anyag átalakulása a kompozícióban

Bottom; Ifjúság; Egykor, jól emlékszem...; Hitvány vér; Éjjel a pokolban; Delíriumok I. A balga szűz; Delíriumok II. A szó alkímiája). Egyre több az olyan vers, amelyik a harmadik csoportból a három szintézisévé válik, és mint speciális tárgyú, egy új, d) sort ad:

- d. *Mouvement; Marine; Dévotion; Mistique; L'Impossible; L'Éclair; Matin; Adieustb.* (Mozgás; Tengeri vers; Ájtatosság; Misztikum; A lehetetlen; Villám; Reggel; Búcsú stb.).

Innen visszatekintve föltűnik, hogy az előbbi két szakaszban is az alig besorolható, legkülönösebb versek ezek előzményeinek tekinthetők. Pl. a kiemelt *Mémoire; Larme; Le loup criait sous les feuilles...* (Emlék; Könny; Toportyán rítt a lomb alatt...) – s a pálya elején egyes nyomaiban a *L'Étoile a pleuré rosé...*; *Le Bateau ivre* (A csillag könnyezik friss rózsaszínt...; A részeg hajó) és legkezdetlegesebben az *Ophélie*.

Mit mutat ez a csoportosítás? A tárgykörök külsőséges összeváltogatásánál lényegesebb az, hogy az életmű kibontakozásának körvonalaira utalnak.

A legkonkrétabb témákat az első csoportban, az 1869–72-es versek közt találjuk. Néhol szinte pontos naptári időben, földrajzi térben elhelyezhetjük. (Pl. *Au Cabaret-Vert – Cinq heures du soir; L'Éclatante Victoire de Saarbrück – remportée aux cris de Vive L'Empereur!*: A Zöld Hordóban – Este ötkor; A híres-nevezetes saarbrückeni győzelem, amelyet Éljen a császár! kiáltásokkal arattak). Az 1872-es művekben, s még inkább a prózaversekben egyre teljesebb az absztrahálás.

Már címszerűen is követhető ez a költői deformálás. Egyre kevesebb a konkrét cím. Az 1872-es versek között összesen kettő akad: *Bruxelles, La Rivière de Cassis*: Brüsszel, A Ribizkebokor Patak. De ezek is már ál-konkrét tárgyak, nem elsősorban Brüsszlel vagy a megnevezett patakról van szó. Ugyanakkor megjelennek a rejtélyes címek, amelyeknek tárgyszerűen semmi kapcsolatuk nincs a szöveggel (*Larme, Michel et Christine*: Könny, Michel és Christine).³⁵ Ezzel közelednek a prózaversekhez, ahol a címek nemcsak elvont főnevek, absztrakciók (*Angoisse, Mouvement, Dévotion*: Szorongás, Mozgás, Ájtatosság stb.), hanem a vers egészének rejtett, új aspektusát is adják sokszor (*Fairy, Mystique, Bottom*: Fairy, Misztikum, Bottom stb.) Az angol nyelvű címadás is utalás.

Azaz a három fejlődési szakasz már a tematikában is egy folyamat kibontakozását mutatja. Az anyag egyre kevésbé „nyers”: egyre áttételesebb. A tárgyiasság csökken, a személyesség növekszik.

Mindez sejteti már a külső valóság elemeinek fokozódó elváltozását a műben: funkcióváltozását, amely mind a kompozíció, mind a komponálás változására utal.

S e folyamatok kibontakozásával együtt egyre jobban, egyre sajátosabban lehet ráismerni Rimbaud-ra már a címből is. Pl. *APremière Soirée-t, aMa Bohémét* (Az első este, Kóborlásaim) egy megelőző, klasszikus vagy romantikus stíluskorszakban is megverselhették volna. Hasonlót találhatunk Victor Hugónál vagy Goethénél, Puskinnál, Petőfinél. De a *Délires-t, aMistique-et, aL'Impossible-t* (Delíriumok, Misztikum, A lehetetlen) érezhetően későbbi kor hozhatta csak létre, s ezen belül is személyesebben Rimbaud-ra vallanak.

3.1.2. B) Az anyag átalakulása a kompozícióban

Mit jelent közelebből megvizsgálva az anyag struktúrába lépése? Minden fejlődési szakaszban más, fokozódó elváltozást.

Az 1869–71-es versek legtöbbjénél a valóságban látott, átélt jelenség: tárgy, személy vagy élmény közvetlen hasonlóság alapján követhető. A barna, illatos ebédelőben felbukkanó cseléd lány, a charleroi-i kiskocsmában fáradtan kinyújtózó vándor (*La Maline, Au Cabaret-Vert*: A kísértő, a Zöld Hordóban) személyek, akik környezetükkel együtt úgy kerülnek a költeménybe, hogy itt, a versben is megtartják objektív törvényeik uralkodó szerepét.

³⁵A *Larme*-ről I. Hugo Friedrich: *Die Struktur der moderner Lyrik*. München, 1956. 56. A *Michel et Christine*-ről Somlyó György ír ilyen vonatkozásban: Arthur Rimbaud: *A részeg hajó*. Budapest, 1958. 18.

B) Az anyag átalakulása a kompozícióban

A deformálódás először az alakok megjelenítésében figyelhető meg. *ALes Étrennes des Orphelins*-ben (Árvák újévi ajándéka) a két gyerekről gyengéd pasztelképét kapunk, eszményiségük Murillo-angyalokra, érzéki elevenségük Renoirra emlékeztet. *ALes Effarés* (A meghökkentek) rongyos nadrágú bámészkodói nyersebbek s karikírozottabban lépnek föl, míg a *ALes Pauvres r l'église* már daumier-i torzkép hatását keltik, hiába szívják kenyérillatként a viasz szagát:

Heureux, humiliés comme des chiens battus,

... Leurs seins crasseux dehors, ...

Ces effarés y sont et ces epileptiques, ...

—*Les Pauvres r l'église*, 56.

(boldogok és sunyik, akár a vert ebek;

... Mellük kilóg aszottan,

a rémült bamba itt az epilepsziással ...

—Szegények a templomban, 99, Kardos László fordítása³⁶)

A torzítás a szubjektív átformálás erősödését jelzi, amely főleg a prózaversekben úgy felfokozódik, hogy nemcsak a személyek, tárgyak válnak felismerhetetlenné, hanem maga a valóságos modellel való hasonlítás lehetősége szűnik meg, mert ennek alapja tűnik el. Töredékként megtalálhatók még a tárgyszerűség maradványai, de előtérbe lépnek megváltozott kapcsolataik, más, sajátos költői összefüggésrendbe tartozásuk. Azaz: az objektív rendet, törvényeket szubjektív rend, öntörvényűség váltja fel. Pl.: „*Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer; enfants et géantes, superbes noires dans la mousse vert-degris*” (*Enfance*, 197.). („Nők keringenek a tenger szomszéd térfokain; gyermekek s óriások, nagyszerű néger nők a rozsdaszín mohán” – Gyerekkor, 215. Rónay György fordítása.)

Ez a folyamat – a valóság szubjektív átrendezésének fokozódása a műalkotásban – megtalálható minden művészeti ágban.³⁷ S a folyamat egyes fokozatainak közös vonásai egyúttal megfelelnek, testet öltenek egy-egy stílusáramlatban: futurizmustól szürrealizmusig. Rimbaud-nál mint előfutárnál ismerhetők fel és jelölhetők meg az egyes stílusáramlatokra jellemző vonások. Egymást váltják, sokszor egymást fedik, keverednek a szimbolista, impresszionista, expresszionista, szürrealista jegyek. De ez már külön tanulmányt érdemelne.

A deformálás egészét megfigyelve – nézzük, hogy jelentkezik e folyamat konkrétan.³⁸ Kísérjünk végig egyfajta anyagot ezen az átalakuláson. Mennyiben, miért, hogyan változik meg?

Vegyük példának az „*Orphelins*”-t („Árvák”-at).

Az 1869–71-es versek között egész költemény témájaként találkozunk velük. (*Les Étrennes des Orphelins*, 331.: Árvák újévi ajándéka, 39, Kardos László fordítása.) Érzékeny történetet idéz ez a vers, megható színeivel, megindultságával nemcsak Victor Hugóra emlékeztethet mint mesterére, hanem a romantikusok kedvelt, elhagyott, kitett, megfagyott stb. gyermekeinek népes táborára is. Régi újévek, ajándékok, elveszített gyengédségek felidézése, ahol az „őreg cseléd”, „puha szőnyegek” illedelmes hangfogót biztosítanak a

³⁶Versek idézésénél az oldalszámok az alábbi kiadásokra vonatkoznak: *Oeuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses. Préface de Paul Claudel*. Paris, 1924.; ill. az itt nem található darabok, sorok esetében: Arthur Rimbaud: *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1954. (Pl. Le Soleil était encore chaud; Soleil et Chair; L'Homme juste; Bannieres de mai; Ô saisons, ô châteaux; Jeunesse IV.) Magyar változatoknál: A részeg hajó. Budapest, 1958. Szerk.: Somlyó György.

³⁷Különböző művészeti ágak közös stílusjegyeiről I. Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Gondolat, 1958.

³⁸A fokozódó deformálás tényét tán nem indokolatlan összekapcsolni a tematikai átváltozással sem. A gunyor, viszolygás, undor tárgyai elszaporodnak. (Bal des pendus; La chatiment de Tartufe; Vénus Anadyomene; Les Assis; Accroupissements.) Másrészt azzal, hogy új mestereit, iskoláit egyre inkább paródiaként érinti, parnassienektől szimbolizmusig, Leconte de Lisle-től Sully Prudhomme, Victor de Laprade, Glatigny, Gautier, Verlaine, Françoise Coppée-ig. Vö. Somlyó György bevezető tanulmánya, 25.

B) Az anyag átalakulása a kompozícióban

szenvédésnek; szolid, tiszta fényű bánattá teszik.

Or les petits enfants, sous le rideau flottant,

Parlent bas, comme on fait dans une nuit obscure.

(S a lengő függönyök mögött a két gyerek

úgy suttog, mint setét éjen, homályba veszve.)

—331.: Árvák újévi ajándéka, 39, Kardos László fordítása.

Így tűnik fel itt egy jellegzetes pillanatkép, amely a prózaversek szakaszában is elénk villan:

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante, les enfants en deuil regardcrent les merveilleuses images.

—*Après le Déluge*, 162.

(A nagy házban – ablaka még patakzott – gyászruhás gyerekek bámulták a csodálatos képeket.

—A vízözön után, 213. Rónay György fordítása.)

Teljes versből egyetlen, rövid utalássá lett, amelyet szövegkörnyezete: a hódok építkezése és az Alpesebbe állított zongora asszociációinak szomszédsága tesz bizarrá. Az anyag ilyen funkcióváltozása mögött mi rejlik? Szeszély vagy törvény?

Első lépésként azt figyelhetjük meg, hogy már az 1869–71-es szakasztól kezdve ez a témaválasztás olyan részvétből, olyan szolidaritásból táplálkozik, amely többféle módon és helyen is megnyilvánul. Pl. a rongyos nadrágúak, koldusok, szegények, elesettekről írt versekben (*Les Effarés*, *Les Pauvres r l'église* stb.), gyerekkori barátai megválasztásában. („*Pitié! Ces enfants seuls étaient ses familiers – Qui, chétifs, fronts nus, oeil déteignant sur la joue, – Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue – Sous des habits puant la foire et tout vieillots, – Conversaient avec la douceur des idiots!*” – *Les Poctes de sept ans*, 59.: „Nagy Ég! barátai azok a szélütött – kölykök voltak, akik csorgó szemmel, szipogva, – sártól retkes, sovány és sárga ujjuk ócska, – foszzagú gönceik alá dugdosva épp – úgy dünnyögtek, akár a szelíd kis hülyék.” – A hétéves költők, 96. Rónay György fordítása.)

Ez a fajta rokonszenv, gyerekkori emlék bukkan fel a fegyencsel szemben a prózaversekben:

Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne; ... je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur – et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison.

—*Mauvais sang*, 257.

(Mikor még kisgyerek voltam, megcsodáltam a konok fegyencet, aki mögött újra meg újra becsukódik a fegyház; ... balsorsát szaglásztam a városokban. Erősebb volt ő, mint egy szent, értelmesebb, mint egy utazó – és ő, egyedül ő volt tanúja dicsőségének és értelmének.

—Hitvány vér, 268. Kardos László fordítása.)

Ez a fajta szimpátia vonzza csavargótársához, annak „agyalágyult bánatú álmá”-hoz (*Vagabonds*, 240. – Csavargók, 236. Rónay György fordítása). Ebben a vonzalomban való közösség tükröződik a „*Ma camarade, mendiant, enfant monstre!*” („Pajtásnőm, kolduslány, szörnyű gyermek!” megidézésében (*Phrases*, 187. – Mondatok, 228. Rónay György fordítása), s ennek a részvétnek lenyűgöző varázsát ecseteli a *délieries I.*-ben is. (275.).

B) Az anyag átalakulása a kompozícióban

Ezek a különböző külső képek, anyagok – fokozódó intenzitással – belső kapcsolatba lépnek egymással a költői struktúrában az életmű kibontakozása során. Már a második fejlődési szakaszban szorosan egymás mellé kerülnek, egy mondatrészé válnak egy ars poetica-szerű megnyilatkozásban:

Le Pocte prendra le sanglott des Infâmes,

La haine des Forçats la clameur des maudits

—*Paris se repeuple*, 50.

(A Költőből zokog a Rongyosok siráma,

a Fegyencek dühe, Kivertek sikolya

—A párizsi orgia, 102. Kardos László fordítása.)

Sorainak ezt a vonatkozását elmélyülve látjuk viszont az *Adieu*-ben (306. – Búcsú, 295. Somlyó György fordítása). A végső, legnehezebben elhomályosuló panaszokként együtt búcsúztatja ezeket a költőivé vált alakokat:

Mes derniers regrets détalent, – des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes...

(Utolsó panaszaim is eloldalognak, – a féltékenység a koldusok, a banditák, a halál barátai s a mindenféle elesettek iránt...)

—306. – Búcsú, 295. Somlyó György fordítása

Mindez már sejteti, hogy az, ami az első szakaszban (1869–71) külső képek tárgyyszerű rokonsága volt, s a második szakaszban közös fogalmi jegyek, belső vonzalom alapján összekapcsolódott, itt, a prózaversekben még belsőségesebb és sajátosabb összefüggésbe került egymással.

Összekötő kapocs Rimbaud-nál a gyerekkor, amely különös jelentőségűvé válik nála³⁹, mint általában a modern költészetben. Két folyamattal találkozunk, amelyek egymást keresztezik, összefonódnak: a külső, tárgyi képek személyesednek, s a belső, személyes átélések tárgyasodnak. Előbbire példa a gyászruhás gyerekek felbukkanása az idézett *Illuminations* darabban; a tanyaudvaron hadonászó gyereke, a gyermeké, akit elhagytak a gáton, a kisinásé, aki baktat a fason (Après de Déluge; *Enfance* stb. 162, 197. – A vízözön után; Gyerekkor, 213, 215. – Rónay György fordításai). Az utolsó jelenet már átvezet saját gyermekkorára tárgyasításához:

... j'essaye de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendicante, de l'apprentissage ou de l'arrivée en sabots, ...

—*Vies* II., 236.

(... próbálok meghatódni koldus gyermekségem emlékein, inaskodásom idején s ágrólszakadt megérkezésemen...)

—Életek II., 222. Rónay György fordítása.)

S hogy a jelző értelme több a szó szerintinél – éppúgy, mint az árvaság esetében –, azt további példák bizonyítják:

Ah, cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants...

—*L'Impossible*, 297.

³⁹Saját gyermekkorára idézésének szerepéről l. Enid Starkie: Arthur Rimbaud. London, 1961. 236. A következőkben a versidézeteken belüli kiemelések tőlem: Sz. K.

(Ó, gyermekéletem, nagy vándorút minden időkön át, természetfölöttien józan, önzetlenebb,
mint a legjobb koldus...

—A lehetetlen, 290. Kardos László fordítása.)

S a másik tárgyiasított gyerekkori emlék: „A déli szél elém idézte gyermekségem nyomorult kellemetlenségeit, nyári kétségbeeséseimet, azt a szörnyű mennyiségű erőt és tudást, amelyet mindig visszatartott tőlem a sors.” „(itt) ... sohasem leszünk mások, mint eljegyzett árvák.” (Munkások, 230. József Attila fordítása. A francia kifejezések: „*les misérables incidents de mon enfance*” – „*des orphelins fiancés*” – *Ouvriers*, 225.)

Végül a kétféle: tárgyiasító és személyesítő mozzanat szétválaszthatatlanul összeforr, egy Rimbaud–Hamlet-i feladat megszólaltatásában:

„Change nos lots, crible les fléaux, r commencer par le temps” – te chantent ces enfants.

„Élve n’importe ou la substance de nos fortunes et de nos vœux” – on t’en prie.

—*A une raison*, 179.

(„Cseréld el a sorsunk, rostáld ki az átkot, kezd az időn” – éneklük neked a gyermekek.

„Emeld fel, mindegy, hová, lényegét végzetünknek s vágyainknak” – így esedeznek hozzád.

—Egy értelemhez, 226. Rónay György fordítása.)

Ez az utolsó példa egyben összegezi is a felsorakoztatott motívumok fogalmi és funkcióbeli közösségét. Az árvákat, árvaságot, fegyencet, koldusságot, gyermekséget stb. az ártatlan, végzetszerűen átélt áldozattá válás, a kifosztottság, kisémmizettség kapcsolja össze. Szuggesztív légkört idéznek, a tárgytalanságában kínzó kiszolgáltatottság közérzetét, amelyet új meg új megfeszítéssel, alapinspirációként, „küldetés”-ként átélve kísérel megragadni a költő. Hogy „felemelje lényegét végzetüknek”, „kirostálja az átkot” – s „kezd az időn”.

Az anyag végigkövetése két párhuzamos folyamatra hívja föl a figyelmet. Folyamatokra, amelyek az életmű kibontakozása során egyre intenzívebbé válnak. Egyik: az anyag deformálódása. Az, amikor a látható, közismert, kézzelfogható tárgyak, alakok, szituációk egyre elvontabbá, áttetszőbbé válnak, „anyagtalanná”. Pl. a kipirult arccal alvó, pihegő, négyéves apróságok átszellemült gyerekhangokként térnek vissza, egy testetlen lényeg körvonalainak keresésére bízva.

Ugyanakkor ez együtt jár versbeli, életműbeli funkciók változásával. Verstémából egyetlen motívum, hasonlat, utalás lesz. De egyúttal az áttételezéssel egyre szervezettebb alkotóelemei lesznek az oeuvre struktúrájának. Mint közvetlen, tárgyi valóságoknak csökken a jelentőségük: részletté, ürüggyé válnak, egy fojtó atmoszféra tárgyiasításának puszta eszközeivé. De elváltozásuk másik oldala: mint költői elemeknek, súlyuk erősen megnő. Átlényegülnek valóságosból költői valóságosba. S ezzel jelentéskörük, asszociációs hátterük nemcsak kitágul, hanem el is mélyül. Mindez a beleértések földuzzadása, a fokozott strukturálódás eredménye.

3.1.3. C) A kompozíció átalakulása

1. A versben

Miután figyelemmel kísértük, hogy válik az anyag kompozíciójává, nézzük meg ugyanezt a folyamatot a szerkesztésmód oldaláról.

Egy olyan verscsoportot választunk ki, amely az első és második fejlődési szakasz határán született, az életmű kibontakozásának, a kompozíció változásának egy fordulatát képviseli.

1871 nyara az időbeli keretük. *Mes petites amoureuses*: Kis szerelmeim (május); *Les Soeurs de Charité*: Az

irgalmas nővérek (június); *Les Premières Communions*: Első áldozások; *Ce qu'on dit au poète r propos de Fleurs*: Amit a virágokról mondanak a költőnek (július); *Le Bateau ivre*: A részeg hajó (szeptember).⁴⁰Háttérükben láthatjuk a tizenhét éves Rimbaud-t, a szellemileg, kapacitásában féktelent, korlátlan s a fizikailag, anyagilag erősen korlátozottat. Férfias elszántság, vágyak fűtik, s külseje gyerekes; fölényes világszemlélet jellemzi és kopott ruha – mindezek jelzik aránytalanságait. Kielezik és közvetlen, sebző élménnyé teszik ezt az ellentmondásosságot keserű szerelmi tapasztalatai, gőg és megcsúfolás sűrített átélései.⁴¹

Az elsőként említett vers azt a gondolatot ébreszti, hogy a „kamasz”-megrendülés, az elkerülhetetlen fejlődési fázis szerepet játszik a fordulat bekövetkezésében. Az ifjabb kori pazar tündöklésű természeti képek szemünk láttára válnak csúfosakká. Például a *Ce retient Ninag* yengéd, érzéki képéből a nőgyűlölet iniciáléja lesz:

De chaque branche, gouttes vertes,
De bourgeons clairs,
On sent dans les choses ouvertes
Frémir des chairs.

—*Ce qui retient Nina*, 362.

(Zöld csöppek mindenütt az ágon,
a tiszta, dús
rügyek, a megtárult világon
remeg a hús.

—Ami Ninát visszatartja, 64. Kardos László fordítása.)

A *Mes petites amoureuses*-ben:

Un hydrolat lacrymal lave
Les cieux vert-chou:
Sous l'arbre tendronnier qui bave,
Vos caoutchoucs

Blancs de lunes particulicres
Aux pialats ronds,
Entrechoquez vos genouillcres
Mes laiderons!

—*Mes petites amoureuses*, 385.

(Nyers-zöld égre könnyes nyirok hull,
párlat pereg:
a zsenge ág gyantája csordul...

⁴⁰Az egyes versek pontos datálására l. E. Starkie i. m. 96.

⁴¹Pierquin: *Souvenirs (Lettres de la Vie Littéraire)*. 154. Idézi Starkie i. m. 88–89.

A kis kerek,

a furcsa hold alatt keresztbe

csukjátok ím

nyíló térdeiteket össze,

csúfságaim!

—Kis szerelmeim, 92.Somlyó György fordítása.)

A nedvesség előbb az üde báj, varázsos tavaszi vonzás, boldog vágyak jelképe volt – s lett belőle viszolygás, undor, nyálcseppek előképe. A harmatból – nyirok.

A vers folytatása, egésze tovább fokozza ezt a hatást, a hangvétel gúnyos, megvető élet.

Valóban a szokásos, „szabályos” csalódásról van szó, a rajongás átváltásáról megvetésbe? Kiábrándulásról, nő (és világ)-megvetésről mint kötelező tűz-keresztségről? Kétségtelen. De ez a bosszúállási vágy, az önbizalom hetyke helyrebillentésének szándéka messzebb menő változás vonalába esik. Átfogó és alapvető fordulat felszínre bukkanásának csak egyik ürügye is egyben.

Piétinez mes vieilles terrines

De sentiment;

.....

Fade amas d'étoiles ratées,

Comblez les coins!

—*Mes petites amoureuses*, 387–388.

(Rúgjátok szét érzelmem ócska,

Rossz fazekát.

.....

Hullt csillagok unt halma, földre,

rothadjatok!

—Kis szerelmeim, 93.Somlyó György fordítása.)

A konkrét élmény csak fedezi a kirohanást az „érzelem” ellen; nemcsak a volt szerelmek jelentik a félrerúgott „hullt csillagok halmát”.

A hagyományoktól, elsősorban a romantikától vett búcsú fordulata ez. S a klasszika, romantika vers-struktúrájának való hátat fordítást már abban érzékelhetjük, hogy használhatatlanná válnak poétikájának alapfogalmai (pl. a műfaji kategóriák); maguknak a minőségeknek az átváltozását figyelhetjük meg. Az átmenetet, az átfordulás mozzanatait a már meghaladott és a még csak alakuló stílusbirodalmak határán álló, felemás versek mutatják.

Pl. a *Les Soeurs de charité*s ilyen jellegzetes hibrid. Az eleven és még uralkodó hagyományokra utal: a hangvétel (*Le jeune homme, – devant les laideurs de ce monde*: Az ifjú, a világ ocsmányságait látva); az attitűd

(csalódás idején nőnél, természetnél, tudománynál keresett enyhülés); a szerep (görög istenként rajzolja meg magát); s az ehhez illő képanyag (*Muse, Justice, Vérité, Mortmegidézése*); s az ősi mintát követő szerkezet, amely bölcs kiegyensúlyozottság elérésére tör; a hozzá tartozó elégikus, megbékélő befejezés; szókinsz, kifejezések (*des deux Soeurs implacables, la science aux bras almes* stb.: szívtelen két Nővér, lány karú, szép tudomány stb.), érzelmesség.

Vagyis: dominálnak a klasszikus, romantikus szerkezeti elemek. Mégsem alkotnak egységet. Nem fedik anyagukat, a költő felindulását, szándékát; s az a negyedik szakasztól kezdve fokozottan kibújik ebből a keretből. A hagyományos váz, hangvétel által sugallt egyértelműséget mélyebbre nyúló, új ellentmondásosság bontja meg (4–6. szakasz), s a befejezésben, az összképben a harmonikus feloldás formálissá válik. Nyugalom, lemondás, halálvágy: ez a tradicionális szerkezet szerinti lezárás. De ezt meghazudtolja a vers mélyén feszengő zaklatottság. Szenvedélyes utálatról vall, nemes tüzek mámorára vágyik. Az egyensúly, a záró akkord helyett és mögött új utak sejtelmei, kérdőjelei jelennek meg (*Reves ou Promenades, ... travers les nuits de Vérité*: álmok vagy utak, ... át az Igazságnak éjén).

A következő versnél (*Les Premières Communions*, 73.) már egészen látszólagossá válik a hagyományos felépítés. Csak úgy tűnik, hogy határozott körvonalú, reális élményt (falusi első áldozó lány történetét) lírai elbeszélésként dolgoz föl. Indulása, később is: hangütései, egyes képei idézik csak a régi értelemben vett, valódi történetet. (*La veille du grand Jour, l'enfant se fait malade*: A nagy Nap estéjén megbetegszik a gyermek; – *A son réveil, – minuit, – la fenêtre était blanche*: Éjfél tájt felriad az ablakban a fényre. – Somlyó György fordítása.) A fizikai események mögött azonban nem is egyszerűen a lélektani motivációra helyeződik át a hangsúly, nem balladai „belső történés” kerül középpontba, hanem egy olyan tragikus vívódás, amely a vívódó előtt is rejtett. Tragikum éppen az alattomoságában, a fel-nem-ismertségében van. Láthatatlan, öntudatlan megrontás történik. A természetes testi vágy torzul el, deformálódik büntudattá. Többszörösen eltakart, „éji” igazság már ez. S megjelenítése is kilép a reális elbeszélés kereteiből valószínűtlen, lidércszerű képet öltve. Pl. a nászjé reggelén elhangzó monológ egy fiatalasszony vallomása. De olyan gondolatokat mond el, amiket valójában ő maga szólaltathat meg legkevésbé, hiszen vallásos tudata kizárja őket. (*J'étais bien jeune, et Christ a souillé mes haleines. – Il me bonda jusqu'à la gorge de dégoûts!*: Oly ifjú voltam és Krisztus leheletembe – rondított s undora öklendéssig itat!) Ez, az öntudatlansága tudatában levő, különös nőalak a költői világ mesterséges terméke, önkényes eszköze.

A virágoknak mondott búcsú (*Ce qu'on dit au poète r-propos de Fleurs*, 95.: Amit a virágokról mondanak a költőnek, 120. Somlyó György fordítása) már világosan, fölényes gúnnyal tetőzi be ezt a szakítási folyamatot, az új útra térést. A fölvonultatott virágok képében seregszemlét tart az elhagyatott, megtagadott, megvetett látszatok fölött. *Ames petites amoureuses, Les Soeurs de Charité, petite épouse* mind felsorakoznak még egyszer a nem létező liliomok, rothadag nefelejcskek, rózsás, cukrozott napraforgó stb. formájában. Az egész, *Vieilles verdure, vieux galons!* – t („ócska ruhák, ócska virányok!” – at), a, *les végétaux Français, – Hargneux, phthisiques, ridicules* – t („hektikás, balog, – nevetséges francia Flórát”) ítéli szemétdombra. Azt rúgja föl, ami kiüti a, *l'oeil fou de l'étranger – Aux lectures mal bienveillantes!* („megkergült szemét – a vesztén nyájias olvasónak!”), a tetszetős, csaló, képmutató felszínt.

Ton quatrain plonge aux bois sanglants

Et revient proposer aux Hommes

Divers sujets de sucres blancs,

De pectoraires et de gommes!

(S ha rímed mélyen behatolt

vérző Erdőkbe, visszatérve

juttasson új gyógyírt, cukrot

s gumit az Emberek kezére!)

Tisztánlást, beavatkozást kíván. S ehhez, ezért már itt is az elátkozottságot, a szabálytalanság, a „részegség” vállalását látja kivezető útnak. „*Toi, fais jouer dans nos torpeurs, – Par les parfums les hystéries*” („Renyheségünk hisztériák – illatozó táncára váltsd itt”).

Le Bateau ivre, 34. (A részeg hajó, 127. Tóth Árpád fordítása) teljesíti be és valósítja meg a készülődő fordulatot. Az eddigi, fokenkénti részletváltozások itt eleven költői forradalomra nőnek. Jelképszerűen tökéletes vers. Tökéletes, mert telitalálatok optimális találkozáspontja. A téma, az anyag, hangvétel, képsorok, zenei hatás stb. mind egyetlen, átütő erejű, szuggesztív kompozícióban egyesülnek. Törvényeket sűrítő ihlet izzásában ötvöződnek egységgé.

A téma három momentuma – a hajó, a partoktól távoli út és a részegség mámora – már magában rejti a teljes művet. Minden további mozzanat és részlet adódik, kibomlik ebből. Akár történeteszerűekről van szó, akár tárgyi részletekről. Vontatóit, kormányt, horgonyt maga mögött hagy, rohan, „*sans regretter l’oeil niais des falots!*” („nem néztem: vaksi lámpás vet-é utamra fényt?”). Útja mentén sziklahátak, örvény, szigetek, reves roncsok, görbe fák kísérik – halat talál, vízbefúltak tetemét, csillagos sziget tűnik fel a távolban, madársereg. Mindezek: mint konkrét nevek, határozott tárgyak, lények megnevezései szerepelnek (*gouffres, récifs, Florides, échouages hideux, arbres tordus, poissons, noyés, archipels sidéraux, million d’oiseaux* stb.) – mégis, mindez az „anyag” már költői átlényegülésen ment át. Konkrét tengeri út kísérőjelenségeiből csak és kizárólag a Rimbaud-féle költői út elemeivé vált.

Mert éppúgy következik, kínálkozik minden motívum az „anyag”-ból, mint Rimbaud-ból. Illetve maga az anyag, a tárgy vált annyira rimbaud-ivá, hogy Rimbaud maradéktalanul kiválasztott anyagává azonosulhatott, annak minden egyes (feltárt és rejtett) vonatkozásában. Az egész felépítés ívét ez az önkibontakozás feszíti. Öt részre tagolható: 1. Az indulás (1–5. szakasz); 2. Az út, látott, hallott, álmodott, felfedezett élményeivel (6–17. szakasz); 3. Maga a hajó (18–22.); 4. A szenvedés bevallása (23–24.); 5. A summázó törvény: szentencia (25.). Ez a heves felemelkedést (1.), egyre mámorosabb utat (2.), fennen-lebegést (3.) mutató mesteri ív, éppen a rövid megtöréssel (4.) tisztulhat az utolsó szakasz (5.) kristályos, tárgyi igazságává. Az egyes részek hangvétele, üteme, erőteljes önsodrása maga teremti, csíholja az egyre valószínűtlenebb képeket, amelyeket ugyanakkor egyre nagyobb hitető erővel tár fel, s izzít át. Ez a merész, diadalmas lendületű ív mintegy kompozíció-képe annak a bátor útnak, amit a részeg hajó „az ég izzó falába fűr”. („*Mois qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur*”). A forró kaland drámai hite, szívdobogásának emelkedő, lassuló ritmusa sodor. A hajózási képek hézagatlan látomás-sorrá állnak össze, az út, a szigetek, tengerek képsorai színes filmként peregnek le előttünk. De többé nem anyagszerűek: teljesen áttetszővé váltak. Ám nem hagyományosan fogalmiak. Utalásaik, asszociációs háttereik az életműben gyökereznek. Az anyag átlényegült „struktúrává”. Minden egyes elemet áthat a kompozíció szerves egysége. A valóságot sajátosan komponált költői valóságként látjuk viszont.

Az egész, követett folyamat lényege az, hogy a valóság fokozatosan félrevezető, megtagadnivaló külszínre lett, látszattá. Ez az alapélmény speciálisan tárgyasult a versszerkezet átalakulásában. Ez az új szerkezet minden felhasznált anyagi elemét szervesen áthatja, áthasonlítja. A tárgyak, alakok elveszítik benne konkrét körvonalait – párhuzamosan aranyfedezetük elvesztésével. – Hamisítást, eltorzulást, fonákjára fordulást tapasztalt, élt át a költő – s mindezt a látszat mögé, mélyebbre utalta. Lényegét keres, amely azonban rejtett, testetlen. Így magaterremtette ábrákkal, víziókkal tapintja ki. Ezt tükrözi a magatartás is, ahova eljutott: elszánt kivettségben keresi, teszi mindezt, hogy semmi ne ámíthassa. Az „elátkozott költő” az „elátkozott valóság” hűnek maradt szolgája.

Párhuzamos a folyamat. Az egyes jelenségek hamisításainak leleplezése szintézissé válik; a tünetekből diagnózis alakul. S az egyes szerkezeti elemek átváltozásából a kompozíció egészének radikális újjáteremtése lesz.

3.1.4. D) A kompozíció átalakulása

2. A képben

Nemcsak az egész vers, hanem alkotóelemei is mikrostruktúráként átalakulnak. Pl. az elemzett, követett szerkezeti változást híven tükrözi egy-egy kiemelt kép is.

Rimbaud természeti képei közül vesszük a példát. Jellemzőek, s megkülönböztetett helyre állítja ilyen tárgyú verseit, amelyekben, szenvedélyes átélés, a szerelemhez hasonló heves vágy és élvezet nyilvánul meg a hajnalok, erdők, virágok látványainak, illatainak, érzékelésének befogadásában.⁴²

Az 1869–71-es versekben színpompás, csábos, napfényes tájakkal találkozunk (*Les Réparties de Nina; Sensation; Soleil et Charstb.*). A második fejlődési szakaszban még viszontlátjuk ezeket a varázslatokat, de hangsúlyuk megváltozik. Elégedetlenül, keserűen kezeli őket, nem azonosul velük, idillé zülленek. „*Le ciel est joli comme un ange. – L’azur et l’onde communient.*” („Az ég oly szép, akár egy angyal, – kékje a vízből visszakéklik”) – De: „*Mais des chansons spirituelles – Voltigent parmi les groseilles.*” („De a ribizke bokra közt – anyagtalan dalok csaponganak.” – *Bannicres de mai*, 131. Májusi lobogók, 161. Somlyó György fordítása.) Alattomos, hamis külszín lesz az, ami „túl szép”. Az elragadtatás, gyönyörködés helyébe a látványok szétrombolásának víziói lépnek. A felhőtlen ragyogást felváltja az elfelhősödés látomása, amely többször visszatér:

Puis, c’est la nappe, sans reflets, sans source, grise: un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

—*Mémoire*, 134.

(Sík tükre szürke lett, árny s hab se szántja; egy vén kotrómunkás liheg, és nem moccan a bárka.

—Emlék, 147. Rónay György fordítása.)

És ez az elborulás baljóslatú átváltozássá fokozódik:

Puis l’orage changea le ciel, jusqu’au soir.

Ce furent des pays noirs, des lacs des perches, ...

.....

L’eau des bois se perdait sur des sables vierges,

Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...

—*Larme*, 116.

(Estig kavarta később a vihar az eget.

Szálfák, tavak, setét táj egy-gomolyban ...

.....

A pagony vize eltűnt a szűz homokban.

Az égből szórt a szél a tócsákra jeget ...

—Könny, 154. Kardos László fordítása.)

(Lásd még *Michel et Christine; Qu’est-ce pour nous, mon coeur...stb.*).

⁴²A kortársak természetverseitől való karakterisztikus különbözést (Vigny, Baudelaire, Leconte de Lisle, Lamartine) elemzi E. Starkie i. m. 227–228.

A harmadik fejlődési szakaszban, a prózaversekben, az üde, eleven természeti élmény egyszer tér csak vissza, akkor is kivételesen, álomként (*Aube*, 185. – Hajnal, 241.). Azért bukkanhat fel, mert, „*Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois.*”: „Az árnyak táborá még nem kerekedett föl a liget útjairól” (Illyés Gyula fordítása). Az ég elborulása itt is feltűnik, egyben jelképpé is válik. A prózaversek egységes háttere a visszatérő komor égbolt. „... *gentilhomme d'une campagne aigre au ciel sombre.*”: „... nemesember bús egu, sivár vidéken” (*Vies*, 236. – Életek, 222. Rónay György fordítása; vö. még *Angoisse*, 181., *Dévotion* 244., *Ouvriers*, 224. stb.). De még gyakoribb a viharra fokozódó képsor. S itt rendkívüli méretekké, irracionálissá változott víziókkal találkozunk. Együtt a képek jellege, háttere, jelentése is átminősül.

Mi a változás lényege?

Megtévesztő az, hogy a képek anyaga is más lesz. Napsütésből elsötétedés, majd orkán, tűz- és jégesőig fokozódó. Ez csupán kísérőjelensége, s nem véletlen kísérte annak, ahogy az anyag struktúrába lépése, megszerkesztettsége – itt: a költői kép szerkezete – formálódik át.

Legyen példa egy vihart idéző képsorozat. Első darabja az idézett *Larme*-részlet. („*Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...*”). – *A Qu'est-ce pour nous, mon coeur...*-ben (111.): „... *les nappes de sang – Et de raise, et mille meurtres, et les longs cris – De rage, sanglots de tout enfer renversant – Tout ordre; et l'Aquilon encor sur les débris.*” („... vér- és lángözön hull, mit ér nekünk ezer gyilkosság, dühzsivaj, – minden poklok jaja, mely minden rendet földül, – mit ér a romokon az északi vihar” 150. Rónay György ford.) (Vö. *AMichel et Christine* hasonló képeivel.)

S a *Soir historique*-ben (218):

Le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, e la planete emportée, et des exterminations conséquentes, ...

(Pillanata gőzkitörésnek, elmozduló tengereknek, földmélyi tűzvésznek, elragadott bolygóknak, nyomukban tömeges pusztulás, ...

—Történelmi este, 251. Weöres Sándor ford.)

S a *Barbare*-ban (167.):

Le brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et chocs des glaçons aux astres.

(Paraszak és tajtékok. Zene, felfordult mélységek örvénye, jégcsapok és csillagok összecsendülése.

—Barbár, 248. Somlyó György fordítása.)

Mindegyik képben szerepel a víz és a tűz különböző megidézése. A pagonyok vízből óceán gomolygása, elmozduló tengerek lesznek – végül csupán tajtékok. A lángözönből vulkánok dühe, gőzkitörés, földmélyi tűzvész, felfordult mélységek örvénye, azaz: paraszak. Az égből szórt jég északi viharként, majd jégcsapok és csillagok összecsendüléseként villan fel.

Hogy követhető az átminősülés? Elsősorban a közvetlen tapasztalati jelleg, az anyagszerűség csökken. Érzéki képből egyre inkább fantáziára, sejtelmekre támaszkodó vízió lesz. S a leírásból röpke, egyszavas jelzés. A látvány felidézése fokozottan mellékessé lesz.

Ugyanakkor megfigyelhető, hogy ezzel egyidejűleg a költő magatartásának megváltozását is tükrözik a képek. A szemlélődés nyugalma árasztó leírásokból szándékosan megidézett „istenítélet” lesz, ami Rimbaud ítélkezése, szenvedélyes, mágikus ráolvasásként.

– Ici va-t-on siffler pour l'orage, et les Sodomes et les Solymes, et les betes féroces et les

armées.

—*Nocturne vulgaire*, 191.

(– Idefütyentjük a vihart, a Szodomákat és Szolimákat, s a vadállatokat és hadseregeket.

—Vidéki éji dal, 243. Weöres Sándor ford.)

Vö. *Après le Déluge*: „*Sourds, étang; – écume, roule sur le pont et passe par-dessus les bois; ...*” stb. részletével. (A vízözön után: „Buggyanj, tó; – hab, gördülj a hídon át, ontsd az erdőt el vizeddel;” Rónai György fordítása.)

S ezzel szoros összefüggésben az elemi csapások, természeti jelenségek – társadalmi, történelmi katasztrófák képeivé lesznek.

Mindez együtt jár az asszociációk összetapadásával, többértelműségével. A víz-ár összekapcsolódik a könnyek, gyászok látványával, még inkább fogalmával, jelképével; a tűz, vulkán pedig a vérrel. „... *eaux et tristesses, montez et relevez des déluges*” (164.) (vizek és gyászok ontsátok és dagasszátok a vízözönöket – Rónay György fordítása); „... *la haute mer faite d’une éternité de chaudes larmes*.” (örökön ömlo forró könnyek tengerén.” – *Enfance*, 197. – Gyerekkor, 215. Rónay); „*les nappes de sang – et de braise*” (vér- és lángözön hull); „*Après les cieux glacés de rouge*”... (vérrel jeges ég s fellegek irama; – *Qu’est-ce pour nous, mon coeur*, 124.; *Michel et Christine*, 122. – Mit már nekünk szívem ..., 150. Rónay; Michel és Christine, 152. Nagy László fordítása).

S ezek az implikálások végül pl. ilyen sűrített, érzékszerveket összezavaró, szinesztéziás látomás-idézéshez vezetnek:

Les yeux flambent, le sang chante, les os s’élargissent, les larmes et des filets rouges
ruissellent.

—*Parade*, 220.

(A szemek lángolnak, a vér énekel, a csontok kiterjednek, patakszik a könny és piros a sugár.

—Menet, 219. Somlyó György fordítása.)

Tehát a képek fokozatosan anyagtalanává váltak. Ugyanakkor – mint a versek egészénél már tapasztaltuk – határaik kitágultak, jelentésük elmélyült, több rétegű lett. Egyre teljesebb a képek kiszakítása szokásos összefüggéseikből, objektív törvényszerűségeik közül (akár pl. természetben előfordulásuk, tulajdonságaik, megjelenésük meghatározottságából). S egyidejűleg teljesebb a sajátos lírai világba, struktúrába való beilleszkedésük, annak megfelelő áthasonulásuk. Lírai szubjektív törvényeik érvényesülnek fokozottan. Azaz: valóságos tulajdonságaik, identifikációjuk csökken, s költői-valóságos tulajdonságaik, jelentésük, beleértéseikkel gyarapodik. Így, ha különváltan bukkannak is fel (pl. a „vihar” a *Génie*-ben); teljes vízióra utalnak. Nemcsak a vers egészével, hanem az életmű egészével is organikus kapcsolatuk van.

Maga Rimbaud így tekint vissza megtett útjára, egyben saját lírájának alakulási folyamatára is.

Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux. ... Cela commença par quelques dégouts et cela finit, – ... cela finit par une débandade de parfums. ... Rire des enfants, ... horreur des figures et des objets d’ici, ... Cela commençait par toute la rusterie, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace.

—*Matinée d’ivresse*, 183.

(Gyermekek kacagásai közt kezdődött ez, s velük végződik is ... Kezdődött ez némely utálkozással, s végződött azzal, hogy az illatok szétszóródnak. ... Gyermekkacagás, ... evilági formák s tárgyak irtózata ... Kezdődött ez mindenféle durvasággal, s végződik íme lángnak és jégnek angyalai által.

—Részegség reggele, 227. Jékely Zoltán fordítása.)

Az érzéki elemek szétfoslása, „evilági formák s tárgyak irtózata”: deformálás az az út, amely végül az egyetemes, ítéletszerű látomások új költői világába vezet.

3.2. II. A komponálás

Az alkotás megnyilatkozik már a számára legmegfelelőbb anyag kiválasztásában, a legkézenfekvőbb mozzanatok kiemelésében.

Rimbaud-nál már 1869–70-tól kezdve megfigyelhető, hogy gyakran teszi témává, sokszor egy-egy vers keretévé is egy gyors pillanatfelvétel élményét. A fotelban pongyolában üldögélő lány, a júniusi hársak alatt andalgó kamasz, a völgyben „alvó” katona alakját, mind egyidejűségükben rögzítette. A második fejlődési szakaszban is: a nyári hajnalon kopácsoló ácsok, az Oise-hoz inni lehajolás pillanata, a fűzfákkal övezett tiszta víztükör látványa, a tenger és nap sugárzó káprázata mind versek fókuszai. (*L.Première Soirée; Roman; Le Dormeur du Val*; illetve *Bonne pensée du matin; Larme; Mémoire; L'Éternité*. – Az első este; Regény; A völgyben egy katona alszik; illetve Jámor reggeli gondolatok; Könny; Emlék; Ami örök.) A prózaversekben – egy meleg februári délelőtt, részegség reggele, ébrenlét és elalvás közti pillanatok stb. – szintén egy-egy pillanatnyi helyzet, lelkiállapot jelzi a költemények kiindulópontját (*Ouvriers; matinée d'ivresse; Veillée* stb. – Munkások; Részegség reggele; Virrasztások stb.)

A két utóbbi időszakban egy-egy versen belül fokozott szerepet kap a pillanatnyi helyzet, lelkiállapot hirtelen változása. Találkozunk ezzel úgy, mint egy költői felkiáltással, beleszólással, a megrendülés indulati kísérvével.

Mais moi, Seigneur! Voici que mon esprit vole

—*Michel et Christine*, 123.

(Úristen, velem mi lesz? Íme, kiszakad lelkem...)

—*Michel és Christine*, 152. Nagy László fordítása.)

Les volcans sauteront! Et l'Océan frappé...

—*Qu'est-ce pour nous, mon coeur...* 112.

(– Végzetünk elsodor!

Vulkánok dühe dül! Az óceán gomolyog...)

—(Mít már nekünk, szívem... 150. Rónay György fordítása.)

Ivonné DudásDiné

S találkozunk ezzel úgy is, hogy a változás, fordulat mozzanatát kihagyva, mintegy meglepetésként magát a megváltozott képet tényként állítja elénk. (Pl. a már idézett *Larme, Mémoire* részekben; vagy: „Voici l'ombre des routes”. „Íme, az út sötét lett.” – *Michel et Christine*.) S a külső kép változása összekapcsolódik a közérzet, a lelkiállapot lényeges változásával. A tárgyi mozzanat belső változást jelöl, egyre jelképebben: „Jamais l'espérance”, „débandade de parfums”, „Tout se fit ombre et aquarium ardent” („A remény is széthull”, „... az illatok szétszóródnak”, „Egyszerre minden árnyék lett és izzó akvárium”: *Éternité*, 143. – Ami örök, 165. Kardos; *Matinée d'ivresse*, 183. – Részegség reggele, 227. Jékely; *Bottom*, 242. – Bottom, 254. Rónay fordítása).

Egyre több a megrezzenések nyílt vallomástartalma. A „l'inflection éternelle des moments” („a percek örökös váltakozása” *Jeunesse IV. Guerre*, 235. – Ifjúság IV. Háború, 259. Somlyó) veri ki a világba: „Les Phénomènes s'émurent.” („A jelenségek megmozdultak”) – idézi fel ugyanitt elszakadását a gyerekkortól. S az „une succession psychologique... d'accidents géologiques” („földmélyi megrázkódások lélektani

193. – Virrasztások, 239. Weöres) nemcsak egy virrasztás lelkiállapotát, hanem költészetének, reagálási formájának egészét jellemzi.

Mindez már Rimbaud sajátos alkotófolyamatára utal.

A versek, képek struktúrájának radikális átváltozása szorosan összefügg komponálási módjuk sajátos átalakulásával. Az 1869–71-es szakaszban ösztönös, észrevétlen ihletforrást jelentenek számára a „nem sejtett találatok”. Utólag, visszatekintve rekonstruálja a hirtelen, szokatlan, fordulatszerű változások, a „jelenségek megmozdulásának” jelentőségét. Később – a második fejlődési szakaszban – egyre nagyobb szerepet játszik az ihlet mint kívülről jövő csoda, mint „voix – *Pas du tout publiques*” („hangok! – meghitt égi hangok!” *Age d’Or*, 153. – Aranykor, 168. Jánosy István) jelentkezése. „*O Rumeurs et Visions!*” („Zsongások és Látomások!”: *Départ*, 231. – Indulás, 224. Kardos) – kiált fel. Ugyanakkor befelé figyelve kutatja is ezt az öntudatlan, varázsos inspirációt. „*De votre ardeur seule, ... Le devoir s’exhale*” („Mélyedből tör égére, ... Parancs s Akarás”: *Éternité*, 142. – Ami örök, 165. Kardos) – olvashatjuk. „Emlékek látogatása” kell a „ritmusok szeánszá”-hoz, vagyis hallucinációszerű felidézéséhez; a kettő találkozása sűrűsödik a szerencsés pillanatban, mikor „minden harmonikus és architekturális lehetőség izgalomba jön ülőhelyed körül”. („*la visite des souvenirs et la séance des rythmes*” ... „*toutes les possibilités harmoniques et architecturales s’émouvront autour de ton sicge*.”: *Jeunesse*, 232. – Ifjúság, 262. Jékely) Anyagát a hangok, magánhangzók „formáját és mozgását” figyeli, s próbálja megszabni. A prózaversek időszakában pedig fokozódik ez a tudatosítási kísérlet. Számon tartja a különös, szikraként felvillanó találatok alkalmait, s módszeresen, szándékosan igyekszik ezeket előidézni. Közismert, hogy az alkoholon, kábítószeren kívül a nagy fáradtságok, kimerülések, koplalások stb. rendkívüli szituációival is ennek a különös fizikai és lelki állapotnak az elérésére törekedett.

Így a „láng napok, vak éjek vallomásai” (*Éternité*, 142.) után hozzászokik az „egyszerű hallucinációkhoz” (*Délires II*, 284.). A „harmónia hallatlan szökellései”-t, „megszámlálhatatlan káprázatok”-at idéz elő (*Solde*, 246.; *Nuit de l’Enfer*, 270.). „*Je fixais de vertiges*” („Szédületeket rögzítettem”: *Délires II*, 284. – Delíriumok II., 283. Rónay) írja, s ezeket a szédüléseket éppen gyors fellobbbanásuk miatt az jellemzi, hogy benyomások szövevényét nyújtják. A különböző érzékszervi tapasztalatokat, az emlékezést és képzetet összemoszák. A hallucináció, a káprázat, az érzékek zavara azért szükséges számára, mert rajtuk keresztül, éppúgy, mint „összes érzékei összezavarásával” akar „eljutni az ismeretlenhez”. Ezért érzi „szentnek” ... „lelke zűrzavarát”. (*Délires II*, 284. – Delíriumok II., 285. Rónay.) Célja mindezzel „izzóvá sűrítés”. (*Matinée d’ivresse*, 183. – Részegség reggele, 227. Jékely.) Mert így olyan költői anyagot ragad meg, amely csak így, felfokozva, mozgását felgyorsítva válik „anyag”-gá. Főleg utolsó verseiben már a szavakká formálás és elhallgatás határáról, erről a senkiföldjéről fakadnak „villámai” és „lehetetlen”-ei.

Míg 1869–71-ben öntudatlanul játszik szerepet, kevésbé befolyásolja a versek tárgyválasztását, felépítését az ihletforma – a második fejlődési szakaszban gyakran egy-egy vers egésze ilyen „szeánsz” rögzítése. (*L.Larme, Bonne pensée du matin, Éternité, Age d’Or* stb.) Utóbbiaknál maga a folyamat adja a vers anyagát. Végül az *Illuminations*, már címében is jelzi: ilyen villanások sorozatából épül fel. Itt már az ihlet sokszor tárgy és felépítés is egyben (*Veillées, Matinée d’ivresse* stb.).

Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice.

—*Jeunesse IV*. 208.

(Emlékezeted és érzékeid már egyebek sem, mint teremő lendületed táplálékai.)

—Ifjúság IV. 263. Jékely Zoltán fordítása.)

Így jellemzi önmaga a pillanatnyi megragadottság jelentőségének növekedését. Ezt az egyszerűséget próbálja kifejezni a „csak egyszer dobban dobra az ujjad”-dal, az „új harmónia kezdődésé”-vel (*A une raison*, 179. – Egy értelemhez, 226. Rónay). Ez, a teremő pillanata az, amitől megoldást remél. „Egyetlen alkalom”-nak tekinti „érzékeink felszabadítására”. (*Solde*, 246. – Végeladás, 264. Kardos) – Ugyanitt nevezi, „*Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles*”-nek („Láthatatlan ragyogású, érzékelhetetlen gyönyörű, esztelen és végtelen lendület”-nek), már mint önmagában, önmagáért megállót csodálva.

Vagyis, mint a verseknél és képeknél, a komponálásnál is sajátos elanyagtalánodást figyelhetünk meg. Az ihlet, a teremtő lendület egyre inkább önmagára redukálódik, mint tárgy, s mint cél. Ugyanakkor – mint a verseknél – ez az áttetszővé válás fokozott felizzással, intenzitás-emelkedéssel jár. Itt a tudatosság emelkedése jelzi ezt, s ugyanakkor az öntudatlanság értékének emelkedése, de specialitása is. Rimbaud eljárása különös átmenet a spontán dalolás és tudatossá váló formálásmódok között. „Alkímiája” a babonás varázslat és „tudományos szó-kémia” között áll. Újító zsenialitása itt is egyszerre viseli az éretlenség és koraérettség jegyeit.

3.3. III. Alkotó eljárás és személyiség

Rimbaud életműve során sajátos eljárást, komponálást tökéletesít: a „szédületek rögzítését”. Két fő követelményét és jellemvonását emeli ki saját maga: „közvetlen” legyen, de ugyanakkor „egybefoglaljon illatot, hangot, színt, ...” s „gondolat” legyen, amely „gondolathoz tapad”.⁴³Másutt így nevezi: „*Reve, intense et rapide ... parmi toutes les apparences*” („Heves, gyors álom ... valamennyi jelenség körében.” – *Veillées*, 193. – Virrasztások, 239. Weöres). Hasonló megjelöléseket számos prózaversben találunk (pl. *Guerre, Jeunesse, Délíres II.* stb.). Eleven példája a *Being beauteous* látomása. „... olyan állapot ez, mint a vízbefúlóé, aki egy percnél rövidebb idő alatt végigfut visszahozhatatlan élete egész útján”.⁴⁴Ez az André Breton-féle jellemzés a szürrealista alkotásmódról különösen illik Rimbaud-ra, főleg a prózaversek néhányára.

E módszer szorosan összefügg egész költészete sajátosságával. Voltaképp teljes életművét 15–19 éves korában írta, a felerdülés öt éve idején, a „teenager”-korban. Az alapvető biológiai átalakulás időszaka szellemileg is a rendkívüliség, felfokozottság, kizökkentség, zavarok és felfedezések robbanás-sorozatait jelenti. Épp ezért egyszerre a legalkalmasabb, illetve legalkalmatlanabb a lírai tárgyiasításra. Alkalmas: hiszen tipikusan lírai inspirációkkal telített, de alkalmatlan, mert az intenzív, változékony anyagot felkészületlenül, fejletlen erővel kellene megformálni. Amennyire kínálkozik az élmények, megrendülések hevéssége az elmélyült megőrzéshez, annyira lehetetlenné is teszi az élmény-alany szintén gyors változása, oscilláló figyelme és a megőrzési technika fejletlensége. Ebből ered az az „ellentmondás”, hogy az átlagembernek is ez a „lírai” korszaka, a később elfelejtett első versek ideje, mégis ritka kivétel a kamaszkorban született, valódi, értékes költemény, még inkább egy életmű ezekből az évekből.

A bravúrt kívánó feladat bravúros megoldását találja meg Rimbaud saját komponálásával. A legillékonyabb, legrapszodikusabb, legvibrálóbb momentumokat képes megragadni „szédület”-, „káprázat”-stádiumukban. Egyrészt azzal, hogy „azon melegében”, forrón, határozott gyorsasággal rögzít; másrészt maximálisan felerősíti, „izzóvá sűríti” ezeket. Voltaképp az érzékelés és gondolkodás közös asszociációs síkján kristályosítja ki, testesíti meg eleven örvényléseit. Ez a vívmány, amelynek úttörője, s amelynek kifejlődését az *Illuminations*-ban láthatjuk, s amelynek elméletét rögzítette a *Látnok leveleiben* – a serdülés „cseppfolyós” állapotát „cseppfolyósan” őrizte meg –, s egyben a költészet forradalmasítása is. „Koraérettsége” átvitt értelmű is: megelőzi lírája korát, bár e megelőzésnek éretlenség az ára, zseniális formában.

Ez a sajátság egy korán alakuló személyiség jellemző jegyeire utal. Olyan karakterisztikus vonásokra, amelyek tárgyiasulnak alkotásmódján kívül magukban a lírai és prózai megnyilatkozásokban és életmódja, magatartása, sorsa alakulásában is.

A két utóbbi sikot párhuzamosan követhetjük: egymást idézik. Különösen három vonatkozásban domborodnak ki jellemvonásaik: a fordulatokban, a szélsőségek jellegzetességeiben és egy sajátos ambivalenciaként.

A hirtelen, radikális fordulatok életútjában éppúgy megtalálhatók, mint verseiben. Akár arra gondolunk, amikor békés családi séta közben, Charleville-ben „hazaugrom egy könyvért”-szerű felkiáltással megkezdí potyautazásainak sorát Párizs felé; akár arra, amikor eladja magát gyarmati katonának Harderwijkben, hogy pár hét múlva hasonló hirtelenséggel megszökjön Batáviából. Ez jellemzi Verlaine-hez való csatlakozásánál, illetve gyors faképnél hagyásánál is. Írni kezdésnél, s a költészetnek hátat-fordításnál. A villámgyors döntések embere áll előttünk.

⁴³L. Levél G. Izambard-hoz.

⁴⁴André Breton: A szürrealista mágikus művészet titka. Idézi M. de Micheli i. m. 444.

S a sokat idézett 1864-es írásának, a tízéves kamasz szellemi termékének sorai nemcsak tartalmilag jellemzőek:

„Passons au grec. Cette sale langue n'est parlée par personne, personne au monde! ... Ah!
saperlipote de saperlipopette! sapristi! moi, je serai rentier;”

—*Le Soleil était encore chaud*, 3.

Nemcsak maga az a kijelentés, hogy a görög nyelv tanulása helyett inkább vállalkozó lesz („Ah! teringettét! Nézze meg az ember! Én inkább tőkepezés leszek!” – fordítja Somlyó György),⁴⁵ hanem az alig fordítható indulatszavak, a heves fordulat még jellemzőbb. Hasonló versfordulatokat találunk nála:

Bah! faisons toutes les grimaces imaginables.

—*Nuit de l'Enfer*, 270.

(Eh! vágjunk grimaszokat, mindenfélét, amit csak el lehet képzelni.

—Éjjel a pokolban, 275. Kardos László ford.)

Vagy: „*Allons! feignons, fainéantons, ô pitié!*” (*L'Éclair*, 302. – „Gyerünk! Legyünk színlelők és semmittevők, ó, irgalom!” Villám, 293. Somlyó.) S nemcsak a fordulatok határozottsága tűnik föl, hanem váratlansága is. Nem véletlen a „*de logique bien imprévue*” (váratlan logika) iránti vonzódása. (*L. Jeunesse IV. Guerre*, 235. – Háború, 259.) Életrajzi cikcakkjaiban és költői „lóugrásai” mögött sajátosan következetes „következetlenség”, törvényt tükröző szeszélyesség mutatkozik. A meglepetésnek szabálya van: az, hogy éles ellentétek között történik a fordulat. S a szélsőségek váltakozása is sajátos: ellentétpárokat ad, szélső határokat. Első és utolsó verseiben egyaránt megtalálhatjuk ezeket a pólusokat.

„Ó, Ember, bízni kell!” tüzel a *Soleil et Chair*-ben (345. – Napfény és hús, 52. Kardos), s az *Adieu*-ben is ott rezeg ez a hang: „*Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle.*” (309. – „Fogadjuk be minden ero és valódi gyengédség áramát”, 296. Somlyó) Ugyanakkor a homlokegyenest ellenkező kijelentést hallhatjuk nem kisebb átéléssel: „*lelkünket szörnyeteggé tegyük*”, „*nagy beteggé, nagy bunóssé, nagy átkozottá*” kell válni („*monstrueuse*”, „*le grand malade, le grand criminel, le grand maudit*” – 302. – 270.), „*j'attends de devenir un trcs méchant fou*” („Nagyon gonosz örült lesz belőlem.” *Vies*, 236. – Életek, 222. Rónay) – jósolja másutt. Csírájában ott rejlik ez az indulat már a *L'Homme juste*-ben (83. – Az igaz ember, 117. Nagy), „*koszívetekre rondítok, Igazak!*” – fakad ki.

Ez a két szélsőség ezer színben váltakozik. Isteníti a tudást, szellemet egy helyen, megtagad minden racionalistát másutt; régi szentek, mártírok példáját idézi áhítattal, ugyanakkor felvázolja a szörnyetegség, örültség programját. Angyali ártatlanság vonzza éppúgy, mint a bűnösség stb. Verseken belül gyakran találkozunk egymást követő sorokban az önfeláldozás eszményével és a „gyilkosok idejének” képével; a szelídség hívásával és a „jogos vagy jogtalan háború” áhításával. (*Matinée d'ivresse*, 183. – Részegség reggele, 227. Jékely; *Jeunesse IV. Guerre*, 235. – Háború, 259. Somlyó.)

Mindkét végletet végletessége teszi speciálissá. Ad absurdumig vitt lehetőségek ezek; példájuk, ihletésük, egyenmőségük, éles alternatíváik kettősséget mutatnak: anakronisztikusak és utópikusak; túlrejtettek és éretlenek. Infantilisságuk, a gyermekkorba vágyó nosztalgiajuk utal mindegyikre. S ugyanígy romantikát rejtenek már elvirágzottsága tudatában, s jövőt tapogatnak álomszerű, szürrealista testetlenségben. A szélsőségek gyors és nyugtalan váltakozása, a vergődéssé hevülő csapongás közel hozza ezeket a határeseteket. Így találkozunk a gyermeki ártatlanság és a gonosz örület démonával egy képben is:

Que j'aie réalisé tous vos souvenirs, – que je sois celle qui sait vous garrotter, – je vous étoufferai.

—*Phrases*, 187.

⁴⁵Somlyó György i. m. 8.

(Ha megvalósítottam minden emlékedet – ha el tudom szorítani a torkodat, – megfojtalak.

—Mondatok, 228. Rónay György.)

A Conte(222. – Mese, 218. Kardos) megtestesíti ezt az ambivalenciát. Gonosz ez a herceg vagy jószágos? Gyilkol és rombol, de azért, mert, „*Il voulait la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels.*” („Látni akarta az igazságot, az esszenciális vágy és megelégedés óráját.”) Lehetett ez, „*une aberration de pitié*” (jámborság eltévelyedése), a romboláson, kegyetlenségen való lelkesedés, megifjodás. Áldozatai elpusztulnak, de ugyanakkor újra meg is jelennek. S ez a megkettőződés azzal fokozódik, hogy végül ez a herceg – aki talán jószágból gonosz – találkozik a „Géníusszal” (*Génie*), aki talán gonoszságának jó szelleme. Ok is megsemmisülnek, de megmaradnak: azonosulnak, „*Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince.*” A meglepetésszerűen ható befejező mondat: „*La musique savante manque a notre désir.*” (A herceg volt a Géníusz. A Géníusz volt a herceg. A tudós zenéjét kívánja vágyunk.) Ez a „*la musique savante*” a „*la musique plus intense*” – változatban is szerepel. A *Génie*c. prózaversben találjuk ezt a kifejezést. (171. Szellem, 260. Somlyó.) S a címen kívül, amely egyben a tárgy is, találkozunk a többi vezérmotívummal is, „*l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues*” (az elveszett irgalomnál jótékonyabb gög). Maga a zene: „*l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique...*” (a zengő és mozgó szenvedések felszívódása a ... zenében!). S ezek a jegyek egyben más példára is utalnak.

A „Tudás” és „Erőszak”, a nagylelkűség és kegyetlenség, illetve: az elveszett irgalom és gög együttesen jellemzik a „*vierge folle*”-t is. Ez a *Deliriumok I.* (278., –*Délires I.* 275.) fő alakja. A vers maga minden valószínűség szerint a Verlaine-kapcsolatra vonatkozik. A „balga szűz”, amely talán közvetett önarckép, végtelenül könyörületes, jószágos, részvétet érez minden koldus iránt, feltámasztja a részeket, de ez az irgalmasság, éppen mert tehetetlen, „elveszett”, átcsap az ellentétébe. „Ocsmány akar lenni”, „dicsőséget formálni a gyalázatból”, „bűbájt a kegyetlenségből”.

Összefoglalásként joggal állapíthatjuk meg, hogy a versek szerkesztésmódja, az egész alkotó eljárás, magának az alkotónak a személyiségére utal. S bizonyos jellemvonások egyaránt követhetők lírájában (anyagválasztásában, felépítésében) és élete alakulásában.

De fordulatainak, szélsőségeinek, groteszk kettősségeinek keretét, határát a történelem adja.

3.4. IV. Életmű – személyiség – korszak

„Az ember a maga Angyalát látja és soha a másét” – írja Rimbaud a *Deliriumok I.*-ben. Kiegészíthetjük azzal, hogy ezt az angyalt egyben a történelem adja mellé, őt is ez a közös erő tette költővé, modernné, később üzletemberré.

Van-e előbb és égőbb közéleti költészet, mint a tizenöt éves Rimbaud-é? S úgy tűnik, hogy visszavonultabb, introvertáltabb líra nincs, mint a prózaverseké. Mintha az eddig felsorolt szélsőségek testvérjelenségeit látnánk. Heves politikai versei annál is valószínűbbek, mert az elhatározások, hirtelen döntések, vakmerőség ifjú embere áll mögöttük. Okunk van úgy kiegészíteni a képét, hogy az öklörázó, lelkes álmodó, aki az 1793-as kovácsot teszi vereshőssé, tettekre is kész, a kis Gavroche lelke lakik benne. Hite, nyíltsága, részvéte, bosszúja együtt él a Kommün forradalmával, s hangjának undorba váltása legélesebben és legkonkrétabban a vérbefojtók ellen írt *Paris se repeuple*-ben formálódik meg (50. Párizsi orgia, 102. Kardos.). Szemlélatomást szaporodnak el az utálat választékos szavai, amelyeket a felforró vér, a robbanó, beavatkozó igék keresése teremt:

O coeurs de saleté, bouches épouvantables, ...

Écoutez sauter aux nuits ardentes

Les idiots raleux, vieillards, pantins, laquais!

Syphilitiques, fous, rois, pantins, ventriloques, ... hargneux, pourris

(moslékos szívek, ti undok, ronda szájak...)

Hallgasd, hogy ropja kinn a hörgő, lázas éjbe

a bamba meg a vén, a szolgál meg a báb!

Vérbajos kóklerek, királyok és bolondok, ... harapós rothadók;)

ALes Premières Communions-ból (Első áldozások) is idevillan egy sor: „o sales fous – Dont le travail divin déforme encore les mondes”(ti, kiktől a világ torz lett, mocskos bolondok!).

A torzulás, a fintoiba váltás egyre gyilkosabb gúnyvá válik, mikor Louis Bonaparte történelmi paródiáiról van szó. (*Morts de quatre-vingt-douze; Rages de Césars; L'Éclatante Victoire de Saarbrück*) (Kilencvenkettesek; Cézári düh; A híres-nevezetes saarbrückeni győzelem.) A kis Napóleon kis korszakában, az ellentétek elföldelése idején vált át rezignációba ez a szolidaritásvállalás. A harcok dühe, sziszegő felháborodása „jövőtlen vereség” látomásává lesz (*Les Corbeaux*, A hollók), a csatamezők helyett pusztán a fölötté keringő hollók jelennek meg. S szintén az elmúlás hangja: „száz holló” kíséri a patakot, amely titokban, rejtve fut. A „hadak” csak „hajdaniak”, mint a „díszkertek, dúlt várfalak” (*La rivière de Cassis*, A Ribizkebokor Patak). A „bárány századok”-nak, „idilli katonák”-nak futniuk kell. Rimbaud második fejlődési szakaszában jelképek is tekinthetők ezek a sorok, ez a táj:

Après le clair de lune! Partout la lande,

Rougis et leurs fronts aux cieux noirs, les guerriers

Chevauchent lentement leurs pâles coursiers!

—*Michel et Christine*, 122.

(Majd kisüt a Hold! A táj kopár alatta.

Vérmes győztesek dobják fel fejüket,

hold-halványan sok csatacsődör üget, ...

—Michel és Christine, 152. Nagy László fordítása.)

Mintha az eltorzulásnak – a táj kopárrá válásának, az illúziók, színek eltűnésének – itt lenne a kulcsa. A történelmi korszakváltással párhuzamosan alszik ki lassanként közéleti költészete. Úgy szűnik meg számára ez a témavilág, közvetlenül, mint ahogy a közvetlen, nyílt harc, a változtatás lehetősége, a beavatkozás távlata szűnik meg. Megszűnik? – Átminősül, s a történelmi meghatározottság, az ember s a lírai formák organikus együttváltozást mutatnak.

A harmadik szakaszban, a prózaversekben, burkoltan, rejtélyessé vált módon ír erről a folyamatról. A történelmi konkrétság már csupán utalásként villan fel, a hajdani harcok emlékműmaradványaként:

Jadis, ... ma vie était un festin ... Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils.

—*Une Saison en Enfer*, 254.

(Egykor ... az életem ünnepély volt ... Eljutottam addig, hogy szellememben szétfűjtam minden reménységet. ... A pribékeket hívtam, hogy puskaik agyát marjam pusztulóban.

—Egy évad... 267. Kardos László fordítása.)

A tárgyyszerű körvonalak foszlányai is eltűnnek, már a második szakasz végén is csak ennyit jelez: „A remény is széthull” – „Nem szól senki: végre.” – „Ígérete híján – magas boldogságnak, ... Felségesen hátrálj”. (Ami örök, 165. Dal a legmagasabb toronyról, 163. – „*Jamais l'espérance; ... Et sans la promesse – De plus hautes joies – Auguste retraite*” – *Éternité*, 142. – *Chanson de la Plus Haute Tour*, 144. Ritkán nevezi meg így lelkiállapotát: „Szárnyszegett lelkesedés vergődése, a gyermeki gög rágásai, a levertség és a rémület” (Ifjúság, 262. Jékely. – *Jeunesse IV.*, 208). Egyre sötétebb, kínzóbb, személytelenebb kiszolgáltatottságot érzékel: „... arc nélküli benső átok/megrontja világom” – így határozza meg a *Comédie de la Soif*, A szomjúság komédiája-ban (125. 156. Weöres). Később fogalmazza meg az elkomorulás alapját: „Ami mindig megvolt bennem: nem hiszek már a történelemben, feledem az alapelveket.” (*Nuit de l'Enfer*, 270. „plus de foi en l'histoire” ... – Éjjel a pokolban, 276. Kardos L.).

A tizenöt éves, „önzetlen, józan” gyermekéletű forradalmár-kamasz átváltozik gyarmati utazóvá. Maga ez a folyamat a líra háttére. S drámai ez a metamorfózis, magja a tett, a cselekvés problémája.

A költő robbanó tettvágya, változtatás-igénye egy mozdulatlan, ellentéteit elrejtő történelmi szituációba kerül. „Lankasztó levegőt” érez (*Angoisse*, 181. Szorongás, 246.), s azt, hogy „lápi korhadásra” van ítélve (*Comédie de la Soif*, 125–156.). Kérdés, s nincs válasz: „Kérdés vagy ezer / ágazik. Semerre / nem vezet ez el / csak részeg révületbe” (Aranykor, 167. Jánossy I. – *Age d'Or*, 153.). A burkolt, áttételes ellentétek miatt az ellenfeleket, a táborokat sem látja elhatároltan:

Quand nous sommes trcs forts, – qui recule? trcs gais, – qui tombe de ridicule? Quand nous sommes trcs méchants, que ferait-on de nous?

—*Phrases*, 187.

(Ha nagyon erősek vagyunk – ki hátrál? – ha nagyon vígak – ki lesz nevetséges? Ha nagyon gonoszak vagyunk mit tehetnek velünk?

—Mondatok, 228. Rónay György fordítása.)

Az alakatlan ellenfél, hasonló amorf, zilált, irracionálisba váltó kérdésekre ösztönöz:

„Kihez szegődjem? Milyen állatot imádjak? Melyik szentképet rohanjam meg? Milyen szíveket rombolok össze? Milyen hazugságot kell elhinnem? – Milyen vérben gázolnom?”

—Hitvány vér, 270. Kardos L. *Mauvais sang*, 257.

Relatív fogalmakként jelennek meg a „hűség” és a „csalás”, a „bűn” és a „bűnrészesség”. Olyan kísérteties a kiszámíthatatlanságnak ez a légköre, hogy adekvát vele a vízió, amely valótlanná szellemített valóságból táplálkozik:

„Milyen boszorkány támad a fehér alkonyatban? Milyen lila lombok lengenek alá majd?”

—Mondatok, 228. Rónay Gy. *Phrases*, 187.

Rimbaud kérdésáradata s választalansága nemcsak a táj „sanyarúsága” miatt van. A visszhangtalanság a modern költő kettős kételye a valósággal szemben. „Mi nem élünk a világban” – „Határozottan kívül vagyunk a világon” – „El vagyok rejtve s nem az vagyok”. (Delíriumok, 278. Kardos. *Délieries I.* 275; *Nuit de l'Enfer*, 270. – Éjjel a pokolban, 275. Kardos L.) De tudja, hogy „gyöngesége ... a világ kegyetlensége”. Hiszen azért merült föl ez a gondolata: „jobb, ha sose látnak” – másutt: „Akarjátok, hogy eltűnjek?” (előbbi versek), mert feladatát, helyét nem látja:

„Valóban síron túli vagyok és nincs rendeltetésem.”

—(Életek, 2., 223–3. Rónay Gy. *Vies*, 236.)

A tett lehetetlensége, a fölöslegesség, a képességek hiábavalóságát, eltemetését jelenti, a „kincsek” szétszórását, elását – személyesen és egyetemesen egyaránt. Erre a fel nem használt értékek elkallódására utalnak a visszatérő „drágakövek”, „kincsek”, „bőség”, „gazdagság” stb. képek (*diamants, trésors, les richesses inouies*–*Vies*, 236., *Solde*, 246. stb.) Ilyen elvarázsolt kincs a munka is. „Ez ... a robbanás, amely időről időre beleragyog örvényei”-be. S amely „gyötrelemmé” válik, s „minden munkálkodó ember groteszk és tébolyult játékszernek tűnik” (*L’Éclair, Délíres I*. 302., 275. – Villám, *Delíriumok I.*, 293, 278.).

Tűrhetetlen, elviselhetetlen számára ez a „finom és mulya gyötrődés”. Vágyik a nyílt harc, valóságos sebek után: „Belehalok a fáradtságba ... Tiltakozom! Vasvillaszúrást, tűz-csöppeket követelek”; „Tűz! Tűz! énám ... Odavágódom a lovak lába elé!”; „A desperádók vihar, részegség és sebek után epednek”. (*Nuit de l’Enfer*, 270–275. – *Mauvais sang*, 257–268.) – Mindenképpen szabadulni akar a tehetetlen kétségbeeséstől.

„Ó, annyira elhagyatott vagyok, hogy tökélyre törő lendületeset bármely bálványképnek feláldoznám.” (Vö. Kihez szegődjem? Milyen állatot imádjak?)

—Hitvány vér, 268. Kardos L. *Mauvais sang*, 257.

Így próbálkozik bálványként az ellenpólussal, a „gonoszszággal”. „Hadd legyen szabad ez a balsors” – kiáltással (*Bannicres de Mai*, 131. – Májusi lobogók, 161. Somlyó Gy.).

„A borzalmakat hívtam, hogy megfojtsanak, homokkal, vérral. A balsors volt az istenem. Elnyújtóztam a sárban. A bűn levegőjén szárogattam magamat. Jó tréfákat csináltam az örülettel.”

—*Jadis*, ...254. Egykor ... 267. Kardos L.)

A „legyünk színlelők és semmittevők” – idézett felszólítása, a „rombolásban való megelégedés” parabolái erre a kísérletre mutatnak. „Mit tehetek?” – nemcsak a *L’Éclair*-egy szikrája ez a felkiáltás – ott izzik az életmű mélyén. Küszködik az ellentmondással: „A cselekvés nem azonos az étellel, csak egyik módja annak, hogy elkótyavetyéljünk némi erőt – kimerülés.” (*Delíriumok II.*, 288. Rónay Gy. – *Délíres II*. 294.) Kimerülést hoznak a cselekvés kísérletei, mert egyre szűkebb területekre visszaszorulva, csak az erő elvesztegetésére alkalmasak. Izgékonyasága, hevessege, az „azon-melegetben” döntés, a végrehajtás sietsége két veszély közt csiholódik. A tett, a változás vonzása éppen úgy rugója, mint a tehetetlenség veszedelmének közelléte. Az elvetélés réme láthatatlanul jelenlevő, űző démon. „Tökélyre törő lendületét” végül megkísérli csupán az ihlet megragadására koncentrálni – a „helyreállított Hang” keresésére, amely talán „egyetlen alkalom érzékeink felszabadítására”. (*Solde*, 246. – Végeladás, 264. Kardos L.) A költészet lesz lassan az egyetlen „kegyetlen dallam”, ahol „sohasem hibázik”. (*Matinée d’Ivresse*, 183.) Nem véletlen a „desperádók”-ra, a spanyol kétségbeesettekre való hivatkozás. Célja elérésére o is minden eszközt megenged. Mindent megtesz, hogy cselekedhessen. De felismeri determináltságát, így:

„a Vámpír, aki lovaggá tesz minket, megparancsolja, hogy azzal szórakozzunk, amit o meghagy nekünk.” – S mi ez? – „... hogy különtségünkben tetszelegjünk.”

—*Angoisse*, 181. Szorongás, 246. Weöres

Különtségnek minősíti saját kísérleteit, és szigorúan felállítja saját mérlegét:

La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n’est pas assez pesante, elle s’envole et flotte loin au-dessus de l’action, ce cher point du monde.

—*Mauvais sang*, 268.

(Én, az én életem nem elég súlyos, elröppen és ott libeg messzi fönn, a Tett, a világnak e kedves pontja fölött.

—Hitvány vér, 274. Kardos L.)

Van ereje elismerni vereségét, kudarca saját mércéje szerint kudarc. A tettet, a valódit úgy értelmezi, mint az „élet megváltoztatásának titkát”. (*Délires I.*, 279. – *Delíriumok I.*, 278. Kardos L.)

A következtetéseket ismét igen radikálisan vonja le és értelmezi. Lezárja véglegesen a kísérlet költői útját – s ahogy addig ezen belül váltogatta merészen eszközeit –, most ugyanezzel az éles fordulattal más életsíkra tér át. „Két kézzel markolja a durva valót.” (*Adieu*, 306. – *Búcsú*, 295. Somlyó Gy.) Tőkepénzes lesz.

A versek részleteikkel s az életművel szervesen összefüggnek. Alkotásmódjuk, a kialakított „alkotó eljárás” sajátosságai a személyiség jellemző vonásaira mutatnak. S ez a történelmi koordináció nyomása alatt („a Vámpír parancsára”) alakítja életútját, s alakulnak ettől elválaszthatatlanul jellemvonásai, hajlamai, megnyilatkozása minőségei. Kölcsönös, komplex függőséget látunk ezek között a rendszerek között, ahol az egymást meghatározás, sajátos hatás-visszahatás viszonylagosan öntörvényű struktúráikon keresztül történik. Éppen ez utóbbi miatt, érintkezési módjaik, metszéspontjaik mindig sajátosan „egyszeriségben” jelentkeznek. Sőt, ezen az „ismételhetetlenségén” át ragadhatók meg legjobban.

3.5. V. Összegzés

Rimbaud sajátosságaiból adódik, hogy különös határozottsággal bontakozik ki az o esetében az említett rendszerek érintkezése. Karikírozásra csábít, s ezt lehetővé teszi. Lírálja a modern stílustörekvések egymást váltó útját mutatja föl speciálisan, ahogy életrajza, jellemalakulása egyféle sűrített korképnek is tekinthető, s amint átélt történelmi éveit is, egy korszakra jellemzően bukantja fel s rejtje el mozgató erőit.

Mindhárom rendszer érintkezését, kölcsönhatását szélső határai megragadásában lehet megközelíteni. (Rimbaud végletességéből következően is.)

A történelmi kor egyik pólusa: 1871. március 14–28.; a másik: az 1875-ös alkotmány. Azaz: a Párizsi Kommün és a Harmadik Köztársaság rendszere. Rimbaud személyiségét a forradalmár kamasz s a tőkepénzes felnőtt szélsőségei keretezik. Költészetét az eleven közéletiség és a szinte hermetikus elzárkózás, azaz a romantikus kezdet és szurrealista befejezés fogják közre.

Ezekben a határokon közös az, hogy a mozgató erők előbb nyíltan feltáruznak (a proletariátus színre lépése; közvetlen reagálás az eseményekre; kifejezés közvetlensége); – később rejtetté válnak, az ellentmondások bonyolódnak. (Politikai táborok, rétegek, programok differenciálódása; közvetett önmegvalósítás; egyre áttételesebb, elvontabb formák előtérbe lépése a költészetben.) Mindhárom koordinációra vonatkozik, hogy a végletek külön-külön is kétarcúak. Sajátos ötvözetek egy már elavult s egy még meg sem született szituációnak. Túlháladottság és utópikus jelleg keresztezi bennük egymást. A Kommün polgári-keresztényi humanizmusa és az államgépezet széttörése; a kamasz-Rimbaud patetikus naivitása és radikalizmusa; a kezdő versek képzelgő romantikája és nyers, realista elemei; a Harmadik Köztársaság retrográd és előremutató mozgalmi, jelenségei – mint pl. a boulangérizmus és a Dreyfus-ügy visszhangja; a felnőtt költő hányódása erőszak és önfeláldozás végletei között; a prózaversek formává tárgyasodott szkepticizmusa, illetve utópikus hite. A nyílt harc, az ösztönösség, az értelmesség, a romantikus hősiesség, a közvetlen kifejezés szemünk láttára avul el s adja át helyét egy új, alakuló tudatosságnak, a harc, a hősiesség, a kifejezőmód egyaránt megváltozó formáinak. S hasonlóak abban is, hogy nem egyértelműen, hanem dialektikus szövevényként jelentkeznek s váltják egymást.

Mindhárom síkon kétarcú magatartásokkal találkozunk: a régi, túlélte hatalom, erkölcs, kifejezés továbbélésével – és visszatérő, heves megtagadásával, a radikális szakítás törekvéseivel. Rimbaud lírájában ez így jelentkezik: nem tud elszakadni teljesen a romantikától, legmerészebb prózaverseiben is visszatér magatartásként, amely stílusfordulatokban tárgyasodik: „Ó, Szelídség, világ, ó zene!” – „S a forró, fehér könnyek – ó szelídség!” (*Barbare*, 167. – *Barbár*, 248. Somlyó Gy.) De ugyanilyen fordulatokat találunk számtalan versében – a harmadik korszakbeliekben is: *l.Mémoire; Aprcs le Déluge; Angoisse; Jeunesse; L'Impossible*– Emlék; A vízőzön után; Szorongás; Ifjúság; A lehetetlen stb. Másrészt már a korai verseiben is radikális szakítás lépéseit teszi meg. S ez szintén egyszerre tükröződik a kijelentésekben és stílusjellegzetességekben. Nemcsak felkiáltással találkozunk: „Álmomért szegényen éget” – „Fuj kínjaim!” stb. (*Comédie de la Soif*, 125. *Bannicres de*

Mai, 131. – A szomjúság komédiája; Májusi lobogók), hanem már a legkorábbi költeményekben is a romantika mögött szürrealizmust idéznek a sejtelemszerűen felbukkanó, homályos képek. Pl. a *Les Étreennes des Orphelins*-ben a tárgyyszerű körvonalak elvesztésének előjátékát is láthatjuk az ilyen sorokban: „*La chambre est pleine d'ombre*” ... „*tremble et se souleve... le long rideau*” ... „*Et la nouvelle année ... Sourit avec des pleurs et chante en grelottant*”. („A szoba csupa árny” ... „leng és remeg ... a függöny” – „Az újév ... könnyek között mosolyog s dalolva didereg.”) Mintha már ez is „indulás” lenne „új érzés és új zaj felé”. (*Départ*, 231. – Indulás, 224. Kardos L.)

Az új, a még éretlen és ugyanakkor koraérett jövő, az anakronizmus és utópia egymást keresztezései is egyaránt jellemzik a francia történelem változó perspektíváit, a csodagyerek Rimbaud zseniális meglátásait, illetve ködbefúló, illékony délibábjait; lírája csúcsait és gyengéit. Voltaképp a korszak, az élet és kifejezés-lehetőségek felső és alsó határai között csapong, akkor, amikor pl. az „új munka korát” álmodja, illetve „Gyilkosok idejét” jósolja. Amikor úgy látja, hogy a költészet új csodákra képes, „tudós zenét” fog alkotni, s amikor mindössze csak „szelíd örülség”-nek tekinti. A következtetéseket is szélsőségesen levonva, önmagát hol „föltaláló”-nak véli, elődeinél sokkal érdemesebbnek, hol pedig „együgyűnek”, alsóbb rendű fajból származónak. (*Matin*, 304. – Reggel 294.; *Conte*, 223. – Mese, 218.; *Nuit de l'Enfer*, 274. – Éjjel a pokolban, 277.; *Vies*, 236. – Életek, 222.; *Mauvais sang*, 262. – Hitvány vér, 260.)

Mindhárom síkon ez a két pólus – a kétarcú végletek – dialektikus összefonódottságban jelennek meg. Egyfelől van köztük időrend, egyszerű egymásutániség. A Kommün megelőzi a Harmadik Köztársaságot: a gyerek-forradalmár a felnőtt üzletembert; a romantikus versek a szürrealistákat. Másrészt viszont ez nem az éretlen megérési folyamatát, az elavulás – megújulás emelkedő útját mutatja egyszerűen. Egy időben is a latencia, illetve potencia változatos fokozataiban, együtt is jelen vannak ezek a határok. A líra vonalán pl. egyrészt világosan fokozatokra tagolódik a verselés, a struktúra változása, a parnaszientől, szimbolizmuson át a szürrealizmusig. Másrészt viszont más-más arányban, a kibontakozás különböző lépcsőfokain, egy-egy fokozaton belül is összefonódnak. Azaz expresszív vonások és imaginista indítások, a romantika és az automatikus írás jegyei egyaránt megtalálhatók – változó arányú ötvözetként – a korai vagy későbbi verscsoportokban. A fent említett, „határeseteknek” nevezett, s nehezen besorolható versek szintén élénken szemléltetik ezt, mint pl. az Ofélia.⁴⁶

A három rendszerben a folyamatok bizonyos párhuzamosságot is mutatnak. Pl. a magatartás és a stílus hullámváltozásai sajátos áttételességgel megfelelnek egymásnak. Erő vagy gyengeség felülkerekedése befolyásolja a lírai eszközök igénybevételének, keveredésének arányait. A legjobb versek a legpregnansabb szituációk legoptimálisabb kicsapódásai. Merész és egyszerűsítő fordulattal így is állítható: minden lírai stílusforma fokozata, árnyalata mögött a cselekvés, a történelemtől való távolság egy-egy lépcsője áll.

A líra változásának organikusságát is mutatják ezek az együttlétezők. Egymástól elválaszthatatlanul fonódik össze az anyag struktúrává formálásának lépés-sora: kiválasztástól deformáláson át a versek egészének, illetve részeinek pl. a képeknek megszerkesztéséig. Pl. itt a tematika „leszűkülése”, illetve egyenmősödése; a hagyományos műfajok széttörése; a tárgyiasság vízióvá foszlása.

Az átváltozás kettőssége – éppúgy, mint a fenti vonások – már a modern líra egészének kétféleségére utal. Egyrészt leszűküléséről van itt szó, elszakadásról a közvetlen, érzéki tapasztalattól. Ugyanakkor a fokozott strukturálódást jelenti ez, a szervesség, az intenzitás növekedését.

A nyelvi, formai áttételek, a fokozott közvetettség oka a tükrözött valóság ellentéteinek egyre leplezettebbé válása, a történelmi mozgató erők elrejtőzése, a látszat és a lényeg, a felszín és a mély növekvő szakadéka. Velük a személyiség eltávolodása a történelmi cselekvéstől. Így éppen a valósághoz s annak lényegéhez való hűség diktálja a felszín alá bukást, a közvetlen, érzéki tapasztalat, harmónia csalóka látszattá degradálását. Az áttételességet a történelmi változás idézi elő. Mindez a líra további útjának, perspektívájának kettősségét villantja föl. Az erősen áttételezett, meghosszabbodott, rejtetté vált út, a „valósághűség” megnehezítettsége fokozza a költői erőpróbát. Fokozottan terhelik meg, illetve követelnek a lírai erők, lehetőségek, képességektől.

⁴⁶Rimbaud versében Hamlet arájától teljesen eltérve – és sajátos módon eltérve – az okozza Ofélia halálát, hogy „fülébe a szél ... vad szabadságról dalolt”, „szabadság, vágy, egek”-ről álmodott, s a „szörnyű Végtelen” ölte meg kék szemét. Azaz a Les Poetes de sept ans és a Le Bateau ivre előzményének tekinthető.

Egyszerre áll fönn a költészet „teherbírásának”, egyetemességének gazdagodása is, kiterjedése, valamint elfulladás a partikulárisvá válásban.

Rimbaud példa a líra győzelmének és kudarcának esélyeire. Versei vallanak „bukásáról”, de „álmairól” is.

N’eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, r écrire sur des feuilles d’or – trop de chance! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? Vous qui prétendez que des betes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts revent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil.

—*Matin*, 304.

(Nem volt-e egykor kedves, hősi, mesés, aranylapokra kívánczó ifjúságom – nagyon is sok szerencsém! Micsoda vétkem vagy tévedésem érdemelte ki mai nagy gyengeségemet? Ti, akik azt állítjátok, hogy az állatok zokognak bánatukban, hogy a betegek kétségbeesnek, hogy a halottak rosszakat álmodnak, próbáljátok meg elmesélni bukásomat és álmaimat.

—Reggel, 294. Somlyó Gy.)

Költészete felmutatja a modern líra szülő és determináló erőit, a harc feladásának és újrafelvételének távlatait.

Kísérletünk számára pedig általános módszerbéli próbául szolgálhat, s ilyen közös következtetések levonására bátorít. Végül: minden történelmi korszak kiválasztja a kifejezésére legalkalmasabb embereit, a szélsőségeire, lehetőségeinek hatáira legvégletebben, érzékenyen reagálót: ő lesz az alkotó. S az alkotó ember a történelmi koordináció lazább vagy szorosabb kötéseiben alakítja ki pályáját, attól elválaszthatatlan személyiségét, alkotása fajtáját. Maga a mű, pl. a líra mindkettőt: korszakot és személyiséget kölcsönhatásában tükrözi. S ez a mű minden ízét áthatja. A kettős rezgéseket leghívebben követő formákat, a legpregnansabban idomuló eszközöket választja ki a művész képességei, ereje szerint. Így a mű struktúrája sajátos áttételeiben, öntörvényeiben tartalmazza a korszak, az alkotó s kölcsönhatásaik tárgyasítását.

(1966–1970.)

4. fejezet - Remekmű vagy fércmunka*⁴⁷

(Műtípusok és műértékelések)

Vajon miként ítélné meg egy-egy mű értéke vagy értéktelensége? Miként dönthető el megbízhatóan az, hogy műnek tekinthető-e egy-egy írás, avagy magánérdekű irogatásnak? Hol az a küszöb, amelynek átlépésétől kezdve irodalomról beszélhetünk, társadalmi értékű alkotó tevékenységről? S ha már belül vagyunk ezen a bűvös körön; mikor, mennyire és miért tarthat számot egy-egy mű (egy-egy művész) arra, hogy a történeti folyamat, az irodalomtörténet szerves része legyen; hogy elhanyagolható, vagy korszakos jelentőséggel legyen az? Hogy egy szűkebb közösség (barátok, önképzőkör stb.), vagy egy-egy egész nemzet, netalán a teljes világirodalom alkotóelemeiként legyen számottevő?

Ritkán találkozunk (ha találkozunk egyáltalán) ilyen és hasonló kérdések közvetlen felvetésével, s ezekre adott egyenes válaszokkal az irodalomelméleti szakirodalomban. De közvetetten, más-másfajta áttételek, megközelítések formájában felbukkannak ezek az ősi, alapvető rébuszok. Tudományos fejtegetésekben éppúgy, mint költői eszmefuttatásokban.

Úgy véljük, hogy ha kiemelt szempontnak választjuk a fenti kérdéssort, érdekes összehasonlításokra, bizonyos közös következtetésekre juthatunk. Most néhány jellegzetes irodalomelméleti iskola, áramlat illetve neves teoretikus és költő nézeteire pillantunk vissza ebből a szemszögből. Olyan elmélkedőkre, akik – kimondva vagy kimondatlanul – az irodalmi mű lényegét keresve magából a műből, annak felépítéséből, elemzéséből indulnak ki, konkrét művekből vagy elvont mű-szerkezetből. A megközelítésnél így többnyire a mű belső, ön-elvét keresik; sokszor a műhöz nem tartozónak tekintett, külső tényezők (életrajz, történelmi feltételek stb.) szigorú leválasztásából indulnak ki. Ezzel összhangban hangsúlyozzák az alkotások individualitását, s egyúttal megközelítéseik egyediségét is. Az egyes szerzők által kialakított szakkifejezések ugyancsak szembetűnően eltérőek: „*poetry of inclusion*”, „*extenzio*”, „*mehrschichtige Gebilde*” stb. – Szándékosan nem fordítjuk, hiszen speciális, nemcsak szótári jelentéseiket ezek a terminusok saját gondolatrendszereik összefüggésében nyerik csak el. (A továbbiakban ezt idézzük.) Joggal adhatunk igazat R. S. Crane⁴⁸-nek, a New Criticism egyik mesterének, aki áttekinti és megállapítja a kritikai nyelv bábeli sokféleségét, de azt is hozzáteszi: reméli, hogy ez a sokszorozódás állandósul, megőrződik. Úgy gondolja, hogy maga a költészet diktálja ezt, s így lehet éppen a költői aspektusok csodálatos sokféleségét érzékeltetni.

Milyen alapon lehet egyáltalán összehasonlítani a jelzett teóriákat? Közös mozzanatnak bizonyul az, hogy a tanulmányokban, esszékben vagy középpontba állított, vagy utalásokban szerepeltetett irodalmi műveket – explicite vagy implicite – két csoportra osztják. Minőségiez a megkülönböztetés, s találkozunk ennek a minősítés-jellegnek kiemelésével is – körülírásokban vagy egyenes megnevezésekben. A műalkotás bizonyos erényeinek hangsúlyozásáról, konkrét vagy különböző fokon elvont megállapításáról van szó, esetleg

⁴⁷*Megtiszteléseként és váratlan visszaigazolásként ért az, hogy e tanulmány megjelenése óta egymástól függetlenül két költő (és poeta doctus) idézte és használta fel egyetértően saját poétikai elgondolásaihoz e dolgozat tipizálását. (Vö. Lászlóffy Aladár: Szabó Lőrinc költői helyzetei. Kolozsvár, 1973.)

Nemes Nagy Ágnes: Megjegyzések a szabadversről. In: A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II. 1992. pp. 165–167.). Nemes Nagy hozzáteszi: „... úgy hat ez a táblázat, mint a modern költészet védőirata, normáinak összefoglalása, betörése az irodalomtudományba. Mert hogy így fogja fel immár – uti figuri docet – az irodalom szaktudósainak jó része is.” (i. h. 167.)

⁴⁸R. S. Crane: The Languages of Criticism and the Structure of Poetry. Toronto, 1953. 193–194.

meghatározásáról. Másfelől ezeknek az erényeknek hiányáról, nemlétük megállapításáról. Egyes szerzőknél sokszor csak az előbbivel találkozunk – pozitív példák elemzése formájában –, de felbukkan mögöttük az ellenpélda is. Minőségi párokra egészíthetjük ki a leírásokat, ahol létezik: 1. pozitív, „magasabb rendű” mű-típus; és 2. negatív, „alacsonyabb rendű” mű-típus. Mint már említettük, különböző szakkifejezésekkel jelölik meg a „típusokat”.

4.1. „Magasabb rendű” mű – „alacsonyabb rendű” mű

(New Criticism)

I. A. Richards az, aki határozottan két csoportra osztja a műveket, elsősorban a verseket. „*A poem of the first group is built out of sets of impulses which run parallel, which have the same direction. In a poem of the second group the most obvious feature is the extraordinary heterogeneity of the distinguishable impulses.*”^{49A} továbbiakban újabb vonásokkal bővíti mindkét csoport jellemzését. Lényegében így fest a megkülönböztetés:

1. „Magasabb rendű” mű (vers)jellemzői:	2. „Alacsonyabb rendű” mű jellemzői:
• különleges, heterogén, ellentétes, megkülönböztetett impulzusok	• párhuzamosan futó, hasonló irányú impulzusok
• „inklusív” költészet	• „exklusív” költészet
• szintetikus szervezett mű	• korlátozó, kiküszöbölő módon szerkesztett mű
• koherens módon, több, ellentétes emóciót tartalmaz és kelt	• korlátozott, meghatározott emóciót tartalmaz és kelt
• „sokcsatornás” érdeklődést kíván pl. az érzelmek kontrasztjait is tartalmazza, komplementer impulzusokat, „ironikus”	• „egycsatornás” érdeklődést kíván pl. szomorúság, vidámság, büszkeség, vágyakozás stb. a magja
• Keats: Ode to the Nightingale; W. Scott: Proud Maisie; J. Donne: Nocturnall upon S. Lucie’s Day;	• Tennyson: Break, break, break; Shelley: Love’s Philosophy

⁴⁹„Az első csoportba tartozó vers olyan impulzusokból épül fel, amelyek párhuzamosak, s amelyek egyirányúak. A második csoportba tartozó versnél a legnyilvánvalóbb a megkülönböztethető impulzusok rendkívüli heterogenitása.” A. Richards: Principles of Literary Criticism. London, 1924. 1955. 250–251.

**„Magasabb rendű” mű –
„alacsonyabb rendű” mű**

Marvell: The Definition of Love; Sir Patric Spens	
• Így: kiállja az „ironikus kontemplációt”	• „nem állja ki az ironikus kontemplációt”

Nyomában a többi szerzőnél csupán a hasonló két csoport megjelöléseit fogjuk kiemelni táblázat formájában.

1. „Magasabb rendű” mű jellemzői:	2. „Alacsonyabb rendű” mű jellemzői:
<i>Allen Tatea</i>	– megszokott asszociációk
• szokatlan asszociációk	
• „intenzió” és „extenzió”: „tenzió” egysége	• „intenzió” és „extenzió”: „tenzió” egységének nemléte vagy alacsony foka
azaz: „tartalmasság” és „terjedelem” közös feszültségének megléte, ennek növekedése;	
• célja nem a közlés, tolmácsolás	• célja közlés, a „kommunikáció fallációja” (tulajdonképpen: félreértés)
	L. hazafias, vallásos, szentimentális, propaganda versek
• Pl. J. Donne: Valediction: Forbidding Mourning	• Pl. Egyfelől James Thomson: The Vine – következetlen képhasználatával, hibás denotációjával; másfelől: Cowley: Hymn to light-ja – következetes kép-használatával, hibátlan denotációjával de hibás konnotációjával.
• Itt intenzió és extenzió egymást	• Mindegyik az intenzió és extenzió

**„Magasabb rendű” mű –
„alacsonyabb rendű” mű**

gazdagítja, azaz: a „tenzió” erős.	egysége ellen vét, azaz: a „tenzió”-t gyengíti.
------------------------------------	---

aAllen Tate: *The Man of Letters in the modern World; Selected Essays*. 1928., 1955. New York, 1938.

*John Crowe Ransom*⁵⁰(elsősorban a pozitív példát emeljük ki, negatív párját önkényesen helyettesítjük be, ezt zárójellel jelezzük).

• „Struktúra” (mint elvont tartalom) és „textúra” (mint konkrét szöveg)	• „Struktúra” és „textúra”
• szoros, szerves kapcsolatban áll egymással	• laza, szervesen kapcsolatban áll egymással
<i>Cleanth Brooks</i>	
• különböző anyagok szintetizálása	• egynemű anyagok jelenléte,
• amorf, ellentétes, heterogén elemek szintetizálása, organizálása	• vagy: különböző anyagok meg-nem-szervezése: formás, összeillő elemek organizálása
• mítosz-alkotó költészet	• mítoszt nem-alkotó költészet
• ironikusság	• ironikusság hiánya
• a képek szimbólumokká lesznek, az állítások drámai megnyilatkozásokká válnak	• a képek nem lesznek szimbólumokká, az állítások nem válnak drámai megnyilatkozásokká
• T. S. Eliot, Yeats, Keats: Óda egy görög vázához	

aCleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*. 1939. 42–43. Irony as a Principle of Structure, – *Literary Opinion in America*, I., 740–741. New York, 1937–1962.

*W. K. Wimsatt*⁵¹

⁵⁰John Crowe Ransom: *The World’s Body*. New York, 1938.

⁵¹W. K. Wimsatt–Beardsley: *The Verbal Icon*. Louisville, Kentucky, 1954.

**„Magasabb rendű” mű –
„alacsonyabb rendű” mű**

ikonszerűség lehet:	ikonszerűség hiánya akár
a) neoklasszikus, azaz logikához közelálló, rendezett, formális vagy intellektuális típusú, racionális, l. Shelley szónoki alakzatai	a) logikusan
b) romantikus, azaz logikától távolálló, rendezetlen; formátlan, nem-intellektuális, szubracionális l. Shelley: Óda a Nyugati Szélhez ide tartozik: a szürrealista, szimbolista, poszt-impresszionista költői kép	b) illogikusan

*Kenneth Burke*⁵²

az élmények és ítéletek sajátos kombinációja;	ennek hiánya, vagy alacsonyabb foka;
a költő saját dialektikája	saját dialektika nemléte
saját szimbólumrendszer létezése	saját szimbólumrendszer nemléte
L. Shakespeare: saját partikuláris dramaturgiájában bennefoglalt törvények szerint adaptálja Plutarkhoszt (Antoniust és Cleopatrá); Coleridge: a mitologikusról egy „logo logikus”-ra vezető lépést tesz meg a Kubla-Khan-ban, ez a költői genezis kezdete	

*William Empson*⁵³

ambiguitás megléte: logikai többértelműség	ambiguitás hiánya: logikai egyértelműség
--	--

⁵²Kenneth Burke: *Language as Symbolic Action*. Los Angeles, 1966. 28, 105.

⁵³William Empson: *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.

**„Magasabbrendűség” és
„modernség”**

speciális költői nyelv L. Shakespeare	• köznyelv
---------------------------------------	------------

*T. S. Eliot*⁵⁴

• „ <i>amalgamating experience</i> ” <i>disperate</i>	• nem ötvöznek diszparát élményeket;
• kaotikus, rendkívüli, szabálytalan emberi tapasztalatokat nyújtanak; (nem-átlagemberi tapasztalatokat);	• átlagemberi tapasztalatokat nyújtanak;
• a metafora elemei távol vannak egymástól	• a metafora elemei közel vannak egymáshoz

*Ezra Pound*⁵⁵

• össze nem illő gondolatok egyesítése	• összeillő gondolatok egyesítése; vagy: össze nem illő gondolatok, de egyesítésük hiánya
• a „metafizikus költők”, E. A. Poe	• - - -

4.2. „Magasabbrendűség” és „modernség”

Ez a felsorakoztatás két alapvető észrevételt támaszthat. Egyrészt: a pozitív példatárak bizonyos egyoldalúsága tűnhet szembe, ahogy ezt a „New Criticism” kritikusai kifogásolják is.⁵⁶Másrészt: éppen ez az egyoldalúság sugallja, hogy összevonások kínálóznak az oly különböző jellemzések között.

Sajátos elfogultság nyilatkozik meg a költői erények, „magasabb rendű” művek jellemzéseiben. Elsősorban a kortársirodalom a XX. századi költészet bizonyos irányait, azok megkülönböztető vonásait helyezik előtérbe, illetve az elődeiknek tekinthető alkotókat, műveket szemelik ki az irodalomtörténetből; avagy olyan „univerzális” példákra hivatkoznak, mint Shakespeare. Így leggyakrabban visszatérő, kedvelt illusztráció a *The Waste Land*, az angol metafizikus költők, E. A. Poe stb. Közelebbről vizsgálva ezt az elfogultságot,

⁵⁴T. S. Eliot: *Selected Essays*. London, 1951.

⁵⁵Ezra Pound: *Literary Essays*. London, 1954.

⁵⁶Kazin: *On Native Grounds*. 1942., R. Wiemann: „New Criticism” und die Entwicklung Bürgerlicher Literaturwissenschaft. 1962. Magyarul: Hernádi Miklós: A költői nyelv és az „Új Kritika”. *Filológiai Közöny*, 1966/1–2.; Az angol költészet „új kritikája”. *Valóság*, 1967/9.; Szili József: A New Criticism irodalomesztétikája. *Kritika*, 1967/9.

felfedezhetjük a benne megnyilvánuló következetességet, s így egyféle dokumentum-jelleget. Azaz: az elméletek fókuszában a XX. század bizonyos, sajátos művészi alkotásai állnak. Kiemelt „erényeik” sok tekintetben éppen az előző korok műveitől szembetűnő módon megkülönböztető vonásaikkal azonosak. S ez a speciális különösségek, sokszor „különcségek” kiemelése, éppúgy, mint a „műközpontúság” megszületése voltaképp tünete, dokumentumszerű kifejeződése egy adott történelmi koordinációnak. Maguk az elméletek is, mint a kortárművek, korszakukra jellemző szimptomáknak is tekinthetők. Ezt az azonosulást tükrözi a „költő-esztéta” jelenségének elterjedése is. (Lásd T. S. Eliot; Ezra Pound.)

Hagyjuk függőben azt, hogy vajon valóban – akár csak az adott időszakra, a XX. század első felére korlátozva – ennek az időszaknak élenjáró műveit emelik-e ki? Valóban a „magasabb rendű” művek jellemzését kapjuk-e az 1. oszlopokban – és feltétlenül rosszabb minőségűek-e a 2. csoportba sorolt művek? Ettől eltekintve, kétségtelen, hogy bizonyos egybevágások tapasztalhatóak a „pozitív”, illetve „negatív” jellemzések között. Rendkívül különböző szavakkal, mert különböző szemlélet, rendszer, módszer alapján jelölik meg a „magasabb rendű”, illetve „alacsonyabb rendű” műveket, de a kiemelt „pozitívumok”, illetve „negatívumok” fedik egymást.

Közelebbről: a jobb és a bal oldalon felsorolt jellemző vonások teljes sorozata ráilleszthető ugyanazokra a konkrét művekre. Amelyik műben tehát „különleges, heterogén impulzusokat” találunk (*I. A. Richards*), azok „szintetikus szervezettségét”, abban leljük meg a szokatlan asszociációkat is, a „tenzió”-növekedést (*Allen Tate*), azaz struktúra és textúra szoros, szerves kapcsolatát (*J. C. Ransom*), különböző anyagok szintetizálását, iróniát, paradoxont (*Cl. Brooks*), de sajátos dialektikát is (*Kenneth Burke*), ambiguitást (*W. Empson*) avagy diszparát élmények ötvözését (*T. S. Eliot*), össze nem illő gondolatok egyesülését (*Ezra Pound*) stb. Egyedül *W. K. Wimsatt* „ikonszerűsége” engedi meg a neoklasszikus ikonszerűséget is, amely nem feltétlenül jár együtt a fenti tulajdonságokkal. De ő is bizonyos előnyt ad, elsődlegesen állítja reflektorfénybe a logikától távolálló, szubracionális megoldásokat. Másik oldalon: a párhuzamosan futó, hasonló irányú impulzusokat, egy meghatározott emóciót tartalmazó művek (*I. A. Richards*) élnek egyúttal megszokott asszociációkkal, foglalkoznak „közléssel”, azonosíthatók az egyértelmű hazafias, vallásos, propaganda stb. művekkel (*Allen Tate*); struktúrájuk és textúrájuk lazább, szervetlenebb kapcsolatban áll egymással (*John C. Ransom*), egynemű anyagokat szerepeltetnek, hiányzik belőlük az irónia, paradoxon (*Cl. Brooks*), az ambiguitás (*W. Empson*), az ikonszerűség (*W. K. Wimsatt*), a sajátos dialektika (*Kenneth Burke*); nem ötvöznek diszparát élményeket (*T. S. Eliot*), nem egyesítenek össze nem illő gondolatokat (*Ezra Pound*) stb.

Találunk a meghatározások között szinte „szinonimákat”, azonosságig menő egybevágást. Például: „szokatlan asszociációk” – „össze nem illő képzetek egyesítése”. De többnyire nem ilyen pontról pontra való egybeillésről van szó, hanem a lényeges vonások megfeleléseiről, rendszerszerű hasonlóságokról, a konkrét példatárak egybeeséséről. (Valamennyi erény elmondható T. S. Eliot: *The Waste Land*-jéről, bármelyik G. Lorca verséről.)

Mi az egybevágások oka? Szubjektív, egyedi szisztémákat, kifejezéseket látunk, az akaratlan érintkezés mégis közös, objektív háttérre utal. Ilyen közös tárgyi alap maga a közös talaj, ahonnan erednek, ugyanahhoz a korhoz kötöttség, a saját korszak iránti elfogultság. Vajon van-e ezen kívül más, közös, objektív momentumuk is? Vajon van-e olyan tárgyi kötöttségük, amely a művek tárgyi kötöttségeiben rejlik? És tovább: nem csupán a korabeli művek korabeliségében, hanem azok egyedi, történelmi konkrétságán belül és túl levő (azokban csak konkretizálódó) egyetemes, törvényszerű vonásaiban?

4.3. „Modern” és „klasszikus” műtípusok

A „magasabb rendű” csoportba sorolt tulajdonságok speciálisan „modern” művekre vonatkozását húzza alá az, ha *Hugo Friedrich* fejtegetéseivel vetjük össze őket.⁵⁷

Az általa megállapított jellemvonások egybevágóak az előbb felsorolt, egymáshoz illő osztály-, illetve típus-jegyekkel. *H. Friedrich* kifejezetten a XIX. század végén elkezdődő lírai „modernizálódás” megkülönböztető jegyeit keresi Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, modern spanyol költők stb. egyedi lírai karaktereinek elemzése alapján. Szintézise szerint az elemzett modern költők legindividuaisabb meghatározó vonásai bizonyos közösséget mutatnak, amelyek összekapcsolják őket egymással, s ugyanakkor elválasztják

⁵⁷Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. München, 1956.

„Modern” és „klasszikus” műtípusok

őket előző korszakok költészetétől. Ilyen vonások pl.:

„Modern” költészetre jellemző:	„Klasszikus költészetre,, jellemző:
érthetlenség, rejtvénytudás	rejtvénytudás hiánya
disszonancia, abnormitás	harmónia, „normális” összhatás
- valóságtól való eltávolodás, sőt a valóság egységének széttrombolása - sajátos megjelölései: „diktatórikus fantázia” „agresszív dramaturgia” modern metafora „kioltás-technikája” „száműzetés paradicsoma” stb.	valósághoz való közelség, a valóság egységének megőrzése

Minden egyes költőt a maga egyediségében vizsgál, más-más kifejezéssel keresi karaktere lényegét. Így a „száműzetettség” főleg Saint-John Perse-nél találja; Mallarménál egy sajátos „ontologikus sémát” fedez föl; Baudelaire-nél „üres transzcendenciát” stb. Mindegyik esetben a Saint-John Perse-i, Mallarmé-i, illetve Baudelaire-i vers-világ különbségét jelöli meg; a valóságtól elszakadt, vele szembe fordult sajátos költői világok speciális összefüggéshálózatát.

Ezek a „külön világok”, *belsőszabályaik* kínálják a New Criticism felsorolt jellemzéseivel való egybevetést. Mert ezekben az individuális, rejtélyes szövevényű költői univerzumokban is mind megtalálhatóak a „különleges, heterogén impulzusok”, a „szintetikus szervezethez”, „diszparát élmények ötvözése” stb. – tehát az előbb jobb oldalon felsorolt, „pozitív” típus-jegyek. *SHugo Friedrich* modern metaforáról elmondott szavai pedig, a „kioltástechnika” (Einblendungstechnik), amit elsősorban A. Rimbaud-nál figyel meg, de amit Rilke, G. Lorca, Diego stb. lírájából vett példákkal is szemléltet, végső fokon a „klasszikus” metaforával szemben az „egymástól messze eső képzetek összekényszerítése”, azaz olyan jelenség, amelyet más vonatkozásban T. S. Eliot, Ezra Pound emelt ki („a metafora elemei távol vannak egymástól” stb.).

Hugo Friedrich elemzései ugyanakkor világosan utalnak az egyes jelenségek összetartozására s felbukkanásuk bizonyos szabályszerűségeire a „modern lírán” belül. Elsősorban arra hívják fel a figyelmet, hogy a külön vonások sokfélesége a közös „külön világ” jellegéből fakad, a valóságtól való közös eltávolodásból. Azaz: a „külön világot” alkotó költészetek öntörvényűségük növekedésével együtt fokozott belső szervezethez tesznek szert, sajátos belső dinamikára s az egyes elemek súlyának növekedésére.

Hogy ebben a jelenség-sorban fontos szerepet játszik a „modern történelmi kor” minden változásával, azt megerősítik az említett lírai változás költőinek vallomásai is. Más-más vonatkozásban, különféle kifejezésmóddal nyilatkoznak a költészetről, annak lényegéről, de ezek az oly partikuláris megállapítások ismét egybehangzanak néhány lényeges ponton egymással s az említett teoretikusokkal is.

„A költő ... annak szenteli és abban emészt fel magát, hogy körülírjon és felépítsen egy nyelvet a nyelven belül; ... egy tisztább, hatalmasabb és gondolataiban mélyebben járó, nagyobb feszültségben élő ... nyelvezetet

igyekszik megteremteni”, (amely) „érzelmi és varázsló képességű” ... „ez a rendkívüli kifejezőmód ritmusok és harmóniak által jelzi létezését, (ahol) a hang és értelem elválhatatlan” stb. – írja Paul Valéry.⁵⁸

Azaz, az eddigi osztályozásunkhoz illesztve, a

1. „nyelven belül nyelvet” felépítő mű láthatatlan ellenpárja a
2. mű, amely nem teremt ilyen külön nyelvet stb.

Pierre Reverdy⁵⁹a költői kép alkotását hangsúlyozza így:

„A kép a szellem tiszta alkotása. Nem születhetik egy összehasonlításból, hanem két egymástól többé-kevésbé távollevő valóság összehozásából.” „Mentől távolibbak és igazabbak lesznek ezek az összehozott valóságok, annál hatásosabb lesz a metafora, annál megindítóbb lesz, annál több lesz benne a költői valóság.”

Mintha egyben az „Einblendungstechnik” jelentőségét (Hugo Friedrich) és az angol költő-esztéták idézett kiemeléseit is megerősítené, tanúvallomásként.

1. „két távollevő valóság összehozása” és
2. távol nem levő valóságok összehozása

1. „egyre több költői valóság”
2. egyre kevesebb költői valóság

– szintén bizonyos típusú művek jellemzőjének is tekinthető.

Henri Michaux⁶⁰egyféle költői reagálásmódot állít reflektorfénybe: „Erősen meglepő lenne, ha az évenként előforduló ezernyi eseményből tökéletes harmónia létesülhetne. Mindig akad olyan esemény, amit nem nyelünk le, hanem sértődötten magunkban tartunk. Ami többek közt segít, az az ördögűzés (exorcizmus), faltörökosszerű erős reakció, s ez a rab igazi költeménye.”

Azaz

1. a le nem nyelt, speciális élmény

„ördögűzés”:

belülről kitörés

másutt: belső világ kiszélesítése

önkifejezés a világ „ellenére”

2. ellenpárja: a lenyelt élményekből létesült harmónia,

önkifejezés a világgal egyetértve, harmonikusan.

André Breton⁶¹hivatkozik Pierre Reverdy költői képeire, aláhúzza, hogy a „A kép értéke ... a két áramvezető

⁵⁸Paul Valéry: Variété II. Gallimard, Paris, 1930. Idézi Gaetan Picon: Korunk szellemi körképe. Occidental Press, Washington, 1961. 260.

⁵⁹Pierre Reverdy: Le Gant de Crin. Paris, Plon, 1927. id. Gaetan Picon: I. m. 277.

⁶⁰Henry Michaux id. Gaetan Picon: i. m. 281.

potenciálja közti különbözéstől függ”. S „Ha nincs különbözet – nincs szikra” ... Fokozottan hangsúlyozza a külvilágban feltalált modellel szemben a „belső modell” jelentőségét. Az alkotó szellemnek „ideálisan elvonatkoz-tatva” kell léteznie, „mindenestől kezd beleszeretni saját életébe, amiben az elért és a kívánatos többé már nem zárják ki egymást kölcsönösen”. René Char^{62a} költemények „megvesztegethetetlen életfragmentum”-jellegét, az „elszemélytelenítve szuveréné tevést” látja a költészet céljának.

Mi a közös mindebben? Az, hogy a költészet belső, öntörvényűségét egyhangúan elsődlegesnek tartják. S akár a „nyelven belül létrehozott nyelvről” beszélnek, akár a távoli valóságok egyesítéséről a modern metaforában, akár exorcizmusról, vagy „az alkotó saját életébe való beleszeretéséről”, mindegyikhez hozzátehetnénk az önkényes, személyes, szuverén jelzőt. Mind a „külön világként” szervezett alkotás jogát, sőt szükségét hangsúlyozzák, annak különböző tárgyasulását a speciális nyelvben, képben, ihletben stb.

Ugyanekkor ezek a „külön világot” létrehozó vagy hordozó momentumok nem zárják ki az előttük felsorolt „magasabb rendű”, illetve „modern” műre vonatkozó jellemvonásokat, hanem mintegy magukba foglalják, társjelenségeket. Mintha ugyanannak a diagnózisnak lennének különböző tünetei.

Nemcsak a távollevő elemeket egyesítő kép idézi az „Einblendungstechnik”-et, illetve a szokatlan asszociációkat, a két áramvezető potenciálja közti „különbözést”, diszparát élmények ötvözését stb. (P. Reverdy, Allen Tate, A. Breton, H. Friedrich, T. S. Eliot kifejezései), hanem pl. a „fáltörőkösszerű erős reakció” (Henri Michaux) ihlete is az ellentétes elemeket fogja egyesíteni, valamennyi fenti műveletet automatikusan végbevenni – s ugyanakkor „struktúra és textúra szoros kapcsolatát” megvalósítani (*J. C. Ransom*), a költő „sajátos dialektikáját” megteremteni (*Kenneth Burke*), „heterogén elemeket organizálni” (*Cl. Brooks*) stb. És valamennyi mozzanat közös talajának tekinthető a „valóságtól való eltávolodás” – ahogy *H. Friedrich* nevezi.

Mindez azt látszik igazolni, hogy a dolgozat elején felsorakoztatott két műtípus, s közülük az első típus az „inkluzív”, „komplex” kapcsolatokat tartalmazó művek előtérbe állítása maga is változás tükrökre. Azaz: az első csoport „magasabb rendű”, egybehangzó jellemvonásai, voltaképp a „modern műalkotás” megkülönböztető jegyeivel elsősorban a „modern versekével” azonosak; és a velük szembeállított másik „alacsonyabb rendű” típus lényegében az előző korszakok műveinek szétrombolt, megváltozott, „meghaladottnak” érzett vonatkozásait, jellegzetességeit karakterizálja.

Ezt a képet domborítja ki, e változás „szakadékszerűségét” hangsúlyozza néhány alapvető általános esztétika is, nemcsak irodalmi, hanem elsőként művészettörténeti területen. Eszerint kb. a XIX. század második feléig a görög-római ideál, az arisztotelészi esztétika „mimézis” elve volt az európai művészet vezérfonala. Fordulat következett be, elszakadás ettől: a valóság harmonikus visszaadásáról. Ugyanakkor a görög-római ősokelet felváltja az afrikai, ázsiai művészet erőteljes hatása. A tárgyi ábrázolás, racionális összefüggések helyett a hangsúly alanyi lesz, megjelenik a kozmikus eredetre visszatekintő egyéni szintézis, egyben feltűnnek a személyes stílus, forma törvényei.⁶³

Az eddig felsorolt „magasabb rendű”, „modern” irodalmi típus jellemvonásai valóban összegezhetők, tekinthetők egy ilyen változás regisztrálásának is. Tekinthetők olyan jelenségeknek, amelyek az irodalmi mű speciális síkjain (nyelv, kép stb.) tükrözik ezt, a „mimézis”-sel való szembefordulást, az önelvűség, egyéni stílus, szuverén világ stb. jelentőségének, intenzitásának növekedését. Az említett szerzőknél: értékmérővé válását.

De még mindig folytathatjuk a kérdést: vajon ezzel kimerül-e a kétféle típus megkülönböztetésének tárgyi háttere?

⁶¹André Breton: A szürrealista mágikus művészet titka. Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Gondolat, 1963. 441.

⁶²René Char: Le rempart de Brindilles. 1955. id. Gaetan Picon: I. m. 2800.

⁶³H. Wölfflin: Renaissance und Barock. 1925. W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 1980.; Eline Faure: Histoire de l'art. Paris, 1947–49. H. Focillon: Vie des formes. Paris, 1939. Vö. Németh Lajos: A modern képzőművészet és a társművészetek. Helikon, 1968/3–4.

4.4. „Magasabbrendűség”, „modernség” és „deformálás”

Találunk néhány olyan irodalomelméletet, amelyeknél a szintén adódó összevetés más vonatkozásokat hoz előtérbe. Elsősorban az újra érdeklődés középpontjába kerülő orosz formalistákra gondolunk, és a folytatásnak tekinthető, későbbi orosz poétikai kísérletekre,^{64a} prágai körre, kiemelve azt a néhány fővonást, amely a felvetett kérdéshez kapcsolódik, amely egyúttal – úgy tűnik – összekapcsoló láncszem néhány másféle kísérlet felé is, például a műalkotás számszerű összefüggéseivel foglalkozók felé.⁶⁵

Az említett szerzők, iskolák egyikénél sincs szó két műtípusról. Választott példák nem a „modern” műveket állítják középpontba. Találkozunk Sterne, Csehov, Tolsztoj, Cervantes elemzéseivel (V. Sklovszkij); Petrarca, Heine kötetére való hivatkozással (Tinyanov); Hlebnyikov (Jacobson), V. Nezval, Karel Máchá és V. Halek, J. Vrchlicky hasonlításával (J. Mukařovský); Puskin például választásával (J. Lotman) stb. Tehát nagyon gyakran XIX. századi, „nem-modern” alkotások szerepelnek a példatárban. De a megfigyelések centrumában, más-más terminussal illetve hasonló, s az előbbiekkal, illetve későbbiekkel összekapcsoló momentum áll: a „deformálás”, az „osztványénije”, „jelentés-eltolódás”, „szemantikai gesztus” stb. kiemelése. Akár egyes toposzok módosulásait figyelik ismétlődéseikkor, akár a „fabulá”-ból alakított más-más „szűzsé”-t; vagy az új kapcsolatok közé került költői kép átlényegülését, mindenképpen magát az átformálódást helyezik mikroszkóp alá. S ez a különbség kerül a vizsgálat fókuszába, akár bizonyos motívumok útját figyelik meg különböző korok különböző műveiben, akár egyes, teljes műalkotásokat hasonlítanak össze (pl. V. Halek Alfrédját, K. Máchá Májusával). Találkozunk egy korban született művek összevetésével és különböző korokból valók párhuzamaival.

Ezek az összevetések minden esetben nevezhetők két „esztétikai valóság-egység” összehasonlításainak, most már más elmélet szakkifejezésével élve. S innen csak egy lépés, hogy magát az „esztétikai realitás” sajátos rendezettségét a „fizikai valóság” rendjével állítsuk párhuzamba, ismét az eltérésben ragadva meg a művészi specifikumot.

Vajon összevethetők-e ezek, a legkülönbözőbb eltérések vizsgálatai?

Az eltérések, különbségek rendkívül változatos szempontokból kerülnek reflektorfénybe. Egyes műfajok bizonyos korban történő változását vizsgálja V. Sklovszkij (pl. Tristram Shandy eltérése a kor „szokványos regényétől”) nagyobb terjedelmű műfajok „kis” műfajokká alakulását, a „kicsikből” gyűjtemények, illetve újfajta „nagyforma” keletkezését figyeli meg Tinyanov; a szubjektivizáció fokozódását világítja meg J. Mukařovský, illetve a költői nyelv változását a köznyelvhez képest (pl. Máchá nál hogy változott a szintagmák kohéziója stb.). De akár egyéni specialításokról van szó, akár egy-egy kor, korszak műfajának, stílusának sajátosságairól, vagy pedig egy mindenkor esztétikai valóság megkülönböztető vonásairól; akár egymáshoz hasonlítják az egyes műveket vagy műrészleteket, akár nem-művészi alanyokkal vetik össze (pl. köznyelv), vagy a felhasznált események, érzelmekkel – minden esetben valamiféle átcsoportosulás, átcsoportosítás van előtérben mint szisztematikus, funkcionális eltérés. A vizsgálatok minőségi különbségekre vonatkoznak, de a minőségi változásokat, azok komplex, speciális lényegét mintegy visszavezetik egyszerűbb, általánosabb összetevőikre. Vajon folytatható-e ez a visszavezetés addig a határig, míg a minőségi változás mennyiségi átalakulások formájában is megragadhatóvá lesz?

Itt kapcsolódnak a gondolatkörbe a művek, esztétikai mozzanatok „kvantifikálásával” foglalkozó, nagy múltra visszatekintő kísérletek. Közülük *Max Bense* összefoglalását emeljük ki.⁶⁶ Eszerint magát az alkotási folyamatot is követhetjük „számokban”, ha alapul vesszük azt, hogy a művész az alkotás során voltaképp a fizikai valóság elemeit rendezi át, „átkeveri” (*Durchmischung*) sajátos esztétikai valósággá. Ez a transzformáció természetesen bonyolult lépéssorozatot; az alakítás (*Gestaltung*) különböző fokokon halad át, speciális jeleket, vele rend-viszonyokat, érték-relációkat hoz létre. Lényege, hogy „*Ordnung-prozess*”: rendező eljárás.

⁶⁴Victor Ehrlich: *Russischer Formalismus*. München, 1955.

⁶⁵Matematik und Dichtung. München, 1965.

⁶⁶Max Bense: *Zusammenfassende Grundlegung moderner Ästhetik*. i. m. 313.

Ezen az alapon különböző számszerű kifejezésekkel találkozhatunk. Egyik pl. L. Boltzmann, illetve Shannon-Weaver „entrópia” fogalmának alkalmazása műalkotá-sokra. Itt az entrópia (S) számszerűen kifejezi az anyagi elemek (szavak, szín-felületek, jelek stb.) átcsoportosulását valószínű rendből partikuláris renddé. (Így lesz a képlet: $S = f(W)$; $S = \log W$ – ahol a W a valószínűség száma, a k pedig a mindenkori állandóé.) Egy másik: G. D. Birkhoff hatás-intenzitás számítása.⁶⁷

Mondtuk, hogy itt, a számítások esetében nincs szó két típusról. Mégis – mennyiségi fokozatok skálájaként – minőségi megkülönböztetésekkel találkozunk. Azaz: voltaképp „magasabb rendű” alkotást fog jelezni az entrópia magasabb foka, illetve a hatás-intenzitás (esztétikai mérték-szám) emelkedése, vagy az érték-fok (Wertgrad – R. S. Hartmann) magasabb arányszáma. Ugyanakkor az egyenletek kisebb számszerű végeredményei, alacsonyabb hányadosai „alacsonyabb rendű” művekre utalnak.

Azaz:

1. „Magasabb rendű” mű jellemzői:	2. „Alacsonyabb rendű” mű jellemzői:
• „Durchmischung” növekedése	• „Durchmischung” csökkenése
• az entrópia magas foka	• az entrópia alacsony foka
• hatás-intenzitás magas foka	• hatás-intenzitás alacsony foka
• érték-fok emelkedése	• érték-fok csökkenése

S vajon nem azoknak a műveknek eseteiben fogunk magasabb arányszámokat kapni, amelyekben a többszörös, speciálisabb áttételeket találjuk, amelyek „komplementer impulzusokat tartalmaznak” (*I. A. Richards*), amelyek „erős tenziójúak” (*Allen Tate*), amelyek a struktúra és textúra szoros, szerves kapcsolatát mutatják (*J. C. Ransom*)? És folytathatjuk: nem ott lesz mennyiségileg is „többszörös” az áttétel, ahol a „metafora elemei távolabb vannak egymástól” stb. (T. S. Eliot, Ezra Pound, Pierre Reverdy, André Breton), ahol komplexebbek a belső kapcsolatok (akár nyelvi viszonyok, akár képek) „sikváltása” értelmében.⁶⁸ Illetve: nem ott találunk-e szabályszerűen „komplexebb belső viszonyokat”, ahol a sajátosság fokozódása lakik? A sajátosság fokozódása jelenti mind az egyéni „különbséget” (akár a kortársak közül való kiválást), mind a „fizikai valóságtól” való különbözést, annak fokozott deformálását. S e sajátosság, belső komplexitásnövekedése nem áll-e összefüggésben a „valóságtól való eltávolodás” növekedésével, a „külön világot alkotás” – elsősorban modern művészetre jellemző – jelenségeivel is?

Így a – többé-kevésbé mennyiségileg is kifejezhető, megközelíthető – minőségi különbségek sajátos hierarchiát látszanak alkotni. A „deformálást” és – számszerű kifejezésnek tekintve – az „átcsoportosítást”, az áttételesség fokozódását alapul véve, így fest ez a hierarchia:

⁶⁷C. D. Birkhoff: *Aesthetic Measure*. 1933. Idézi, alkalmazza: Hankiss Elemér: József Attila komplex képei. – Népdaltól az abszurd drámáig. Magvető, 1969. 5.

⁶⁸Hankiss Elemér: i. m.

A „deformálás”, átcsoportosítás, átrendezés, áttételesség fokozódása:	6. csúcs: a Remekmű	
	5. „magasabb rendű”	
	4. „alacsonyabb rendű”	
	mindkettőn belül:	
	3. Modern	3. „Klasszikus

2/a Bármiféle művészi kísérlet

2. Bármiféle „Eszztétikai valóság”
1. Fizikai valóság
(azaz: nem-esztétikai valóság, nem-művészi alkotás nem-mű maga az „anyag” (pl. köznyelv)

2/b Már műnek nevezhető művészi kísérlet (de: alig-mű), már költői nyelv pl.)

2/c Eredeti, sajátos, szuverén mű (sajátos költői nyelv)

4.5. Remekmű és fércmunka

Vajon igazat ábrázol-e a fenti hierarchia?

Mű és mű közötti lényeges minőségi megkülönböztetéshez az eddig nem említett *R. Ingardenn* új kitűnő vezérelvet. Alapvető munkájában általánosságban és elvontan beszél „das literarische Kunstwerk”-ről. De más vonatkozású megjegyzése világosan utal arra, hogy a sokrétegű képződménynek tekintett műalkotás-elmélete, szemlélete szerint mi a kapcsolat remekmű és silányabb alkotás között. R. Wellek terminológiáját bírálva megjegyzi:

„... vannak jó és rossz irodalmi műalkotások, olyanok, amelyeknek valóban van különleges struktúrájuk, amely igazi műalkotásokká és az esztétikai tárgyiasságok alapjává teszi őket, műalkotások tehát, amelyeket belső, kompakt felépítésük tüntet ki, ahol semmit sem lehet elhagyni, s ahol az egyes elemek megváltoztatása a többi elem megváltozását is maga után vonja (amennyiben ez a változás lehetséges), s ahol semmi sem nélkülözhető, mert mindez az esztétikailag értékes minőségek és az esztétikai értékminőségek fundamentumához tartozik”, és „vannak olyan műalkotások, amelyeknek felépítése meglehetősen laza, ahol hiányzik a felépítésnek, az elemek belső összekapcsoltságának a kompaktsága, s amelyeknek különböző elemei nélkülözhetők, abban az értelemben, hogy elhagyhatók lennének anélkül, hogy ezzel az esztétikai értékminőségek polifóniájában bármi is megváltozna”. – Bár „sematikus építményükben mégis azonosak maradnak mind a „jó”, „értékes”, mind a „rossz” művek, mert éppen felépítésük szkelettjét őrzik meg viszonylag változatlanul, jóllehet a történetükben és sokféle konkretizációikban különböző változásokon mennek át.”⁶⁹

Eszerint az előbb egyszerűen „deformációnak” nevezett változás a „sajátos deformáció” minőségi megkülönböztetésével bővül, illetve a „sajátos deformációnak” is egy új egységével: a „belső, kompakt felépítés”, a valóban létező „különleges struktúra” fogalmával. Ha ezzel módosítjuk az egyszerűsített hierarchiát, akkor újabb fokozatokat nyerünk. A művé-nem-formált nyersanyag, a fizikai valóság összefüggéseiből kiválik, tőle különbözik „sematikus építményében”, „szkelettjében” a gyenge mű is. De az alkotás minőségének emelkedésével ez a felépítés egyre „kompaktabb” lesz, egyre inkább „különleges struktúrának” nevezhető, míg a remekműnél eléri azt a fokot, amikor már oly szoros a belső összekapcsoltság, hogy minden egyes eleme nélkülözhetetlennek bizonyul.

remekmű

(különleges struktúrával rendelkezik)

nem-remekmű fokozatai

(csak sematikus építménnyel rendelkezik)

nem-mű

(sematikus építménnyel sem rendelkezik)

végző fok: fizikai valóság, „nyersanyag”

Igaz-e az, hogy ezek között a lényeges fokozatok között levő lényeges különbségek (pl. sematikus építmény és különleges struktúra különbsége) voltaképp „mennyiségi” eltérések „minőségi eltérésbe” való átcsapásai? Úgy véljük: egyre fokozódó, egyre sajátosabb, vele együtt egyre „szisztematikusabbrendszerebb” átrendezés, transzponálás történik a vázolt lépcsőn felfelé haladva. Egyre szorosabb, „szerveesebb”, „belsőbb”, s így szigorúbb törvényű, partikulárisabb rendet képviselő törvények fellépéséről van szó. Ez az, ami a remekműnél már egy kis elem elvételét vagy hozzátevését sem engedi meg. Törvény, amelyet maga az alkotó is érzékel a „mű akarataként”, a tökéletesítés vagy rontás lehetőségként.

Úgy tűnik, ugyanazt az alapvető minőségi különbséget fogalmazza meg *R. Ingarden* fogalmi módon, mint amelyiket József Attila triviális példával szemléltet:

„A tapétát ... növelhetem föl-le, bevonhatom vele a kínai falat, szabadlhatom, a tapétakereskedő örömeiben dörzsölgeti óvatos kezét, de a tapéta lényegében nem változik. De ha ... beállítunk a Szépművészeti Múzeumba, hogy ott a kész festmények »gazdagítására« ecsettel kezünkben vállalkozunk, akkor hamarosan alighanem fölszedhetjük sátorfánkat, holott a tapétán és a festményen minden rózsabimbó után beiktathatunk még egy ibolyát. A műalkotáshoz sem hozzátenni, sem belőle elvenni nem lehet, ha az valóban műalkotás, anélkül, hogy annak művészi volta meg ne változna, meg ne szűnne. A tapéta rózsájához és leveleihez puszpángbokrokot és malackörmöket egyként illeszthetnek, esetleg nem fog tetszeni, nem lesz szép, de tapéta marad, holott a műalkotás esetleg nem szép, ám ha változtatok rajta, hogy széppé tegyem, megszűnik műalkotás lenni.”⁷⁰

Másutt is értelmezi a költő, hangsúlyozza a „bontatlan egységet”, mint a mű lényegét, létezését meghatározó alapvonást. A mű: „puszta, résztelen egész”, „szemléleti egész”, „negatív Universum”, amelynek „minden pontja archimedesi pont”, „legkisebb elemében is műalkotás”.⁷¹ Azaz: más szavakkal az Ingarden-féle „sajátos, különleges, kompakt egységet” emeli ki, de össze is kapcsolja az önmagában is megálló, minden pontjában archimedesi pontot hordozó „külön világ” jelleggel.

Ez az a momentum, ahol a kör bezárul. De nem kört, hanem spirálvonalat látunk magunk előtt.

A műtípusokról beszélve – a szakirodalom tükrében – több csoportra tagolódtak feltett kérdéseink. Előbb

⁶⁹Roman Ingarden: Értékek, normák és struktúrák. R. Wellek szerint. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1966. XL. 43–45.

⁷⁰József Attila: Összes Művei III. Budapest, 1958. 242–243.

⁷¹Uo. 94, 95, 93.

„magasabb rendű” és „alacsonyabb rendű” művek két típusát láttuk körvonalazódni az összeillesztett körülírások nyomán (New Criticism); később úgy tűnt, hogy ezek főleg a „modern” irodalom iránti elfogultságot jelzik, a XX. században kivirágzó, de már XIX. század végén elkezdődő művészi forradalom változásainak előtérbe állítását. Így jutottunk a „klasszikus” és „modern” művek alapvető különbségeinek karakterizálásához. (Hugo Friedrich, modern költők vallomásai.) Végül fölmerült a mindenkori műalkotások értékkülönbsége (M. Bense, G. D. Birkhoff, R. S. Hartmann), a minőségi differenciák „számszerű” kifejezhetőségének problémája. Másfelől: különböző egyedi, korszakos, műfaji stb. változások megragadása bizonyos tárgyi momentumok módosulásainak, szisztematikus eltéréseinek figyelemmel kísérésével (V. Sklovszkij, Tinyanov, J. Mukařovský). Azaz: a művek, mű-csoportok közötti minőségi különbségek átvezettek a mindenkori művek és a mindenkori nem-művek determináló vonásaihoz (pl. köznyelv és költői nyelv különbsége) – végül ahhoz: mi teszi a művet művé?

A következő válaszok adódnak: azok a tulajdonságok, amelyek művé teszik a művet (bontatlan, kompakt egysége, sajátos belső szervezetsége, amit R. Ingarden „valóban létező különleges struktúrájuknak” nevez, J. Lotman „élő sejtszerűségnek”, intuitív folyamatok művi megjelenésének)⁷², ugyanakkor az egyes művek értékrendjénél is alapjai lehetnek a minőségnek. Más szóval: bármely nagy, kiemelkedő műalkotást, bármely korban ez a sajátos, belső szervezetsége fogja megkülönböztetni, kiemelni a kisebb jelentőségű művek közül. Ugyanakkor ez a sajátos élő egység, felépítettségének szorossága, törvényszerű szigora arányában fog helyet kapni a többi remekmű között is, illetve bizonyul időtállóknak. Egyidejűleg akkor ennek a szervezetségnek a kompaktsága, minél sajátosabb egység, annál inkább összefüggésrend-teremtés is, azaz saját „különleges struktúrájával” korszakosan új, „különleges” mintává (sémává) váló szerkesztési módot teremt. „modern” (a maga korában).

Mi a viszony a XX. századi „modernség”, ennek művekben mutatkozó sajátosságai és a mindenkori mű-karakterek között? Az, amit szintén József Attila – vázlatosan maradt Bartók-tanulmányában – érint: nem Beethovenből kell megérteni Bartókot, hanem fordítva. Azaz: a mai, „modern” művészet a mindenkor meglevő, meghatározó, művet művé tevő sajátosságokat mutatja fel remekműveiben. De különös erőt kapnak ezek a specifikumok, kiáltóan hívják fel magukra a figyelmet, mivel történelmi okoknál fogja „külön világ” jellegük, bontatlan egységük, sok esetben a tapasztalati valóságtól eltávolodva, vele szemben, „ellen-valóságként” alakul ki.

Mióta a művészet művészet, mindig megtalálhatók a művekben az öntörvényűség, az áttételesség különböző jegyei, a belső komplexitás vagy a többértelműség, sőt: a „kimeríthetetlen” – sok-értelműség jelei –, mint a kompakt egység egyik megnyilvánulása. Úgy, ahogy pl. a „sík-váltás” nyelvi, ábrázolási jelenségére vonatkozóan Hankiss Elemér kimutatja.⁷³ Napjaink művészete, s a ráfigyelő esztétikai irányzatok csupán kiemelik, előtérbe hozzák ezeket a jellemvonásokat. S talán éppen azzal válhatnak termékennyé, ha elsősorban ezt a felfedező, tudatosító mozzanatot értékeljük és használjuk fel.

(1968–1969)

⁷²J. M. Lotman: A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról. Helikon, 1968. 1. sz.

⁷³Hankiss Elemér: I. m. 41.

5. fejezet - Milyen a jó műelemzési módszer? (Van-e jó módszer?) I.

(Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására)

5.1. A műelemzés

A műelemzés egyféle archimédeszi pont az irodalomelmélet és kritika számára. Próbája a műnek. Az értő analízis a mű értékének vagy értéktelenségének bizonyítására a legelfogadhatóbb érv. De próbája az elemzőnek is. Vizsgálja a kritikus vagy teoretikus, esetleg egy-egy teória, itt, a szembesítésnél, az alkalmazásnál. Kettős próbák, sajátos, kölcsönös függvény: a kritikus próbára teszi a művet, mű a kritikust.

Ugyanakkor – úgy tűnik – a műelemzés akciója az, amelyben a legváltozatosabb esztétikai rendszerek különbségei sűrűsödnek, egészen addig, míg mint közös nevezők válnak ki a rendkívül sokféle, összetett szellemi folyamatokból.

Előjáróul szembeötlő lehet az, hogy a legellentétebb alapokon álló elméleti táborok, csoportok közt is hallgatólagos egyetértésként különös jelentősége, becse van egy-egy műalkotás újfajta, meggyőző megközelítésének. Az átcsoportosulások, szakítások, szembefordulások, specializált „iskolák” közt ki nem mondott közösség, összekötő kapocs, közvetítő csatorna a műelemzés. Egyidőben, egymás mellett létező csoportokra éppúgy érvényesnek tűnik ez, mint időben egymást követőkre. Egy-egy teória elavul, meghaladják, de eleven hagyományként munkál, fennmarad a helyesnek bizonyult mű-interpretáció, maradandó elméleti értékek hordozójaként. A közelmúltból Oscar Walzel, Emil Staiger, Leo Spitzer⁷⁴ elemzései példázzák ezt. Napjainkban is vitatott tételek mögött találunk nem-vitatott vagy alig-vitatott, minden esetre szinte „legendás” mű-értelmezéseket. Példa erre Roman Jacobson–Claude Lévy-Strauss közös Baudelaire-elemzése, Jan Mukařovský írása Macha Mai⁷⁵ című költeményéről. Úgy is fogalmazhatnánk: amilyen nehezen találunk általánosan elfogadott irodalomelméleti rendszert, annyira könnyen akadunk – szinte a szaporodás tendenciájával – „klasszikus” elemzésekre. Ez vonatkozik hazai szakirodalmunkra is.⁷⁶ Tán éppen azért, mert forrong, átalakulóban van az elmélet maga, a konkrét analízis gyakorlatában zajlik a folyamat lényege, itt adódnak a követhető, alakuló nyomok. Közös alapelvnek, találkozópontnak tűnik az, amit így fogalmaz meg J. M. Lotman, illetve Cl. Lévy-Strauss: „Egyesíteni kell az önállóan feltárt tapasztalati anyagbiztos kezelését az egzakt tudományok által kidolgozott deduktív gondolkodásban való jártassággal.”⁷⁷ „(A kutatás)... a gyakorlatból vonja ki a tényeket és laboratóriumba szállítja. Itt arra törekszik, hogy a modellek formájában prezentálja azokat...”⁷⁸

Ez a tapasztalat, a gyakorlat közös hangsúlyozása túlságosan tág értelmezési lehetőségeket biztosít. Hiszen a műközpontúnak nevezhető esztétikai irányok is lényegesen elkülönülnek egymástól, több szempontból is. Hiába tekintik egyetértően kiindulópontnak a művet, érvnek, támasznak az elemzés próbáját – már alapállások szerint is kardinális eltérést találunk. Az alkotás kiemelését, vizsgálatának szigorú önmagára korlátozását, minden nem-műhöz, nem-irodalomhoz tartozó tényező határozott leválasztását;⁷⁹ illetve az eljárásnál az

⁷⁴Oscar Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste. Emil Staiger: Die Kunst, der Interpretation. Zürich, 1955; Leo Spitzer: A method of Interpreting Literature. Northampton, 1949.

⁷⁵Roman Jacobson–Claude Lévy-Strauss: Charles Baudelaire „A macskák” című verse. Helikon, 1968. Fordította: Miklós Pál; Jan Mukařovský: Karel Hynek Mácha Mai című költeményéről részletes ismertetés: Sziklay László: A cseh strukturalizmus. Kritika, 1963/3. 50–54.

⁷⁶L. Hankiss Elemér, Németh G. Béla elemzéseit. Szabolcsi Miklós kis kötetét József Attila *Eszméletéről*; s számtalan kitűnő analízisra hivatkozhatnánk a hagyományos eljárást követők közül is (Bóka László, Martinkó András, Kiss Ferenc stb.).

⁷⁷Voproszű Lityeraturű. 1967/1. Magyarul: Helikon, 1968/1.

⁷⁸La structure et la forma – Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp – Cahiers de l’Institute de science économique appliqué seria M. Nr. 7. 1960. (Kiemelések tőlem Sz. K.).

⁷⁹L. New Criticism szerzőinek legtöbbje (Cleanth Brooks, Allen Tate, William Empson, T. S. Eliot stb.), R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960. alapelveinek egyike.

irodalomtörténeti, történelmi összefüggésekbe illesztést.⁸⁰Ez a határ a „történetietlen”, szinkronikus, leíró módszerek és a történeti, diakronikus ok-keresések között húzódik. Egyre többször merül föl a kérdés: vajon áthághatatlan-e ez az elhatárolás?⁸¹Továbbmenve, ezen belül is differenciálódnak az irodalmi mű-megközelítések. A nyelvi,⁸²filozófiai,⁸³lélektani⁸⁴eszközökkel dolgozó irányok megkülönböztethetők, s új csoportokat alkotnak azok, amelyek egyik vagy másik eszköztárat összekapcsolni próbálják.⁸⁵

Mégis valamennyi műelemző eljárás, ha különböző úton is, egy cél felé halad: a műalkotás törvényeinek felkeresése, feltárása felé, s kiemelt szempontunk szerint jelentős tapasztalati forrásnak, próbának tekintik konkrét műalkotások konkrét elemzéseit. Az analízis valamennyi fajtájára vonatkozik az, hogy annyiban helyes, amennyiben képes adekváttá válni választott anyagával, amennyiben képes eszközeit, alapelveit, lépéseit ahhoz szabni. Kiindulópontunk tehát: minden műelemzés kötöttsége az, hogy alkalmazkodnia kell tárgyának, anyagának, a műalkotásnak törvényeire. Miután természetszerűen, erősen absztraháló, összetett gondolkodási folyamat, ezért absztrakt formában, logikai eljárássá kristályosodva történik ez az alkalmazkodás. Minél helyesebb, találóbb az eljárás mód, annál teljesebben, kifejezettebben válik ezeknek a törvényeknek hordozójává. Ezért kíséreljük meg ennek a már elvont folyamatnak további absztrahálását. A már eleve tudati – különböző fokig tudatos – akciónak tovább-tudatosítását.

5.1.1. Az elemzés elemei

Első pillantásra úgy tűnhet: annyiféle összetevője, kelléke van a műelemzésnek, ahányféle a kiválasztott mű, az alkalmazott módszer, sőt, ahányféle az ezeket kezelő elemző. Mégis, a komponensek tarka változatosságában ott rejlenek a változatlan elemek is. Ilyen változatlan elem: az elemzés tárgya. A legkülönbözőbb korokból, műfajokból, nemzeti irodalmakból választható a műalkotás, s mint ilyen, a legkülönbözőbb egyedi sajátosságokkal rendelkezik. De valamennyi eljárásra vonatkozik az a szabály: sokatmondó, alapos, jó elemzés általában a sokatmondó, jó mű elemzése lehet. Pontosabban: minél közelebb áll egy alkotás a remekműhöz, annál messzebbmenő, ugyanakkor annál evidensebb, önként kínálkozóbb következtetéssor épülhet rá, annál szisztematikusabb, s rendszerében annál több felfedezést rejtő, metodikát gazdagító mozzanatra bukkan az interpretáló folyamat. Az okot R. Ingarden fogalmazza meg kitűnően.⁸⁶De tudatos megokolás nélkül is, egy-egy mű részletes analízisre való kiválasztása, ritka kivétellel értéktétel is.

Adott esetben az általunk helyesnek tartott (de többnyire általánosan elfogadottnak tekinthető) elemzések példáiból indulunk ki. Ezen belül fő szempontunk a szeszélyesnek tűnhető válogatásnál az, hogy a kiválasztott példák a legkülönbözőbb típusú eljárásokat képviseljék. Utalunk módszeres, szaktudományos elemzésekre (az említett Baudelaire-sonett, Hankiss Elemér: Keats-, Németh G. Béla: József Attila-elemzése) és kevésbé módszeres, intuitív megközelítésekre (Hugo Friedrich egy Mallarmé-sonetről, Baránszky Jób László Arany *A rab golyájáról*). Újabb példák mellett régibb, ma már klasszikusnak számító interpretációt is szerepeltetünk (E. R. Curtius: J. Joyce *Ulysses*-éről). A következőket, részletesen végigvitt eljárásokon kívül (Jan Mukařovský említett analízise) olyanokra is hivatkozunk, amelyek speciális szempont szerint, elnagyoltan ragadják meg a mű lényegét (Maud Bodkin egy William Blake versről). A mű-központú, „izoláló” módszer mellett a történelmi, társadalmi, életrajzi összefüggésekbe ágyazó elemzésmódra is hivatkozunk (Lukács György egy Goethe regényről). A szakszerűek mellett kitekintünk az esszéisztikus, sőt költői műközelítésre is (Paul Valéry: La Fontaine *Adonis*-áról).

⁸⁰L. Tinyanov–Jacobson közös tanulmánya; Lukács György, Lucien Goldmann.

⁸¹Legutóbb Szabolcsi Miklós: Szövegelemzés és történetiség, FFILM előadás 1966. Strassburgban, Kritika, 1967/5–6.

⁸²Az orosz formalisták moszkvai ága, prágai nyelvész kör, itthon: Fónagy Iván, Petőfi S. János.

⁸³Az orosz formalisták pétervári ága, R. Jacobson.

⁸⁴Susanne K. Langer, Maud Bodkin, W. Worringer, Bühler, W. Köhler stb.

⁸⁵A New Criticism említett képviselői, Hugo Friedrich stb.

⁸⁶„vannak jó és rossz irodalmi műalkotások, olyanok, amelyeknek valóban van különleges struktúrájuk, mely igazi műalkotásokká és az esztétikai tárgyiasságok alapjává teszi őket, műalkotások tehát, amelyeket belső kompakt felépítésük tüntet ki, ahol semmit sem lehet elhagyni, s ahol az egyes elemek megváltoztatása a többi elem megváltoztatását is maga után vonja (amennyiben ez a változás lehetséges), s ahol semmi sem nélkülözhető, mert minden az esztétikailag értékes minőségek és értékminőségek fundamentumához tartozik.” (s emellett) „... vannak olyan műalkotások, amelyeknek felépítése meglehetősen laza, ahol hiányzik a felépítésnek, az elemek belső összekapcsoltságának a kompaktsága s amelyeknek különböző elemei nélkülözhetők abban az értelemben, hogy elhagyhatók lennének, anélkül, hogy ezzel az esztétikai értékminőségek polifóniájában bármi is megváltozna.” (Értékek, normák és struktúrák R. Welck szerint. Helikon, 1968/1. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-wissenschaft und Geistesgeschichte, 1966. XI. Fordította: Bonyhai Gábor).

Mindegyiknél az elemző eljárás közös kelléke, változatlan eleme a kijelölt művön kívül valamiféle eszköztár felhasználása. Ez utóbbi lehet szaktudományos: nyelvészeti (R. Jacobson, J. Mukařovský, Petőfi S. János),⁸⁷lélektani (Maud Bodkin), filozófiai (Hugo Friedrich), ezen belül a történelmi materializmus fogalmait alkalmazó (Lukács György). Még gyakrabban többféle szakterületről származó eszközöket kombinál a kutató: nyelv, lélektan, történelem E. R. Curtiusnál stb., máskor, látszólag minden szaktudomány nélkül, „puszta kézzel” megfigyelésre, intuícóra támaszkodik az elemző, de még itt is, a legszeszélyesebb, legegényebb interpretációnál is megtaláljuk bizonyos „szakszerű” eszközök beépítését is. (L. Paul Valérynél, Garcia Lorcánál a képzelőerő mechanizmusának követése, lélektani fogalmakra támaszkodás.)

A kiválasztott mű birtokában, szaktudósként vagy „költőként”, egy vagy többféle eszköztárral rendelkezve megkezdődik maga az akció. Ennek során felbukkan egy új elem: a mű fókusza. (Rövidítjük F-fel.) „Fókusz”: az elemzett mű lényege megragadásának alkalmas pontja. A szakszerű, „profí” elemzéseknél ez lehet határozottan megjelölt momentum, sokszor az eljárás kiindulópontjaként kiemelt részlet. Másutt kevésbé kifejezetten, esetleg megnevezés nélkül szerepelteti az interpretáló vagy élményéről számot adó, de eljárását a láthatatlanul jelen levő F köré csoportosítja. Mi ez az F pontosabban? A mű sajátos sűrűsödési pontja, góca, gyújtópontja. Kiválasztott példáink esetében láthatjuk, milyen sokféle alakban jelentkezhet (1.1. táblázat). Lehet egy alapmondat (I); egy részlet (II. a zárósr); maga a cím, egyben téma (III.). Lehet egyik mellékmondatról a másakra való áttérés, a fordulat, képsorok összeütközése (V.); verstani, ritmikai kategória (IV); alkalmi absztrakció (VI–VII) stb. A konkrét példatárba már nem férő elemzések sorát lapozva új és új változatban bukkanhatunk erre a mozzanatra. „És jó volt élni, mint ahogy soha” „Ez a vers szíve”... – írja Bóka László Tóth Árpád*Esti sugárkoszorújáról*.⁸⁸Petőfi S. János ilyen speciális grammatikai szempontként szerepelteti József Attila*Elégia*jának elemzésénél a személyre utaló igei és főnévi toldalékokat, Wacha Imre egy ifjúkori József Attila-versnél a valóság-elemek (köznyelv) és szubjektív elemek (költői nyelv) viszonyát.⁸⁹

Rendkívül változatos tehát az F megjelenési formája. Szinte annyiféle, ahányféle a kiválasztott mű, az eljárás. Mégis, mindegyiknek azonos a jelleme, viselkedése.

Akár a mű szövegéből származnak, akár külső rendszerből – akár szakszerűek, akár individuálisak, mindegyik jelentős elem kell legyen. Jelentős: azaz a kiválasztott mű lényegét hordozó. Ez a jelentőség funkcionális telítettségéből következik. Illetve meg is fordítható: a funkcionális telítettség jelentőségének tartalma. Funkció-gazdag, mert nyíltan vagy burkoltan belső összefüggések csomópontja. Pontosabban: belső hasonlóságok és különbségek, ellentétek rendszerének csomópontja, s fényt vet erre a rendszerre. Pl. a Keats-költemény zárósorai, azok ellentmondásos szimmetria-„képlete” fényt vet a váza minden egyes képére, a vers egyes közlésegységeire, azok jelentéstartalmaira, sajátos jelzős szerkezetekre, a költemény egészére, az emberi tudat alapkategóriáinak benne-hullámzására. Vagy: J. Joyce *Ulysses*ének vezérmotívumai megvilágítják tematikájának, technikájának összefüggéseit is, sőt az egyes fejezetek felépítését, a jellemeik lényegét stb. (1.1–2. táblázat II., VIII. példa).

A példák utalnak a fókusz természetének további közös, lényeges vonásaira is. Elsősorban jellemük alapvető kettősségére, „bipolaritására” (1.1. táblázat). Legszembetűnőbben abban nyilvánul meg, hogy belső ellentmondást hordoz, önmagában is dialektikus. Pl. I. (ezért) légy férfi - (ennek ellenére) légy férfi: kapcsolat és ellentét; IX. tervszerű nevelés - spontán kibontakozás: két, egymással ellentétes folyamat és törekvés, ám ugyanakkor egységes, elválaszthatatlan is stb.

1. táblázat90

Elemző, elemzett mű	Fókusz	A fókusz „bipolaritása”
I. Németh G. Béla:	Légy, ami lennél: férfi	(ezért) légy férfi

⁸⁷Több hazai nyelvi elemzést szeretnénk volna szerepeltetni, de sajnos publikációként nem találtunk teljes rendszert bemutató példát. Pl. Petőfi S. János*Elégia*-elemzése az ő modelljének csak egy részét szemlélteti, így egyes mozzanataira hivatkozunk.

⁸⁸Miért szép? Gondolat, 1966. 223.

⁸⁹Mindkét elemzés az Irodalmi és Nyelvi Közlemények (TTIT) 1967/2. számában jelent meg. 92–108.

Az elemzés elemei

József Attila: <i>Tudod, hogy nincs bocsánat</i>		(ennek ellenére) légy férfi
II. Hankiss Elemér: Keats: <i>Óda egy görög vázához</i>	„Beauty is truth, truth beauty” – that is all Ye know on earth, and all ye need to know*a	A : B – B : A chiazmus, feszültségpár, ellenmozgásos szimmetria
III. Hugo Friedrich: Mallarmé: <i>Éventail</i> (Mn Mallarmé)	Éventail (Legyező)	hagyományos motívum (gáláns költészet) sajátosan mallarmé-i motívum (tárgyszerűtlen tárgy)
IV. Baránszky Jób L.: Arany János: <i>A rabgolyó</i>	Őszi képet ölt a határ – ? ? – ? ? – ? ? – ? Nincsen rajta golyamadár – ? ? – ? ? – ? ? – ?	szigorú trochaizálásból – choriambikus dalszerűségbe enyhülés
V. Maud Bodkin: W. Blake: <i>Introduction</i>	Who present, past and future sees; Whose ears have heard The Holy Word*b*	ótestamentumi próféta hangja (benne Isten) • a költő hangja (benne Isten, a Bárd)
VI. R. Jacobson–Cl. Lévy-Strauss: Baudelaire: <i>Les Chats</i> (A macskák)	(a nyelvi, esztétikai szinten tolmácsolt „mítosz”) pl. az eleven macska(ák) és a mitikus macska(ák)	• külsőleges (empirikus) 1–8. sorig • belsőleges (mitologikus) (9–14, ill. 7–14. sorig).
VII. Jan Mukařovský: Karel Hynek Mácha: <i>Mái</i> (Május)	(szubjektívizálás)	• mesélő jelenléte • tárgy jelenléte

90A műelemzések megjelenési helye: I. Németh G. Béla: az önmegszólító verstípusról. ItK., 1966/5–6, 546–571. (Azóta: Mű és személyiség, Bp. 1970. 621–670); II. Hankiss Elemér: Az irodalmi hatás mechanizmusáról. – Keats: Óda egy görög vázához – Alföld, 1967/2.; III. Hugo Friedrich: Die Struktur der Modernen Lyrik. München, 1956. 62, 76.; IV. Baránszky Jób László: Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye. ItF./12. 1957. 68–75/4.; V. Maud Bodkin: Archetypal Patterns in Poetry. 1943. V. fejezet; VI. R. Jacobson–Cl. Lévy-Strauss: Ch. Baudelaire: A macskák című verse, Fordította Miklós Pál, Helikon, 1968/1.; VII. Jan Mukařovský: Karel Hynek Mácha: Május című költeményéről, részletesen ismerteti: Sziklay László: A cseh strukturalizmus. Kritika, 1963/3. 50–54.; VIII. E. R. Curtius: James Joyce und sein Ulysses. Zürich, 1929; IX. Lukács György: Meister Vilmos tanulói. in: Goethe és kora, Hungária, 1946. (A tanulmány születése: 1936.); X. Paul Valéry: La Fontaine Adonisáról. 1920; in: Variété, magyarul: Változatok. Révai Világkönyvtár, Fordította: Strém Géza; XI. F. Garcia Lorca: A költői kép don Luis de Góngoránál, előadás 1927-ben, magyarul: F. Garcia Lorca válogatott írásai. Budapest, 1959. Fordította: András László.

VIII.E. R. Curtius: J. Joyce: <i>Ulysses</i>	motívumláncok (asszociációs szabályszerűségek)	• „sémák” vezérmotívumai (Odysseia, Daidalus stb.) • speciális megjelenésük • (J. Joyce belső fejlődéséből)
IX. Lukács György: Goethe: <i>Wilhelm Meisters Wanderjahre</i>	kor-problematika a regény (írói) problematikájában	• tervszerű nevelés • spontán kibontakozás (– tisztán külső, praktícizmus – tisztán belső, „rajongás” stb.)
X. Paul Valéry: La Fontaine: <i>Adonis</i>	(az önigazoló) formai tisztaság, belső egyensúly	• szokványosság (hanyag-ságokban) • egyedi szépség (lélektani, formai, melodikus finomságokban)
XI. Garcia Lorca: Luis de Góngora: egész vers-világa	költői képeinek szerkezete	• érzékletességének sajátossága • „mítosza”

a*, „A Szép: igaz s az Igaz: szép!” – sose áhítsatok mást, nincs más bölcsesség. (Tóth Árpád fordítása)

b**Ki múlt – jelen – jövőbe lát, Ki hallja még

A szent Igét... (Gergely Ágnes fordítása)

Mindegyik F belső ellentétet, különbözést, diszharmóniát, de belső hasonlóságot, egységet, harmóniát is tartalmaz. Ez összefügg funkciógazdagságával, csomópont jellegével. Belső dialektikája révén lesz alkalmas hasonlóságok, analógiák előhívására – de különbségek, oppozíciók kidomborítására is. Pl. IV. *A rab gólyánál* a trochaizálás, a lélekgyilkos egyhangúság tárgyiasságra, a leírás puritán egyszerűségének momentumaira utal, a choriambikus dalszerűség pedig a merengő melankólia színeire, a hangulati áttörésre. Vagy: III. *azÉventail*(Legyező) tárgyszerűsége - tárgyszerűtlensége a szonett egészének hasonló tárgyszerűségeit jelöli ki, illetve „hasznló” és különböző tárgyatlanodás mozzanatait is.

Ugyanakkor ez a bipolaritás, belső dialektika megnyilvánulása a konkrét absztrakt kettősségében is. Azaz: lehet teljesen konkrét, pl. az adott mű szövegéből merített (lásd az első négy példát), de lehet különböző absztrakció is (lásd VI–IX. példát). Mindkét esetben tapasztalhatjuk a „viselkedés” azonosságát. A konkrét részletek elvont (vagy elvonatkoztatható) tágabb kategóriákat adnak, az absztrakciók pedig konkretizálhatóak a mű különböző egységeire. Pl. I. konkrét alapmondata, belső ellentmondásának feltárása a jelöletlen viszonyítás, asyndeton

elvont fogalmához vezet, annak további alkalmazásához; a II. két konkrét zárósort bipolaritásának elve az ellenmozgásos szimmetria. Másfelől az empirikus-mitologikus megjelölés érvényes konkrétan a vers 1–6., illetve 7–14. sorára, de azon belül is az eleven macska képzetének, azaz a macskák kozmikus sokaságának váltakozására, a konkrét ház és „nem-ház”, a megszámlált napok és örökkévalóság dinamikáit, tartalmait hordozó sorokra stb. (VI.)

Mindez utal arra is, hogy a fókusz (F) akár konkrét, akár elvont, mindenképpen egy húron pendül az egész művel – pontosabban: olyan húr, amelynek megpendítésére az egész mű visszhangzik. Azaz: elsősorban a mű kompaktságának, egységének elvét emeli ki. Egybehangzása a mű egészével nem anyagi, illetve tárgyi azonosság. Erre éppen a „külső”, absztrakt fókuszok alkalmazhatósága is rámutat. Nem tárgyi, hanem szerkezeti, elvi, működésbeli *–funkcionális analógiaez, „homomorfia”*.

Azaz: az F jellemzése már előrevetíti az eljárás menetét is. Az F-nek és a mű egészének lényegi összefüggése tükröződik az F és az eljárás (P: prozess) lényegi egybevágásában. Kiindulópont az F (még ha egy-egy dolgozat végén bukkan is csak fel, sőt, még ha fel sem bukkan, akkor is) – de vezérelv is. Azaz: mint fenti példáink, s az 1. táblázat is mutatja – értelmezése elindítja a vers egészének értelmezését, de rejtje is már ezt az értelmezést. Együttal ez a kettő függvény-voltat is jelzi. Ha helyes az F – indukálja a helyes P-t (illetve már ő maga helyes P alapján, előzetes végiggondolásából létesült, választatott ki) – diktál minden további lépést. Ugyanakkor nemcsak a jó P azonos a jó F ön-kibomlásával, hanem a P is próbája az F-nek.

Tehát maga az elemző eljárás – módszeresen vagy szeszélyesen, részletekbe menő következetességgel és tudatossággal vagy tetszés szerinti ugrásokkal és öntudatlanul – azonos F és P függvényével. Megtestesülése ennek a koordinációnak.

Összegezve – minden elemzés összetevője:

1. a kiválasztott mű (amely minél közelebb áll a remekműhöz, annál tanulságosabb, mélyebb elemzési lehetőségeket ad);
2. egy vagy több – szaktudományos vagy egyéni – valamely tudomány fogalmaival dolgozó, esetleg azokat kombináló, vagy nem-tudományos eszköztár, terminus technikus-rendszer;
3. a műből vagy a fogalmi rendszer(ek)ből kiválasztott F: sajátos funkció-gazdagságával, bipoláris jellemével;
4. eljárásmód: amely bármilyen különböző – állításunk szerint –, az F és P koordinációja.

5.1.2. Az elemzés menete

Nézzük meg közelebbről az analízisek lépéseit (1.; 2. táblázat).

Elsőként a már említett változatosság tűnhet szembe. A műelemző eljárások tán még összehasonlíthatatlanabb benyomást keltenek, mint összetevőik. A kiválasztott művek egyedisége, az eszköztárak specialitásai szerint a legkülönbözőbb felépítésű interpretációkkal találkozunk. Mégis, az eltérések lényegét keresve, rábukkanhatunk az akció lényegéből következő, közös alapokra. Egyik: analitikus metszeteket, majd ezek összeillesztését látjuk a Baudelaire-szonettnél (VI.), madártávlati szintetikus képet, fölbontást, újra átfogó pillantást *A rab golyánál* (IV.), összkép és részletek más-másféle elrendezését egymást váltva az *Ulysses*nél, *Wilhelm Meisternél* (VIII–IX.), a kétféle mozzanat szélsőséges, sziporkázó változtatását a költői megközelítésekénél. De valamennyinél jelen van *aszébtartásésösszerakásváltoztatása*, ezek sorrendje és aránya változik ezen belül. Másik: egy-egy tudomány, vagy több tudományág terminus technikusaival találkozunk, esetleg egyéni műszavakkal, költői metaforákkal – de egy-egy eljárásan belül az alkalmazott vagy kialakított kifejezések használata következetes, megállapodásszerű rendszert alkotnak. Feladatuk – mindegyik esetben – a *műátkódolása (átjelölése)*, a mű egyes elemeinek, sokféle vonatkozásának *közös nevezőre* hozása, sajátos „egyszerűsítése”. (Még ha sokszor bonyolításnak is tűnik.) Mindennek célja „nem a (mű)... impressziója... hanem újraalkotása... nem azért, mert azt... másolja, hanem, hogy érthetővé tegye” – Roland Barthes szavaival.⁹¹

⁹¹Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris, 1964. Seuil. – Magyarul: Helikon, 1968/1.

A fenti különbségek mögött a műelemzésnek mint speciális logikai eljárásnak, áttételező, absztraháló gondolkodási folyamatnak a változatlan mozzanatait keressük. S ismét az F-re (fókuszra) kell utalnunk. Kiindulópontnak és vezérfonálnak neveztük, sőt, azt állítottuk, hogy az eljárás nem más, mint az F „kibontakozása”. Igaz-e ez?

Igaz, de nem minden elemzésnél egyformán nyilvánvaló. Egyik legbeszédesebb példára hivatkozunk részletesen (I.), a többi műelemzés (II–XI.) lépéseit – hely hiányában, egyben az áttekintését megkönnyítve – a 2. táblázat szemlélteti. A különböző eljárások közörendszer-szerűségét vesszük alapul. Sajátos szisztematika ez, mivel sajátosan komplex rendszer: a műalkotás megközelítése a célja.

A sajátos komplexitást sűrítő mozzanatokot emeltük ki a különböző eljárások formalizálásához. Néhol rejtetten, sokszor elnagyoltan szerepelnek – mindig speciális áttételekben.

1. A fókusz (F) feltárása.
2. A mű hálózatainak – hálórendszerének – fölfejtése (P).
3. A fókusz(ok) és hálózat(ok) kölcsönös összefüggései.

5.1.2.1. 1. A fókusz (F) feltárása

„Légy, ami lennél: férfi” – jelöli meg Németh G. Béla –, s feltárja ennek az alapmondatnak belső dialektikáját jelöletlen viszonyításaiban. „Légy...”:*hiszen*úgyis tudod, hogy nincs bocsánat, illetve,*mert*úgyis tudod, hogy nincs bocsánat.*Ezért*légy férfi –*ennekellenére*légy férfi. „Légy, amilennél...” – emeli ki az ígét, és értelmezi: ami lennél, ha külső-belső helyzeted lehetővé tenné ön-megalkotásodat. S felteszi a kérdést:*mit*ehát a férfi? Illetve:*mi nema* férfi? stb.

Azaz: a fókusz már említett bipolaritása nemcsak „kétarcúság”, hanem „sokarcúság”. Ez funkcióinak sokféleségéből ered. A vers többi mondatához, fél-mondatához, sorához, szavához stb. több különböző szállal fűződik, viszonyul.

Ezért tartalmazza és diktálja a mű belső rendszerének további követését. Konkrét részletekre is utal – de absztrakt „sémát” is ad. Itt pl. láthatjuk a címre (ill. első sorra) vonatkozást (Légy, ami lennél: férfi, /hiszen, mert/ tudod, hogy nincs bocsánat), továbbá az első három – illetve az ötödik, hatodik, hetedik szakaszra való utalást is. (Mi nem a férfi? – kérdésre próbált, tapasztalt hamis szerepek fájó emlékeivel felel.) Ugyanakkor a fókuszt feltáró jelöletlen viszonyítás (asyndeton) a vers egész szisztémája fölfedésénél is alkalmas eszköznek bizonyul. Az önmagában is hasonlítást és oppozíciót rejtő gyújtópont a költemény további egységeinek dialektikus hullámozását előrevetíti. Kijelöli az analogikus, ellentétes láncokat (mi a férfi? mi nem a férfi?). Ugyanakkor kijelöli a költői nyelv jelentésektől duzzadásának elválaszthatatlanságát a gondolat etikai, történelmi, drámai mélységétől. Így már maga ez a mozzanat észrevétlen hordozza, tételezi a következőt:

5.1.2.2. 2. A mű hálózatának – hálórendszerének – fölfejtését

Hasonlítások és megkülönböztetések sorával alakulnak ki ezek a „hálók”.

Adott példánál így alakulnak:	P:
(Mert: mi a „férfi”? Aki...	1. (hiszen, mert)
nem vádol, nem csatlakozik stb.	2. „Tudod, hogy nincs bocsánat”
Mitnetegyél?	Nevádolj, <i>ne</i> fogadkozz,
benne: Mit tegyél?)	<i>nel</i> égy komisz magadhoz,

2. A mű hálózatának – hálórendszerének – fölfejtését

	<i>nehódolj ésnehódíts, necsatlakozz a hadhoz.”</i>
F: „Légy ami lennél: férfi”	5. „ <i>Emlékezz</i> , hogy hörögtél,
(Mert: <i>minema</i> férfi?	s hiába könyörögtél.
Mit tegyen?	Hamis tanúvá lettél
benne: Mit ne tegyen?	saját igaz pörödnél.”
ne hörögj, könyörögj stb.	6. „Atyát hívtál elesten,
ne hívj atyát...	embert, ha nincsen isten...”
ne higyj...	7. „Hittél a könnyű szóknak,
	fizetett pártfogóknak...”
ne csalj...)	8. „Megcsaltak, úgy szerettek,
	csaltál s így nem szerethetsz.”
Premissza és argumentum:	4. „ <i>Maradj</i> fölöslegesnek,
tehát:	a titkokat <i>ne lesd meg</i> .
Maradj	S ezt az emberiséget,
ne lesd meg,	hisz ember vagy, <i>ne vesd meg</i> .”
ne vesd meg	
szorítsd	8. Most hát a töltött fegyvert
	<i>szorítsd</i> üres szívedhez,
remélj	9. vagy <i>vesd el</i> minden elvet
	s még <i>remélj</i> hű szerelmet,
	(hisz mint a kutyahinnél
	abban, ki bízna benned.)
	(hisz, mert) „ezt az emberiséget ne
	vesd meg!”

Folytathatánk több – a műelemzésben kialakított – hálózat felrajzolásával. Pl. bizonyos szavak, mondatok, állítmányok, képek stb. feltérképezésével. De a teljes részletezés hosszadalmas lenne, s a lényeges vonásokat már a hálózatok egyike is – pl. a fenti – tartalmazza.

Lényeges, nem-egyedi tulajdonsága a kialakított, belső összefüggés-rendszereknek, hogy a különböző

szempontok szerint kialakított „vers-metszeteik” egymásra-vetíthetők, s az egyes szinteken megállapított szabályszerűségekegyetlen, közösszisztémát emelnek ki. Hiszen mindegyik hálózat szerves egységében, vérkeringésként követi a művet, szerves illeszkedéseket keres, eleve lényeges, komplexitást hordozó momentumokra „halászik”. Azaz: nem pontról pontra követi az alkotást, hanem gócról gógra. Nem lineáris ütemű, hanem exponenciális. Nem minden egyes belső viszonyra mutat rá, hanem a viszonyok létesülésének elvére – mintegy „dimenzióira”. Így a hálózat lényege nem az, hogy rögzítse az elemek kombinációját, annak ábráját, hanem, hogy a viszonyok, kapcsolatok rendszerét jelölje ki. (Amelynek csak egyik jelensége, hogy bizonyos fokig elemek kombinációjaként is leképezhető.) Mindez utal már az eljárások következő közös sajátosságára:

5.1.2.3. 3. Fókusz(ok) és hálózat(ok) kölcsönös összefüggésére (összefüggéseire)

(Amit F és P függvényének, koordinációjának neveztünk.)

Azt mondtuk: a hálózatok gócok közt szövődnek. Azaz: fókuszok között? Eszerint egy műben egyetlen fókusz van, vagy több is lehetséges? Esetleg: végtelen számú? Melyik az „igazi”?

A kérdések félrevezetőek. Sajátos kölcsönösség tárul fel a fókusz(ok) és hálózat(ok) viszonyában (viszonyaiban). Pontosabban: az F és P (procesz) viszonyában. Az F (ha jó, s ha jó műről van szó) – kijelöli a vers hálózatait, azok rendszerét. Ugyanakkor voltaképp ezek a háló-rendszerek jelölik ki a fókuszt, illetve fókuszokat. A gyújtópont azért gyújtópont, mert viszonyok találkozópontja. Ebből adódik jelentősége, telítettsége. A funkcionális kapcsolatok viszont itt, az F-ben: találkozópontjaikon válnak érzékelhetővé. A fókuszban a viszonyokat (rendszerüket) – s a viszonyokban (rendszerükben) a fókuszokat érzük tetten. Valóban: a hálózatok földerítésével (ha a rendszer rendszervoltát képezik le) újabb fókuszokat nyerünk, s bármelyik alkalmas lehet a „vezérelv” szerepre is, hisz lényeges jellemében, viselkedésében egybevág az első F-fel. Pl. adott esetben ki lehetne indulni a „Tudod, hogy nincs bocsánat”-ból is, tiltásokból „Ne vádold, ne fogadkozz...”; a premisszából „Most hát a töltött fegyvert”...; az „ezt az emberiséget ne vedd meg”-ból. Továbbá: bűn és etikus parancs ellentétéből – elvontan: önmegalkotás és hamis szerep drámai alternatívájából; a szókincs erkölcsi tartalmából, képek, gesztusok feszültségéből stb. Mindegyik konkrét (s egyben absztrakt), vagy fordítva kettős, dialektikus ellentmondást, s *avers*feszültségét sűrítő gyújtópont. Hogy melyik megfelelőbb kiindulópont, az már csak közlésmód kérdése. Maga a felfedezés: a mű rendszerének meglátása. Hogy honnan indul ki, másodlagos. Mint ahogy megállapíthatatlan, hogy a gócok nyomán bukkanunk hálózatokra, vagy hálózatok révén találtunk rá gócokra. Az is mellékes, hogy *melyik* fókusz vagy szisztematikus összefüggés kerül előtérbe. A fontos, hogy valódi gyújtópont, valódi vérkeringést hordozó hálózat legyen.

Miből derül ki, mi a kritériuma a fókusz(ok), hálózat(ok) valódiságának? Az, ha evidenciaként fölmutatják a mű egységét, annak szervességét, *ön-elvűségét*, autentikusságát. Miben fejeződik ki ez az ön-elvűség? Abban, hogy a mű elemei, részletei nem elemek, részletek, hanem „archimédeszi pontok”. Nem az alkotás minden egyes pontjának számbavételét (még csak nem is minden F-jének számbavételét) jelenti a meggyőző, „bizonyított” elemzés, nem a mű minden viszonylatának feltárását, mégcsak kijelölését sem – hanem *afókuszok és hálózatok egy-elvűségében* a mű *funkcionális* (funkcionalitásában létező) *egységét*, önmagában, önmagáért beszélését.

Az eljárás koordinációja (F–P kölcsönössége): a mű lényegét hordozó rendszerszerűségének leképezése. Azaz: az alkotás önelvűségét, kompaktságát a szintén önelvű, kompakt (ön-bizonyító) elemző eljárás igazolhatja csak. Minden elemzés (jó mű jó elemzése), a „legalaposabb” is, nem kimerítő, hanem a kimeríthetlenségre utaló. Nem az egyedüli vonatkozás-rendszert adja, mégcsak a fő vonatkozás-rendszert sem, hanem annál sokkal többet: utal a vonatkozás-rendszerek végtelen lehetőségére, annak forrására: az autentikus egységre. Nem lehatároló, hanem kijelölő. Minél közelebb áll a kiválasztott alkotás a remekműhöz, annál szorosabb, egymást tételezőbb ez a belső egysége, annál nélkülözhetetlenebb, „szervesebb” alkotórésze minden eleme, s annál nagyobb a kimeríthetlensége, annál több és „kompaktabb” exaktabban bizonyítható elemzési lehetőséget kínál. Példa erre a *Divina Commedia* számszerűségig lebontható belső egybevágóságával, vagy – közelebbi példát említve – J. Joyce *Ulyssese* is, amely kompaktságával teszi lehetővé, hogy Stuart Gilbert felmutassa benne a

3. Fókusz(ok) és hálózat(ok) kölsönös összefüggésére

homéroszi eposz

2. táblázat

Sor-szám	Fókusz (F) feltárása	2. A mű hálózatai (P)	3. Fókusz(ok) és hálózat(ok) viszonya
II.	(„Beauty is truth, truth is beauty...”) A : B–B : A Chiazmus ellenmozgásos szimmetria feszültség pár	Horizontálisan: hasonló chiazmusok • az előbbi strófákban (unravished bride of quietness*astb.) • jelzős szerkezetekben (sylvan historian, cold pastoral*b*stb.) Vertikálisan: hasonló ellentétpárok vibrálása: • az ábrák konkrétsága – és áttetszővé válása (a pásztor, táj, város stb.) • a váza mozdulatlansága – az ábrák tánca konkréttól elvonttá válás a vers folyamán is • ellentétpárok végiggyűrűzése (érték – érték elpusztulása stb.) emberi tudat alapkategóriáiban (látszat – valóság, nyugalom – mozgás stb.)	a. Hálózatok (P) és F(ókuszok): viszonya: Lehetne fókusz: „unravished bride of quietness” stb. (előző strófák chiazmusai) vagy: „sylvan historian”, „cold pastoral” (jelzős szerkezetek chiazmusai) vagy: az ábrák vibrálása; vagy: a konkréttól elvonttá válás vagy: ellentétpárok, (egyike!) (azok egyike) vagy: emberi tudat alapkategóriái stb. b. F(ókuszok) és P (hálózatok) viszonya: Minden egyes fókusz rejti a hálózat lényegét (ellenmozgásos szimmetriáját) Azaz: <i>F</i> – <i>P</i> analóg – funkcionálisan (ezt itt a „chiazmus” kifejezi)
III.	(Éventail: Legyező) • hagyományos,	Hasonló „tárgyak”: tükör, hamu stb.	a. (P – F)

3. Fókusz(ok) és hálózat(ok) kölsönös összefüggésére

	tárgyas - sajátos, tárgyatlan kiemelt jelentéstörédéke: „Battement”: (rezgés) - konkrét mozgás (a tárgyas legyezöhöz tartozik) - elvont, alig érzékelhető, „súlytalanságát” idézi (kapcsolódik: a „battement d’ailes”-hez (szárny-rezgés) s így a „future vers”-hez (jövendő dal)	Hasonló tárgyatlanodása: „quelque miroir” (valamilyen tükör) Hasonló testetlenné-válás: az interpunkció hiányában, szavak, mondatok többértelműségében, az igeidők bizonytalanságában stb. az „als-ob-Sprache”-ben.	Lehetne fókusz: a tükör, hamu stb. (Hasonló „tárgy”) vagy: az interpunkció hiánya, szavak, mondatok többértelműsége, igeidők bizonytalansága, „als-ob-Sprache” (1–1 momentuma!) stb. b. (F – P) közös, funkcionális analógiája az „ontologikus séma” (hipotetikus létbe száműzés)*c**
IV.	Őszi képet ölt a határ... stb.) ? ? – ? ? – ? ? ? – ? trocheusból choriambus monotóniából dalszerűség tárgyi hangon melankólia áttörése	Hasonló trochaizálás teljes szakaszokon át (1–5, 7–9) Ezt erősítő: kétszótagú szavak egybeesése a verslábbal, Háttere: nyelv, képek puritán-sága (szegett szárnyú gólya lelket fojtó egyhangúság) Hasonló kiemelő aprózás utolsó sorok melankóliája átvitt hangulati jelentés kezdetei, „összetett stílus” kezdetei	a. (P – F) Lehetne fókusz: tárgyi hang – alanyiség (szintén a 6. szakaszban) vagy: puritánság, monotónia átvitt hangulati jelentés (tárgyas képek szigora, alanyi árnyalás betörése) b. (F – P) áttételesség, többértelműség (hangulati gazdagság) fokozódása
V.	(Who present, past and future sees;...) Ki? „a Bárd” (a Szent Ige közvetítője) személytelen,	I/5 II/3–4–5 I/2 – 3 III/2; 4–5 IV/5	a. Lehetne fókusz: „That walk’d among the ancient trees”*dvagy: „Calling the lapsed soul

**3. Fókusz(ok) és hálózat(ok)
kölsönös összefüggésére**

	William Blake, személyes hangja (– időtlen – jelenidejű)	- a konkrét bibliai harmatos kert, - és a Föld kozmikus látomása - a személyes átélés - és szuggesztív vízió egysége (ugyanez W. Blake „mágikus” költői nyelvében)	And weeping in the evening dew”*e* stb. (III/2, IV/5.) vagy: 1–1 kép konkrétsága, és kozmikussága vagy: a nyelv áttételessége stb. b. (F – P) közös: látomásos személyesítés
VI.	(nyelvi, esztétikai szinten tolmácsolt „mítosz”)	Nyelvi: hálózatok rímek (fajtája, elhelyezése) disszimilációs törvénye, grammatikai egységekkel való viszonya, mondattani, alanytárgy viszonyok, szófajok hangtani dominánsok Jelentéstani hálók; a dekonkretizálódás Grammatika és szemantikai szintek összeillesztése	a. Lehetne fókusz: akármelyik „metszéspont” rímek – grammatikai egységek szintaktikai és hangtani szabályosságok - ezek megfelelései; vagy: bármelyik konkrét sor, párhuzam pl. (macskák) lázas szeretők - szigorú bölcssek (érzéki – intellektuális) megszámlált napok – örökkévalóság vagy: objektív-statikusság jelleg (2x4) - aktívan vállalt passzivitás vagy: a synekdochék stb. b. (F – P)

**3. Fókusz(ok) és hálózat(ok)
kölsönös összefüggésére**

			reális–szürreális, empirikus–mitologikus megformálás egysége
VII.	(szubjektívizálás) • mesélő jelenléte • tárgy jelenléte	Mesélő: 1. első személyben szólás utolsó énekben színrelépés hős érzelmeinek átvétele május hónap leírását jelképesen magára vonatkoztatás. Tárgy: 1. nem keresi az események okozati összefüggéseit, mellőzi a cselekmény feszültségét nem a cselekmény tartja össze a kompozíciót Ue. a hangok rendjében (zeneiség) paralellizmus, inverzió, szekvencia stb. szavak jelentése bizonytalan szintagmák kohéziója megváltozik a köznyelvhez képest stb.	a. Lehetne fókusz: a hangok paralellizmusa, inverziói, szekvenciái; vagy: a szavak bizonytalan jelentése vagy: bármelyik konkrét példa (sor, szakasz, részlet) stb. b. (F – P) szubjektívizálás
VIII.	(motívumláncok, asszociációs szabályszerűségek) • „sémák” vezérmotívumai • speciális megjelenésük	Pl. „omphalos” (köldök) motívum első tengerparti jelenettől – a Walpurgis-éjig köldökzsinór – köldöknézés – nemzedékek sora – tenger (köldök?) – megfulladás (saját emlék) – tehetetlenség – lelkiismeret („agenbite of invit”) – (anyja halála) – férfi–nő viszony – erkölcsi defektusok stb. L. gondolatiság, jellemzés, technika, felépítés stb. követése	a. Lehetne fókusz: bármelyik láncszem a motívumsorokból (mindegyik összekapcsolja az egyetemes kérdésfeltevést és a legszubjektívebb tartalmakat) Pl. „agenbite of invit” (lelkiismeret tuskéje) apa–fiú viszony Shakespeare, Hamlet stb. b. (F – P) a regény felépítésének öntörvényű szövésmodja

3. Fókusz(ok) és hálózat(ok) kölcönös összefüggésére

IX.	[kor-problematika a regénybeli (írói) problematikában] 1. tervszerű nevelés (tisztán, külső praktikizmus) és a. spontán kibontakozás (tisztán „belső” fejlődés, „rajongás”) dialektikus ellentéte	Harc a. romantika vak lázadása ellen (l. Werther, Vilmos válsága, a „szép lélek” vallomásai stb. francia forr. utáni utópizmus) b. és a kapitalizmus prózája ellen is (hőskor utáni kiábrándulás, ellentmondások felismerése) 1. Szereplők, epizódok a. Aurélia, (Klettenberg Zsuzsanna) b. Werner, Laertes, Serlo (Jarno, Teréz) 1. Lothario, Nathalia – abbé más felől: Mignon és a hárfás Stílusban; szerkesztésben: - XVII–XVIII. sz.: műeposzi motívumok, (torony), félreértések, véletlenek - de már XIX. sz.: drámai jelenetekre koncentráció - epizódok helyett - főcselekmény (L. Hamlet-átalakítása)	a. Lehetne fókusz: „rajongás” - és praktikizmus; vagy: szereplő-csoportok viszonya; vagy: romantikus és realista elemek aránya; vagy: epizódok és főcselekmény vagy: Vilmos fejlődésének két fő szakasza stb. b. (F – P) a korszak végleteinek fölmérése és egyensúlyozása
X.	(az önigazoló formai tisztaság, belső	Vénus és Adonis alakjában	a. Lehetne fókusz:

3. Fókusz(ok) és hálózat(ok) kölcsonös összefüggésére

	egyensúly) - szokványosság - egyedi szépség - kalandozás, csapongás - szabály, önkéntes láncok, tudatosság	- érzéki elvontság, leegyszerűsítetttség - nem a jellem: a szerelmük és a haláluk a lényeg: Mozzanatonként: (találkozás, búcsú, távollét vadászat, halál, búcsúztatás) - hagyományosság, gondolati igénytelenség - de lélektani szükségyszerűség, lírai kiteljesedés, melódia, nyelv tisztasága	Vénus és Adonis „viszonya” vagy találkozás-jelenet, búcsúztatás konkrét sorai, stb. b. (F – P) La Fontaine szabályokat vállaló, keretei közt létrehozott sajátos líraisága
XI.	költői képeinek szerkezete - érzéketességének sajátossága „mítosza” elvontsága	- képzelet szárnyalásának - és a fantázián uralkodásnak egysége – „érzékelhetetlensége” - sajátosan átrendezett – „érzékelhető” világ - nyelvi stilizálás - jelentés átlényegítés (mítoszá változtatás) (konkrét képekben, részletekben, főművekben)	a. Lehetne fókusz: bármelyik konkrét kép, részlet pl. (a szél) „behúzza tengervíz-kék ágyán türkises függönyszárnyát.” stb. vagy: bármelyik nyelvi stilizálás, bármelyik jelentés átlényegítés stb. b. (P – F) a költői képzelet „munkájának” következetessége, egysége

a*, „menyasszonya - a nyugalomnak”

b**, „erdei - történész”; „hideg - pásztorjáték”

c***A tárgyak valóságos jelenlétéből, költői megsemmisítésükkel egy sajátos „tisztá lét” teremtése. (Mallarmé költői világának teremtése)

*, „menyasszonya - a nyugalomnak”

** „erdei - történész”; „hideg - pásztorjáték”

d*, „Mely ősi fák között kiált”

e** „S megtévedt lelkeken zokog, ha leült az esti dér”

megfelelőjét s minden egységen belül bizonyos helyszín, idő, emberi szerv, tudomány, szimbólum, technika hálót.92

5.1.3. Az elemzések elemzése

A jó művek jó elemzései tehát rendszerek, s mint ilyenek, az alkotás koordinációjának – konkrétabb, vagy absztraktabb formában történő – „homomorf leképezései”. Azaz: a műelemzés logikai eljárása, „imitációs aktivitása”93a műalkotás törvényeire utal. Mire enged következtetni?

Az elemző eljárás során minden múnél bizonyos lényeges vonások, pontosabban: belső összefüggések kiemelése történik. „Kiemelés”: redukálás, egyszerűsítés. S ez a folyamat sajátosan analóg azzal, amit Somogyi István általában a „bonyolult rendszerek kutatási stratégiájáról” mond:94„Az önmagukban is komplett igazságok kiemelése” – itt: fókusz(ok) és hálózat(ok) – „addig, míg csak a rendszer létének megállapítása lesz” – itt: a kompakt egység, autentikusság igazolása. S a „konkrét, részletekben gazdag mennyiségi elemzéstől halad a minőségi elemzésig, amely absztrakt, elnagyolt, a rendszerszerűség sajátosságait keresi”. Ez a műelemzésnél történhet ebben a sorrendben is (lásd VI. példánk: rímek, fonetikai, mondattani, ritmikai stb. viszonyok konkrét mennyiségi elemzései után és alapján halad az összesített minőségi elemzésig). De találkozhatunk fordított sorrenddel is: a minőségi megállapítások igazolásaként történik a részletes „mennyiségi felmérés mint bizonyítás” (lásd IV–VIII.). További megfelelés: „A két leírási mód, a mennyiségi és a minőségi... nincs ellentmondásban, a szintek lépcsőjén mozogva szinte észrevétlenül változnak át egymásba... ha megfelelő részletességgel fogjuk fel, minden probléma mennyiségi problémává változik és ha az egyszerűsítés magas fokát alkalmazzuk, akkor minden probléma logikai, minőségi problémává változik.”

Hangsúlyoznunk kell ezen belül az analógiasajátosságát. Az eddigiek alapján különös jelentőségűnek tűnik néhány momentum: a műelemzés lényeges változóinak – lényeges változatlansága.

1. A F bipolaritása különös hangsúlyt kap. Merész hasonlattal a Schrödinger-féle hullámcsomóra emlékeztethet, amely korpuszkulumból, mozgásból. Valami-e ez a fókusz, vagy valaminek a mozgása? Nyilvánvalóan nem abban rejlik elemzésbeli (voltaképp: műbeli) jelentősége, hogy az, ami (pl. bizonyos mondat, szó stb.), hanem abban, hogy ott áll, ahol áll. Olyan viszonyokat hordoz, amelyeket hordoz – olyan hálózatok góca stb. Nem értéke van, hanem hely-értéke.
2. S az F-nek ez a specialitása csak jelképezi, tipizálja a vers, regény stb. elemeinek (akár nyelvi, szerkezeti egységeinek stb.) lényegi természetét. Egyik mű-elem sem azonos önmagával, félrevezető az efféle „mint olyannak” a vizsgálata. Mindegyik egy-egy megtestesült funkció, pontosabban funkció-komplexum.
3. Az eljárás lépései is szükségszerűen – s ebből következően – bipolárisak. Hasonlítások és megkülönböztetések – analógiák és oppozíciók rendszereiről beszéltünk. Dialektikus, „önellentmondó” hálózatokat fednek fel. „Hálózatokat” – amelyek szintén viszonyokat jelölnek –, de még inkább a viszonyoknak is viszonyait. Nem állapotokat, hanem az állapotok mozgását.
4. Az eljárás eszközei is bipolárisak. Pl. nemcsak az asyndeton, de általában a retorikai alapfogalmak (chiasmus, antitézis, izokolon, anafora stb.) különösen alkalmasnak tűnnek arra, hogy valami lényegeset ragadjanak meg a műalkotásból.95
5. Ez a jelenség – amelyet jobb híján „bipolaritásnak” nevezünk – megmutatkozik fókusz(ok) és hálózat(ok), F és P dialektikájában. Abban, hogy az F már rejtett eljárás, hálózattá bontható, s az eljárás hálózatai góccá sűríthetők. Mindkettő konkretizálható, illetve absztrahálható.

Azaz valamennyi műelemző mozzanatban – lényeges változóiban – állandó: a bipolaritás jelenléte. S állításunk értelmében (a műelemzés voltaképp a műalkotás homomorf leképezése) az okot, alapot a műalkotásban kell keresnünk.

Mi ennek a bipolaritásnak a lényege? (Az, ami a műelemző eljárásnak és a műnek egyaránt alapja?) az, amit az F jellemeként fedtünk föl: valami és valaminek a mozgása is – egyidejűleg. Azaz „statikus” és

92Stuart Gilbert: *James Joyce's Ulysses*. London, 1960.

93Roland Barthes: *Le mythe*. Paris, 1957.

94Somogyi István: *Bonyolult rendszerek kutatási stratégiája*. Valóság, 1967/11.

95Hankiss Elemér: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Kritika, 1967/12. (Azóta: Hasonló című kötet, Budapest, 1969. 58., 68. stb.; Bonyhai Gábor: *A Szarvas-ének szerkezetelemzése*. Kritika, 1968/1.

„dinamikus” is, fából vaskarika?

Sajátos „boszorkányságra” hívja fel figyelmünket az oly különböző eljárásoknak ez az öntudatlan ismétlődő szabályszerűsége. Azt a feltevést erősíti meg, hogy a műalkotás maga egyesíti a „statikus” és „dinamikus” elvet. Térben, időben meghatározott, változatlan a kész műalkotás. Ugyanakkor a változás bizonyos elvét rejt magában, dinamizmust képvisel. Bizonyos *elemek bizonyos kombinációjaként* jelenik meg egy-egy költemény, dráma stb. Ugyanakkor sajátos vonásai azok *funkcionálási módjából* következnek. Azaz, lényege egyféle „mozgás”, „működési mód”, amely magából a komplexségből következik.

Úgy tűnik, ugyanezt a sajátosságot tükrözik az irodalomelméleti definíciók akaratlan kettősségeikkel, amelyekre legutóbb Hankiss Elemér mutatott rá.⁹⁶(Arisztotelész: félélem - szánc; Goethe, Mukařovský: evidens - kimondhatatlan; G. Santayana: teljesség - hiány; József Attila: konszonáns - disszonáns stb.) S a dinamikus vonatkozást emeli ki a hozzáfűzött megjegyzés: „... elkerülhetetlenek ezek a kettős definíciók? Nemigen látunk más magyarázatot, mint hogy e definíciók *tárgyának*: az esztétikumnak magának elidegeníthetetlen lényege ez a kettősség, az ellentétes pólusok közti állandó ide-odavillanás.”

Mindez ismét a műelemzés és mű kapcsolatára is visszautal. Arra, hogy valamennyi jó mű jó elemzése (minél közelebb áll a példa a remekműhöz, az eljárás is a „remek”-hez annál inkább) egyrészt szigorúan az elemzett, konkrét, egyedi műre vonatkozik mint ismételhetetlen individuumra, annak specifikumát igyekszik megragadni. Másrészt: ha sikerült ezt a partikularitást, annak lényegét kitapintani – az egyben kompaktsága elve, funkcionalitásának módjával azonos –, s így az alkotó mindenkor más műveire (elsősorban remekműveire), azok egységére vonatkozóan is valami lényegeset tartalmaz.⁹⁷Pl. az *Éventail* tárgyszerűsége – tárgyszerűtlensége, a *Mai*-ban a mesélő jelenléte, illetve a tárgy jelenlétének változatai, arányai elsősorban a megadott művek lényegére, annak kibontására szolgálnak. Ugyanakkor viszont a többi Mallarmé-szonettre, általában a Mallarmé-šuvre-re, – a többi Macha-műre vonatkozóan is alapvető észrevételeket tartalmaznak.

Azaz: végső fokon még fel nem derített, *szoros, belső kapcsolat* áll fenn a „szinkronikus” műelemzés és a „diakronikus” irodalomtörténeti vizsgálat között.

(1971–1972.)

96I. m. Hasonlóan az „ide-odabillegő fogalompárok” használatára, az „ellentét-párok, élmény-párok, ellentétes tudatkategóriák és tudatsíkok” jelentőségére utal az idézett Keats-cikkben, s a „síkváltás” „ide-oda-villanás”, „tudatsíkok közötti vibrálás” lényegét hordozó jelentőségére a „József Attila komplex képei”-ben (i. kötet 11–40., 80–81.) Az sem véletlen, hogy éppen ez utóbbi cikk, s kiemelt fogalmai azóta sűrűn felbukkannak hivatkozásokként is. Lásd pl. idézett nyelvészeti közleményeket (16. sz. jegyzet). További részletes, alapvető kifejtés: Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell, Budapest, 1985. Drámai hatásmechanizmusként: nő. Hamlet színeváltozásai, Budapest, 1995.

97Hasonló következtetésre jut Bonyhai Gábor idézett cikkében. („Nem valószínű, hogy egy olyan remekmű, mint a Szarvas-ének elszigetelten állna az életműben, és lényeges sajátosságait ne lehetne felfedezni a többi költeményben is.” „Az életművet kell magyarázni a remekművekből, nem pedig fordítva, a remekműveket a kisebb értékű alkotásokból.”)

6. fejezet - Milyen a jó műelemzési módszer? II.

(A kísérlet folytatása újabb irodalomelméleti kutatások alapján)

I.

6.1. I. Mi a műalkotás? Mi a műelemzés feladata?

Mi a műalkotás? Milyen minőségű a műalkotás? Vajon elválasztható-e egymástól ez a két kérdés? S akkor, amikor olyan szöveggel állunk szemben, amely művészi alkotás igényével jelentkezik, megítélésakor többnyire az elemzés eszközhöz folyamodunk. A művek napi kritikája gyakorlatától a szakszerűbb megközelítések különböző fajtáiig és szintjeiig hosszú az út. Mégis a kifejezetten vagy hallgatólagosan felvetett kérdés lényege hasonló: irodalomnak, műalkotásnak nevezhető-e az olvasott szöveg? „Jó” vagy „rossz” műről van-e szó?⁹⁸ S voltaképpen minden egyéb kérdés ezután következik. Mind az alkotó, mind a befogadó oldaláról másodlagos jelentőségű az, hogy milyen műfaji, stilisztikai és egyéb jellegzetességek szerint sorolják be, méltatják vagy bírálják a szóban forgó alkotást, ahhoz a fő kérdéshez képest, hogy egyáltalán műalkotásként kezelik-e, hogy művészetben belüli létét, minőségét elismerik-e.

Mi a műelemzés feladata? Leírás vagy értékelés? Az 1968-as verselemző szimpoziumot többek között ezzel a gondolattal indította el Hankiss Elemér. Úgy látszik, hogy ma is érdemes ezt a kérdést fölvetnünk. Azt a feltevést, hogy „... egy-egy mű részletes analízisre való kiválasztása, ritka kivétellel értéktelét is”⁹⁹ változatlanul fenntartjuk, s jelenleg továbblépésre törekszünk, a problematika más oldalú megközelítésére.

Előző kísérletünkben különböző művek különböző módszerekkel történő interpretációit modelláltuk. Most tágitjuk az összefüggérendszer körvonalainak keresését, a következő szempontok alapján:

1. A műelemzés rangja, súlya többször változott az elmúlt időszak során, de úgy véljük, hogy változatlanul időtálló az a felfogás, amelyet például *Gérard Genette* így fejez ki: „... rendszeralkotás csak indukcióval lehetséges, szépirodalmi alkotások széles körű ismeretét és elemzését követeli meg.”¹⁰⁰ Azok táborába állunk, akik úgy vélik, hogy nem haszon nélkül való, sőt, nélkülözhetetlen az, hogy „konkrét szövegek” (itt: művek) *belső viszonyaiból* induljunk ki, s nem a nyelv, a kód lehetőségeiből; illetve, hogy ne az osztályozással kezdjük, elveinket ne kívülről vigyük be a vizsgált anyagba, hanem annak, *legbelső lényegéből* vonjuk ki azokat.¹⁰¹
2. Fenti alapelv kiemelése azt is elárulja, hogy a műelemzést nem önmagában tekintjük fontosnak, hanem azokhoz csatlakozunk, akik az interpretációt a rendszeralkotás igényével kapcsolják össze. Azaz: egyedi művek egyedi sajátosságainak felderítését nem tekintik távolállónak a mű általános érvényű szabályszerűségeinek kutatásától. Akik azzal a kifejezett, vagy hallgatólagos törekvéssel elemeznek, hogy hozzájáruljanak ahhoz: a művekkel való foglalkozás tudományos igényűvé növekedhessen, például a legbelsőbb szabályszerűségek követésének, elérésének útján.¹⁰²
3. Mindezekben belül, a kutatásoknak abban az irányában véljük felfedezni a mű belső lényegéből, legbelsőbb viszonyaiból elvonható elvek lehetőségét, a művészi természettől nem idegen rendszeralkotást, amely szerint: „... (a) formai elemzés bizonyos ponton megköveteli az átmenetet a diakroniába”.¹⁰³ Sőt, azt valljuk, hogy ez az átmenet már eleve benne rejlik a mindenkori mű alkotóművészetében, s ennél fogva a mindenkori műinterpretációnál egyetemes és köztudott elv, hogy a műalkotás belső lényegét megközelítve találkozzunk,

⁹⁸Ju. M. Lotman: *Struktúra és értelmezés. A nyelv és a kultúra struktúrája*. Budapest, 1972. Egy fejezet alcíme: „A jó és a rossz művek interpretációja”.
⁹⁹L. az előző tanulmányt.

¹⁰⁰*Gérard Genette*: *Figures*, III.; fordította, idézi: Szegedy-Maszák Mihály, Helikon, 1973 (2–3.) 394.

¹⁰¹*Josephine Miles*: A stílus mint stílus. In: *Literary Style: A Symposium*, London–New York, 1971. Ed. Seymour Chatman. Vö. *VT. Propp*: A mese morfológiája. Bp. 1975. 14–15.

annál inkább. Még a leghagyományosabb, netán impresszionista, vagy költői jellegű elemzések is – ha ezek egy-egy mű legelidegeníthetlenebb lényegéhez, *conditio sine qua non*-jához közelednek bizonyos sikerrel –, hipotézisünk szerint óhatatlanul tartalmazzák ezt, a szinkroniából diakroniába átlépő mozzanatot. Természetesen a tudatosság, az absztrahálás, a mozzanat kibontakozása különböző fokán.

4. Mindemellett, elsősorban egy bizonyos kutatási irányhoz csatlakozunk: a Ferdinand de Saussure nézeteit előzménynek tekintő, majd az orosz formalista iskolából kiágazó, prágai (J. Mukařovský), lengyel integrális iskola (Manfred Kridl) s folytatásai (történeti poétika, tartui műhely stb.) tendenciáihoz. Példatárunkban mégis arra törekszünk, hogy ne szorítkozzunk az ide tartozó elemzésekre. Célunk az, hogy a nem-programszerű interpretációkon belül is felderüljön, kidomborodjon az az akart-akaratlan alaptermészet, amely – vélekedésünk szerint – a vállalkozások *objektív* valóság tartalmára, végső fokon a vizsgált anyag: a mű objektív lényegéből következő evidenciákra vezethető vissza.
5. Hipotézisünk s egyik kiindulópontunk az, hogy akár hagyományos, akár „modern” verselemzésről van szó; akár nyelvészeti, fonetikai, szemantikai vagy egyéb kombinált módszerekkel megy végbe a tüzetes, vagy kevésbé tüzetes műinterpretáció – sőt, akár kifejezett módszerek nélkül, a költői, egyéni érzékenység benyomásait követve –, minden esetben, tudatosan vagy öntudatlanul, a műelemzés alkalmazkodik a mű belső (vagy bizonyos, netán vélt belső) végső fokon tárgyi szabályszerűségeihez. Természetesen a felismerés, vagy fel-nem-ismerés, s az alkalmazkodás a legkülönbözőbb fokokon lehet sikeres, vagy sikertelen. E foktól függően, illetve ennek megfelelően a műelemzés tükrözi a mű belső szabályszerűségeit, pontosabban: *aktív* tükrözi. Azaz: a mű létmódjáról saját – a műelemzés – létmódjában vall. S ismét: minél jobb mű minél jobb interpretációjáról van szó, annál frappánsabban nyomon követhető ez a feltételezés. Úgy véljük, hogy ez a gondolat jelen van több, különböző műelemző elméleti fejtegetéseiben is. Két kutató erre valló kifejezésére hivatkozunk csak itt, beágyazva azokat jelenlegi állításunk kontextusába: a jó mű jó elemzésének lényege, „imitációs aktivitása”, illetve különböző fajta áttételeken át is érvényesülő „funkcionális analógiája” a művel.¹⁰⁴ Leegyszerűsítve nevezhetjük ezt így: a jó mű jó elemzése valamilyen (speciális) módon egy húron pendül a művel, annak is a specifikumával, a művet művé tevő momentumával. Éppen ebben véljük felfedezni műelemzés és rendszeralkotás összefüggésének, e lehetőségnek reális, tárgyi alapját.

6.2. II. Mű és műelemzés összefüggése

Mivel a műelemzés önmagában is absztrakciós folyamat, veszélye lehet a spekuláció, a kiindulópontot jelentő 102 Lényegében ezt az elvet vallja Lucien Goldmann, amikor a műalkotást „valamely világlátás kifejeződéséként” kezeli, s ugyanakkor a világlátás mint fogalmi munkaeszköz segítségével bontja ki a tanulmányozott művekből a lényegeset, továbbá a részelemek jelentését a mű egységében. (Lásd A rejtőzködő Isten, ford.: Pödör László. Bp. 1977. 41.)

Az, *egyes* szövegszak olyan folyamodvány, amely módot ad arra, hogy az irodalom sajátosságait leírassuk”. „Poétika és interpretáció par excellence egymást kiegészítő kapcsolatban állnak. A poétikáról való minden olyan elmélkedés, amelyet nem táplál meglévő művekre vonatkozó megfigyelés, meddőnek és hatástalannak bizonyul.” – Így vélekedik Tzvetan Todorov: Poétique. Paris, Seuil, 1973. Vö. Víg Árpád: A poétika meghatározása. Helikon, 1976 (4.) 644., valamint T. Todorov: Grammaire du Décameron. Hague-Paris, 1969.

Hasonló értelemben idézi fel Zdenko Škreb a műközpontúság alapelveit, melyek szerint: „aköltőiműalkotásnak az irodalomkutatás centrális tárgyává tétele azt a követelményt is magában foglalja, hogy számos igen különböző jelentéssik metszéspontját, állandóan táguló koncentrikus kérdéskörök hosszú sorának a középpontját lássuk benne.” (Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung. In: Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie. Frankfurt am Main, 1973. 9–50. Fordította: Bonyhai Gábor, Helikon, 1976 (4.) 500. (Kiemelések: Sz. K.) Nortkrop Frye egész életműve is hasonló törekvéseiről tanúskodik stb.

103 Gérard Genette: i. h. 395. Vö. időrendben, R. Jacobson és Ju. Tjanyanov 1928-as közös dolgozatával, amely „... az irodalomnak a többi történelmi sorokkal alkotott kapcsolatait”-nak elemzésére szólít fel; Manfred Kridl elgondolásával (1933), mely szerint a „mű egyes elemei értékének és művészi funkciójának megvilágítását” össze kell kapcsolni a következő, a történeti lépéssel, „a mű valamiféle elhelyezésével... egy bizonyos egységben.” Jan Mukařovský 1936-ban ír arról, hogy megszünteti a kapcsolatot a műalkotás és a természeti és társadalmi valóság között, hanem ellenkezőleg abból, hogy azt állandóan megújítja.” (R. Jacobson–Ju. Tjanyanov: Problémy izučsenija literatury i jazyka, Novyj Lef, 1928. N. 12.; Manfred Kridl: Przelom w metodyce badan literackich, Przegląd Współczesny, 1933. 130. sz. 1/70.; Jan Mukařovský: Estetické funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936. Mindezekről lásd Nyírő Lajos, Bojtár Endre, Sziklay László alapvető tanulmányait. In: Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Budapest, 1970.)

Mindezt megelőzően, már 1924-ben M. M. Bahtyin így ír: Az (irodalmi) „... jelenség csak abban az esetben nem marad meddő, csupasz tény, ... ha e konkrét rendszerűségben, azaz az egységes kultúrához való közvetlen viszonyában s irányultságában szemlélhetjük...” (L. A szó esztétikája, ford.: Kőnczöl Csaba, Bp. 1976. 13.)

104 R. Barthes, illetve Ju. M. Lotmann kifejezése.

tényektől való eltávolodás. Különösen vonatkozhat ez a veszély az elemzések elemzésének kísérletére. Ez is oka annak, hogy a továbbiakban igyekszünk minden állítást, következtetést minél gazdagabb, s minél jobban követhető példatárral szemléltetni. Előre hangsúlyoznunk kell: a gondolatmenet nemcsak – s főként, nem elsősorban – a majd felsorolt, taglalt, táblázatokba foglalt műelemzések alapján született. Jóval szélesebb körű vizsgálat, nagyobb mennyiségű anyag, több elemzés, tapasztalat e tanulmány indítéka.¹⁰⁵ Az itt szereplő példánál arra törekedtünk, hogy lehetőség szerint minél többféle módszert képviseljen az áttekinthető mennyiséget tartalmazó összeállításunk. Többszörös válogatás után is óhatatlanul esetlegesnek, hézagosnak látható ez a lista. Hangsúlyozni szeretnénk: nem a példák adott mivoltán, hanem az adottságaikon belül megnyilvánuló *közös szabályszerűségeken* van a nyomaték. Tehát minél jobban bővíthetőnek, behelyettesíthetőnek bizonyulnak, annál inkább sikerül közel jutnunk célunkhoz.

Elsőként mű és műelemzés – feltételezett – közös kötöttségeit nézzük meg közelebbről.

6.2.1. II/1. Kiválasztás

A műelemző éppúgy, mint a költő, eleve tisztában van azzal, hogy művének, illetve elemzésének tárgya és eszköze egyaránt az elvileg végtelen lehetőségeknek által *kiválasztott*, körülhatárolt, kitüntetett – egyike.

Ez a kiválasztás, miközben látszólag teljesen tetszőleges, valójában mégis bizonyos hallgatólagos kötöttségeknek engedelmeskedik. Azaz: egy mű alkotója, avagy elemzője egyaránt, elvben bármikor, bármilyen témát, anyagot, s ehhez kifejezési eszközt, módszert választhat. Valójában viszont választása – akarva-akaratlanul – és éppen minősége mértéke szerint magában hordoz, megtestesít külső, illetve belső kötelmeket. Ezek közül kettőt emelünk ki.

a) A kor szerepe a kiválasztásban

Az egyik fontos tényező, amelyik tudatosan vagy öntudatlanul jelentékeny szerepet játszik a kiválasztás irányultságában, irányításában: a *korszak*, amelyben a műalkotás, műelemzés megszületik. Azaz bizonyos korokban bizonyos témák, tárgyak, illetve megjelenítési (elemzési) módszerek előnyben részesülnek. Úgy véljük, ez a jelenség tükröződik például egy meghatározott időszak költői gyakorlatának és költészetelméletének párhuzamában; ahogyan pl. V. V. Ivanov megfigyeli: „... Cvetajeva és Paszternák verseinek ritmusa a gyakorlatban egybeesett a Bjelij által megfogalmazott elméleti alapelvekkel.” Általános érvényű kérdésfelvetése is a kiemelt jelenségre utal: „Érdekes kutatási téma lenne a poétika és a nyelvészet fejlődésének a költészet fejlődésével párhuzamos vizsgálata:...” – s a felhozott példa: „... a grammatikailag helyes, de szemantikailag szokatlan mondatok vizsgálata a modern nyelvészetben, összevetve őket a költészet hasonló kísérleteivel.”¹⁰⁶

Ugyancsak ez a fajta, a saját korszakból fakadó elfogultság érvényesül akkor is, amikor egy-egy időszak művészi, művészetelméleti irányának képviselői saját érdeklődésük, látásmódjuk, értéktudatuk szerint fedezik fel maguknak a múltat, a hagyományt; bizonyosfajta szerzőket, műveket, stílusjegyeket emelnek előtérbe, ezzel tulajdonképpen saját törekvéseik elődeit, rokonait keresik fel és találják meg. Így állítják előtérbe a szürrealisták Leutréamont-t, A. E. Poe-t, Hieronymus Bosch-t; az egzisztencialisták Hölderlint, Kirkegaard-t, F. Kafkát. Művészetelméletek, műelemzések vonatkozásában példának tekinthetjük akár a közelmúlt irodalomelméleti irányzatainak egyikét, a New Criticism-et. Interpretációinak, utalásainak előszeretettel kezelt darabjai közé tartozik Coleridge: Kubla Khanja, Ancient mariner-je; avagy a „metafizikus költők” versei; Shelley neves ódája pedig szinte fogalomná lett, mint a sokat idézett „Well-Wrought Urn” bázisa.¹⁰⁷ Valamennyi felsorolt műben fellelhetők az általuk elsődlegesen méltányolt vonások: diszparát elemek ötvözése, illetve amorf, ellentétes elemek szintetizálása, avagy „intenzió” és „extenzió” egysége, a „tartalmasság” és „terjedelem” közös feszültségének megléte értelmében.¹⁰⁸ Mindezek a karakterjegyek megfelelnek az elméletirők, elemzők saját

¹⁰⁵Vö. A modern líra születéséről (Arthur Rimbaud) Fil. Közl. 1970 (3–4.) 130–146.; A modern magyar líra születéséről (kandidátusi értekezés, 1970–72.); Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra. Budapest, 1976. L. utóbbiakban közölt bibliográfiát, életmű- és mű-elemzésekre vonatkozó adatokat.

¹⁰⁶V. V. Ivanov: Egzakt módszerek az irodalomtudományban. Helikon, 1976 (4.) 625. l. 6. sz. lábjegyzet, illetve: 629. l. 26. sz. lábjegyzet, ford.: Gránicz István.

¹⁰⁷Vö. Kenneth Burke: Language as Symbolic Action. Los Angeles, 1966.; T. S. Eliot: Selected Essays. London, 1951.; W. K. Wimsatt-Beardsley: The Verbal Icon. Louisville, Kentucky, 1954. stb. Cleanth Brooks: The Well-Wrought Urn, 1947.

időszakában született művek – például T. S. Eliot, E. Pound stb. versei – jellegzetességeinek. Hasonló jelenségeket figyelhetünk meg a tartui iskola műelemzéseinél. Itt főként A. Blok, Oszip Mandelstam, Paszternák, Ahmatova alkotásainak elmélyült, sokoldalú analíziseivel, az „akmeisták” tevékenységének taglalásával találkozunk.¹⁰⁹

Az elméletíró, műelemző tehát tetszése, ízlése szerint, szabadon választja meg akár korabeli, akár múltból való példáit, mégis választásában, figyelme irányában kimondatlanul is jelen van, ott munkál a saját korszakából fakadó indíttatás, irányulás. Sőt, feltevésünk szerint, minél időtállóbb, lényegyet felmutatóbb egy-egy interpretáció, annál fokozottabban magában hordja ezt a – közvetlen, vagy közvetett, nyílt vagy mélyre rejtett stb. – jelenkorára vonatkozást.

b) Tárgy és eszköz kiválasztásának kölcsönviszonya

Mű és műelemzés közös kötöttségei közül másodikként a látszólag szintén teljesen szabad egyéni tetszésre bízott: tárgy (téma)- és eszközválasztást emeljük ki. Vajon igaz-e az, hogy a kijelölt téma (tárgy), s az igénybe vett eszköztár, módszer óhatatlanul, kölcsönösen befolyásolja, korlátozza, irányítja egymást?

Műalkotások esetében általánosan elfogadott ténynek tekinthető az, hogy bizonyos korokban bizonyos műfaj(ok) bizonyos témá(ka)t, bizonyos verselés mód(ok)at, dikciót, szókincset stb. tételeznek fel, kívánnak meg. (Például az óda csak bizonyos korszakokban bukkan fel, s feltétlenül igényli a magasztos tárgyat, fenséges hangvételt, meghatározott verselési fajtákat.)

Műelemzések esetében érvényesül-e, s ha igen, miként érvényesül hasonló szabályszerűség?

Különböző típusú interpretációk egymás mellé helyezése, gondos megfigyelése nyomán tanúi lehetünk annak, hogy akár egy bizonyos, konkrét műből, annak belső megfeleléseiből indul ki egy-egy műelemző; akár pedig bizonyos módszer bemutatásához, illusztrálásához keres megfelelő példát: előbb-utóbb, kisebb vagy nagyobb mértékben, a mű az elemzési módszerre, illetve a módszer a mű feltárására lesz hatással. S ezen az általános elven belül is fokozatokat különböztethetünk meg: a kiválasztott mű és a kiválasztott módszer egymáshoz illésének fokozatait. Leegyszerűsítve: „... sokatmondó, alapos, jó elemzés általában a sokatmondó, jó mű elemzése lehet. Pontosabban: minél közelebb áll egy alkotás a remekműhöz, annál messzebbmenő, ugyanakkor annál evidensebb, önként kínálkozóbb következtetéssor épülhet rá, annál szisztematikusabb, s rendszerében annál több felfedezést rejtő, metodikát gazdagító mozzanatra bukkan az interpretáló folyamat. Az okot R. Ingarden fogalmazza meg kitűnően.”¹¹⁰Az idézett mondatokban nincs szó mű és műelemző módszer összeilléséről, de úgy véljük, hogy az eljárás hangsúlyozott szisztematikussága, rendszerszerűsége, önelvűsége feltételezi tárgy és eszköz egymással adekvát voltát; hogy az interpretáció nyomatékos rendszerszerűsége csakis tárgy és eszköz egymáshoz illése következményeként jön létre.

Lássuk a valóságos példákat. Elsőként szélsőséges változatokra hivatkozunk. Táblázatba foglalt példatárunkban nem szerepel kifejezetten matematikai módszerekkel kísérletező műelemzés. De bőven találhatunk ilyet a poétikai, szemiotikai stb. szaklapokban. Közülük – mintegy szűrőpróbaként – emeljük ki a torontói egyetem matematika és nyelvészet professzorának: Barron Brainerd-nek egy Shakespeare-szonett elemzését.¹¹¹Alkalmasság példaként kínálkozik annak az esetnek a szemléltetésére, amikor a módszerhez választott a mű mint illusztráció; s amikor az eszköztár, a kód (itt a „theory of graphs”, s a „topology”) mintha maga alá gyűrné a szonett sokszólamú varázsát, a „Being your slave...” (Rabszolgád vagyok...) eleven, pszichikai mélységeket fölkaparó,

¹⁰⁸T. S. Eliot. m.; *Cleanth Brooks*: Modern Poetry and the Tradition. 1939., Irony as a Principle of Structure. In: Literary Opinion in America. I. 740.; *Allen Tate*: The Man of Letters in the modern World. 1928., 1955. New York, 1938.

¹⁰⁹L. Russian Literature Mandelstam, és Akmeizmus külön száma (1972) 2.; 1974/8., *Z. G. Minc*: Blok-szemináriumainak anyagát (Tartu, 1965, 1969, 1973, 1975.) *L. A. Foster*: Szlavik Poétik. Mouton, 1973.

¹¹⁰Sz. K.: Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására, i. h. 132. Az R. Ingarden-hivatkozás: „... vannak jó és rossz irodalmi műalkotások, olyanok, amelyeknek valóban van különleges struktúrájuk, mely igazi műalkotásokká... teszi őket, műalkotások tehát, amelyeket belső kompakt felépítésük tűnhet ki, ahol semmit sem lehet elhagyni, s ahol az egyes elemek megváltoztatása a többi elem megváltoztatását is maga után vonja ...” s „... vannak olyan műalkotások, amelyeknek felépítése meglehetősen laza, ahol hiányzik a felépítésnek, az elemek belső összekapcsoltságának a kompaktsága, s melyeknek különböző elemei nélkülözhetők abban az értelemben, hogy elhagyhatók lennének anélkül, hogy ezzel az esztétikai értékminőségek polifóniájában bármi is megváltozna.” (Értékek, normák és struktúrák R. Welck szerint. Helikon, 1968/1. Ford.: Bonyhai Gábor.)

¹¹¹*Barron Brainerd*: Graphs, topology and text, Poetics. 177 (március) 1–14. Shakespeare LVII. szonettjével foglalkozik.

elementáris szuggesztíóját. Ugyanakkor éppen a mű, a szonett művészi remekbe szabottsága az, amely lehetővé teszi, lényegében inspirálja az interpretátort, hogy segítségével kísérelje meg számszerű egzaktssággal, grafikonnal láthatóvá tenni az alkotás koherenciáját. Azt, amit lehet „klasszikus tökély”-nek, „nagyszerű”-nek stb. nevezni, de amit ezek a jelzők önmagukban nem tesznek ellenőrizhetővé. A műelemzések típusainak másik véglete lehet az, amikor olyannyira a mű bővölete uralkodik elsődlegesen, hogy szinte ünneprontásszámba mehet „módszerről”, „kódról” beszélni. Amikor az újraélés intenzitása szinte elfelejteti, alig-érezkelhetővé teszi az alkalmazott eszközök jelenlétét. Erre lehet példa a táblázatunkban szereplő Martinkó András, illetve Németh G. Béla által elemzett Berzsenyi-, illetve Balassi-költemény. (L. 1. táblázat VIII. X. sz.)¹¹²

S ha amódszerelőtérbe állásakor aműbelső törvényeinek jelenlétére hívtuk fel a figyelmet, s az alkotás varázásának uralkodó szerepe esetében pedig a háttérbe húzódó, metodikai apparátusra, akkor a többi műelemzésnél még nyilvánvalóbb tényként tapasztalhatjuk a kiválasztott tárgy (a mű) és alkalmazott eszközök kölcsönös egymástól való függését. Vajon Fónagy Ivánnak eszébe jut-e, hogy egy olyan költő versét vegye tüzetes fonostilisztikai vizsgálat alá, akinek a saját, élőszóval történő deklamálása nem jelent már önmagában is akusztikai élményt? Vajon Füst Milán rituális fenségű hanghordozásának megörökítése nélkül megszületik-e az *Öregségdallamfejtése*? (L. 1. táblázat III. sz.). V. V. Ivanov műelemzésénél kétségtől alapvetően ösztönző szerepet

1. táblázat

Elemző, elemzett mű:	A műelemzést meghatározó módszer, eszköz:	Az „implikáció” (szóbeli) megjelenése:
I. V. V. Ivanov: Hlebnyikov: <i>Minja pronoszjat na szlovonüh...</i> (Engem elefánthordszéken hordoznak...)	Nyelvészeti, verstani szövegelemzés, életműbeli, kortörténeti összefüggések, kultúrtörténeti vonatkozás	„az elemek finom egymásbafonódása” (a vers nyelvi és szemantikai szintjén; kapcsolat Indiával)
II. Lotz János: József Attila: <i>A kozmosz éneke</i>	A műfaj (sonetti a corona) specifikumai; szövegkritika, metrikai elemzés; vers és ábra – a kettő izomorfája	„átindázás” „izomorfia” „izomorfizmus”

¹¹²A kiválasztott műelemzések lelőhelyei:

I.V. V. Ivanov: Sztruktura sztihtovorénija Hlebnyikova „Minja pronoszjat na szlovonüh...” Trudy po znakovym szisztemam. III. 1967. 156–171. Magyarul: Helikon, 1974/2. Ford.: Gránicz István.

II. Lotz János: József Attila szonettkoszorújának szerkezete. (Szonettkoszorú a nyelvről, Budapest, 1976.)

III. Fónagy Iván: Füst Milán: Öregség – Dallamfejtés. Budapest, 1974.

IV. A. K. Zsolkovszkij: Az „ablak” helye Paszternák költői világában. Ford.: Jónás Erzsébet és Mihalovics Árpád, a fordítást ellenőrizte: Papp Ferenc. Helikon, 1977(1) 152–166.

V. Joseph M. Barone: Semantic sets and Dylan Thomas’ Light Breaks. Poetics, 1974(10) 97–129.

VI. R. Jacobson: Egy Baudelaire-vers mikroszkopikus vizsgálata. (Eredetileg megjelent a Tel Quel-ben, 1977.) Magyarul: Hang – Jel – Vers, Bp. 1972. 297–320.

VII. Bonyhai Gábor: Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában. Helikon, 1968(3–4) 525–544.

VIII. Martinkó András: Berzsenyi időszerűsége egy időszerűtlen költemény tükrében – A Fohászkodás körbejárása. ItK 1977(1.) 2–22.

IX. Geoffrey K. Hartmann: Poem and Ideology: A Study of Keats’s „To autumn”. In: Literary Theory and Structure, Mouton, 1973. 305–330.

X. Németh G. Béla: A könyörgés artikulációja a reménység jegyében. Új Írás, 1977(4) 11–20.

III. Fónagy Iván: Füst Milán: <i>Öregség</i>	Fonostilisztikai elemzés; fiziológiai, lélektani, zenei –, fonetika-laboratóriumi mérések, kísérletek alkalmazása; kultúrtörténet	„versdallam”: mint egyszerű dallamsémák integrációja; a hang mint a tudatelőttés szintről tudósítás
IV. A. K. Zsolkovszkij: Paszternák: „ <i>ablak</i> ”	Szemantikai és lélektani (asszociatív) kapcsolatok feltérképezése; az egész költői világ, „világérzés” szerint	a P. „költői világa számára lényeges funkciók egyesítése” különböző kombinációkban
V. Joseph M. Barone: Dylan Thomas: <i>Light Breaks</i> (Fény tör).	„Sematic sets”: jelentéstani hálózatok és főbb képzetecsoportok fölfejtése; két ismert interpretációval való párhuzam	A szemantikai hálózatokegymást <i>átfedései</i> ; hasonlóság a különböző interpretációk között.
VI. R. Jacobson: Baudelaire: <i>Spleen IV</i> .	Páros és páratlan versszakok szimmetrikus megfelelései; mondattani, szerkezeti, hangtani megfelelések, bravúrok.	„fonoszemantikai kereszteződések” pl. „tükör-szimmetriák”, a „paronimiák” jelensége.
VII. Bonyhai Gábor: Celan: <i>Todesfuge</i> (Halálraűz)	Zenei és festészeti formák imitációja a <i>Todesfuge</i> műfajában; mindezek filozófiai, ontológiai háttére	„szólamok”, szövevénye; különösen a IV. szakasz „Entführung” jellege
VIII. Martinkó András: Berzsenyi Dániel: <i>Fohászkodás</i>	Keletkezéstörténeti, filológiai, eszmetörténeti, műfaji, korstílusbeli, személyes jellegű, nyelvi stb. kettősség, s ennek egysége	A vers alapvető két rétegének egyediszintézise; többértelmű, művészi integráció
IX. Geoffrey K. Hartmann: J. Keats: <i>To Autumn</i> (Az őszhöz)	Exegezis és irodalomtörténet; műfaj történeti és ideológiai kapcsolat; Az epiphanikus, „keleti” modell meghaladása	A mű, mint „geschichtlicher Stundenschlag”: történelmi óraütés, specifikusan.
X. Németh G. Béla: Balassi Bálint: <i>Adj már csendességet</i>	Nyelvi-lélektani, tudattörténeti (kultúrtörténeti) összefüggések; – a lelki, élettani sorshelyzet: egyediben történelmi jelleg	„A könyörgés artikulációja”, mint magatartás, sors- és történelmi helyzet találkozása

játszik a Hlebnyikov-versnek az a sajátos felépítésmódja, amelyhez mintegy kulcsként kínálkozik a megidézett indiai miniatűr (1. táblázat I. sz.) Lotz János számára ragyogóan kézre áll József Attila műfaji remeklése, a

„sonetti a corona” minden oldalú bravúrja. Alkalmas arra, hogy felvonultassa a verstechnika ellenpróbáinak ragyogó arzenálját, s végül megtoldja mindezt egyéni leleményű szemléltetéssel, a magyar népművészeti motívumokból összeállított színes koszorúval (1. táblázat II. sz.). A. K. Zsolkovszkij nem is rejti véka alá, hogy azért nagyítja fel Paszternák egyetlen költői szavát, az „ablak”-ot, mert ez egyesíti azokat a funkciókat, amelyek az egész költői világ számára lényegesnek bizonyulnak (1. táblázat IV. sz.).¹¹³ Joseph M. Barone pedig egyértelműen kijelenti, hogy azért elemzi Dylan Thomas-nak ezt a versét (*aLight Breaks: Fény tör címűt*), mert bővelkedik metaforikus képekben; mert rövid, s így rész-letesen taglalható; s mert két részletes jelentésmagyarázata rendelkezésünkre áll.¹¹⁴ (1. táblázat V. sz.). R. Jacobson magától a költőtől idézi mottóját: „A nyelvtan is, a száraz nyelvtan is valamiféle lélekidéző varázslattá válik.” E gondolat jegyében viszi végig a „legszárazabb”, de igen mélyreható, túlnyomórészt grammatikai, verstani természetű interpretációját (1. táblázat VI. sz.). Celan:*Todesfuge*című remeke már elnevezésében is buzdíthat zenei párhuzamra, amelyet Bonyhai Gábor nemcsak felhasznál, hanem úgy bővíti ki és mélyít el festészeti analógiák révén is, hogy mindkét irányban a lényegében történelmi vonatkozás, s a különböző korszakok, műformák mögött rejlő általánosabb – általa „műalkotásontológiai”-nak nevezett – funkciók válnak hangsúlyossá (1. táblázat VII. sz.). Geoffrey K. Hartmann Keats-elemzése jó példája lehet az irodalmi exegesis és irodalomtörténet közötti kapcsolat egy speciális, angol–amerikai felfogásának, s egyéni kísérletének, több más művében is megtalálható koncepció szerint.¹¹⁵ Egyetlen Keats-óda (*To Autumn*) árnyalt bemutatása nála olyan műfaj történeti változás felnagyításának lesz mintája, amely az irodalomtörténeten belül kiemelt „történelmi pillanatot” képvisel. Ezt legközvetlenebbül nemzeti, ideológiai töltetében ragadja meg. Tudatosan hivatkozik Adorno „geschichtlicher Stundenschlag”-fogalmára, arra a szemléletre, amely szerint egy-egy mű a történelem idejét mutatja. Keats költészetét így a költői képzelet, s annak speciális áttételei történetében létező történelmi eseménynek tekinti. A kiemelt ódát pedig egy angol, „Hesperian” (Nyugati) modell megtestesítőjeként kezeli, amely meghaladja az „Eastern” (Keleti, vagy epiphanikus) modellt s egyben tudatot, valamint a szublimált vers hagyományos típusát is, kiváltságos szerepet tölt be (1. táblázat IX. sz.).

Végezetül, Martinkó András és Németh G. Béla interpretációi mű és műelemzés közös kötöttségeinek, a kiválasztott tárgy és eszköz kölcsönviszonyának mintegy szintetizáló áttekintéséhez segítenek. Mindkét műelemzésnél tapasztalhatjuk, hogy egymásba kapcsolódó fogaskerékrendszerként ragadja meg és viszi tovább a műalkotás a maga-diktálta módszerkombináció létrehívását, egyben lépéssorozatot; illetve az alkalmazott nézőpontok, s eszközeik a költemény autentikusságának egyre mélyebb feltárulását.

6.2.2. II/2. Rész(let) és egész

Egy-egy mű alkotója vagy elemzője témája, tárgya kiválasztásával egy részt vagy részletet emel ki az egészből, egy cseppet a lehetőségek tengeréből. Műelemzéspéldáink többségénél egy-egy mű képviseli ezt a részletet (lásd 1. táblázat I–II, V–X.). De arra is találunk példát, hogy ez a kiválasztott rész egy egész műnél kisebb egység. Akár Zsolkovszkij vizsgálata csupán egyetlen költői szóra (Paszternák „ablak” szavára) korlátozódik; avagy Fónagy Iván elmélyült analízise hangsúlyozottan a Füst Milán-vers egyetlen aspektusát világítja át sokoldalúan: a költemény eleven hangzását. Ezek szerint tehát a kiemelt részlet lehet egy mű, de lehet csak egy mű-elem (1. szó), vagy egy mű-réteg (hangzás-réteg) is?

Szónoki a kérdés, részünkről szándékos a különbségek hangsúlyozása. Hiszen, közelebbről vizsgálva – akár példáinkat – arra figyelhetünk föl, hogy akár egyetlen műelem, akár a mű egy rétege kiválasztása csupán kiemelt aspektusa egy – egész életművet behálózó – rendszer fölfejtésének. Fónagy Iván könyvvé duzzadó dallamfejtésénél különösen szembeötlővé válhat az, hogy a Füst Milán-versnek kijelölt redukciója (a mű hangzására koncentrált figyelem), adott pontokon átsap saját ellentétébe, illetve önmagában hordja az összefüggésrendszer kitágulását. Lényegében a kimeríthetlenségig, azaz a kimeríthetlenséget sugallva.

¹¹³„Tehát az ablak mint kész tárgy olykor külön-külön, de gyakrabban ilyen vagy olyan kombinációkban egyesíti a Paszternák költői világa számára lényeges néhány funkciót: (1) a kontaktusát az otthon... és a külső világ... között, (2) a magasabb szféra témáját.” (A. K. Zsolkovszkij: i. h.)

¹¹⁴Jacob Korg: Dylan Thomas, New York, 1965. és Marshall Stearns: An Analysis of „Light Breaks” appended to Henry Treece, New York, 1956.

¹¹⁵Vö. Geoffrey K. Hartmann: Beyond Formalism, 1970.; The Fate of Reading and Other Essays, Chicago Press, 1975.

S ha ebből a szemszögből nézzük végig az egy-egy teljes művet középpontba helyező elemzéseket, ott is felfigyelhetünk arra a jelenségre, hogy mindegyikük kevesebb is, több is egyetlen műalkotás interpretációjánál. Szűkebb is, tágabb is. Csupán utalásként: pl. R. Jacobson főként grammatikai és verstani megfigyelésekre szorítkozik az ezernyi egyéb lehetőség közül; elsősorban a versszakaszokat, ezen belül is a párosak és páratlanok között adódó kapcsolatokat vizsgálja. Mégis, következtetései túlmutatnak a grammatikai, verstani hatáskörökön. Egyrészt általában Baudelaire alkotásmódjára vonatkoztathatóak, másrészt bizonyos kitekintést nyújtanak az egész korszak irodalmának lényeges vonásaira is. Másik példa: Joseph M. Barone kifejezetten csak szemantikai szemszögből világítja meg a Dylan Thomas-verset. Mégsem csak általában Dylan Thomas alkotásmódjára utalnak konklúziói, hanem megkockáztatja általában a költői gondolkodásmód és átlagemberi gondolkodásmód különbségének megfogalmazását is ennek kapcsán.¹¹⁶ Ugyanakkor a vers két másfajta interpretációjával párhuzamot vonva (Jacob Korg, Marshall Stearns elemzései) állást foglal a különbözőféle műelemzési módok egymáshoz való viszonya kérdésében is.

Valamennyi példánk esetében végigkövethetnénk ezt. De tömörítésre törekedve megelégszünk a táblázatainkra való hivatkozással, s egy feltevéssel. Eszerint: bármilyen rész(let) bármilyen egészből való kiemeléséről van szó, annál sikeresebbnek (kutatásnál: felhasználhatóbbnak) bizonyulhat egy-egy akció (mű alkotását vagy elemzését egyaránt ennek tekintve), minél inkább *begésezet*, *totalitást képvisel*. Azaz: minél esszenciálisabb, minél találatoszerűbb a tárgy (egyben: részlet) kiválasztása, annál szélesebb körű, egyetemesebb érvényű lehet az általa befogott, illetve általa kisugárzott ható- és hatáskör. Például egy mű annál inkább, vagy attól függően válhat jelentékennyé (avagy jelentékeny elemzés tárgyává), minél inkább, minél szélesebb körű „egész” (például: korszak, stílus, műfaj stb.) sűrített viszonyait felmutatónak bizonyul.

6.2.3. II/3. Szinkrónia és diakrónia elválaszthatatlansága műben és műelemzésben

Művek és műelemzések eddig számba vett közös jellegzetességein belül egy lényegesnek vélt karakterjegyet emelünk ki.

Ha közelebbről vizsgáljuk meg a mű (illetve műelemzés) tárgya, kifejezési eszköztára kiválasztásának lényegét, azt tapasztaljuk, hogy egyfelől egy bizonyos térben, időben körülhatárolt (vagy körülhatárolható) jelenséget jelez: *a kiválasztott* tárgyat, témát. Másfelől pedig egy térben és időben kibontakozó folyamatra utal: *a kiválasztás*-ra, amely nem egyetlen mozzanat, hanem mozzanatok sorozata. Tehát tárgy és folyamat, állapot és működés, statikusan és dinamikusan létező, szinkron és diakronikus természetű egyben. A kiválasztás, evidens módon nem létezhet a kiválasztott (tárgy, elem) nélkül, az utóbbi viszont feltételezi a kiválasztást (ennek folyamatát, akcióját).

Hasonló a helyzet rész(let) és egész összefüggésével. Műelemzésnél csakúgy, mint mű alkotásánál egy-egy rész kiemelését, kivágását (a valóságelemek illetve a műelemek közül) természetszerűen követi a beillesztés mozzanata (a műelemek közé illetve a műelemzés rendszerébe). A beillesztés, amely célja és indítéka is a kiemelésnek. Azaz ismét, az előbbiekhöz hasonlóan egymást tételez *a kiemelt* illetve *beillesztett* (tárgy, elem), *a kiemelés* illetve *beillesztés* (mint folyamat, akció); a szinkronikus és a diakronikus jelenség.

Ez a hangsúlyozott természet, jelleg, viselkedés az, amely azonos elvű előző – műelemzés-formalizáló – kísérletünk következtetéseivel. Eszerint: térben, időben meghatározott, változatlan a kész műalkotás. Ugyanakkor a változás bizonyos elvét rejtje magában, dinamizmust képvisel. Bizonyos *elemek* bizonyos *kombináció*jaként jelenik meg egy-egy költemény, dráma stb. Ugyanakkor sajátos vonásai az *elemek funkcionálási mód*jából következnek. Például egy-egy elem: mondat, szó, írásjel stb. jelentősége nem abban rejlik csupán, hogy *az, ami*, hanem abban, hogy *ott áll*, ahol áll, *nem értéke* van, hanem *hely-értéke*. Ez egyben azt is jelenti: adott helyen, adott módon saját, önnön jelentése egyben a mű többi, egyéb elemeihez kapcsolódó (s azok egymáshoz való) viszonyainak is (kisebb vagy nagyobb mértékű) hordozója. Ezért *tárgy*imivolta tulajdonképpen *funkció* vagy funkciók megtestesülése. Ha jelentékeny elemről van

¹¹⁶ Joseph M. Barone: i. m. 127–128.

szó, az mintegy funkció komplexumot is képviselhet.¹¹⁷

Ez az egyszerűtárgyszerű és funkciószerű lét;szinkrón és diakrón jelleg tágabb összefüggésekben is fellelhető. Például egy-egy képzőművészeti alkotás és a művészettörténet, avagy egy-egy irodalmi mű és az irodalomtörténet kapcsolatában. Minden művészi, irodalmi alkotás virtuálisan a művészettörténeti, irodalomtörténeti folyamat alkotóeleme is. E kapcsolat lényegét illetően az válik perdöntővé, hogy milyen mértékben képes jelentőssé válni, milyen mértékben bizonyul (bizonyul-e egyáltalán) művészettörténeti, illetve irodalomtörténeti nagyságrendűnek. Jelentékeny irodalomtörténeti szerep esetén nemcsak egy-egy mű mozdulatlan, passzív jelenlétéről, a pusztá számbavételéről van szó (avagy az eddig jegyzett művek létszámának mennyiségi gyarapodásáról); hanem ez a jelenlét egyben sajátos aktivitást, „működést”, változást, változtatást, hatást is képviselhet az irodalomtörténet kisebb vagy nagyobb egységein belül, mely időben gyakorlatilag végláthatatlan rendű, rangú, hatásfokú és hatósugarú.

Köznapi példához folyamodva: a világ minden táján, minden percben irdatlan mennyiségű vers születik. Túlnyomó többségük megreked a személyes érdekűség, helyi érdekűség szintjén, s így a létrehívó folyamat „alkotáslélektani” jellegét, s a létrejött írás „irodalmi” rangját sem vívja ki magának. Mégis, ebből a hatalmas tömegű, s tömegében jelentéktelen, többségében irodalom alatti jelenséghalmazból emelkedtek és emelkednek ki azok a fenomének (mind a verset, mind a vers alkotóját fenoménnek tekintve ebben az értelemben), amelyek azután az idő próbáját kiállva létrehozták és létrehozzák az irodalomtörténetet, sőt, magát a költészet, a vers, a líra fogalmát, s egyben minősítését, értéként számontartását is. Keletkezésében az élete első sorait papírra vető Goethe vagy Shakespeare még semmiféle látható módon nem különbözik bármelyik szívdobogva versírássra vetemedő kamasztól, bármelyik gyógyíthatatlan dilettánstól. A különbség mégis számottevő. Hol ragadható meg?

Úgy véljük, hogy a felelet itt is nemcsak és nem elsősorban a kérdéses, leírt sorok tárgyszerű mivoltában, hanem a benne rejlő *funkciószerű lét*ében van. S ennek megkeresésére, mérlegelésére, fölféjtésére – kisebb vagy nagyobb mértékben sikerrel – a műelemzés vállalkozik.

6.3. III. Műelemzések modellálási kísérlete

6.3.1. III/1. Műelemzések közös nevezője: az implikáció/implikálás – implikálódás fogalma

Az eddigiekben a különböző fajtájú (különböző tárgyú és módszerű) műelemzések szabályszerűségeit vettük számba, feltételezve, hogy ezek bizonyos módon a műalkotások lényeges vonásaival egybevághóak. S amikor sorra vettük műelemzés és mű, létrejötté és korszaka, tárgya és eszköztára összefüggéseit; valamint rész és egész, kiemelés és beillesztés, szinkronia és diakronia kölcsönviszonyait, olyan jelenségekre bukkantunk, amelyeket függvényyszerű összefüggésszisztemként fogunk fel, s amelyeket közös kötöttségnek, egymáshoz illésnek, egymásba kapcsolódó fogaskerékrendszernek, elválaszthatatlanságnak, tárgyi megjelenésben rejlő funkciószerű létnek stb. neveztünk.

Úgy véljük, hogy e jelenségek mindegyikében fellelhető olyan mozzanat, amely egyúttal természetük lényegére – egyben közös lényegükre – utal, ezt közelíti. Ilyen közös és szubsztanciaként a jelenségek közös magvaként feltételezett mozzanat az, amelyet itt *implikáció/implikálás* – *implikálódás* névvel jelölünk.¹¹⁸ Hogy értelmezzük ezt a kiválasztott és szándékosan három alakváltozatban feltüntetett fogalmat?

¹¹⁷Itt kell megjegyeznünk, hogy Siegfried J. Schmidt szintén fókusz műszóval jelöli a mű központját, összetartó, kohéziós erejét. (Texttheorie, Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation. München, 1973. A „kohézió” szempontjának kiemelésekor idézi Szabó Zoltán: A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai, Kolozsvár-Napoca, 1977.) Úgy véljük, hogy a két, egymástól teljesen független gondolatmenet e tekintetben hasonló felfogása az összefüggések közös, objektív alapjaira utal.

III/1. Műelemzések közös nevezője: az

Az „implikált asszociáció” Charles Bally-féle értelmezéséből indulunk ki. („*Le langage, intellectuel dans sa racine, ne peut traduire l’émotion qu’en la transposant par le jeu d’associations implicites.*”)¹¹⁹Ezen belül számunkra elsőrangú az asszociációs szintre utalás: úgy is, mint egy-egy mű megfogadásának, megszületésének termőtalajául szolgáló, változó, hullámozó pszichikai állapotra; s úgy is, mint a kész mű befogadójában életrekelő asszociációk burjánzására. A kettő között áll maga a mű, például egy vers: meghatározott szavak meghatározott rendjében, látszólag mozdulatlan, változatlan szöveg. A mű, amely nem születne meg a létét megelőző alkotó tevékenység és feszültség nélkül (amely esetleg a költőben kavargó képzetek öskáosztát és újjárendeződését is magában foglalja); s amely holtta merevedne a létrejötte utáni befogadói folyamat nélkül. E közismert összefüggések érzékeltethetik legközvetlenebbül a műalkotás mozdulatlanságának, változatlanságának viszonylagosságát. Választottimplikáció/implikálás – implikálódás-fogalmunkat e vázolt folyamattal, illetve a megfelelő kommunikációelméleti nyelvmodell segítségével hozhatjuk közelebb. Eszerint:

1. feladó	2. üzenet	3. címzett
itt 1. a mű alkotója	2. a mű	3. a mű befogadója lesz.

Ugyanakkor az implikáció oldaláról megfigyelve a közlés három tényezője az asszociációk, képzetkapcsolások kisebb vagy nagyobb csoportja(i)t, ezek sűrűsödését/sűrítését, avagy ritkítását/ritkulását képviseli. Például:

1. egy vers költőjének	3. a vers befogadója
a vers írásakor,	a vers hallásakor,
a vers születését megelőző	(olvasása-kor, megértése folyamán stb.)
asszociáció sűrűsödést/sűrítést	felkavaródó asszociációinak
v. asszociáció-ritkulást/ritkítást	sűrűsödése/sűrítését
	v. ritkulása/ritkítását.

A kettő között 2. a vers az, amely e kétféle, nyilvánvalóan különböző fajta képzetek különböző mintájú társulásait – bizonyos fokig – „irányítja”, „befolyásolja”; bár semmi esetre sem szabja meg egy bizonyos elvárás kötelező érvényével, normatív módon. A valóban művé vált műnek lételeme (mondhatnánk mindhárom halmazállapotban) a szabadság, úgy is mint tetszőlegesség. Azaz: tetszőleges képzetek tetszőleges mennyiségű, fajtájú stb. társulása, implikálódása. Ugyanakkor ez a szabadság a legkevésbé sem a teljes tetszőlegesség, a véletlen birodalma. Hogy oldható fel ez a látszólagos önellentmondás? Hol vannak e sajátos szabadság, illetve megszabottság határai?

Talán jobban megközelíthetjük, ha – akárcsak a kommunikációelméleti modellnél maradva – felidézzük ennek a Jacobson és mások által kidolgozott változatát, s alkalmazzuk saját kérdésfeltevésünkre. Általában a nyelvi közlésre vonatkozik a következő „háromt elidegeníthetetlen tényező”:

1.feladó	2.kontextus üzenet	3.címzett
----------	-----------------------	-----------

¹¹⁸A lapjelentése a latin főnévi és vele összefüggő igei alakokban: hallgatólággal, hozzáfert, hozzátartozó, velejáró, beleértett, bennfoglalt, hallgatólággal, ki nem fejezett/mondott, magától értetődő; azaz: belekeveredés, belevonás, belefoglalás, hallgatólággal következtetés, sejtetés, burkolt célzás, valamire utalás stb.

¹¹⁹Charles Bally: *Le langage et la vie*, 1926. Vö. Zolnai Béla: *Nyelv és stílus*, 1957. 133.

III/1. Műelemzések közös nevezője: az

	kontaktus	
	kód	

s e tényezőknek felel meg a nyelvi kommunikáció három fő funkciója:

1. emotív	2. referenciális	3. konatív
	poétikai	
	fatikus	
	kód	
	metanyelv	

aC. S. Peirce: Collected Papers. Cambridge, 1932., Charles Morris: Sign, Language and Behavior. New York, 1946., Voigt Vilmos: Bevezetés a szemiotikába. Budapest, 1977.

Ha mindezeket főként a műre vonatkoztatjuk – s ezen belül is az előtérbe állított képzet-implikálásra – eléggé kézenfekvő lehet az, hogy éppen a mű kontextus volta, üzenetjellege, kontaktusteremtő képessége és készsége, kódjának mineműsége az, amelynek egymással összehangoltnak kell lennie. Azaz a hangsúlyozottan szabad képzetek szabad társítása – tetszőleges fajtájú – de egy-egy bizonyos önelvű rendszeren keresztül érvényesülhet. A vers előtti (alkotó) és a vers utáni (befogadó) folyamat, úgy is, mint két különböző típusú képzetimplikálás, illetve implikálódás –, így értelmezett önmegszabottságában nevezhető szabadnak, egyben létezőnek. (Bármelyik folyamat szabadsága megszűnik például akkor, ha egy már ismert asszociációs mintát másol, voltaképpen „utánérez” s ez esetben nem beszélhetünk önállóan létező alkotásról vagy egyéni befogadásról.)

Mindezen belül a műelemzés helyét abban jelölnénk meg, hogy a középső (2. üzenet –, itt vers, vagy általában: mű) önmagában foglalt „elidegeníthetetlen tényezőit”, illetve az ezeknek megfelelő „hat fő funkciót” láthatóvá teszi, felszínre hozza, felbontja összetevőire, működési elveit értelmezi, mikroszkóp alá helyezi. Teszi ezt mégpedig nemcsak az 1. feladó (itt: a mű alkotója) és a 3. címzett (itt: a mű befogadója) közötti kontaktus megteremtésének segítségével, hanem a többi tényező és funkció érvényesítése, gyakorlása érdekében is. (Gondolhatunk akár a „poétikai”, „metanyelvi” funkciók jelentőségére bizonyos műinterpretációkban stb.)

S valamennyi esetben kitüntetett szerepe van az *implikációnak*. Ez a megvilágítás talán azt is nyilvánvalóbbá teszi, hogy miért választottuk és alkalmazzuk ezt a fogalmat hangsúlyozottan három alakban (*implikáció/implikálás–implikálódás*). Az első kettőnél kézenfekvő, hogy a főnévi, illetve igei variáció a többszörösen hangsúlyozott statikus/dinamikus, azaz egyszerre tárgyi és működésbeli stb. jelleg elválaszthatatlanságát hivatott képviselni.

Külön kiemeljük a második és harmadik változat jelentőségét adott gondolatmenetünkben. *Azimplikálás–implikálódás* esetében a kétféle jelölés azt a kétféleséget kívánja érzékeltetni, amelynek értelmében egy-egy művet: létrejöttét, alakulását egyfelől alkotója irányítja; másfelől viszont ezzel egyidejűleg, s ettől elválaszthatatlanul, a mű születése, formálódása során önmagát is irányítja, mintegy önvezérlésű is. Szélsőséges, triviális példákat említünk az eljárás (s az ige) cselekvő, illetve visszaható jellegének kettéválására. Csupán az implikálásra, a mű pusztán szándékkal irányítására például szolgálhat minden kimódolt tézis-mű, didaktikus tanvers, tándráma, bármiféle megverselt, rímbe szedett ál-versike reklám-rigmusoktól csasztuskákig. Csupán az implikálódásra, a mű magamagát irányítására támaszkodik viszont akár a szavakat egymáshoz illesztgető kisgyerek; vagy a szavakat, mondatokat permutáló szkizofréniás. Mindkét esetben létrejöhet még mű-jellegű képződmény is, sőt, kifejezetten megejtő vers is. Mégis, ez – lényegét tekintve – véletlen, szabályt erősítő kivétel.

Mindezek után külön kifejtést kíván az: mit jelent, miként jelentkezik mindez a konkrét műelemzésekben?

1. *ábra*: Elefánt miniatűr V. V. Ivanov: Hlebnikov-elemzéséhez

2. *ábra*: Lotz János: József Attila: A kozmosz éneké-hez

3. *ábra*: Fónagy Iván: Füst Milán: Öregség című verse elemzéséhez

a. „mert mintha dobokat vernének”: frekvenciagörbe a IV. szakaszból

b. Ugyanaz a versrészlet a költő felolvasásának lekottázásaként

4. *ábra*: A. K. Zsolkovszkij: Paszternák „ablak” szavának szemantikai kapcsolatai az egész költői világ, „világérzés” szerint

5. *ábra*: Joseph, M. Barone: Dylan Thomas: Light Breaks (Fény tör) versének elemzéséhez szemantikai hálózatok szemléltetése

6. *ábra*: Baron Brainard rajzai Shakespeare. „Being your slave...” kezdetű szonettjéhez

6.3.2. III/2. Implikáció/implikálás – implikálódás a műelemzésekben

Kiválasztott interpretációink egy részénél megkönnyítheti az *implikáció* mint „beleértettség” sajátos értelmezését az is, hogy maguk az elemzők bizonyos szemléltetési eszközöket, ábrákat alkalmaznak. (Lásd 2. sz. ábrát.)

Közülük az egyik legközérthetőbb, s talán legjobban önmagáért beszélő V. V. Ivanov indiai miniatűrje, amelyet Hlebnikov: *Minja pronoszjat na szlonovüh...* (Engem elefánthordszákon hordoznak) című versének interpretációjához mellékel, pontosabban kiindulópontként és centrumként is felhasznál.¹²⁰ De voltaképpen, s éppen lényegében hasonló fajta „szemléltetésről” van szó a Lotz János-féle rendhagyó, szellemes ábra esetében, a színes magyar népművészeti motívumokból összeállított koszorúnál is, amellyel József Attila: *A kozmosz éneke* című szonettkoszorújának belső szabályszerűségeit, ezek egymásba fonódásait (és egymásba fonódottságát) „festi”, a szó szoros értelmében is, mivel a színek különbözőségét is felhasználja. (Sajnos ezt itt nem ál módunkban visszaadni.) De – feltételezésünk szerint – ezek a valóban „kép” jellegű ábrák párhuzamba állíthatók a nem-képszerű mellékletekkel, illetve egyben fontos elemzési eszközökkel is. Például – amilyen mértékben az első két versanalízis vizuális megjelenítésre törekedik –, olyan mértékben él Fónagy Iván auditív asszociációkkal, amikor – az előbbinél semmivel sem kevésbé eredeti kezdeményezésként Füst Milán: *Öregség*-ének szó szerinti „dallamát” helyezi mikroszkóp alá, azaz a fonetikai laboratórium műszereinek vizsgálata alá. Az élő, hangzó *verslekottázása*, a zenész segítségével éppúgy az érzékelés bizonyos vonatkozásainak kiemelése, mint ahogy a műszerekkel készített *hangnyomás- és frekvenciagörbék*, illetve *hangszínképek* is azok.¹²¹ Ennek a fajta ábrázolásmódnak megvan az az előnye is, hogy miközben elsődlegesen auditív természetű megelevenítés (hiszen valamennyi vizsgálat alapjául szolgál a verset a költő saját előadásában megőrző hangfelvétel); aközben bizonyos fokig vizuális is, hiszen kotta esetében a zeneértő szeme közvetítésével is „hall”, s a görbék, ábrák is nyújtanak egyféle „képet” is, bármennyire előfeltétele e kép értelmezésének bizonyos szakismeretek megléte.

Egyre kevésbé az érzékeknek szóló, egyre elvontabb jellegű a többi műelemző „ábrája”. A Zsolkovszkij Paszternák-elemzésénél és Joseph M. Barone: Dylan Thomas: *Light Breaks* (Fény tör) című versének interpretációjánál szerepeltetett rajz nyilvánvaló módon egy-egy összefüggésrendszer modellvázlata. Azért helyeztük ezeket egymás mellé, illetve alá, mert láthatóvá tehetik, hogy bizonyos hasonlóság nyilvánul meg a

¹²⁰ V. V. Ivanov műelemzése: Helikon, 1974/2. Fordította: Gránicz István. Az indiai miniatűr lásd 2. táblázatot: Ábrák a műelemzésekhez.
¹²¹ Fónagy Iván: dallamfejtésénél olyan részletet választottunk, amely elég rövid ahhoz, hogy kevés helyen többféle konkrét mérési eredményét is mellékelhessük. (Lásd 2. táblázatot.)

két, teljesen különböző példát választó, s ugyanakkor két teljesen különböző versegységből kiinduló elemzés között. Bár Zsolkovszkij egyetlen költői szót vesz alapul (ablak), Barone pedig egyetlen vers több (elvben valamennyi) szavát, mindkettőjüknél a rendszer jellegű kapcsolatok felmutatása válik hangsúlyossá, s ez nyer kifejezést az ábra segítségével.¹²²Kettejük elemzését az is közel hozza egymáshoz, hogy miközben a költői szó jelenti számukra a bázist, mindketten nem a szöveg szerinti szavak, hanem a szavak mögött lapuló jelentések, képzetkörök szemantikai összefüggéseit helyezik előtérbe. Végezetül azért szerepeltetjük, és azért csak itt, az ábráknál soroljuk példáink közé B. Brainard grafikonjait, egyben topológiáit, mert ezek a kifejezetten matematikai nyelvészeti eszközökkel dolgozó, kristályszerkezetekre emlékeztető „figurák” úgy kísérlik meg közelhozni egy remekművű Shakespeare-szonett koherenciáját, nem véletlenszerű belső összefüggésrendjét, hogy szemmel látható módon igénybe veszik a térbeli megjelenítés eszközeit is.

Ugyanakkor ezeknek az oly különböző ábráknak egymás mellett (alatt) felsorakoztatása fényt vethet talán arra is, hogy az eddig kiemelt hasonlóságok (elsősorban a rendszerszerű összefüggésrend, hálózatok stb. szemléltetése között) azért nem válhatnak első pillantásra szembetűnővé, mert a redukálás, az absztrakció fokozódásának vagyunk tanúi. Azaz: például az elefánt-miniatúrtól a Brainard-féle függvényekig egyre intenzívebb elvonatkozással állunk szemben.

Mégis, ha a hangsúlyt nem az ábrázolásokra helyezzük, hanem arra, amit ezek az oly különböző megjelenítések kifejezni kívánnak; lényegében igen hasonló jelenség(ek) különböző fajta megvilágítását láthatjuk magunk előtt (avagy hallhatjuk, absztrahálhatjuk, ki-ki a saját maga számára közelebb álló módon).

Mi ez a közös jelenség? Ismét az elefánt-rajz lehet a legjobb példa. Gyermek számára is egyszerűen követhető az a rafinéria, ahogy az elefánt kontúrján belül *összefonódnak* például az elefántképpé formálódó hajadonok (hiszen az egyik nő farkocsa jelenti egyben az „elefánt” farkát is stb.); a „hordozó” (elefánt) és a „hordozott” (Visnu-isten, azaz maguk a hajadonok is, akik szerelmükkel övezik Visnut, vele együtt hordozza őket is az elefánt, de ugyanakkor öbelölük áll össze ez a – helyváltoztatást biztosító – különös „állat”). Folytathatnánk az *egymásba fonódások* akár ábrabeli analizisét, elvben a végtelenségig, mivel akár a „mozgás” és „mozdulatlanság” képe, s annak különböző vonatkozásai mögött is az indiai mítoszok jelentéseinek sokasága rejlik, a Visnu-inkarnáció meghatározott korabeli s egyben évezredes értelmezéseinek képi, logikai, lélektani stb. *elválaszthatatlansága*.

Lotz János *egymásba indázó* virágmotívumainál kézenfekvő az a szándék, hogy éppen ugyanezt a fajta kapcsolódást: minden elem minden elemmel összefüggését szinte a végtelenségig sokrétű, oda- s visszatérő kapcsolatrendszerét kívánja láthatóvá tenni.

Zsolkovszkij és J. M. Barone eleve jelzi, hogy végtelen összefüggésláncolatok egy bizonyos fajta (szemantikai) metszetét nyújtják csupán. (Zsolkovszkij rajzán egy-egy üres téglalap is mutatja, hogy a kimeríthetetlenül folytatható az egymásba kulcsolódó jelentéssíkok, képzetkapcsolások fölfejtése. A grafikon hasonló módon – bár a szigorúbb lehatárolás, szűkítés jegyében –, mégis a kristályszerkezet sokoldalúsága formájában, ugyanezt példázhatja.)

Szándékosan végére hagyjuk a zenei átírást, a versdallamot. Hiszen az *zeneiség* kiemelése már önmagában *is* *függvényrendszer*, az összefonódottság hangsúlyozását jelenti. A valamennyi elem valamennyi elemmel való sokrétű kapcsolata gyakran fejeződik ki éppen a zenéből kölcsönvett szakkifejezések formájában. Gondoljunk például a „polifóniára”, akár például R. Ingarden-nél. Mindenképpen az *egymással át- meg átszőtt* ségspeciális képviselele.

Celan: *Todesfuge*-elemzése (Bonyhai Gábor) jó példa lehet arra, hogy éppen a „fuga”-forma, a zenei összefonódás tipikus – szinte önnön lényegére redukált – esete mennyire alkalmas lehet a költemény sokrétű és elmélyült analizisére. Ugyanakkor a vizuális és auditív „láthatóvá”, „hallhatóvá” tevés újabb összekapcsolódására, illetve implikálására/implikálódására is kitűnő példázatul szolgálhat. Hiszen az inter-prétációban sem kotta, sem kép nem szerepel, de inkluzíve benne foglaltatik. A „festői” és „zenei”

¹²²Joseph M. Barone szemléltetésénél ismét bizonyos redukcióra kényszerültünk. Egy ábrát közlünk csak az övéiből, s nem térünk ki valamennyi jelzése magyarázatára. Fő törekvésünk az, hogy felmutassuk a közvetlen tapasztalható hasonlóságot, az összefüggéshálózat feltérképezését.

összefüggések mögött is a közös, logikai, filozófiai építkezésmódot követi elsősorban Bonyhai, s mindezek az egyes síkokon belül, s ugyanakkor a síkok között is azegymásba fonódás, implikálódás, sőt a szorosan összeszövöttség létét észleli. Ennyiben a IV. szakasz kapcsán említett „Entführung”-párhuzam átvitt értelemben is vonatkoztatható a versszerkezet egészére.

Többi példánkat most itt nem vesszük sorra. Azt jegyezzük csak meg, hogy az eddig említettek esetében is könnyedén, sőt, többféleképpen is elképzelhető a leírás, műelemzések belső összefüggérendszerének valamifajta ábrázolása.¹²³A hangsúlyozni kívánt, közös lényeg: valamennyi ábrázolásnál azösszefonódottság,azimplikáció/implikálás – implikálódásmegragadása áll középpontban.

6.3.3. III/3. Mikro- és makrokozmosz

(Lásd 2. táblázatunk 1. főrovatát)

Ezentúl elsősorban a táblázatunkba foglalt rendszerezésre fogunk támaszkodni, mivel valamennyi példánk valamennyi aspektusát nincs módunk részletezni. Így megelégszünk a kommentálással, illetve utalásokkal. Ezen belül is – mintegy iskolapéldaként – főként két műelemzésre hivatkozunk részletesebben: V. V. Ivanov: Hlebnyikov: „*Minja pronoszjat na szlonovüh...*” („Engem elefánthordszéken hordoznak...”) című versének interpretációjára és Fónagy Iván: Füst Milán: *Öregség* című költeményének dallamfejtésére. (Lásd táblázatunk I. és III. sz. példáit.)

E két példa kiválasztásának okai szerteágazóak. Egyrészt szinte ellenpontozza egymást ez a két műelemzés mint két határeset. Az Ivanov-féle interpretáció rövid, tömör folyóirat-tanulmány. Fónagy analízise pedig egy tekintélyes kötetbe duzzadó fejtegetés-sorozat. A Hlebnyikov-versnél nyilvánvaló az elemzésmódok, eszközök sokfélesége, kombinációja (hangtani, szótani, mondattani taglalás: ugyanakkor mindezek történeti háttérének – mint nyelvtörténeti háttérnek – felhasználása, értelmezése; egyidejűleg az indiai mítikus utalás nyomon követése a költő életrajzában, korrajzban, világirodalom-történeti, sőt: egyetemes kultúrtörténeti összefüggésekben stb.)

2. táblázat

Implikáció/implikálás – implikálódás néhány értelmezése (egyben a kategória néhány vonatkozásának konkretizálása)

		1. Mikro- és makrokozmosz	2. Intenzitás	Extenzitás	3. Szinkronia – Diakronia		
		„Szövegen” belül	„Szövegen” kívül	„Nyelvi síkon” belül	„Nyelvi síkon” kívül	„Statikus” nézetben	„Dinamikus” nézetben
I. Ivanov	A SZLON Általában (elefánt) kulcsszó nyomán: indázó – szótani szerkezet –	„hlebnyikovi” • szóhasználat • szótörténeti jelentés-feltámasztás	a A versszöveg „szcenikai” hátterei: • együtt vannak isenek és	Hlebnyikov téma-szemléletválasztásának szerves kapcsolata: és • a kortárs	Egyetlen és elemzése: • nyelvének leíró • és történeti szempontú	mű Ugyanakkor a mű beillesztése a hlebnyikovi életműbe: (l. Ázsia-versei, Vidra gyermekei, Jesszir c. prózája	

¹²³Ezt a fajta ábrázolást, rajzzal visszaadható összefüggésrendet próbáltuk visszaadni 3. táblázat rovatain belül. Pl. R. Jacobson Baudelaire-elemzésénél a páros és páratlan szakaszok szimmetriái, illetve ellentétei játszanak többszörösen nagy szerepet; ezt ily módon jelezzük (római számmal jelölve a versszakok számát):

> <

I. – II. > III. < IV. – V.

< >

	szótörténeti	• szó „teremtés”, illetve: magatartás;	emberek;	orosz és a	vizsgálata, a stb.)
	összefo- jelentéstani	–	• a hajadonok és szerelmük tárgya (Visnu)	• kortárs európai írókkal, művészekkel	kettő egyesítése
	nódása – ritmikai stb.	speciel az indiai példa	• vö. hím- és nőrímek	(l. India, Kelet)	
II.	A szonettkoszorú	Általában „József Attila-i”	a pontos belső	A szonettkoszorú A	struktúra, A József Attila szonettkoszorú:
Lotz J.	• rímosztályainak,	• briliáns mesterségbeli följény	megfeleléseinek számszerű kifejezhetősége: vö.:	„valamely jelenség összes lehetséges jellemzői közötti követeli meg.”	„lineáris-szekvenciális” „speciális konfigurális” közege,
	• versmértékeinek,	• kiváltságos költői erővel és	O = 110, P = 90, Q = 35	(270. l.) 1. rajz és verskoszorú izomorfája	e két közeg hasonló szerkezete, izomorfája stb.
	• szonettszerkezeteinek izomorfái, „átindázásai”		R = 2,10; azaz: az értékhalmozok jól rendezettek		
	alapszonett, oktett stb.	• különös kísérletező kedvvel társulva			
III.	A versdallam, hangzás, hanglejtés	Általában: Milán	Füst A versdallam:	A versdallam, a	„elemek dinamizmusa”
Fónagy	• a szótagon („versmolekulán”) belül;	• egyéniségét, hangulatát,	• kotta,	hanglejtés ősi egymásba fonódása”.	Magának a
	• egyes versmondatokon, sorokon, szakaszon belül	• mondanivalóját	• hanglejtésgörbe,	szemantikai intenzitása, s Egyetlen Füst „dallam”-nak –	Magának a
		• „emlékei erdejét” megidéző versdallam	• hangszínkép, fejlődés-lélektani, antropológiai, kultúrtörténeti stb. háttére	ennek dallamfejtése adott hanglejtések, adott versmondatok stb. „leírása”	Magának a
IV.	Paszternák „ablak”-ának szemantikai kapcsolatai:	Az „ablak” mint sajátosan „paszternáki” formula,	Az „ablak”	Az „ablak” tehát, mint Paszternák „világérzésének” egyik jellemző hordozója az „otthon” és a külvilág (konkrét és átvitt értelmekben)	„elemek dinamizmusa”
Zsolkovszkij	• pl. „kontaktus”-téma	• poétizálásának jellegzetességei („kész tárgy” elmélet)	• szó szerinti és nem szó szerinti előfordulásai (spalletta, függöny stb.)	Az „ablak” de... kérdés és válasz az: hogy „működik” az „ablak” stb. Paszternáknál? Milyen kapcsolatokban áll? stb.	Magának a

	stb.	lényeges funkciók egyesítése	mint	Határ	
V.	Dylan Thomas: Általában: Dylan A vers egyes E „semantic Dylan Thomas A „semantic	Light Thomas szavainak set”-rendszer versének set”-ekben a			
J. M. Barone	Breaks-ének, „nyelvezete”: (képzetköreinek) alapján különböző speciális (Dylan minden egyes gondolkodásmódjának mással való, „semantic Thomas-i és szavának 5 nagy megfelelő többszörös, set”-jei, ezek „költői”) „semantic alakulása/alakításakölcsönös működés (átlagtól eltérő set”-be tartozása: (1. 128. l.) kapcsolata (pozitív, negatív értelemben stb.) elemzésével: • ezek viszonyainak vizsgálata stb.				
	1. natural light,			• összehasonlítás a mű másik két elemzésével: • (Jacob Korg) „body-earth identification”	
	2. natural fluids,				
	3. man,			• (Marshall Stearn)	
	4. fruit			„human monoton sequence”	
	5. artificial light				
VI.	Baudelaire: Általában: Pl. Baudelaire költői Leírás – Mozgása				
Jacobson	Spleen-jének versszakaszai szerint jellemző, ami átszövi művet: I. V. hasonlóság III. ellentét II. – IV. hasonlóság	Baudelaire-re jellemző, ami átszövi művet: 1. a térben, időben (szellem) (szákmány) 2. ugyanennek folyamat megszakítása	„fonoszemantikai kereszteződés” l’Espoir esprit proie (szellem) (szákmány) folyamat megszakítás	világa, „világérzése” (és (ide-oda) a valóságos, történeti kor-lényeg speciális visszaadása) –	„fono-poétikai” Páros szakaszok: I. hangzás szerint: folyamatosság tükörszimmetria Páratlan: megszakadása ua. felülről nehezedő nyomás képe, érzete

VII.	Celan: Todesfuge A) és B) Pl. „der Tod ist „Meister aus A zene (a fúga) kiemelt szempontja „szólám”-a és ezek összefonódása a ein” A mű Deutschland”					
Bonyhai G.	szakaszokban (I.–IV.)	mélyrétegei szerint:	Celan világképe; olvasás	„lineáris” követés, ide-oda váltó		
	- szintaktikai sikon (alanyok, igék kettőssége) - vizuálisan („szcenika”: Ein Mann – Wir) asszociációs háttér szerint (állati művészi)	Konkrét utalásrendszer: koncentrációs tábor (vezető rabok) Átvitt utalásrendszer: - festői (Holbein stb.) - középkori haláltánc-allegóriák, Vado mori	aziróniapl. a a német kultúrához, egymást követő ré- egymás előtti és utáni kereszténységhez való viszonya, paradoxonja: barbarság – a fúga „végtelen csavarja” stb. történelmi németség vers és fúga: <i>ontológiai funkciója</i> jelenték-misztikus telenség hatalom			
VIII.	Berzsenyi: Fohászkodásának kettőssége (I–III., IV–VI) és ennek egysége	Berzsenyi szemléletének kettőssége: ill. I.–III. szakasz: barokk, természet temploma IV.–VI. szakasz: pre-romantika: a lélek temploma	A mű „dátuma” kettőssége: - életrajzilag (kettőssége) - korrajzilag (kettőssége) a 18. és 19. sz. vallásos és filozófiai irányjai	Pl. a korrajzi kettősségek: - nemesi–barokk (feudális) - szenimentális (rokokó) - kora romantikus	A Fohászkodás kettőssége: keletkezéstörténeti, grammatikai, műfaji, világnézeti, stílusbeli stb.	Valamennyi sikon a „kettősségek” dinamizmusa: B. egy olyan 18. sz-i költőként nyilatkozik meg, aki képes a 19. sz-ba átlépő emberként vallani
Martinkó A.		- keletkezéstörténetileg - grammatikailag - műfajilag (óda, elégia stb.)		stílusjegyek	taglalása	
IX.	Keats: To Autumn-jában a szellemi habitus, jelleg „Hesperianizmus” ideológia nyoma felülkerekedése a műben:	To Az angol A meditatív A mű „nemzeti Keats költészete, Ue. mint „Hesperianizmus” ideológia nyoma felülkerekedése: megformálásával, a szakaszok esemény”, mint a „Season of a „grand march sorrendjében „geschichtliche Mists and of intellect” tagolva; ill.: Stundenschlag” mellow”, folyamatában, irodalomtörténeti átmenet az „fruitfulness”; értelmében; vő. folyamatba irodalmi képzelet történetében. Stevens: <i>Sunday Morning</i> (Collins, Stevens)				
G. Hartmann		- az epiphanikus (keleti) extázissal szemben - felépítésben (új fenség)	- nincs kiábrándulás - egy mágikus kör (ősz–tavasz közt)	az ős, a gyümölcsözés, az önmegújítás sejtelve, „sublime poem”		

- az ősz • óda – alig – Hölderlin, képi megjelenítésében, óda: lágyság tűnődés
- a konstellációban stb.

X.	Balassi, „könyörgés”, „Adj már A mű helye Irodalomtörténeti A mű taglalása, de középpontban a könyörgés <i>menete</i> , folyamata, feszültsége <i>küzdés</i> : az
Németh G.B.	egysége csendességet!” Balassi életében párhuzam: szemléleti/történeti (és történetileg): hasonló • grammatikai • retorikai • pszichikai • logikai stb. <i>küzdés</i> : az
	helyzete, szerkezete: • az élet (elmaradt) történeti helyzetből) középkori missálék, • graduálék, psalteriumok
	• grammatikai formáiban (igei állítmányok) • lélektani felépítésében • átélve, átszenvedve kora zűrzavarát, szembenézve azzal pl. Veni Creator
	• kötoszavak kihagyása • érzelmi-logikai felépítésében • nyelvteni távolításban • megfelelő retorikai megoldásokban

Fónagnál mintha éppen az ellenkezőjével állnánk szemben. Ha az előbbi vizsgálatnál az első pillantásra is már a mikroszkopikus jelleg válhatott szembetűnővé – hiszen a miniatűr aprólékos értelmezése önmagában is megkívánja a nagyítóüveg elővételét, konkrét és átvitt értelemben –, akkor az *Öregség* dallamfejtésénél pedig éppen az ellenkező gesztus kísérhet. Könnyen felléphet egy elemi, profán gyanakvás. Vajon nincs itt jelen valamiféle túlzottan makrokozmosz, „teleszkopikus” méretű felnagyítás? Vajon nem valamiféle hipertrófiával, kórosan gigantikussá növekvő fejtegetéssel találkozunk? Hiszen még egyetlen versnél is kisebb egység a kötet anyaga. Nem is csupán egyetlen Füst Milán-költeményt elemez a szerző, hanem annak is csak és szigorúan egyetlen vonatkozását: az elevenen hangzó verset. S mégis ez az egyetlen mű egyetlen rétegének megvilágítása felnövekszik egy nagyalakú, kétszázhusz oldalas, vaskos könyvvé.

Ugyanakkor ezekben a poláris ellentétekben lényegi azonosságok rejlenek. Ha a Hlebnyikov-vers megközelítésénél először a mikroszkopikus, mikrokozmosz jelleget emeltük ki, akkor most rámutathatunk a – hasonlóan nyilvánvaló – makrokozmosz jellegére is. Azaz: ha szembetűnő módon miniatűrűs, miniciózus részletességgel foglalkozik V. V. Ivanov a művel – mind a szorosan vett nyelvi anyagát, mind a nem-szorosan vett nem-nyelvi anyagát, illetve megszületési feltételeit, környezetét tekintve (tehát a költő életét, egyéb műveit, korát stb. figyelembe véve) – akkor ugyanúgy feltűnhet az is, hogy már eleve makroszkopikus is, repülőgépről készített légifelvételhez hasonló, a költemény megközelítése. Gondoljunk akár csak arra az egyetlen vonatkozásra, ahogyan szervesen felhasználja és elemzésébe építi a filmrendező, Eisenstein megfigyeléseit stb. 124

Hasonló a helyzet Fónagy dallamfejtésével is. Szándékosan indultunk a legtriviálisabb látszat felől: a kötött növekedő hangzásréteg fejtegetésből. Ugyanezt rendkívül könnyű megfordítani. A könyv közelebbi megismerése során méltán csodálhatja meg az olvasó például azt, hogy ez a látszólag makrokozmoszúsá növelt „apróság”, a pusztán hanglejtés-különbségekre, s azok messzemenő latolgatásaira épülő rendszer miként lehetett 124Vö. *Eisenstein*: Montázs. In: Izbrannije proizvedenija. 2. k. 1964. Moszkva, 353–354.

képes miniatűröket megszegyenítő pontossággal mikroszkopikus kicsinységűvé sűríteni, zsugorítani egy voltaképpen sok kötetet kívánó koncepció teljes vázlatát. S mint az előbb: itt is egyaránt vonatkozik ez a szigorúan szövegen belüli, illetve a szövegen kívüli összefüggésekre. Persze itt a „szöveg” a hangzásban koncentrálódik, azaz a szöveggé váláselőtti és utáni műre. Egyetlen konkrét példa, idézet formájában próbáljuk meg érzékelhetővé tenni, igazolni állításunkat.

„Eduard Sievers... a versek (vagy prózai szövegek) látens, immanens dallama alapján nemegyszer sikeresen határozta meg egyes irodalmi művek ismeretlen szerzőjét. Ilyen módon különböztette meg a különösen finom hallású magyar metrikus és zenetudós László Zsigmond is az eredeti kuruc kori énekeket Thaly Kálmán verseitől. *A költő egyéniségét, hangulatát, mondanivalóját tükröző versdallama* költemény szerves része...” A költő eredeti felolvasásainak dallamvezetése, minden alkalmisága ellenére is felfogható úgy, mint „... a legközvetlenebb és leghitelesebb tükrözője a *vers menetét meghatározó, a verset kialakító* eredeti vers-zenének.”¹²⁵

S ha itt az utalás még kétségtelenül megmarad a mű, az irodalomtörténet összefüggésrendszerében, akkor egy újabb kiemeléssel megkísérlünk rámutatni ugyanennek a koncepciónak kézenfekvő összefonódására a mű, az irodalomtörténet körein messze túllépő vonatkozásokkal, következtetéssorozatokkal is.

„A verset hallgatva az emlékek sűrű erdejében tévelygünk. ... Az ösnyelvhez tér vissza a költő, amikor a száju reg, a garat, a gégetérség mikrokozmoszában megszólaltatja a harangot, a patkódobolást, szelet vet réshangok segítségével, mély és magas hangokkal kozmikus távlatokat hoz létre. (Egyúttal saját egyéni öskorát idézi szájára, szájába véve venni akarva mindazt, amit lát.)

De p o e i n az előadóművész költői alkotása is, hiszen minden alkalommal új, az előzővel sohasem azonos hangos művet teremt. *akárcsak a költő, ő is évezredek teszt meg másodpercek tört része alatt*, amikor hanglejtéssel, hangsúllyal, ritmussal, mimikával toldva meg a szót visszatér ahhoz az ősi forráshoz, amely nemcsak a nyelv, hanem a zenéé is.”¹²⁶

A tábláinkon szereplő többi nyolc műelemzést nem taglaljuk. Az eddigiek alapján úgy véljük, hogy maguk a kimutatásunkban szerepeltetett rendszerezett utalások is eligazíthatnak. A közös, kiemelni kívánt jellegzetesség tehát ezen a ponton az, hogy a legkülönbözőbb fajta elemzéseknél is fellelhetjük az *implikáció* belül annak egyszerre mikro- és makrokozmosz vonatkozását. Sőt: mindkét fajta utalásrendszer úgy fonódik össze, hogy mind a „szövegen belüli”, mind a „szövegen kívüli” érvényét felfedezhetjük. Hol a szó szoros értelmében kifejezve, hol pedig kimondatlanul (implicite) a műelemzés rendszerébe foglalva.

Hasonló a helyzet az *implikáció/implikálás – implikálódás* többi, itt kiemelt értelmezése esetében is.

6.3.4. III/4. Intenzitás – extenzitás

(Lásd 2. sz. táblázatunk 2. sz. főrovatát)

A két kiemelt verselemzésből indulunk ki. Első pillantásra a Fónagy-interpretációnak az „intenzitása”, az Ivanov-féle analízisnek pedig az „extenzitása” szembetűnőbb. Közelebbi vizsgálódás nyomán válhat nyilvánvalóvá, miként hordozza önmagában az intenzitás az extenzitást és megfordítva.

Fónagy esetében hangsúlyozottan egy bizonyos szempont kerül előtérbe: a fonostiliztikai. Eszerint, s a fonetikai laboratórium pontos méréseinek alapján követi végig a Füst Milán-verset sorról sorra, hanglejtésről hanglejtésre két alkalommal is. Ez a kétfajta végigkövetés adja a kötet felépítésének gerincét, két fő szerkezeti részét (Lásd A vers zenéje II. A költő hangja). Minden egyéb: következtetés, eszmefuttatás stb. mintegy járulékos tényezőként is felfogható. Ugyanakkor éppen ez az intenzitás az, amely szükségszerűen magában hordja a rendkívül tág körű extenzitást is. Mindennek szemléltetésére néhány verssor kapcsán hozzuk közelebb

¹²⁵Fónagy Iván: i. m. 24., *E. Sievers*: Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912., *László Zsigmond*: Vers és dallam. Budapest, 1961. Kiemelések: Sz. K.

¹²⁶Fónagy Iván: i. m. 214. (Kiemelések: Sz. K.)

a konkrét interpretálási módot. A költeménynek azt a részletét választjuk, amelynek háromféle „ábrázolását” is mellékelünk (l. 2. ábrák a műelemzésekhez). Az a rész ez, ahol a saját megöregedését elsíráló költő fölemelkedik egy hajdani görög retorikus tiltakozásának magasába, megidézi a félig vak, aischylosi átkot szóró, ősz embert, aki magához az Istenséghez fordul, méltóságos és kétségbeesett fölháborodással, azért, hogy „így meg kell az embernek öregedni”. „Ámde az Istenség

IV. Nem nézett rá, nem felelt akkor az öregnek.

Sírt az Istenség. *Mert mintha dobokat vernének a fülébe.*

tompa dob

S erre felelné a hegyomlás s e hegyomlásnak felelné a tenger

...

A 2. ábrán az aláhúzott sorok (részleteik) kottáját, hanglejtésgörbéjét és hangszínképét láthatjuk. S az intenzív fonostilisztikai elemzés szerint:

„A hang enyhe szólamvégi felkapása az első felolvasásban:

Sírt

az Is- ség...

ten-

már a folytatást sejteti, a következő mondatban, rövid szünet után, kirobbanó vihar előszele ragadja magával, nyomatékokat kölcsönözve a hangsúlytalan szótagnak. A harmadik szótag nyomatékát az intenzitásgörbe is mutatja, a frekvenciagörbe mintegy 20 Hz-nyi emelkedése is tükrözi (3. a, ábra). A hangsúly révén a szólam utolsó szótagja egy következő szólamot nyit meg. A hangot felfelé sodorja valamiféle még láthatatlan erő. A feszültség fokozódik.

ha...

mint-

mert

...ség

A második felolvasásban elmarad ez a művészi előkészítés. Egyszerű előke, három ereszkedő, hangsúlytalan szótag készíti elő a jelenetet.

Mint a leveleket felkavaró szél, a lépcsőzetesen emelkedő hanglejtés is a kitörő vihar előfutára volt.

A szabályos időközönként visszatérő súlyos nyomatékok, a nagy hangerő, a magas hangfekvés, a dallamvonal megmerevedése ünnepélyes, fenséges színt ad a hangzivatarnak (3. b, ábra). A vernének szó első szótagja különös keménységgel cseng, kiemelkedő csúcs jelzi az intenzitásgörbén, az r-kevényen kopog. A tompa dob is szintet tart (101. ábra). A legtoompább zárhangok, a lágy ajakizmokkal képzett p és bisméltlődésével párosulva szólaltatja meg a metrikus szigorú ritmus, a mozdulatlan dallam az egyhangú dobszót, megvalósítva a hasonlatot.”¹²⁷

Ilyen és hasonló elmélyült analízisek követik egymást. De vajon nem túl szűk-e az érvényességi köre ezeknek a hangzaskülönbségeknek, ezek ilyen messzemenően aprólékos figyelembe vételének? Ahogy Fónagy Iván maga megfogalmazza:

¹²⁷Fónagy: i. m. 176.

„... hogyan lehet és lehet-e minimális ejtésbeli eltérésekből messzemenő esztétikai következtetéseket levonni? Van-e, lehet-e affinitás, valamiféle természetes kapcsolat az artikuláció árnyalatnyi módosulásai és a külvilág eseményei között?”

A választ megadja a kötet egészen végigvonuló, a fonostilisztikai elemzésekkel párhuzamosan haladó gondolatmenetek sora, amelyek a hangzás, a pusztá, még nem artikulált, alig artikulált hanggal való kifejezés elsődlegességét, tartalmait, funkcióit stb. követik nyomon az állati hangok, a csecsemők gögicsélése stb. fokozatain keresztül a köznapi nyelvig, amely árnyalatokban gazdag érzelmeket, indulatokat közvetít a hangzás segítségével. Ez a fajta hangszínnel, nyomatékkal stb. történő kifejezés ősbibb, korábbi a nyelvnel; az absztrakciónál, fogalomalkotásnál. Magához a cselekvéshez áll közelebb. „Gondoljunk a gyűlölet hangos szimptomájára, a „préselt”, a szorongatott hangképzésre.” „... a gyengéd hanglejtésben megvalósul a simogatás, a félelemben a lapulás.”¹²⁸Ilyen alapon beszél Fónagy a „gége szintjére sűrített mimiká”-ról, a gégetérségben, „a szájüreg mikrokozmoszában” rekonstruált valóságról. A hangzás zeneisége, ennek fokozatai (zajtól dallamig) hasonlóan és fokozottan ősi tartalmak hordozói, a szemantikai intenzitás növelői. A zeneiség lépcsőfokainak létezésére, észlelésére, egyben a valósággal való kapcsolat alakulásában, a társadalmi életben betöltött szerepére példaként megidézi az európai kultúrkörön kívül, a maoriknál, hopiknál érvényes elnevezések megkülönböztetéseit. (Külön szóval jelölik a beszédet, a szertartáséneket, kántálást, ünnepélyes kihirdetést.)¹²⁹

Azaz a mikroszkóp alá helyezett fonetikai árnyalatok, ejtésbeli különbségek intenzív elemzéséhez, értelmezéséhez elektrofiziológiai mérések tényeit, az etológia, fejlődéslélektan, antropológia, kultúrtörténet stb. távlatait, hatalmas területeket átfogó, extenzív összefüggéseit tárja fel mint tágas hátteret.

V. V. Ivanov Hlebnyikov-elemzésénél rendkívül egyszerűen és kézenfekvően kínálkozik az *intenzitás és extenzitás* implikált jelenléte. Akárha a mű nem-nyelvi síkjaira figyelve, a „szcenikai” vetületet helyezzük előtérbe, nyilvánvaló lehet, hogy a költeményben, annak szemléletében, szemantikai hátterében, ugyanúgy „együtt vannak az emberek és istenségek”¹³⁰(hozzátehetjük: állatok), mint Indiában, illetve a Hlebnyikov-értelmezte Indiában; mint a miniatűr világában, s az általa megidézett mitológiában. Vagyis pl. akárcsak az írói szemlélet versbeli megvalósításának *intenzív* megfigyelése, tüzetes követése is magában foglalja a művet, hlebnyikovi világot stb. meghaladó, különös és különös módon törvényszerű *extenzív* összefüggésrendszert, annak egész sorozatát is. Gondolhatunk például arra, hogy Hlebnyikovnak (1885–1922) ez a téma- és szemléletválasztása mennyire szervesen kötődik a kortárs európai művészek hasonlóan nem-európai hagyományokból merítő fordulataihoz. Maga Ivanov Tolsztoj, Vernadskij értekezésére hivatkozik, T. S. Eliot: *The Waste Land*-ének V. részére stb. S ha netán a műelemző elfoglaltságára gyanakodnánk – hiszen tudvalévő, hogy V. V. Ivanov V. N. Toporov-val együtt szakszerűen foglalkozik keleti, ázsiai folklórral, mitológiával – akkor méltán juthat eszünkbe, hogy ez a választás nyugodtan megrekedhetne az esetlegesség szintjén, ha nem hordozna magában az egyedini messze túlmutató tudománytörténeti orientációt.¹³¹

Ivanov műelemzésének *intenzitása* így, a fentiekben jelzett módon involválja a kimeríthetlenségig folytatható *extenzitást*. (A többi interpretációnál a táblázatra (3.) hivatkozunk.)

6.3.5. III/5. Szinkronia–diakronia

(Lásd 2. táblázatunk 3. főrovatát)

E két elv jelenléte és elválaszthatatlansága már eddigi fejtegetéseink különböző pontjain és szakaszain is tapasztalható volt. Szerepelt – illetve pontosabban – akaratlanul bennefoglaldott. Hogyan?

Akár például az intenzitás/extenzitás összefonódottságát taglalva, akaratlanul is érintettük az *egyidejűleg* létező

¹²⁸Fónagy: i. m. 48., 60–61., 81.

¹²⁹Fónagy: i. m. 80., 39., 82. Vö.G. List: The boundaries of speech and song. Ethnomusicology 7. (1963) 1–16.

¹³⁰V. V. Ivanov: i. h. 235.

¹³¹Vö.V. V. Ivanov–V. N. Toporov: Szlavjanszkie’ jazykovye modelirjuschije szisztemy. Moskva, 1965.; V. V. Ivanov: Zametki o tipologiceszkom is szravnyelno-izsioriceszkom isszledovanii rimszkoj i indo-evropejszkoj mitologii. Trudy po znakovym szisztemam II. 1965. 44–75. stb. V. Propp óta, majd Lévy-Strauss munkássága nyomán (Tristes tropiques stb. 1955.), Meletyinszkij és mások kutatásai révén ma már közismert ez az irányzat, s ennek termékenysége is.

elemek viszonyaként, rendszereként felfogott mű vizsgálatának átcsapását az időben egymást követő elemek viszonyaiként, rendszereként felfogott mű analízisébe. Többféleképpen.

Például: V. V. Ivanov a „*Minja pronoszjat na szlovonih...*” interpretációja során egyrészt tüzetesen foglalkozik a „versszöveg önmagában való tanulmányozásával”, azaz a konkrét, meghatározott nyelvi képződmény ritmikai, verstani, mondattani, fonémasorok szerinti, mondatstrukturális stb. felépítésének pontos leírásával. Ez iskolapéldája lehet a szigorúan „szinkronikus” leírásnak. Másrészt – ahogy az az intenzitásban rejlő extenzív távlatok, utalások során felmerült –, ha kevésbé részletesen is, de lényegét érintő módon helyezi el ezt a szövegvizsgálatot történeti rendszerbe, sőt, rendszerekbe. Azaz, műelemzésediakronikusvonatkozások során foglalja magában. Ezek közül a legegyszerűbb az, hogy az egyetlen művet az egész hlebnyikovi életmű, az egész hlebnyikovi költői világ képviselőjeként kezeli. A konkrét műre vonatkozó megállapításait beágyazza és összefüggésbe hozza Hlebnyikov többi munkájával (1. Ázsia-verseivel, *Vidra gyermekei* c. sorozatával, *Jesszirc*. prózájával stb.). Ugyanakkor ezt az irodalomtörténeti folyamatba való elhelyezést tágabb értelemben is érvényesíti. Nemcsak az orosz irodalomtörténet vonatkozásában. Ezt tapasztalhatjuk a Hlebnyikov-életmű kortársi művek közé beillesztésekor, akár például a kiemelt, közös, speciális érdeklődés nyomán. Oroszország és Ázsia kapcsolatának szenvedélyes kutatása így egymás mellé állítja az „Asztrahány – ablak Indiába” gondolatait és L. Tolsztoj „karmáról” írt prózáját stb.; illetve a század eleji európai költészet, sőt, általában a művészet Európa előtti kultúrák iránti heves érdeklődését. (Az eddig említetteken kívül például hivatkozik Paul Valéry gondolataira. Frazer hatására a *The Waste Land*-esetében, a kubizmus konstrukciós elveire és Picasso, Braque, Juan Gris mexikói, perui, néger plasztika felé irányuló vonzalmára.)¹³²

Tehát egyre táguló, történelmi perspektívába helyezi, diakronikus megvilágítás segítségével értelmezi. S ha itt kiemelhetjük azt az egyszerű tény, hogy ez a táguló távlat egyszerre jelenti a földrajzi (térbeli) és történelmi (időbeli) rálátás bővítését, akkor érdemes arra is gondolnunk, hogy ez a szó szerinti tér–időbeli extenzitásnövelés mennyire elválaszthatatlan a nem szó szerinti dimenziógazdagodástól. Ebben a vonatkozásban talán elég arra utalnunk, hogy mind a földrajzi, mind a történelmi párhuzamok, analógiák éppen annak révén merülnek fel, hogy már nem csupán és főleg a szorosan vett nyelvi anyagot állítja előtérbe, hanem egyre inkább a nyelv mögötti (nyelv előtti, s ha tetszik, nyelv utáni) szemléletet. Konkrétabban: azt az eleven életanyagot, azt a televényt, amelyből Hlebnyikov és kortársai, majd az őket követők szemlélete fakadt és fakad. Egy példa: V. V. Ivanov, az 1913-ban keletkezett mű kapcsán szót ejt Hlebnyikov 1912-ből fakadó leveléről, ahol azt írja, szeretne „sétát tenni Indiába, ahol együtt vannak az emberek és istenségek”. Hasonló módon, közvetlen a párhuzam a *Hadzsi Tarhan* című verssel is, amely szerint az Indiában tett utazás az Igazságkeresés országában megtett útnak felel meg. S még mielőtt megemlítenénk az ezen a ponton adódó, sokértelmű összefüggésrendszert, elsősorban arra hívjuk fel a figyelmet: íme, itt van az átvitt értelmek dimenzióinak jelenléte, a metanyelvviség s a transzcendencia határáig. Ugyanakkor *adiakronia* megjelenése közvetlenül, tárgyiasan érzékelhető. Nemcsak arra gondolunk, hogy történeti kronológia szerint is evidens összefüggés van az 1913-as vers és az 1912-es levél szövege és utalásai között. Hanem például arra is, hogy a *Hadzsi Tarhan* címének két szava is, nyelvi megfejtésében is ott hordozza az említett utalásrendszereket. A „Hadzsi”: Mekktát járt zárandok szóhoz a „Tarhan” szó járul, mely kovácsot, s ugyanakkor – mongolul – „művészt”, „mestert” is jelent. Tehát akár a közvetlen nyelvi értelmezésből is adódik a vallási-filozófiai, illetve, művészi, mesteremberi tanulmányút-jelleg egybefonódása. A versben – a *Hadzsi Tarhan* ban csakúgy, mint a *Minja pronoszjat...*-ban – már nyelvi szöveg gyanánt is adott az „út”, „séta”, „zarándokolás”, azaz a kiemelt műelemzésben a szertartásos „elefánthordszákon hordozás/hordozottság”.

S itt a műelemzésnek ahhoz a mélyrétegéhez érkeztünk, amely az eddigieknél jóval rafináltabban, de talán még poétizáltabban is magában hordozza szinkronia és diakronia elválaszthatatlanságát, akár úgy is, mint látszólag statikus elemek rejtett dinamizmusát. Avagy mintelemek–folyamat-jellegét.

Az elemzésre kiemelt vers maga „a tervezett indiai út egyik állomásának tekinthető” – írja az interpretáló V. V. Ivanov. Azaz: egyetlen mozdulatlan pont, amely ugyanakkor csak látszólag „pont”, csak látszólag „mozdulatlan”; lényege az, hogy utazás, része egy állandó mozgásnak. Ebben a minőségében a mozzanat felfogható egyszerű életrajzi vonatkozásnak.

¹³²L. V. V. Ivanov: i. m. 235., 234.

De ugyanez a megállapítás egyidejűleg egybehangzik az egész műelemzésnek mind a szorosan vett szöveganalízisével, mind pedig a szövegen kívüli fejtegetéseivel is. Mit jelent ez?

Legegyszerűbben követhető ez az összefüggés a vers – s egyben általában Hlebnyikov – sajátos költői nyelvén, szavain keresztül. A költő – az orosz futurizmus egyik vezéregyénisége Majakovszkij mellett – szóalkotó szenvedélyéről híres. Így természetes, hogy a műelemző már dolgozata kezdetén időt és helyet szentel a mű szóanyagának, az alkalmazott szavak pontos értelmezésének. S itt különös jelentőségűvé lesz az egyes szavak többértelműsége. Hála a kitűnő fordító szakszerű kommentárjainak – Gránicz István alapos munkájának¹³³ – értesülhetünk arról, hogy már a vers kezdetén szereplő

„gyevicedümnüj”: (szó szerint: hajadon, lányos, ártatlan)

Hlebnyikovnál, a költemény kontextusában rejtett nyelvi, asszociációs utalásokat tartalmaz. Például a kiemelt, összetett, képzett szó a költő által alkotott neologizmus, sokszoros belső ráértéseket tartalmazó, sűrítő szóalkotmány. Azaz, tartalmazza a „düm” szótöt, amely a versben utalás-láncolat egyik pontja. Így

a „gyevicedümnüj” „düm” tagja: füstös, füstszerű, testetlen, amorf, tűnékeny jelentésű.

Ugyanakkor ugyanez a szó nyelvtörténetileg még egy – kevésbé közismert – jelentésárnyalatot is hordoz:

„düm”: fehér, világos mellékjelentést,

amely a fordító avatott magyarázata szerint összefügg a régi szláv értelemmel, mindennapi tapasztalattal: a nyírfából rakott tüzek füstjének „fehér”, „világos” színével. Egyidejűleg ez a fajta füstszerűség, tűnékenység, fehérség, holmi „kísértet”-jelleg és asszociáció felidézését is magában rejt. A mű konkrét szövegében ez annyit tesz, hogy már a kiemelt jelzőben (a „gyevicedümnüj”-ben) is jelen van az elefántra való asszociációs utalás: az elefánt fehérségére és kísértetszerűségére.

Tovább mélyül, sűrűbben összeszövődik a belső kapcsolatrendszer (a hangzásbéli, rímek szerinti oda-vissza utalási rendszerről itt nem is szólva). Egyetlen példaként most azt emeljük ki, hogy a mű „szlon gyevicedümnüj” kifejezése – tehát a női figurák összefonódásából keletkezett elefánt – a vers sajátos mondattani viszonyai szerint értelmezhető valóságos alanyak. Ezt a kétféleképpen értelmezhetőséget fokozza, fenntartja, lebegtetí az enjambement, a ritmikai kompozíció és a kifinomult fonémaszintű belső egymásrautalások összefonódása.

Tehát már a nyelvi értelmezésben szorosan összekapcsolódik az *szinkron* leíró nyelvészeti és *diakron* nyelvtörténeti szempont. Ezek, s a csak jelzett mondattani, szótani (hangtani, verselési) egymásrautalások egybevágnak a például választott miniatűr rajzának egymásba átindázó vonalaival; s a miniatűr mögött rejlő szemlélet embert–állatot, istent–embert, hordozót–hordozottat stb. egybefonó felfogásával. Ivanov szavaival:

„A gondos elemzés során feltárulaz *elemek finom egymásba fonódása*, amely egységes képpé áll össze, ugyanúgy, mint a hajadonok figurái a Hlebnyikovot megihlető indiai miniatűrén.”¹³⁴

Fónagy Iván műelemzése esetében a *hangzás*, *adallam*, *azenei* aspektus középpontba helyezése már önmagában az egyidejűség és egymásutániség, *aszinkronia* és *diakronia* egymásba fonódását idézi meg. Ezen belül is külön figyelmet fordít a vers „egymást visszhangozó”, „folyondárt képező” szavaira (l. „hegyomlás s e hegyomlásnak”). Az „egymásba girlandosan átszövődő zenei mondatok”-ra hivatkozik, hasonlatként; „... mintha hurkot vetne és kifordítva ismétlődne a mondat” úgy véli, s a jelenséget spirálvonal felrajzolásával jeleníti meg.¹³⁵ Mindezzel is az egyidejűség és folytonosság, szakadatlanság egymástól elválaszthatatlan jelenlétét szemlélteti. (Közvetlenül asszociálhatjuk ehhez a ponthoz Bonyhai Gábor műelemzésében a „fuga”, az „Entführung” központi szerepét; Martinkó: Berzsenyi interpretációjánál a Razumovszkij-vonósnégyes, Bach: János passió párhuzamát, a szonáta vagy szimfónia, énekes és hangszeres zene egybefonódásának „többszólamú szimultaneitása” kiemelését.¹³⁶

¹³³L. Helikon, 1974/2. A továbbiakban Gránicz István kommentárjait követjük.

¹³⁴V. V. Ivanovi. h. 239.

¹³⁵Fónagy: i. m. 35. 5. ábra, 179–180., 188–197., 180.

¹³⁶Martinkó András: i. h. 18–19.

6.4. IV. A műelemzés-modell összegezése

Eddigi okfejtésünk szerint a különböző fajta műveket, különböző féle eszközöket módszereket, eljárásokat választó műelemzések mindegyikében fellelhető(ek) közös mozzanat(ok), amely(ek) a művet művé tevő, lényeges jellegzetesség(ek) aktív imitálásából ered(nek). Ilyen közös jellegzetességeként itt *azimplikáció/implikálás* – *implikálódás* jelenségét, fogalmát emeltük ki. Ez *azimplikáció* fogásunk szerint alapvető lényegét alkotó összefüggések csomópontja, összefonódása. Eme összefüggések közül néhányat tíz kiválasztott, konkrét, különböző fajta műelemzés nyomán követtünk végig egy ilyen szempontú áttekintést szemléltető táblázat formájában (lásd 3. táblázatot), illetve két interpretáció példáját részletesebben bemutattuk, értelmeztük. Ezek szerint ez *azimplikáció*-fogalom a következő összefüggéseket hordozza magában:

1. *Mikro- és makrokozmosz összefüggések* implikációja, „szövegen belüli” és „szövegen kívüli” viszonylatokban. Azaz leegyszerűsítve: a műelemzésben – miként a műben – egy-egy (vagy egy bizonyos) kiválasztott mikrokozmosz implikálódik egy-egy (vagy egy bizonyos) makrokozmoszszal. Konkrétan, például egy-egy műelem (Paszternák „ablak”-a); vagy műrészlet (Füst Milán: Öregség-ének hangzásrészlete); egyféle vagy néhányféle szegmentálási vagy megvilágítási mód (lásd Lotz, R. Jacobson módszere) képviseli bizonyos módon és bizonyos fókig az adott, konkrét műegész, bizonyos fókig és bizonyos szemszögből az életmű-egész, avagy általában mű természetét, annak bizonyos aspektusait stb. Vagyis ahogy a közel hozott mikrokozmosz változik: jelentheti egy mű hangzásvilágát, avagy egy vers szakaszainak kapcsolatait, rendszerét stb. úgy a benne felmutatott makrokozmosz is változik, hol az adott költői világra vonatkozik elsősorban (lásd „paszternáki” világ), hol az adott korszakra, netán mindkettőre stb. (Lásd Martinkó Berzsenyi-elemzése egy olyan 18. századi költő megnyilatkozását fedi fel, aki képes a 19. századba átlépő emberként vallani.)

2. *Intenzitás és extenzitás implikációja*, „nyelvi síkon belül” és „nyelvi síkon kívül”. Leegyszerűsítve így is jellemezhetnénk: olyan fajta belterjesség, amely egyben sűrített külterjesség. Fónagy műelemzésében például az intenzív figyelemmel kísért fonetikai, hangjelzésbeli különbségek rejtett, magába sűrített tartalmaiként pszichikai, kultúrtörténeti stb. összefüggéseket, extenzív távlatokat tár fel. Így a hangzás szintjén, a „mikroingerek univerzumában” intenzíven, miniatűr változatban elevenednek meg a külvilág eseményeinek, azok alakításának, a cselekvésnek az energiái. S a „dallamfejtésnél” csakúgy, mint az igényes olvasásnál felnagyítás tanúi vagyunk, amely „szervesen hozzátartozik a versolvasáshoz is, az olvasó rejtjelrejtő tevékenységéhez”. Meggyőzően felmutatja, hogy ez „szükségzerű következménye, tükröképe a sűrítésre, tömörítésre, a jeleknek minél kisebb térre való szorítására törekvő költői rejtjelezésnek”.¹³⁷ V. Ivanov Hlebnikov-elemzésénél még szembevetőbb az, hogy intenzíven, kissé térre szorított, sűrű szövedékű összefüggéshálózat jelenik meg. Mint a miniatűr-illusztrációnál kicsinyre, példázatnyivá zsugorítva nemcsak egy egész költői világ mutatkozik be a maga speciális, szigorúan szervezett, öntörvényű szóalkotásaival, szöfűzéseivel, verselésével; hanem egyfajta kortörténeti metszet is a maga mitológikus útkeresésével, világszemléletével, igazságkeresésével. Az intenzitás itt a mű életműbéli feszültségének sűrítésére is vonatkoztatható, s az extenzitás jelenlétét szemléltetheti az akár egyetlen nyelvi megoldásban („szlon gyevedümnij”) felidézett indiai hitvilág.

3. *Szinkronia és diakronia implikációjáról* megfigyelhető minden olyan esetben, amelyben egy-egy műbéli jelenség egyidejűleg statikus és dinamikus aspektusból is felfogható. Például a Hlebnikov-versnél már a cím s maga a miniatúra önmagában hordja, implikálja a megidézett kép, ábra statikusságát (elefánton ülő Visnu mint mozdulatlan kép), illetve ugyanennek dinamizmusát, mozgását (a mozgás, mozgatás, hordozás és hordozottság jelenítődik meg az elefántot alkotó hajadonok, s az elefánton ülő, „hordozott” szemszögből, mindezek nyelvi kifejezőmódjában egyaránt). Fónagy elemzésénél pedig a hangzásban, a zeneiségben eleven benne rejlik a dinamizmus más értelemben is hangsúlyozódik. Például abban a megfontolt és igazolt állításban, amely szerint:

„A dallamvezetés, a versdallam... legközvetlenebb és leghitelesebb tükrözője a versmenetét meghatározó, a verset kialakító eredeti vers-zenének.”¹³⁸

Lényegében tehát a látszólag mozdulatlan, egyidejű jelenségek önmagukba rejtett mozgása, folyamatjellege

¹³⁷Fónagy: i. m. 38., 40.

¹³⁸Fónagy: i. m. 24.

IV. A műelemzés-modell összegezése

bontakozik ki, az „elem”-jellegű és *afunkciószerű* lét egymásba fonódása. A mű egyes rétegeinek, összetevőinek *léte*, amely *egybenlétesülés*is.

Végül tehát azt állítjuk, hogy minél jobb mű minél jobb elemzéséről van szó, annál többértelmű, többirányú összefüggés-láncolatokra utaló implikációt mutat fel, illetve annál gazdagabban, tágabb körben és érvénnyel fejt fel, jelöli ki e rendszerszerű belső kapcsolatokat, amelyeknek találkozáspontja, góca az így felfogott implikáció. A műelemzés-modell lényege tehát egy ilyen értelmű implikáció megjelölése, bemutatása (*explicite* vagy *implicite*) létének, egyben funkcionálásának (úgy is, mint a mű autentikus létének) demonstrálása, igazolása.

Ugyanakkor ez az *implikáció*– minél jobb mű minél jobb elemzéséről van szó, annál inkább – egyben *implikálás* lesz. Olyan tényező, olyan „valami”, amelynek léte egyben cselekvés, funkcionálás, működés is; az olvasó, befogadó érzelm- gondolatvilága viszonylatában működtetés is. Emellett, hasonló mértékben és hasonló fokozatok szerint *implikálódásként* is jelen van. Azaz a műelemzés menete magában hordozza azt a fajta immanenciát, önindokoltságot, önhajtóerőt is, amely az elemzés tárgyának lényeges vonásával: a mű autentikusságával egybehangzó. (Abban az értelemben, ahogy Thomas Mann írja a *Varázshegyről*: „... észrevettem, ... hogy a davosi történet ... mást gondol önmagáról, mint én róla”).¹³⁹

Az így vázolt *implikáció* (mint már a Fókusz is)¹⁴⁰ annak a két tengelynek metszéspontjaként tekinthető, amelyet általában a nyelvre vonatkoztatva F. de Saussure hangsúlyoz, megkülönböztetve „az egyidejű létező dolgok tengelyét” „az egymásra következő dolgok tengelyétől”. Úgy véljük, hogy nemcsak a nyelvi jelenség, hanem a költői nyelv jelensége, maga a műalkotás – s a mű lényegét, működési elvét ellesni, imitálni igyekvő műelemzés is – mindenkor:

„... egymegállapodott rendszertés egyfejlődést foglal egyidejűleg magában” „... rendszer és ennek története”.¹⁴¹

Hozzáteesszük: nemcsak története, hanem „története” is, abban az értelemben, hogy új és új jelenben, új és új interpretációban, illetve új és új recepcióban újra „megtörténik”.

Ennek az egymással összeforrott rendszer- és fejlődésjellegnek lényegét, egyben működési elvét, egyféle absztrakcióját kíséreltük megragadni adott műelemzés-modellünk formájában.

(1976–1985)

¹³⁹Thomas Mann: A Varázshegyről, 1939. Princeton.

¹⁴⁰Ld. előző tanulmány.

¹⁴¹Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale. Paris, 1939. Magyarul: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Budapest, 1967., Fordította: B. Lőrinczy Éva, 26.

7. fejezet - Van-e értelme a műértelmezésnek?*142

(Ha van, mi az?)

Bármifajta műértelmezésnek feltétlen szüksége van műalkotásra, amelyet értelmez. De vajon szüksége van-e a műalkotásnak önnön értelmezésére? S az olvasónak, befogadónak szüksége van rá? Kinek, mikor, hogyan és főként miért, milyen műértelmezésre van igénye? Vajon nem eleve holmi belterjes, szűk körű munkálkodásról van szó, amelyet szakemberek egymás közt, s egymásnak mutatnak fel? Az irodalom irodalmáról?

Mi a műértelmezés értelme? A keresést látszólag távoli pontról indítom el. A közismert kommunikációelméleti nyelvi modellre utalok elsőként.¹⁴³ Eszerint:

1. feladó	-----	2. üzenet	-----	3. felvevő
(sender)	-----	(message)	-----	(receiver)

Ennek megfelelően most ebben az összefüggésben:

1. az író -----	2. mű -----	3. olvasó
(költő, művész)		(befogadó)

kapcsolata áll előtérben. S itt: *4. a műértelmezésmintegy közbeékelődik a mű és a befogadó közé.* Mindezen belül, most kiemelem a három tényező *asszociációs síkját*, fokozatát, mondhatnánk: „halmazállapotát”. Feltevésem szerint ez a megvilágítás alapvetően fontos mozzanatokra hívja fel a figyelmet. A kiemelt fogalom a Ferdinand de Saussure-tanítvány: Charles Bally „*d’associations implicites*”-je, illetve Dobszay László zenetörténész ifjúkori esztétikai munkája nyomán¹⁴⁴, a kettő összekapcsolásával és továbbfejlesztésével került e jelenlegi gondolatmenetbe.

Ennek alapján az *író (1. feladó)* esetében, ezen a síkon az alkotóban kavargó képzetek, ritmusok, gondolat-csírák stb. öskáosza, át- vagy újjá-rendeződési folyamata áll reflektorfényben. „Folyamat” idézőjelben, mert hiszen – leegyszerűsítve és primitív példával élve – ez a képzet-sűrűsödés, ritkulás stb. egyszerre képezheti a mű (olykor egyben maga az író, művész)¹⁴⁵ megfogalmazásának, születésének termőtalaját, „magvát”, s megalkotásának technikáját (műfaj-, stílus-kiválasztástól, avagy megteremtésétől szavak, hangsorok, színek megleléséig, netalán eredeti változatuk létrehozásáig). *A mű (2. üzenet)* szemszögéből – e kiemelt megvilágításban – az válik hangsúlyossá, hogy csupán látszólag áll előttünk egy-egy mozdulatlan, változatlan „szöveg” (kép vagy kotta). Valójában holttá merevedne, nem válhatna újra meg újra elevenné, nem változhatna élménnyé akkor, ha nem

^{142*}Eredetileg „A műértelmezés helye az irodalomtudományban” című konferencián hangzott el a szöveg (Szeged, 1989. szeptember 21–23.) Mészöly Miklós, Nádas Péter, Esterházy Péter egy-egy műve volt a közös példa.

¹⁴³Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers*. I–V. Cambridge, Mass., 1931–1935. VI–VIII. 1958.; Morris, Charles: *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague, 1971.

¹⁴⁴Charles Bally: *Le langage et la vie*. 1926.; Dobszay László: *Irodalmi – zenei – képzőművészeti alkotások közös esztétikai jegyei* (példák: József Attila – Bartók – Egrý). Budapest, ELTE, 1959.

rejlene benne latens mozgás, feszültség, dinamizmus, felszabadulásra-felszabadításra alkalmas energia.^{4S} ez más szinten, már rendezetten, speciális megfelelője a mű keletkezésekor alkotójában létező feszültségnek, a benne kavargó képzeteknek. Végül: *a befogadó*, olvasó, néző, hallgató (3. *feltevő*) oldaláról nézve nem jönne létre (s nem jön létre) a „befogadásnak” nevezhető jelenség akkor, ha a látszólag mozdulatlan mű meg nem mozdulna, meg nem mozdítaná a befogadó képzeit, ha nem hozna létre, illetve szabadítana fel benne meglévő, tudatos, vagy öntudatlan feszültségeket. Ha nem indítana, serkentene – kisebb vagy nagyobb mértékben – képzetátrendeződésre, rendeződésre. (Ez persze mutatkozhat elsőként éppen felkavarodásban, felindultságban is.) Vagyis: mindhárom esetben – szándékos elnagyoltsággal – voltaképpen valamiféle káoszról valamiféle renddealakulásról van szó.

S itt lép fela műértelmezésmint e sor 4. eleme, mint közvetítő a 2. mű és 3. befogadó között. A vázolt feltevés a közvetítésen belül azt hangsúlyozza: a mozdulatlan mű dinamikus hatóerővé változtatása a fontos; a latens feszültség felszabadításának szerepe. E téren bizonyos fokig hasonló funkciót tételünk fel a műértelmezés, a mű-interpretáció és a különféle minőségű, fokú előadás, tolmácsolás, a „poien” mint az előadóművész alkotása stb. között.

Mindezek felvázolása után tennénk fel az ebből következő érdekesnek tetsző kérdések sorozatát: Mi tehát így a műértelmezés tartalma, lényege? Ha – az eddig elmondottaknak megfelelően – e körvonalazott „mozgás”-nak a

145A bevezető irodalomként megadott vallomásokban is annak lehetünk tanúi, hogy *azírás születése*miként jelenti egyben az író születését. „nemcsak a visszatükrözött tárgy ... válik láthatóvá, hanem maga a tükrözés alanya ... is” – olvashatjuk Esterházy Péternél. „... saját formátlanságom elbeszélése felé” haladásról beszél Nádas Péter. (*Akitömtött hatyú*. Budapest, 1988. 22.; *Játéktér*. Budapest, 1988. 19.).

Erről a dinamizmusról tudtommal legkorábban, legalaposabban, majd legkifejtettebben Hankiss Elemér ír (József Attila komplex képei. 1966, A népdaltól az abszurd drámáig. 1967.) Kidolgozottan: Az irodalmi mű mint komplex modell. Budapest, 1985. Drámai hatásmechanizmus vonatkozásában: Hamlet színeváltozásai, Bp. 1995.

4Fabiny Tibor: A hermeneutika tudománya és művészete. in: A hermeneutika elmélete I–II. Szeged, 1987. I. 5.

5Richard E. Palmer: „Hermeneuein-hermeneia” – ókori szavak használatának mai jelentősége. Ford.: Kállay Géza. i. m. 72.

6Erről bővebben ebben a kötetben: Milyen a jó műelemzési módszer? I–II.

7Walter J. Ong: Orality and Literacy. The technologizing of the word. London–New York, 1982. Methuen; Lévy-Strauss: Szomorú trópusok. Budapest, 1973. Frazer, J. G.: Az aranyág. Budapest, 1965. Piaget, Jean: Válogatott tanulmányok. Budapest, 1970, Cocchiara, Giuseppe: Az európai folklór története. Budapest, 1962., Nagy Olga: A táltos törvénye. Bukarest, 1978,

8Thomka Beáta: Az ötödik kérdés. Jelenkor, 1985; 495–497; Szörényi László: Mészöly Miklós: Megbocsátás. Alföld, 1985/11: 75–78.

9A „nyelv” ebben az esetben átvitt értelemben is értelmezhető („a festészet nyelve” stb.).

10Különböző típusú műértelmezések konkrét példáinak elemző, táblázatszerű szemléltetését ld. 6. sz. jegyzet. Literaturá. Úgy véljük, hogy a műértelmezés során feltáruló párhuzamok, összefüggésrendek e természetére; a legbelsőbb kapcsolatok lekülsőbb vonatkozásaira mutat Erwin Panofsky is, például az ikonológiáról szólva: „... aműalkotástémájánakelemzésébőlindul ki, de összehasonlítások, analógiák során következtetéseibeneljut a kor teljes szellemi és társadalmi képének vizsgálatához”. (A jelentés a vizuális művészetekben. Ford. Tellér Gyula, Bp. 1984. Kiemelés Sz. K.)

11Gazdag példatárral szolgál: Ismétlődés a művészetben. Akadémiai Kiadó, 1980. (Szerk.: Horváth Iván és Veres András). Az allusio ilyen értelmű vizuális vizsgálatával foglalkozott Zsitka Tibor és munkacsoportja (Nyitra, Pedagógia Fakultate).

12A Symmetry of Structure – az interdisciplinary Symposium (Bp. 1989. aug. 13–19.) sokféle új kutatási eredményt mutatott fel e vonatkozásban. Többek közt: Hámosi József (Bp.) Neurobiology of Brain Asymmetry in Man; illetve Toth, Nicholas (Bloomington): The Paleolithic Archeology of Symmetry c. előadásaira hivatkozhatunk.

13Formateremtő elvek a költői alkotásban. Budapest, 1971. Barnáth Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről.; Csuri Károly: A Kassák-vers embléma-szerkezete. 439–468; 469–500.

14Northop Frye: Fearful Symmetry: A Study of William Blake. Princeton, New Jersey, 1947.; uő.: The Great Code, Routledge et Kegan Paul; London, Melbourne et Henley, 1982., Robert D. Denham előszava az On Culture and Literature c. kötetben. Chicago, 1978. Magyarul is megjelent a The Great Code (Kettős tükör. Fordította: Pásztor Péter. Bp. 1996.)

15Durand, Gilbert: La structure anthropologique de l’imagination. Introduction á l’archétypologie générale. Grenoble, 1960. A román fordítás alapján részletesen taglalja Cs. Gyimesi Éva: Teremtett világ, Bukarest, 1983. 68–70.

16Kecskés András: A vers hangzásvilága. Tankönyvkiadó, 1981. 10.

17Kecskés András: i. m. 11, 12, 13.

felszabadítása, továbbítása, latens mivoltából valóságossá változtatása, valóságossá átfordítása, akkor közelebbről: milyen mozgásról van szó? Milyen eszközökkel, milyen módon történik, történhet ez az átváltoztatás, továbbítás, átfordítás?

1. Elsőként tehát *aműértelmezés* lényegét úgy fogjuk fel, mint holmi áramvezetőt, transzformátort. Nyilvánvalónak látszik életrehívó, létrehívó funkciója, a mű és befogadó közti közvetítő szerepe. Ezen belül – kiemelt szempontunknak megfelelően – a közvetítésnél *amegmozdítás*, a látszólag mozdulatlan mű valójában mozgással telített dinamizmusként átadása, a feszültség, dinamizmus továbbfejlesztése, továbbdinamizálása az, ami hangsúlyos. Ez természetesen egybeesik a hermeneutika ősi jelentésével, Hermész isten funkciójával, az isteni üzenet hírhozója, az isteni titok közvetítője szerepével.⁵ Ahogy Heidegger, s nyomában Richard E. Palmer aláhúzza: „*aherméneue* innem más, mint annak a feltárása, ami az üzenetet hozza, amennyiben az, ami ily módon feltárul, üzenetté válhat.”⁵ Az idézett fontos kijelentésen belül – az eddig elmondottak értelmében – az a fordulat emelkedik ki, amely szerint akkor és így válik az üzenet üzenetté; a feltárás mozzanata egyúttal az üzenet-funkció életbe léptetését, annak lehetőségét hordozza. Úgy véljük, ez speciálisan *aműértelmezés* lényegére vonatkozik.

2. Azt kérdeztük, milyen *mozgások* felszabadításáról, továbbításáról van szó? (Az idézett „*feltárás*” mozzanata mögött – mások közt – ez is rejlik.) A legkézenfekvőbb: *a mű* alkotásban létező, netalán lappangó, nyílt vagy burkolt formában jelenlévő mozgásokról.⁶ Legegyszerűbb, legmagátólértetődőbb példa lehet erre bármely zenemű, amelynek valóságos hangrezgésekké kell válnia ahhoz, hogy feltáruljon (még ha ez az átváltozás egy kiváló muzsikusi partitúra-olvasása mögött rejlik, zenei képzeletben testet öltött folyamat, akkor is).

3. Kevésbé kézenfekvő az, hogy miközben *aműben* létező explicit vagy implicit mozgások feltárása, felszabadítása történik (például egy adott vers szavainak, ritmusainak, jelentései belső szövedékének, s ezzel egymásrahatása áramkörének felfejtése; avagy egy kép kompozíciójának, színvilágának összefüggésrendje s ezzel egyéni appercepciójának felnyitása stb.), aközben azok a mozzanatok is előtérbe kerülnek (részben vagy kevésbé részlegesen), amelyek a műben helyet nyerő dinamizmusokat létrehívták. S ezen belül is:

a) *a mű* keletkezésekor jelenlévő kavargó képzetek rendeződése, szelektálása, átrendeződése értelmében, illetve:

b) nem a mű születéséhez kötődő asszociációk értelmében, hanem már a mű előtt, *az íróban* meglévő, keletkező, átélt vagy tudat alatt megőrzött élmények, élményfoszlányok stb. formájában. S folytathatjuk a sort egyre mélyebbre ásva:

c) a műben kikristályosodott mozgásrend – a nem csupán építészetre alkalmazható, találó metafora szerint, „*frorzen music*”, megfagyott zene – forrásvidéke többnyire visszautal az alkotó személyes létét megelőző rétegekre, például egy adott kultúrát jellemző, belőle származó képzetkapcsolási indítatásokra, mintákra, sőt,

d) nem is csak az adott kultúrközösséghez (nemzeti, történelmi, etnikai közösséghez) kötődőkre, hanem az ezt megelőző, mintegy egyetemes emberi múltból valókra is. Nemcsak az írásbeliség előtti, orális alakzatokra gondolunk, hanem a ma különböző művészeti ágak ősi, természetes együtteseire, a rituálékra, kultikus fogantatásukra, ezek elemeire, a „mágikum”, a prelogikus gondolkodásmód hagyományozódó, illetve a gyermekkorokban újraéledő elemeire.⁷

7.1. A műértelmezés „tartalma”

A műértelmezés „tartalmának” megközelítéséhez így az induláskor segítségül vett kommunikációelméleti nyelvi modell műértelmezésre alkalmazott változatát kiegészítjük. Oly módon, hogy az eddigi 4 tényező elé még egy 0. pontot veszünk fel. Vagyis miközben az:

1. író (feladó) – 2. mű (üzenet) – 3. Befogadó hármánál az utóbbi kettő közé, 4.-ként a műértelmezést beiktattuk, mindezek elé illesztjük most, ezt a 0. pontot. Ezzel jelölnénk meg mindazt, ami – a fentiek értelmében – megelőzi, s nélkülözhetetlennek bizonyuló, törvényszerű módon előzi meg valamennyi eddig

felsorolt tény, fokot, stádiumot. Ugyanakkor valamennyiökben – különböző fokon, mértékben, minőségben – benne rejlik. Úgy vélem, hogy a műértelmezés éppen abban különbözik az egyszerű befogadói folyamatától, hogy a mű szövedékét felfejtve, átvilágítva ezeket a rejtőző összefüggéseket, tartalmakat, kapcsolatokat felfedi. Legszembetűnőbb ez talán a műközpontú iskolák (*explication de texte, close reading*, általában *New Criticism*, strukturalista változatok stb.) esetében; de ezeket megelőző, vagy később született műinterpretációknál is jelen van különböző módon. Azokban az esetekben is, amikor szinte programszerűen, kifejezetten, csakegyetlen műre koncentrálnak az elemző, előbb-utóbb párhuzamok, összehasonlítások stb. révén figyelme körébe vonja az adott alkotó más műveit, egész életművét, kultúrtörténeti vonatkozásokat és így tovább. Közvetlen hivatkozási anyagunk is jó példa erre. Mészöly Miklós: *Megbocsátás*-ának analizésénél Thomka Beáta elsőként a *Szárnyas lovakegy* gondolatával indít, ezután a Mészöly-elbeszélések egészére vonatkozó „fiktív térkép”-et, építkezési módot rajzolja fel, hogy majd a Bornemissza mottóhoz, a keresztény erkölshöz fűzött kapcsolatok révén a jelentés modellünkben jelzett mélyebb rétegeibe ásson le. Az „ugrásokkal előrehaladó, betétekkel, idézetekkel visszatartott, időben is oda-vissza ingázó” történetsszövésre figyelmeztetve, majd a „fenn és a lenn jelképi tartalmai”-t, az elbeszélői látószöveget kiemelve olyan, még mélyebbre utaló összefüggésekre mutat, amelyeket adott keretek közt nem fejthet ki. Ugyanennél a műnél Szörényi László Mészöly két művének párhuzamával indul (a *Film* és a *Megbocsátás*), hogy később néhány korábbi regény kapcsolódó problematikájára való emlékeztetéssel (*Saulus, Az atléta halála*), felfejtse a mű s az életmű néhány alapvető filozófiai dilemmáját, keresztény mitológiához fűződő kapcsolatait; s mindebben éppúgy, mint az évszakszimbolikában s együtteseikben felmutassa a „magyar történelem kultúr-morfológiájának” megrajzolását.⁸

Igen ideillő, vonzó és hálás lehetőség akár így, madártávlatból végigpillantani a jelenlegi konferenciánk élő anyagaként kijelölt művek és műértelmezések teljes sorát. Annál is inkább, mert igen szerencsés módon nemcsak kitűnő műalkotások mesteri megközelítései ezek, hanem ráadásul ugyancsak *eltérő* típusú alkotók *ésszerteágazó* módszereket egyesítő interpretálók találkozásai. Idő hiányában a két felidézett műértelmezést jelképesnek tekintem, példaértékűnek. Ezekre, s az itt nem említettekre (a lábjegyzetben szereplő, ismét csak kiemelt mintákként szolgáló, más-más nyelvterületekről, korokból, kultúrzónákból stb. származó műértelmezésekre) is vonatkoznak a természetesen jóval tágabb tapasztalati anyag vizsgálata nyomán levont hipotetikusnak nevezhető következtetések.⁹

Mit tesz voltaképpen a műértelmezés? – így szól a kérdés. S a válasz – példatárak formalizálása útján:

1. Horizontálisan és vertikálisan felszabadítja, felszínre hozza a műben létező nyílt vagy rejtett összefüggések hálózatait: (például modellünk szerint visszafelé haladva, kettőtől a 0. pontig, s mindezen belül, mélyrétegenként).

2. Ezek a hálózatok, többek között

szövegen belüliek	(művön) -----	kívüliek
intenzíve	-----	extenzíve jelentkezők
nyelven belül	-----	vagy nyelven kívül testesülnek meg
mikrokozmosz	-----	vagy makrokozmosz jellegűek
szinkron	-----	vagy diakron módon jelentkeznek
egyszemélyes	-----	vagy kollektív síkon ragadhatóak meg stb.

Például toposokra, mitikus háttérre, motívumokra, arhetypusokra vonatkoznak.¹⁰

Minden esetben az elemzések, műértelmezések során igen gyakori, szinte szabályszerű bizonyospárokszerepeltetése. (Akkor is, ha csak az egyik félről történik említés.) Igen alkalmasnak bizonyul *aparellismusok* követése, ki- vagy felmutatása. (Legfeltűnőbb ez a népköltészeti alkotások esetében, de áttételesebb változatok nagy bőséggel jelentkeznek akár a legmodernebb művek értelmezései esetében is.) Maga *azismétlődés* jelensége, s ennek tág körű alkalmazása, alkalmazhatósága, úgy vélem ide tartozik,¹¹ s másféle síkon az *azallusio*, valamint a különféle *belső idézések* fajtái szintén. A felsorolt jelenségek, eszközök egyik közös jellegzetessége az, hogy valamiféle *szimmetriák*, *aszimmetriák* megmutatkozásai és megmutatásai, s ezen a szálon is ősi, antropológiai eredőkre vezethetőek vissza.¹²

7.2. A műelemzés eszközei

E feltevés szerint éppen a fent jelzett – rejtett asszociáció-hálózatokat felszabadító – jelleg miatt, ennek szisztematikussága jóvoltából a műértelmező előszeretettel folyamodik a különböző

1. *mitológiai* képekhez; az egyes, eltérő korszakokból származó műveknél a bennük rejlő (tudatos vagy öntudatlan) mitikus minták, emblémák jelenlétének felmutatásához. Konkrét példaként hivatkozhatunk itt akár a már említett Mészöly Miklós-elemzésekre, de nem kevesebb joggal például Bernáth Árpád Heinrich Böll-értelmezésére; avagy Bernáth Árpád, Csurik Károly Kassák-elemzéseire.¹³ Akár a kiemelt műértelmezésekben, huszadik századi művek analíziséhez kínálkoznak eszközként a keresztény mitológia képei. De hasonló szerepet játszhat a görög, máskor az indiai vagy más egyéb mítosz hagyomány. Bármelyik kultúrkörrel van szó, az alkalmazhatóság lényege hasonló: közös emberi karakterekre, szituációkra utalnak; ősi, mintegy antropológiai fogantatású jellegzetességekre.

2. Ezért úgy látszik, valamennyi mögött felfedezhető még közősebb nevező gyanánt az *archetypusok* vonulata. Egyrészt Carl Gustav Jung kategóriája értelmében, másrészt az adott tárgyunkhoz közvetlenebbül kapcsolódva Northrop Frye archetypikus irodalomszemlélete, azaz ennek irodalmi elemzésekben való alkalmazása értelmében. Úgy vélem, egyáltalán nem bizonyul esetlegesnek az a tény, hogy első, önmaga által jelentősnek tartott tanulmánya William Blake egyéni mitológiájáról szól (*Fearful Symmetry*) s legutóbbi műve pedig utalásaiban, illusztrációjában is erre a munkára mutat vissza (*The Great Code*.¹⁴ *The Bible and Literature*). A belső, mitologikus kapcsolatok felfedése mint a műértelmezés alkalmas vezérfonala voltaképpen már N. Frye első publikációi közt is fellelhető. Wagnerről írva, szintén mitologikus szerkesztését emeli ki. A felsorolt példák egyúttal életműve egészében megmutatkozó alapfelfogását is tükrözik: miként testesül meg a művekben a történeti, kultúrtörténeti hagyomány újraalkotása, éppen az ismétlés és diszkontinuitás közjátékain át.¹⁴

3. Akár mitologikus, akár archetypikus képek, összefüggések felfedezésére kerül sor egy vagy több műalkotás értelmezése során, mindegyik esetben felbukkannak, kirajzolódnak (homályosabban vagy élesebben; szórványos példák formájában vagy szisztematikusan) bizonyos alapvető *ellentétpárok*. Például a fény és sötétség alakjai, képei, jelképei; égi és alvilági jelenségek, attribútumok stb. Gilbert Durand¹⁵ fejti ki részletesen azt a megragadó gondolatot, hogy mind a mítoszok, mind az archetypusok mögött ontogenetikai törvényszerűségek állnak. A modern antropológia és pszichológia kutatásai alapján akár az újszülöttek reflexeiből levezethető, elementáris biopszichikai szabályszerűségek vezérlik e poláris kettősségeket. Az ember, az élőlény elemi alkalmazkodása környezetéhez, a természethez; a létfenntartás legszükségesebb reflexei: táplálkozás, térérzékelés, szexualitás stb. vezérlik e meghatározó beidegződéseket. Megrögzött ősi tapasztalatokról van szó, amelyek képzeletünkben, képeinkben is jelentkeznek, s amelyek bővülnek állandóan a tudatos vagy öntudatlan elraktározott hagyományok anyagával. Ilyen alapvető ellentétpárt alkot például:

a felállás mozzanata ----- a leeséssel, zuhanással szemben,

amely egyben a fénynek, ----- illetve sötétségnek, mélységnek

^{146*} Azóta megjelent magyarul: Kettős tükör. A Biblia és az irodalom. Fordította: Pásztor Péter. Budapest, Európa Kiadó 1996.

Így jutunk vissza kiindulópontunkhoz. A műértelmezés, az elmondottak alapján mintegy feleleveníti az áram keringését a – modellünk szerint – 1. 2. 3. állomás között. Sőt: egészen ama bizonyos 0. pontig vezérli vissza a befogadót. Miközben irányt ad, lehetőséget kínál a mű rendező elvének követéséhez; aközben irányt, lehetőséget ad ahhoz is, hogy a műalkotás belső rendjét, múltját, folytonosságát rekonstruálva, egyben önnön folytonosságát élje meg. Olyan egyszemélyes folytonosságot, amely gyökereiben az egyetemes emberi lét éltető talajához visz. Ekképpen a jó interpretáció felerősíti a mű energiáit, hozzásegítheti a befogadót saját emberiség-volta újraéléséhez, rendezéséhez.

(1990)

A. függelék - A tanulmányok első (eredeti) megjelenési helyei, címe*¹⁴⁷

1. Műközpontúság és történetiség. Kritika, 1971. 10. pp. 59–64
2. A modern líra születéséről (Arthur Rimbaud). Filológiai Közlöny, 1970. 3–4. pp. 422–451.
3. Műtípusok és műértékelések. Helikon, 1969. 4–4. pp. 417–431.
4. Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására. Filológiai Közlöny, 1972. 1–2. pp. 130–146.
5. Újabb kísérlet egy műelemzés-modell felállítására. Literatura, 1984. 3. pp. 294–327. (A kettő alapján készült angol változat: An Attempt of Setting up a Model for Literary Analysis, Essays in Poetics. Keele, 1990. pp. 29–54.)
6. Mi az értelme a műértelmezésnek? (Van-e értelme a műértelmezésnek?). Studia Poetica, 9. Szeged, 1990–1991. pp. 13–21. (Angolul: What is the Meaning of Works Interpretation? (If any?) Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIX. 3–4. pp. 399–407. (1990).)

^{147*}A tanulmányok szövege lényegében változatlan. Helyenként az új kiadáshoz igazodó módosításokkal, jegyzetek kiegészítéseivel bővült.

B. függelék - Az elemzésekben szereplő irodalmi művek szerzőik szerint

Arany János

- A rab gólya

Ahmatova, Anna Andrejevna

Baudlaire, Charles

- Les Chats (A macskák)
- Spleen IV.

Blake, William

- Introduction

Bosch, Hieronymus

Balassi Bálint

- Adj már csendességet

Berzsenyi Dániel

- Fohászkodás

Bach, Johann Sebastian

- János passió

Blok, Alekszandr Alekszandrovics

Braque, Georges

Breton, André

Bartók Béla

Böll, Heinrich

Celan, Paul (Antschel)

Cervantes, Saavedra Miguel de

Coleridge, Samuel Tylor

- Kubla Kahn
- The Time of Ancient Mariner

Collins, William

Cvetajeva, Marina Ivanovna

Cowley, Abraham

- Hymn to Light

Csehov, Anton Pavlovics

Dante, Alighieri

- La commedia (Divina Commedia)

Donne, John

- Nocturnall upon S. Lucie's Day
- A Valediction: forbidding mourning

Diego, Gerardo (Diego Cendoya)

Egry József

Eliot, Thomas Stearns

- The Waste Land

Esterházy Péter

- A kitömött hattyú

Füst Milan

- Öregség

Goethe, Johann Wolfgang von

Góngora, y Argote

Gris, Juan

Hlebnyikov, Viktor Vlagyimirovics (Velemir)

- Ázsia-versek
- Hadzsi-Tarhan
- Jesszur
- Minja pronoszjat na szlavonüh (Engem elefánthordszéken)
- Vidra gyermekei

Hölderlin, Johann Christian-Friedrich

Heine, Heinrich

Hälek, Vitězlav

- Alfred

Joyce, James

- Ulysses

József Attila

- A kozmosz éneke
- Elégia
- Eszmélet
- Tudod, hogy nincs bocsánat

Juhász Ferenc

- A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából

Kafka, Franz

Keats, John

- Ode on a Grecian Urn (Óda egy görög vázához)
- Ode to a Nightingale

-
- To Autumn (Az őszhöz)

Kierkegaard, Sören

Kassák Lajos

- A ló meghal, a madarak kirepülnek

La Fontaine, Jean de

- Adonis

Lászlóffy Aladár

Lautrémant, Comte de (Isidore Lucian Ducasse)

Lorca, Garcia

Mácha, Karel Hynek

- Mai (Május)

Mallarmé, Stéphan

- Évantail (Mme Mallarmé) - Legyező

Mandelstam, Oszip Emiljevics

Mann, Thomas

- Der Zauberberg (Varázshegy)

Marvell, Andrew

- The definition of Love

Mészöly Miklós

- Az atléta halála
- Film
- Megbocsátás
- Saulus
- Szárnyas lovak

Michaux, Henri

Nádas Péter

- Játéktér

Nemes Nagy Ágbes

Nezval, Vítězslav

Pascal, Blaise (Louis Montalte)

Paszternak, Borisz Leonyidovics

Poe, Edgar Allan

Picasso, Pablo

Plutarkhosz

Petrarca (Francesco Petacco)

Puskin, Alekszandr Szergejevics

Racine, Jean de

Rimbaud, Arthur

- Minden kötetben megjelent verse szerepel

Reverdy, Pierre

Rilke, Rainer Maria

Sir Patrick Spense (skót népballada)

Shakespeare, William

- Antonius and Cleopatra
- Being your slave... (Rabszolgád vagyok...)

Stevens, Wallace

- Sunday Morning

Scott, Walter

- Proud Maisie

Shelley, Percy Bysshe

- Love's Philosophy
- Ode to the West Wind (Óda a Nyugati Szélhez)

Sterne, Laurence

- Tristram Shandy

Tennyson, Alfred Lord

- Break, break, break

Thomson, James

- The Vine

Thomas, Dylan Marlais

- Light Breaks (Fény tör ...)

Thaly Kálmán

- versei

Tolsztoj, Lev Nyikolajevics

Tóth Árpád

- Esti sugárkoszorú

Vrchliczky, Jaroslav (Emil Frida)

Yeats, William Butler