

Molnár Gábor Tamás

A FIGYELEM MŰVÉSZETE

Bevezetés az irodalmi művek
értelmezésébe

Eötvös Loránd Tudományegyetem

A figyelem művészete
Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe

Bölcsészet- és Művészetpedagógiai Kiadványok 1.

Molnár Gábor Tamás

A FIGYELEM MŰVÉSZETE

Bevezetés az irodalmi művek
értelmezésébe

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Budapest, 2015

Bölcsészet- és Művészetpedagógiai Kiadványok 1.

Sorozatszerkesztők:
Antalné Szabó Ágnes
Major Éva

Lektorok:
Kalafatics Zsuzsanna
Szirák Péter

Olvasószerkesztő:
Pintér Borbála

Technikai munkatárs:
Jakubik Anna

Borítótervező:
Dobos Gábor

A kiadvány a TÁMOP 4.1.2.B.2-13/1-2013-0007 számú, „Országos koordinációval a pedagógusképzés megújításáért” című pályázat támogatásával készült.

ISSN 2416-1942 (online)
ISSN 2416-1772 (nyomtatott)
ISBN 978-963-284-590-6

© ELTE, 2015
Minden jog fenntartva: Eötvös Loránd Tudományegyetem

Online kiadás

Tartalom

| | |
|--|-----|
| 1. Bevezetés..... | 7 |
| 2. Költészet és interpretáció Kosztolányi Dezső: <i>Boldog, szomorú dal</i> | 10 |
| 3. Az irodalom szakmai vizsgálatának néhány alapfogalmáról Zrínyi Miklós egy epigrammájának példája | 32 |
| 4. Néhány megjegyzés az irodalomértelmezés „tudományosságáról” | 63 |
| 5. Implikáció és explikáció Kosztolányi Dezső <i>Caligula</i> című elbeszélésének értelmezései | 90 |
| 6. Élmény, olvasói tapasztalat, értelmezés | 110 |
| 7. Konklúzió helyett: egy irodalmi allegória | 137 |
| Szakirodalom | 139 |

1. Bevezetés

Előzetes tézisek

Az interpretáció modern gyakorlata az irodalom fogalmának kettősségéhez kapcsolódik. Az irodalmi mű egyszerre dokumentuma valamely idegenségnek (a múltnak, egy másik kultúrának vagy akár egy különös személyiségnek) és mégis mindig jelenlévő, mindig a befogadóban életre kelő műalkotás.

Az interpretáció egyszerre személyes és szakmai: azaz gyakorlásához személyes kvalitások (pl. nyitottság, a megértés akarása, figyelem) és ellenőrizhető ismeretek is szükségesek. Gyakorlása ezért önismereti gyakorlatnak is tekinthető, ám ez az aspektus elválaszthatatlan a szakmai (művelődéstörténeti, irodalomelméleti stb.) tudás bővítésétől. Jó értelmező ezért abból lehet, aki saját személyiségét nem kezeli adottnak („márpedig nekem ez /nem/ tetszik!”), hanem abból indul ki, hogy saját magunk megértése is feladat. Az önmegértés során nemcsak képességeink bővülnek, hanem – jó esetben – rálátásunk nyílik saját előítéleteinkre, és ennek következtében izlésünk, véleményünk is változhat.

Az irodalmi interpretáció mindenekelőtt a figyelem speciális minőségét jelenti. Abból indul ki, hogy a szöveg jelentése nem magától értetődő, hanem váratlan irányokból is keletkezhet. Ezért az értelmezőnek olyan tényezőkre is figyelnie kell, amelyek a pusztá fogyasztónak, a passzív befogadónak elkerülik a figyelmét. A figyelem ilyen működése arra az előfeltevésre támaszkodik hogy az irodalmi mű többrétegű, összetett képződmény, amelynek hatása a szintek bonyolult összjátékában rejlik. Az irodalmi olvasás ezért olykor igényli a lassúságot, a türelmes elidőzést, az egyes szöveghelyekhez való visszatérést, a többszöri újraolvasást. (Mindezt persze amellett, hogy a jó értelmezőnek kiterjedt műveltségre is szüksége van. Tehát ha kell, tud gyorsan és sokat is olvasni. Gyorsan olvasni sokféle szöveget lehet, míg a lassú, elidőző, figyelmes olvasásra kevesebb szöveg alkalmas.)

Az interpretáció a legtöbb esetben valamilyen fordítást jelent. Például egy régi szöveg jelentését a saját modern szókincsemmel igyekszem megvilágítani, vagy egy alapvetően érzéki tapasztalatot fogalmi nyelven próbálok megragadni. A *szövegmagyarázat* kifejezés is arra utal, hogy egy szöveg értelmét magyarul kell visszaadni (TESz 2: 218). Az értelmezés minőségét ezért nagyrészt a fordítás „célnyelvének” összetettsége és rugalmassága határozza meg. Az idegen nyelvekről való fordítás

gazdagítja az anyanyelvet, miközben az is nyilvánvaló, hogy a legjobb fordítás sem helyettesítheti az eredetit. Hasonló dialektika határozza meg az értelmezés (mint fordítás) szerepét is. Az interpretáció szükséges, ugyanakkor bizonyos értelemben lehetetlen feladat.

Az irodalmi interpretáció önálló műfaj, amely ebben a formájában történeti körülményekhez, intézményekhez kötött. Önálló műfajként a huszadik században fejlődött ki, a modern irodalomelmélet égisze alatt. Ennek a műfajnak jellegzetessége, hogy egy (vagy legfeljebb néhány) műalkotás köré szerveződik, és gondolatmenetét a mű kompozíciójának rekonstrukciója köré építi. Az értelmező tanulmány egészen különböző kontextusokat idézhet föl – a mű keletkezési körülményeitől a legkülönbözőbb technikai (verstani, nyelvtani, alakzattani) vagy történeti (nyelv-, művelődés-, eszme- vagy médiatörténeti) kontextusokon át az értelmezéshez használt fogalmak elméleti vagy filozófiai magyarázataig. Mégis, egy tanulmány akkor tekinthető valóban interpretációnak, ha a műből indul ki, és mindenféle technikai vagy kontextuális magyarázat után oda tér vissza.

Az interpretáció nemcsak egy önálló műfaj neve, hanem olyan általános név, amely az irodalommal kapcsolatos számos egyéb tevékenység alkotóelemét nevezi meg. Így már egy mű hangos felolvasását is interpretációnak nevezhetjük (ahogy egy zenei partitúra minden előadása is interpretáció): ez azért indokolt, mert a felolvasásnak sokszor választania kell lehetséges értelemléhetőségek közül. Még ahol nem érzékelünk nyilvánvaló többértelműséget, a felolvasás hangszíne, tempója, nyomatékai fontos eltéréseket okozhatnak. Ugyanígy a legelemibb filológiai feladatokhoz (pl. hiányos vagy romlott szövegrészek korrekciója, emendálása) is értelmezni kell az adott szövegrész környezetét, és ennek alapján döntést hozni a „helyes” szövegváltozatról. Kritikát is nehéz mondani arról a műről, amelyet nem értő módon olvassunk: ahhoz, hogy megállapítsuk egy-egy mű értékeit, valamilyen fogalmat kell alkotnunk arról, hogy az egyes elemek milyen célt szolgálnak, milyen kompozíciós elvek állhatnak mögöttük.

Az irodalmi mű talán azért váltja ki értelmező kedvünket, mert maga is értelmezése valaminek. Hogy minek, arról megoszlanak a vélemények: talán a társadalmi viszonyoknak, a történelemnek, az emberi lényeknek, a nyelvben rejlő lehetőségeknek? Az értelmezés kihívása tehát az, hogy ezt a műben rejlő „valamit” faggassa – ám ebben mindig ott rejlik az a veszély is, hogy a művön vagy az irodalmon túlmutató jelentés keresése közben magáról az irodalmi szövegről feledkezünk meg.

Az irodalmi interpretáció legfontosabb célja nem egyetlen, végső értelem azonosítása és rögzítése. A legtöbb irodalmi szöveg (különösen a modern irodalomra igaz ez) más szövegtípusoknál is kevésbé igényli és tűri az egyértelmű fordítást. Az irodalom éppen azért alkalmas terepe az interpretációnak, mert viszonylag szabadon és sokszor tét nélkül lehet különböző értelemléhetőségeket kipróbálni. Ezzel pedig többet értünk meg magának az értelemalkotásnak a folyamatáról, mint amikor egy

szöveg egyik vagy másik jelentése mellett kell kardoskodnunk. Az irodalmi értelmezés tehát bizonyos értelemben mindig magának a megértésnek a megértése.

Az interpretáció mint kulturális gyakorlat szorosan kapcsolódik az íráshoz mint technológiához. Nemcsak azért, mert írott műveket vizsgál (hiszen lehet képeket és filmeket is értelmezni), hanem elsősorban azért, mert a sokszor pillanatszerű vagy intuitív megértésményt vonalszerű gondolatmenetben fejti ki. Erre utal az explikáció (kifejtés) metaforája: a szöveggel kapcsolatos hallgatólagos benyomások csak az írásos kifejtés révén öltönek igazán alakot, az egyes szövegrészekre, a szöveg különböző aspektusaira vonatkozó, elsőre talán széttartó megfigyeléseinket pedig az írásos gondolatmenet foglalja egységbe. Ez akkor is igaz, ha élőszóban értelmezünk: az írásbeliség kultúrája mélyen áthatja hangzó megnyilatkozásainkat is. A szóbeliségre és írásbeliségre épülő kultúrák összehasonlító vizsgálatai megmutatták, hogy vonalszerűen kifejtett gondolatmenethez szükség van az írásra. Ennek pedagógiai vonatkozásai nyilvánvalóak: ahhoz, hogy jó értelmezőkké váljunk, gyakorolnunk kell magunkat az írásos szövegmagyarázatban, az explikációban.

Az értelmezés mint kulturális gyakorlat aktív folyamat, a szövegbe való beavatkozást jelenti; ez a folyamat pedig mindig tartalmazza az értelmező saját szempontjait. Például egyszerűen azt, hogy mi az, ami egy szövegben számomra nehézséget jelent, vagy mit tartok egy hosszabb szöveg leglényegesebb részletének. De – mint fentebb állítottuk – az interpretáció egyik tétje éppen az, hogy saját nézőpontunk korlátaira sikerül-e legalább részben rálátást szereznünk.

2. Költészet és interpretáció

Kosztolányi Dezső: *Boldog, szomorú dal*

Szinte lehetetlen elmagyarázni azt, hogy miként *kell* irodalmi művet értelmezni. Ebből az előző mondatból a *miként*-re majd később visszatérünk, most a *kell*-re összpontosítunk. Abból az egyszerű feltételezésből indulunk ki, hogy az irodalmi szöveg a hétköznapi nyelv értelmes elemeiből áll, de irodalmi műként nem rendelkezik rögzített kommunikációs funkcióval. Éppen ezért nem mondhatjuk meg, hogy hogyan kell fölfogni, legfeljebb arra mutathatunk rá, hogy milyen jelentései lehetnek (egy adott kereten belül), illetve milyen könnyen kínálkozó értelmezéseket zárhatunk ki. Vagyis itt egyfajta tanulási, megértési folyamattal lesz dolgunk: a szöveg kapcsán észrevehetünk értelmezési lehetőségeket, amelyekre a mű rájátszik, megidézi őket, ezekkel eljátszhatunk, és a legszélsőségebbeket vagy a lelegegyszerűsítőbbeket kizárva határolhatjuk körbe azt a játékteret, amelyen belül tovább kutakodhatunk. Ennek a szellemi játéknak a célja tehát mindenekelőtt a tapasztalatszerzés, a lehetőségek fölmérése. Ha egyetlen rögzített, kanonizált értelemhez jutnánk el, azzal egyszersmind az irodalmi szöveg társadalmi, kommunikációs funkcióját is meg kellene határoznunk. (Ez bizonyos irodalmi szövegeknél, például a *Himnusz* esetében könnyebben elképzelhető, de ezek a ritkább esetek, hiszen itt a szöveg tulajdonképpen az irodalmon túli, attól eltérő jelentőségre tesz szert.) Viszont mégis könnyebb néhány látszólagosan kínálkozó értelmezésről bebizonyítani, hogy nem állják ki a figyelmesebb olvasás próbáját mintsem a mű tényleges, korrekt értelmezését megadni. Ez a jelenség az irodalmi olvasás természetéből adódik, és pontosabb meghatározását a példa elemzése után kísérelhetjük meg.

Gyakorlati példáinkat kezdjük egy nagyon jól ismert Kosztolányi-verssel, amellyel legtöbben már középiskolában találkoztunk: a *Kenyér és bor* (1920) kötet elején szereplő, eredetileg 1917-ben a Nyugatban megjelent *Boldog, szomorú dallal*. Nem célom, hogy részletes, mindenre kiterjedő értelmezést adjak, mindössze néhány interpretációs problémára szeretnék figyelmeztetni. (Ez a megszorítás az összes példánál fennáll.)

Az értelmezés első lépése a hangos bemutatás, előadás. Nézzük meg a vers szövegét, és próbáljunk meg elgondolkodni azon, hogy hányféle problémával találkozhatunk a felolvasás során! Milyen döntéseket kell hoznia annak, aki saját hangján akarja megszólaltatni a verset? Hol és mikor változtatnánk a beszédtempón, az intonáción, a hangszínen? Mennyire érzékeltetnénk a vers metrikáját, ritmizáltságát, és (akár ennek rovására) hol váltanánk *parlandóra*, a szöveg élőbeszédszerűségét hangsúlyozva?

Milyen lehetőségeink vannak a vers tagolására? Hol kell vagy érdemes szünetet tartani, levegőt venni?

A tanári munkához elengedhetetlen, hogy a tanár tudja bemutatni, átélhetően értelmezni a verset (Cserhalmi 2001: 54–55). A feladat tehát most nem a tökéletes vagy eredeti előadásmód kidolgozását szolgálja, hanem inkább azt, hogy az olvasó saját bőrén tapasztalja meg, mennyire nem magától értetődő a vers értelmező felolvasása. A szöveg számos olyan döntési lehetőség elé állítja előadóját, amely a vers egészének értelmét befolyásolja.

Minden valamirevaló olvasó felismeri, hogy a vers nemcsak címében, hanem „hosszanti irányban” is kettéoszlik. A „De néha megállok az éjen...” sor egyértelmű törést jelent a szerkezetben, és ettől elsőre az a benyomásunk keletkezhet, hogy a címbe jelzett kettősség a vers egészére kivetül, a szöveget egy „boldog” és egy „szomorú” részre osztva. A vers hangos felolvasásakor vagy szavalásakor kézenfekvő megoldás, hogy ennél a sornál a versmondó megáll, lassítja a tempót, és hangszínváltozással is jelzi a törést. Hasonló történik a vers legismertebb, a Kaláka együttes általi mezenésítésében is.

Érdekes azonban eljátszani egy kicsit az interpretáció azon lehetőségeivel is, hogy a vers címéből akár az is következhetne, hogy a szöveget kétféle módon is elő lehet adni. Próbáljuk meg tehát az egész verset „boldogan” és „szomorúan” elmondani! Tanítványaimmal végzett kísérleteim alapján igazolva látom, amit magából a versszövegből is erősen sejteni lehet: az egész szövegre kiterjedő „boldog” szavakat sokkal nagyobb, sőt talán lehetetlen kihívásnak is látszik, míg az egész verset „szomorúan” mondani sokkal könnyebb – még a szöveg első felét is. Ez természetesen elsősorban a teljes szöveg ismeretében igaz: a vers zárata mintegy „visszamenőleg” rányomja bélyegét a korábban elhangzottakra, és innen nézve a lírai én birtokviszonyairól szóló mondatok is ironikus távlatba kerülhetnek. Például a „Szívem minek is szomorítsam” sor immár olyan retorikai fordulatként is felfogható (ennek nevei: lat., *praeteritio*; gör., *apophasis* vagy *paralepsis* [Szörényi–Szabó G. 1997: 161, Lausberg 2008: 436–437]), amely voltaképpen a látszólagos tagadáson keresztül állítást jelent. Ha valakinek bizonygatnia kell, hogy nem érdemes szomorkodnia, az már gyanús. A „jó takaró” – „jót-akaró” rímpár is gúnyos hatást kelthet: például azáltal, hogy a kiejtésben megkülönböztethetlenné teszi a beszélő által birtokolt tárgyakat és a költői életmódhoz szükséges társadalmi kapcsolatokat. Ezáltal a költői pályaeépítés „anyagias” oldalára (megélhetési költészet?) helyezi a hangsúlyt. Hasonló a helyzet a „tárcám van igaz színezüsből” sorral: ez a túlzás révén (nemcsak *ezüst*, nemcsak *színezüst*, hanem *igaz színezüst*!) teremt ironikus távlatot. A szóismétlések hatása ebben az összefüggésben a praeteritioéval rokon – talán azért kell a kertet és a villanyt megismételni, hogy a beszélőnek biztosan legyen elég felsorolnivalója? És mi a helyzet a köddel? – A múltban a beszélő maga is „kőd-kép” volt, de részegje is a ködnek. A szövegtöréshez közeledve egyre gyakrabban halmozódó „szomorú” szavak – „beteg idegem”, „bús Budapest”, „mit eldalolok, az a bánat” – ugyancsak megnehezítik a „boldog” és a „szomorú” rész egyértelmű elválasztását.

Ennek a kísérletnek a tanulságait két szinten foglalhatjuk össze: egyrészt fontos tapasztalat, hogy a versinterpretáció elemi összetevője a hangos felolvasás; az értelmezés intellektuális munka, amely azonban nem független az irodalmi szöveg átélésének testi, fiziológiai tapasztalatától. Ennek az összefüggésnek számos elméleti modellje létezik, a „test és irodalom” témája újabban divatosabbá is vált a kritikusok és értelmezők körében (Helikon 2011, Gumbrecht 2010). Most azonban elég arra a remélhetőleg biztató következtetésre utalni, hogy az irodalomértelmezés „száraz” munkája lehetőséget ad a művekkel való átélő, élményszerű foglalkozásra. Sőt, az írásos interpretáció érvényét részint az adhatja meg, ha viszonyba tud lépni a mű által kiváltott esztétikai tapasztalattal (bár érdemes előre bocsátani, hogy ennek a viszonynak nem kell affirmatív, az élményszerű olvasást igazoló viszonynak lennie).

A másik tanulság, hogy az egyszerű ellentét helyét egyfajta „bennfoglalásos” viszony veszi át: a boldogban már benne van a szomorú is (ez fordítva nem feltétlenül igaz). Egy-két helyen ezt a viszonyt az irónia fogalmával írtuk le. Az irónia a klasszikus görög meghatározás szerint „disszimuláció”, színlelés, a véleménynyilvánítástól való tartózkodás. A modern irodalomtudományban az irónia azt is jelenti, hogy a szöveg egyértelmű jelentése felfüggesztődik, a szöveg egyszerre jelenthet valamit és annak az ellentétét is (Brooks 1998: 350). Esetünkben hasonlóról van szó, ám éppen az egyszerű ellentét meghaladásához kapcsolódik az irónia: nem igaz, hogy a szöveg első fele boldog, a második szomorú. De az sem igaz, hogy az egész szöveget végig boldogan vagy végig szomorúan elő lehetne adni; ez a kettősség csak a törés előtti részre igaz. A szöveg utolsó harmadában, a „De néha...” utáni részben az ironikus kettősség utat enged egyfajta vallomásos pátosznak; ha korábban a „boldog” hangnem látszólagosnak tűnt, itt már nincs okunk kételkedni abban, hogy a beszélő valóban „szomorú”, lázas, kétségbeesett, csalódott.

Igaz, hogy a modalitás egyértelműbbé válik, ám a szöveg ebben a részben is tartogat még néhány meglepetést. Ennek kifejtéséhez térjünk vissza a másik, elsőként megírt gondolatához, a szöveg vallási motívumaihoz.

Ha már elkezdtünk töprengeni a *boldog* szótörténetéről, akkor könnyebben feltűnhet a vers vallási utalásrendszere, amelyet megerősít az egész kötet címe, az úrvacsora kellékeit megnevező *Kenyér és bor* (amely egyszersmind Hölderlin azonos című elégiáját is megidézi). Ráadásul a vers litániaszerű (!) felsorolása éppen ezekkel kezdődik („Van már kenyérem, borom is van”), mielőtt továbbgördül a családi és társadalmi élet, valamint a pusztán anyagi javak felé. A karácsonyi kalács alapvető hozzávalói is előkerülnek: „dió, mogyoró, mák”. Ezek olyan bőségszimbólumok, melyek egyszerre utalhatnak az anyagi jólétre, ugyanakkor vallási jelentést is hordozhatnak. Ez az átlényegülésre való képesség a későbbiekben még fontos lesz.

Bár a Kosztolányinál fellelhető vallási, liturgiai képzetek elemzése külön gondolatmenetet érdemelne, de számunkra most elsősorban nem az a kérdés izgalmas, hogy miként olvasható vallásos műként a *Boldog, szomorú dal*, hanem, hogy ezek a motívumok

segíthetnek ráismerni a látszólag egyszerű, ellentétező szerkezet mögött álló bonyolultabb érték- és időfelfogásra. A mű időszerkezete ugyanis nem egyszerűen egy elveszett múlt iránti nosztalgiára épül, hanem valami ennél komplexebbre, amelyben a múlt, a jelen és a jövő dinamikus, egymásra vonatkozó, egymással helyet cserélő viszonyrendszerbe kerül.

Az iskolai oktatásban a verset sokszor a Németh G. Béla által bevezette fogalomra támaszkodva időszembesítő műként azonosítják. Erre jó okot szolgáltatnak a műben szereplő időhatározók és igeidők, amelyek valóban a jelen és a múlt értékeit állítják szembe, és valami elveszett iránti nosztalgiára utalnak. A nyitó sorban rögtön a „már” időhatározóval találkozunk, amely az anyagi gyarapodásra utal, és megalapozza a versből kiolvasható élettörténetet: a beszélő felnőttkorában anyagi javakat, társadalmi kapcsolatokat halmozott föl, családapává vált, miközben valamilyen kincsről kénytelen volt lemondani. (A vers zárósorában is ott van ez a „már”, egy jóval rejtélyesebb összefüggésben: „már nem vagyok otthon az égben”.) Azt azonban a nosztalgiára építő olvasat könnyen elvétí, hogy a beszélő *a kincsnek soha nem is volt birtokában*, vagyis a jelen nem egyszerűen a múlthoz képest látszik értékvesztettnek, hanem a múltban még nyitottnak, végtelennek látszó jövőhöz képest. Ez tulajdonképpen expliciten megfogalmazódik a fiatalkori én jellemzésében, amely még a jelenkori én fölényét hangsúlyozza: „Nem többet az egykori köd-kép, / részegje a ködnek, a könnynek.” Figyeljünk föl a *köd* megismétlésére, amely úgy is olvasható, hogy a beszélő fiatalon felismerhetetlen (ismeretlen) volt, miközben ő maga is ábrándokat kergetett. Ezzel szemben *ma* „énekes ifju fiának” vallja őt a „vén Magyarország”, vagyis nem annyira a fizikai értelemben vett ifjúság elvesztéséről van szó, hanem valami másról. Ráadásul régen ő volt „részegje a könnynek”, ma viszont az ő dala „borítja könnyekbe” a közönséget.

A fent idézett mondatot leszámítva még egyetlen, negatív utalás van a szövegben az elveszett múltra: „nem kell kegyekért könyörögnöm”. Ha a szöveg explicit vonatkozásait nézzük, a jelenrel szembeállított idősíki bizonyára nem idilli: a fiatalokkoról csak annyit tudunk meg, hogy minden bizonnyal a nélkülözés, a kegyekért könyörgés, az ismeretlenség „könnytől részeges” időszaka volt. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert összefüggésbe hozható a vers motívumainak ellentmondásosságával.

Ez az ellentmondás a „kincs” térbeli és időbeli elhelyezésében jelenik meg. Először ugyanis azt tudjuk meg, hogy a kincset „a mélyen” ássa a lírai én, majd az utolsó sorban már az „égben” való otthontalanságáról tudósít. Vagyis az első ellentmondást a térbeli elhelyezkedés tekintetében láthatjuk. Arról, ami hiányzik, nem tudjuk, hogy a mélyben vagy a magasban kell-e keresnünk: az „álmát hüvelyező” betegre való utalás a mélylélektant és így a személy legbensőségesebb titkainak képzetét is megidézheti, míg a korábban már látott vallási képzetekkel összekapcsolva az „ég” motívuma a túlvilági üdvösségre, a transzcendenciára is utalhat. Az efféle titkos lényegiség képzelete olyan távoli asszociációkat is összekapcsol, hogy ez a sokrétűség már a teljes meghatározhatatlanság felé mutat. A beszélő tudja, hogy valamije

hiányzik, de fogalma sincs, hogy egyáltalán mi az, és hol keresse. (A Szegedy-Maszák Mihály által írott tankönyvfejezet úgy utal erre a meghatározatlanságra, hogy a van és a nincs ellentétét egyszerűen a „rész” és az „egész” kettősségével jelöli, ezzel elkerülve a konkrét meghatározás kényszerét: „sikereket elérni annyit jelent, hogy a rész elfeledtesse velünk az egészet, az egyszeri ittlét súlyát” (Szegedy-Maszák et al 1985: 352)

Ennek legérdekesebb jele a vers(mondat)tan szintjén található: a „De néha megállok az éjen...” kezdetű mondat a vers leghosszabb, nyolcsoros mondata. Ráadásul ebben a mondatban két sorban is megtörik a vers egyébként egészen következetes anapesztikus lüktetése (a verselés lehetséges értelmezéseiről ld. Király 1986: 229). Mind a „mint lázbeteg, aki föleszmél”, mind a „jaj, valaha mit akartam” sorokban tetten érhető egy-egy bicsaklás. A várt hosszú szótag helyett előkerülő rövid szótag ebben az összefüggésben jelértékű lehet: vagy a beszélő kapkodásának jele, vagy éppen annak jelzése, hogy az olvasó lassítson a tempón, különben összefutnak a szájában a szótagok.

De nemcsak a metrika, hanem a szintaxis is érdekes. A nyolcsoros mondat három „jelenetet” másol egymásra, benne háromféle képi sík torlódik össze. A „legkülső” síkot a lírai én szó szerinti vallomásának tekinthetjük: „megállok az éjen”, „jaj, valaha mit akartam” – olyan képek és megnyilatkozások ezek, amelyek a versbeli élet-történet kontextusában nem igényelnek figuratív értelmezést, szó szerint értjük őket. A következő, metaforikus sík a kincset kiásó hajótörött (?) vagy zsupori (?) képe: ez a kép mintegy magyarázza, érzékvé teszi az önmagát faggató lírai én mentális tevékenységét. Harmadikként pedig a saját lázalmát megfejtteni igyekvő beteg képével találkozunk.

Az első síkváltásnál a szó szerintiből a metaforikusba való átmenet nem jelölt. Pontosabban alig jelölt; az „úgy” szó lehet kötőszó, de mutatószó is

„megállok, [és] úgy ásom a kincset”

VAGY

„úgy ásom a kincset, mint lázbeteg”.

Az első olvasat szerint az első és a második sík mellérendelő viszonyban áll (legalábbis ez a rekonstruált mondat következményes mellérendelő típusú), tehát a vers mondattanilag nem jelöli a szó szerintiből a figurálisra történő váltást. A másik olvasatban viszont az úgy mutatószóként előrevetíti a *mint* kötőszót, és így kerekíti ki a jelölt hasonlatot. Ebben az esetben kevés kétségünk lehet afelől, hogy hasonlatról van szó, tehát az alakzat létrehoz egy megkettőződést a szó szerinti és az átvitt (figurális) sík között. Igen ám, de a második olvasat nem feltétlenül zárja ki az elsőt, hiszen az egész mondat így kétféleképpen tagolható, és a két szintaktikai olvasatban más lesz a hasonlított. Ezért is tulajdoníthatunk még nagyobb jelentőséget a mondat hosszának: a vesszők megengedik a kétféle tagolást, így a kétféle hangoztatást is. Ha

korábban a hangos felolvasás hangnemi lehetőségeit mérlegeltük, ezúttal mondattani és logikai eltéréseket is láthatunk az eltérő interpretációk között! Lássuk, hogyan központosozhatnánk másként a szöveget a kétféle olvasat szerint:

De néha **megállok** az éjen,
gyötrődve, halálba hanyatlón,
úgy ásom a kincset a mélyen,
a kincset, a régít, a padlón.
Mint lázbeteg, aki föleszmél,
álmát hüvelyezve, zavartan,
kezem kotorászva keresgél,
hogy jaj, valaha mit akartam.

De néha megállok az éjen,
gyötrődve, halálba hanyatlón.
Úgy ásom a kincset a mélyen,
a kincset, a régít, a padlón,
mint lázbeteg, aki föleszmél,
álmát hüvelyezve, zavartan.
Kezem kotorászva keresgél,
hogy jaj, valaha mit akartam.

Jól látható a két olvasat közötti finom, de mégis érdekfeszítő különbség: az *úgy* eltérő olvasatai a „kincset” helyezik más szintaktikai keretbe. Közös a két olvasatban, hogy a metaforikus síkra váltásnak nincsen közvetlen jele; legfeljebb a két igei tagmondat közé ékelt „halálba hanyatlón” szintagmát patetikus túlzásként olvasva figyelhetünk fel a hétköznapi életvilágtól való eltávolodásra.

Az első interpretáció szerint a beszélő úgy beszél a kincsásásról, mintha éjszakai meg-megállásának folyamánya lenne. A *mint* ez esetben a „kezem kotorászva keresgél” alliteráló igei szerkezetére utal előre, amely – ha a két négysoros részt külön-külön is megálló mondatként olvassuk – valami új cselekvést vezet be; például elképzelhetjük, hogy a beszélő a zsebében kotorász, vagy éppen saját testét, homlokát tapogatja, „mint lázbeteg”. Ez az olvasat a *mint* szó kétértelműségére is figyelmeztethet: nem is biztos, hogy kétszintű hasonlatról van szó, hanem arról, hogy beszélő ténylegesen lázbetegként kotorászik és keresgél. Ez fontos lehet a későbbiek szempontjából, amennyiben a forróság képzetét társítja a beszélőhöz. Az első olvasatban tehát nincsen semmilyen egyértelmű jele annak, hogy átvitt értelmű beszéddel van dolgunk: a kincskeresés, a láz és a kotorászás mind a beszélő hétköznapi életének részét képezi.

A második olvasatban ezzel szemben a hasonlat jelöltebb, bár itt sem lehet teljesen kizárni a *mint* másik jelentését. A három sík viszonya ez esetben világosabb: az első két sor a hétköznapi (bár éjszakai) világra utal, a középső mondat kétszintű hasonlatot alkot, amelyben a kincskeresés és a lázas álmofejtés kettős képe érzékelteti a beszélő éjszakai mentális gyötrődését. Végül az utolsó előtti sor visszavált a második síkra (kotorászás = ásás), és az utolsó sorban megint a hétköznapi, szó szerinti síkon vagyunk.

Mi lehet a jelentősége ennek a kettős olvashatóságnak? Mondhatjuk, hogy csupán lényegtelen, mellékes vagy véletlen effektusáról van szó a szövegnek, de ez esetben nem tudunk elszámolni a már említett ritmikai, versmondattani megfigyeléseinkkel, melyek szerint ez a mondat éppen hosszúságával és ebből adódó komplexebb tagoltságával tűnik ki a többi közül. Még arra is hivatkozhatunk, hogy a versmondónak

vagy felolvasónak valahol levegőt kell vennie, és így önkéntelenül is választania kell a fönt vázolt tagolási lehetőségek közül.

Ráadásul a két olvasat különbsége egy „mélységileg tagolt” építmény és egy egyszerű felszíni mellérendelés különbségként is fönnáll. Az első interpretációnk nem jelölt síkváltásokat a szó szerinti (felszíni) és az átvitt (mélyebb) értelmek között, a második viszont összesen három síkot rendezett szimmetrikus struktúrába. A két olvasat különbsége tehát felszín és mélység összjátékát is beindítja, ami a kései Kosztolányi lírájában középponti szerepű motívum lesz – ismertek az *Esti Kornél énekének* a mélység valódiságát tagadó, a felszínesség mélységét ünneplő sorai („Légy az, ami a bölcs kéj / fölhámja, a gyümölcshéj / remek ruhája, zöld szín / fán, tengeren a fölszín: / mélységek látszata.”).

A második olvasatban felállított építmény szimmetrikus, és három, egymást magyarázó síkot tartalmaz. Mindháromban valami múltbelinek a megértéséről, a jelenbe hozásáról van szó: a „jaj, valaha mit akartam” kérdése érthető, de semmi konkrétumot nem tartalmaz. A kincs motívuma ezzel szemben konkrét, a múltban eltemetett és ezért visszakereshető dolgot sejtet, ám ez a metafora láthatólag nem kielégítő, ezért is kell egy további hasonlattal kiegészíteni. Az álmát hüvelyező lázbeteg hasonlatának mondattanilag a kincskiásás képét kellene magyaráznia, valójában azonban elutasítja a kincs motívumában megjelenő konkrét vonatkozást, és egy sokkal megragadhatatlanabb, reménytelenebb példával szolgál. A lázbeteg föleszmél ugyan, de még mindig zavart, és lázálmát próbálja megfejteni. Ebben a hasonlatban tehát szó sincs arról, hogy a megfejtendő múlt valami egyértelmű értéket, konkrét tartalmat hordozna a jelenhez képest, vagy gyógyírt jelentene a jelen zavarodottságára: sőt ez a jelenkori zavar éppen ugyanabból az okból (láz) ered, amelyből az elveszített és megfejtendő múlt (álom) is.

A vers tehát bizonyos mértékig becsapja az olvasót, amikor ezt a három síkot szimmetrikusan egymásba ágyazza: a harmonikus építmény egymásnak ellentmondó képzeteket fog egybe, és a „mélységi” megértésnek csak az illúzióját tartja fönn. Ezért is lehet jelentőséget tulajdonítani annak, hogy ugyanennek a szakasznak a másik grammatikai olvasata nem tagolódik „mélységi” síkokra, hanem minden képet szó szerint érthetőként is bemutat. A felszín és a mélység ellentéte így magára a költői nyelvre is vonatkozik (akárcsak az *Esti Kornél énekében*), vagyis immár nem csupán pszichológiai vagy bölcseleti témaként jelenik meg a versben. Nem nehéz belátni, hogy a költészetben a mondás mikéntje éppolyan fontos, mint az, hogy mit állít a szöveg. Értelmezésünk szerint a Kosztolányi-vers ennek demonstrációjaként is olvasható.

Ezzel összefüggésben pedig föltűnhet még egy különös nyelvtani viszony: a kincskereső ugyan ás, és mélységet emleget, de a névszói ragok ennek kétszer is ellentmondanak. Nem „a mélyben”, hanem „a mélyen” keres – ezt talán meg lehet magyarázni azzal, hogy „valaminek a mélyén” van a kincs. Viszont azzal már sokkal

nehezebb mit kezdeni, hogy ezt a mélységet „a padlón” keresi a beszélő. Vagyis mintha olyasmit keresne, ami mindig is az orra előtt volt – akárcsak Edgar Allen Poe híres elbeszélésében, *Az ellopott levélben* (*The Purloined Letter*) a fantáziátlan rendőrség.

Eljátszhatunk azzal a gondolattal is, hogy a versben kifejezett „mélység” (a szó szerinti és az egyre mélyebb jelentések) valamiként összekapcsolható, analógiába állítható a jelen és a múlt viszonyával is. Ha a kincskeresést és az álmofejtést olyan metaforaként/hasonlatként értjük, amely magyarázatot ad a beszélő lelkében lejátszódó folyamatokra, ez esetben az elásott kincset és a megfejtendő álmot múltbeli tartalomnak tekinthetjük, amelyet „elő kell ásni” ahhoz, hogy az elmúlt boldogság visszatérjen. Ha azonban a kincs a „padlón” van, tehát nincs is elásva, akkor a múltban való kutakodás tulajdonképpen hasztalan: a múlt (= mélység) nem tartalmaz konkrétan megragadható értékeket. Ilyen szempontból mégis indokolt a kincskeresés és a lázálomfejtés analógiája: csak éppen a kettő közös negativitását domborítja ki.

A folytatás is igazolja ezt a sejtésünket: a *kincs* – amint erre Nemes Nagy Ágnes is felhívja a figyelmet (Nemes Nagy 2004, továbbá egy 1936-os József Attila-töredék és egy néhány évtizeddel ezelőtt népszerű kalandfilm címe is megerősíti) – a *nincs*-re rímel. Az utolsó előtti mondat belső ríme össze is párosítja ezeket: „nincs meg a kincs, mire vágytam”. Vagyis visszamenőleg azt igazolja, hogy a kincset ásó személy nem maga temette el a kincset, hanem pusztán vágyott rá, talán egy „Monte Cristo grófja”-féle újrakezdés reményében.

Az utolsó sorok múlt idejű igéi sajátos fényt vetnek a jelennel szembeállított múltra: „akartam”, „vágytam”, „[amiért] égtem”. Ezek az igék nem valaminek a birtoklását, hanem valamire való törekvést fejeznek ki. A „kincs” csak ebben az értelemben társítható a múlthoz; olyan múltról van szó tehát, amely tulajdonképpen soha nem volt jelen, hanem talán visszamenőleg, mint egy jövőre nyitott horizont képzelhető el. A „kincset” ezért nem lehet megtalálni: mivel soha nem is volt meg, a megelégedett jelenből visszatekintve csak az a nyitottság, dinamizmus, potencialitás mutatkozik érénynek, amely a nem létező kincs hajszolásában tört felszínre. A jelen helyzet paradoxona azonban az, hogy a beszélő nem egy tényleges múltbeli állapotot hiányol, hanem azt az energiát, amely a múltban a lehetséges jövő felé irányult. Ez egy viszonylag jól azonosítható pszichológiai képlet is: maga a beérkezetttség, megállapodottság bizonyul egyszerre boldogságra és szomorúságra okot adó állapotnak. A felhalmozott evilági javak, kapcsolatok, értékek egyfajta nehézkedést jelentenek, amelyek lehorgonyozzák a beszélőt. Ezzel a pszichológiai értelmezéssel viszonylag könnyű azonosulni (Nemes Nagy is azzal kezdi írását, hogy könnyen érthető versről van szó), és az értelmező számára mindig nagy a kísértés, hogy a vers kapcsán arról a lelki helyzetről beszéljen, amelyet a vers megjelenít. Azonban már láttuk, hogy a vers magának a (vers)nyelvnek a lehetőségeit is faggatja, és ebben alighanem több szellemi kihívás akad, mint a vershelyzet akár vulgáropszichológizálásra is alkalmas adó magyarázatában.

Érdemesebb tehát a vers időviszonyaiban tetten érhető különösségre összpontosítani. A zárósor felől olvasva ugyanis a pszichológiai értelmezés elsőbbsége megkérdőjeleződik. A „már nem vagyok otthon az égben” mondat ugyanis tartalmaz egy akár önellentmondásnak is tekinthető viszonyt az explicit időmeghatározás („már”) és egy felidézett konvencionális kép („otthon az égben”) között. Az ég képe kapcsán tudniillik szinte lehetetlen eltekinteni a kép szakrális jelentéseitől. Ehhez az érvünkhöz konkrét indoklást adhat az, hogy a „kincs” és az „ég” látszólag ellentmondásos összepárosítása maga is bibliai előzményekre tekint vissza: „Hasonló a mennyek országa a szántóföldben elrejtett kincshez, amelyet az ember, miután megtalált, elrejt, örömeiben elmegy, eladja mindenét, amije van, és megveszi azt a szántóföldet.” (Mt 13, 44)

A korábban megnevezett, vallásinak is tekinthető motívumok összefüggésében olvasva a záró sorpár „itt e világ” – „ég” szembeállítás az „evilág” – „túlvilág” ellentétpárt is megidézi. Az ég eszerint az üdvösség helyeként is azonosítható, vagyis a jövő nyitottságát testesíti meg. Tehát a „már nem vagyok otthon az égben” sorban furcsa időparadoxonra találhatunk. A „már” azt sugallja, hogy a beszélő a múltjából vesztett el valamit, az ég szimbolikája viszont inkább azt, hogy a jövőjéből. Ha az ég szimbolikájából a nyitottságot, az üdvösséget mint a jövőben elnyerhető kegyelmet emeljük ki, akkor a beszélő tulajdonképpen lehetetlent állít: a „már nem vagyok otthon az égben” sor értelmetlen. Az ég nem birtokolható, lényegileg nem a múlthoz tartozik, így nem lehet az élet derekán elveszíteni.

Ahhoz, hogy innen továbblendüljünk, azt kell feltételeznünk, hogy a költő nem beszél összevissza. Hogyan magyarázható ez a paradoxon? Mérlegeljünk két lehetőséget. Egy lehetséges felfogás szerint a költői én vallási kiábrándultságáról, a túlvilággal kapcsolatos kételyeiről lehet szó. Ez tulajdonképpen egy alternatív pszichológiai értelmezés lenne, melynek tárgya a vallásos hit. Ez megint egy azoknak az élettörténeti narratíváknak a sorában, amelyeket a vers lehetővé tesz, ugyanakkor nem támaszt alá konkrét érvekkel. Ha valóban ez a kiábrándulás vagy kétely lenne a vers „tárgya”, akkor ez a tematika miért csak áttételesen, szimbólumok lehetséges értelmezésein keresztül jelenítődik meg. Egy másik magyarázatot ad Nemes Nagy Ágnes, aki egy másik versből való idézettel (*Nem tudtam én dalolni...*) azt állítja, hogy Kosztolányi költészetében az *ég* általában az elmúlt boldogság jelképévé válik: „ami elmúlt, úgy van fölöttem, mint az ég”. Ez nagyon érdekes magyarázat, számunkra már csak azért is, mert egy másik, itt elemzendő vershez is kapcsolódik, megidézi a híres Zrínyi-epigramma kezdősorát („Befed ez a kék ég...”). Azonban biztosak lehetünk abban, hogy egy másik versből való idézet megnyugtatóan magyarázza saját versünk szimbolikáját? Elintézhethetjük egy motívum látszólagos ellentmondásait azzal, hogy költőnk nem a hétköznapi értelemben használta a jelképet? Ez egyebek közt azért is nehéz ebben az esetben, mert az akár játékosan vagy mellékesen megidézett szakrális motívumok kontextusában nem lehet kizárni az *ég* motívumának jelentésköréből az ígért, a jövőbeliség képzeit.

Ezért érdemes elgondolkodni a vers időviszonyain, továbbá a megidézett szakrális motívumok lehetséges jelentésein. Ha a másodikkal kezdjük, észrevesszük, hogy többségük úgy szakrális, hogy egyszersmind „bőségszimbólumnak” (Pethőné 2010: 422–423) is tekinthető, hiszen ételekről, italokról van szó. Ez megerősítheti azt az értelmezést, hogy a vers a tulajdonok és eredmények felsorolásakor már látensen megidézi az „evilági” boldogság „égi” ellenpólusát is. Voltaképpen magának a szimbolikusnak a mibenlétéről van szó: nemcsak a versben, hanem a hivatkozásul szolgáló szakrális rituálékban is az evilági, tárgyi valóság elemeinek anyagtalanná válásával, átlényegülésével valósul meg a szent és a hétköznapi közötti kapcsolat. A Kosztolányi-versben azonban ez a transzfiguráció (átlényegülés), a hétköznapi és az égi közötti egyesülés válik kétségessé azáltal, hogy az *ég* szimbolikája maga is eltolódik: az üdvösség jelentéskörét felidézve, de az abban implikált időviszonyokat megváltoztatva maga a szimbolikus átlényegülés, a hétköznapiinak a szakrálissá válása is problematikus lesz.

Főnti versmondattani és alakzattani elemzésünkhöz kapcsolódva azt is kérdezhettük: nem éppen a betű szerinti és az átvitt (metaforikus, szimbolikus) jelentéssíkok közötti viszony kérdéséről van-e itt szó? Ez már csak azért is releváns szempontnak látszik, mert a versben megidézett élettörténet jelölten *költői* életút, vagyis nemcsak a polgári személy, a fiatal férfi megállapodottságáról, és nem is csak az üdvösségre vágyó lélek vívódásairól van szó, hanem a már beérkezett („énekes ifjú fiának vall engem a vén Magyarország”) költő önvizsgálatáról is. A hétköznapi szimbolikus tételének, az evilági átlényegítésének problémája tehát egyszerre ragadható meg a szakrális szintjén és ugyanakkor a költészet problémájaként is. Ezt az összekapcsolást lényegbevágó módon ragadja meg a Hölderlinre való utalás (*Brot und Wein*): a Kosztolányi-verset a romantika óta uralkodó pseudo-szakrális költészetfelfogás megidézésének, kérdőre vonásának is tekinthetjük.

A kincs példája magyarázhatja, hogy miről is van szó. Főnt hosszabban elidőztünk annál a kérdésnél, hogy a szövegben szereplő kincsmotívum milyen értelemben tekinthető metaforikusnak, milyen magyarázatot, illusztrációt kínál a beszélő mentális, lelki vívódásaihoz. Arra a következtetésre jutottunk, hogy a szöveg leghosszabb mondatának összetett belső mondattani és retorikai viszonyai miatt nehéz pontos választ adni erre a kérdésre. Az a tény, hogy a kincs a „padlón” és nem „a padló alatt” van, több kézenfekvő magyarázatot is kétségbe von. Egyrészt azt, hogy az elveszett kincset a múlt rejtené magában. De ennek nyomán az is kérdéssé válik, hogy élet rendelkezik-e „mély” szimbolikus jelentéssel, s ha igen, akkor ez a jelentés kifejezhető-e a költészet által.

Egyáltalán: mi a szó szerinti és mi a szimbolikus (metaforikus)? A *Magyar nyelv történeti és etimológiai szótárában* (TESz: 331) olyan szómagyarázatot találunk a *boldog* szóról, amely különös módon illeszkedik eddigi gondolatmenetünkbe. A szócikk szerzője megállapítja az első ismert szóelőfordulások szakrális kontextusát, majd két lehetőséget mérlegel a szó jelentésváltozásait illetően. (Mivel az etimológia

nem bizonyított, ezért spekulatív értelmezésről van szó.) Az egyik lehetőség szerint a szó a *bódít*, *bódul* szavakkal azonos töből származik, és így eredeti jelentése a szakrális kábulathoz, szent elrélüléshez köthető, vagyis a boldogság már eleve az evilágtól való eltávolodást, önkívületet jelent. A hétköznapi életre való vonatkoztatása tehát csak származtatott. Versünk kontextusában ez a „részegje a ködnek, a könnynek” állapotával hozható kapcsolatba, melyet a múlttal, a pályakezdő, még ismeretlen, de vérmes reményeket tápláló költő lelkiállapotával azonosítottunk. Ha a szónak ezt az eredetét fogadnánk el, az megkönnyitené a vers magyarázatát, de ugyanakkor megfordítaná a szószerinti és a metaforikus eddig elfogadott hierarchiáját: a szószerinti (= eredeti) jelentés egyben a szimbolikus is, míg a hétköznapi életre vonatkozó jelentést kellene átvittnek tekintenünk. A szócikk másik fölvetése materialistább, és a cikk szerzője ezt valószínűbbnek tekinti: eszerint a *boldog* eredetileg a gazdagsággal, bőséggel, anyagi megerősődéssel volt összefüggésben. Idézi „a bot boldogabbik vége” szólást, valamint a *boldoganya* építészeti terminust, amelyek az anyag erősségével voltak összefüggésben. Azt, hogy az első ismert szóelőfordulások szakrális jelentésűek, a fennmaradt írásos anyag természetével magyarázza. Ha ezt a magyarázatot fogadjuk el, úgy a lelki boldogságot az evilági boldogságból származtatott, azon alapuló állapotnak tekintjük: a híres Maslow-piramis efféle magyarázattal szolgál az emberi igények hierarchiájáról.

Természetesen nem célom eldönteni, melyik jelentésmagyarázat a helyes. A materialista értelmezés igényét azzal is magyarázhatjuk, hogy a szótár abban a korszakban született, amikor a boldogság szakrális szemlélete ideológiailag gyanúsnak minősült. A hivatalos szótár talán ezért is hajlik a materialista magyarázat felé. Számunkra azonban egyszerűen a kétféle magyarázat együttes megléte érdekes, ami egybevág a Kosztolányi-versben megfigyelt eldöntetlenségekkel. Sőt, mintha maga a vers kommentár is lenne a címben foglalt szó jelentéstörténetéhez. Ahhoz, hogy biztosan dönthessünk a szószerinti és a figuratív jelentés elsőbbségét illetően, már eleve szükség van egy olyan keretre, amely egyszersmind (ideológiai vagy transzcendens) világmagyarázatot is ad. Az ilyen előzetes magyarázatok megakasztják a költői nyelv játékát, ezért a költészet és a költészetan nem indulhat ki egyik vagy másik ilyen magyarázattól. Ezért van, hogy a vers nemcsak a materiális javakkal és az evilági megelégedettséggel kapcsolatban vesz föl ironikus távlatot, hanem az üdvösséghez kapcsolódó képzeteket is kifordítja, a *még* helyett a *már* időbeli aspektusát hangsúlyozva.

A Kosztolányi-versben tehát olyan mozgásokat azonosíthatunk, amelyek fölkinálnak ismert, kézenfekvőnek látszó értelmezési sémákat. Ezek lehetnek pszichológiai vagy vallásiak – ismerőségük elősegíti az olvasó elsődleges, közvetlen viszonyulását a vershez. Versünk ugyanakkor ravasz módon állítja párhuzamba, játssza ki egymás ellen ezeket az értelmezési sémákat, aminek eredményeképpen egyik sem alkalmazható maradéktalanul a szövegre. Az eddigi gondolatmenetünk egyik legfőbb tanulsága az lehet, hogy a vers végső soron éppen az értelmezés lehetőségeiről

szól, akár abban a triviális jelentésben, hogy „az élet értelmét” faggatja. Ezt a kérdést azonban áthelyezi, módosítja, amennyiben nem általános, fogalmilag könnyen megragadható választ kínál, hanem olyat, amely specifikusan a nyelv és a költészet értelemadó lehetőségeire vonatkozik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a vers az olvasó tapasztalatává változtatja azt, amit témájaként megjelöl: az értelmezésre törekvő olvasó ugyanúgy ássa a kincset, és hüvelykezi az álmod, mint a beszélő, de azzal kell szembesülnie, hogy a vers „mély értelme” tulajdonképpen „a felszínen” van. (Egy irodalmi tankönyv szerzői is felfigyeltek erre, amikor a kincs motívumának „többértelmű retorikai funkciójáról” szólnak, amely „magát az olvasást is jelölheti” [Eisemann–H. Nagy–Kulcsár-Szabó 1999: 223]). A versszöveg kétértelműen viszonyul saját jelentéséhez – azt sugallja, hogy van ilyen jelentés, de nem mondja meg, hogy mi az, a magyarázatra felkínált metaforák és analógiák pedig vagy többértelműek vagy önellentmondásba visznek.

Az idősíkok elemzésével ezért nem konkrét tárgyi jelentést keresünk, hanem a vers olvasásának tapasztalatát, folyamatszerűségét igyekszünk megragadni. Ebben segíthet egy kölcsönzött fogalom: Halmai Tamás rövid értelmezésében az úrvacsora motívumaira összpontosít, és a középkorú Kosztolányi művészetével kapcsolatban az „immanens túlvilág” kifejezést használja (Halmai 2002). Ez a paradox szó szerkezet megvilágíthat valamit a mi gondolatmenetünkben is: az ég túlvilági képzete egy sajátos, nem létező időt idéz meg, a múlt felől elképzelt jövő idejét. Ez egyfajta „párhuzamos valóságként” képzelhető el, amely a múltban lehetségesnek látszott, bár konkrét alakot soha nem öltött. A tényleges idősíkok egymásba játszátásával olyan virtuális idősík nyílik meg, amely a szó anyagi értelmében nem létezik, de még képzeletbeli léte is csak áttételes, hiszen a jelenből visszaidézett múltban elképzelt lehetséges jövőről van szó. Paul Valéry egy esszéjéből származtatott mondással élve: „a jövő ugyanolyan, mint minden egyéb dolog: már nem az, ami egykor volt” [L'avenir est comme le reste: il n'est plus ce qu'il était]” (idézi egyebek közt: Bruno 2008).

A paradoxon tehát abban áll, hogy a múlt visszatekintve a nyitott jövővel azonos – ennyiben rokonítható az ég szakrális motívumával – és a jelen éppen azért bizonyul zártabbnak ennél, mert *jelen* van. Vagyis az időparadoxon afféle metafizikai paradoxont rejt: az, ami jelen van, bizonyos értelemben kevésbé van, mint ami csak lehetőségként létezik. Ezzel talán megerősíthető a rokonság versünk és József Attila *Eszmélete* között („Csak ami nincs, annak van bokra, / Csak ami lesz, az a virág. / Ami van, széthull darabokra.”)

Ehhez a megfigyeléshez persze megint lehet hétköznapi, pszichológiai jelentéseket társítani, például a kielégíthetetlen bírvágyat, a „szomszéd kertje mindig zöldebb” közhelyes igazságát. Nagyon profán módon akár a szexuális lehetőségek fiatalkori nyitottságát is szóba hozhatjuk a biztonságos jelen lezáruló horizontjával szemben („Van gyermekem és feleségem. / Szívem minek is szomorítsam?”). Az efféle jelenlétségek mind részét képezhetik a vers értelmezésének, és nem győzőm

hangsúlyozni, hogy a hétköznapi olvasó első viszonyulási lehetőségeit az ilyen értelemegységek adják meg (ld. Király 1986: 217). A romantikus és modern költészet egyik fontos vitapontja, hogy a költészet egyetemes emberi érzéseket jelenít-e meg, vagy a költő sajátos kifejezőmódja netán abból adódik, hogy neki az érzelmi világa is más, mint a hétköznapi halandóknak. T. S. Eliot – nem sokkal versünk megjelentése után – az előbbi mellett érvelt, és azt állította, hogy nem a költői élmény, hanem a kifejezőmód teszi a kitűnő műalkotást, sőt a költő feladata, hogy személyiségének egyedi vonásait elnyomja (Eliot 1998: 335). Mások szerint (mint később látni fogjuk, közéjük tartozott József Attila is) a kettő elválaszthatatlan, mivel a műben kifejezett „ihlet” nem fordítható le semmilyen fogalmi nyelvre, így a pszichológia nyelvére sem.

Ennek kapcsán arra is érdemes felhívni a figyelmet, hogy a lehetséges, a potenciális világa Arisztotelész óta a költészet világával egyértelmű. A *Poétikában* a költészet és a történetírás különbségéről szólva azt állítja, hogy „az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mert a költészet inkább az általánosot, a történetírás meg az egyedit mondja” (Arisztotelész 1997: 45). Ezzel persze versünk kapcsán továbbra is fennáll az a probléma, hogy a költői élettörténetben a felsorolás az egyedinek, a konkrétnek, a megtörténtnek a túlsúlyáról számol be, és nem tud elszámolni azzal, hogy mindez miként viszonyul ahhoz, amit a költészetnek kell megjelenítenie.

De a „költészet a költészetről” értelmezésnek is van triviális, történetté formálható változata. A költemény ezek szerint költői önéletrajz. Eszerint a beérkezett költő csalódottan ismeri be, hogy saját művészi tevékenysége elsősorban „polgári” eredményeket hozott. Életrajzi tényekkel támaszthatjuk alá, hogy a vers megírása előtt nem sokkal Kosztolányi valóban nagyobb lakásba költözött, elismert, nagyhatalmú támogatókkal rendelkezett, írásai a megélhetését is lehetővé tették (ennek részleteit ld. Király 1986: 218). Ez az értelmezés szintén ellentmondásba torkollik, mivel ha eszerint olvassuk a verset, akkor magát a *Boldog, szomorú dalt* is hozzákötjük ahhoz a polgári, világi kontextushoz, amelynek nehézkedési erejét a vers felpanaszolja. Az efféle értelmezés egy titkos, lényegi, transzcendens jelentés létét állítja, miközben maga csak az életrajzi tényekkel vagy egyéb triviális adatokkal tud dolgozni.

Összegezve az eddigieket, az alábbi konklúziókat vonhatjuk le a Kosztolányi-vers értelmezhetőségéről:

- A versben megnevezett „nincs” mibenlétéről csak sejtéseink lehetnek. Annyi sejthető, hogy ez a hiány egyszerre kapcsolódik a múlthoz és a jövőhöz, tehát a megértésben az időbeliség felfogásának szerep jut.
- A vers motívumai több racionális, tematikus magyarázat lehetőségét kínálják föl: 1, a beszélő a múltbeli sokszínűséget, nyitott lehetőségeit, a kezdés lendületét hiányolja; vagy 2, hajdani vallásos meggyőződésének megfakulásáról számol

be; vagy 3, arról panaszkodik, hogy a költészet mély igazságok kifejezése helyett csak polgári javakhoz és társadalmi elismeréshez juttatta őt mint költőt. Ezek az értelmezési lehetőségek nem zárják ki egymást, akár egymást is magyarázhatják. Sőt, nem zárhatjuk ki alternatív magyarázatok lehetőségét sem, ennek az olvasó kreativitása és a vers motívumainak felhasználhatósága (kontextualizálhatósága) szab határt.

- Ugyanakkor a racionális, pszichológiai vagy narratív magyarázat önellentmondásba torkollik. Mindenekelőtt azért, mert fel kell tételeznie a felszíni (szószerinti) és a mélységi (átvitt) jelentésnek a kettősségét. Márpedig maga a vers kérdőjelezi meg ennek a mélységi tagolódásnak a lehetőségét azáltal, hogy 1, a kincset a „padlón” helyezi el, 2, az ég motívumát paradox módon a „már” időhatározóhoz kapcsolja, és 3, a nyolcsoros mondatban egymásba öltött képekről nem tudjuk eldönteni, hogy egyazon szemantikai szinten állnak-e, vagy pedig egymás hasonlító-e.
- Ha elfogadjuk, hogy a felkínált értelmezési lehetőségek egyike sem ad maradéktalan magyarázatot a versről, akkor a jelentés rögzítése helyett a vers olvasásának időbeli tapasztalata marad meg vonatkozási keretnek. Ekkor azt láthatjuk, hogy a vers az időbeli létezés tapasztalatát kínálja mind tematikusan, mind pedig olvasói élményként, és az értelmezési kísérletek „csődje” tulajdonképpen azzal is magyarázható, hogy az időbeli tapasztalatot képekké és térbeli motívumokká kell átváltoztatni, ami egyszerre szükségszerű és bizonyul lehetetlen feladatnak.

A vers ezért igényli a megfejtést – abban az értelemben, hogy az értelemadás kudarca és újrakezdése maga is időbeli, nyugvópontra nem jutó folyamatot alkot. Ahhoz, hogy részesüljünk a vers „jelentéséből”, nekünk magunknak kell megtapasztalnunk az értelemadás lehetőségeit és korlátozottságát. Ez azzal kezdődik, hogy bizonyára egynél többször kell elolvasnunk a verset az első szakasz kétértelműségének felismeréséhez. Aki ennél is tovább dolgozik a műalkotással, az bizonyára megkísérli „lefordítani” a szöveg hangnemi sajátosságait valamilyen lelkiállapotról, és ehhez építi fel a vers motívumaiból az elképzelt élethelyzetet. Még ennél is tovább haladva ráismerhetünk a vers motívikus többrétégűségére, és a grammatikai bizonytalanságokból, valamint a záró sor időparadoxonából kiindulva korábbi értelmezésünk önellentmondásaira, a vers által az értelmező számára állított csapdákra is.

Aki ezen a ponton áll meg, az a szöveg „ürességét”, jelentésnélküliségét, a felszín és a mélység ellentétének látszólagos voltát állapíthatja meg. Ennek az értelmezésnek Kosztolányi életművén belül lehet is jelentősége. És nemcsak az *Esti Kornél énekére* előreutalva, hanem akár a *Kenyér és bor* kötet megjelenésével egyazon évben publikált Goethe-értelmezésének összefüggésében is. Az „Über allen Gipfeln...” kezdetű Goethe-versről szólva Kosztolányi a vers lényegének, annak zenéjét nevezte meg, arra utalva, hogy a vers tartalmi átírata megszünteti a vers esztétikai hatását: „De a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mélynek.” (Kosztolányi 1990: 465)

Hasonlóan érezhet az az olvasó, aki a *Boldog, szomorú dal* valamelyik itt fölkinált, némely irodalomtankönyvben is megtalálható pszichológiai magyarázatával találkozik.

De ebből következik-e, hogy a vers művészi jellegét csak verstani, hangzó felületében kell keresnünk, mint Kosztolányi maga sugallja, a költészetet a zene analógiájával magyarázva? Az analógia félrevezető, hiszen a költemény nemcsak verslábakból, hanem szavakból, mondatokból is áll, amelyeket lehetetlen hétköznapi vagy konvencionális jelentésüktől megfosztani. Ha egy költő egyéni módon használ is képeket, ezt az egyediséget csak más nyelvhasználati módokhoz képest érzékeljük: Nemes Nagy Ágnes joggal állapítja meg, hogy Kosztolányinál az *ég* gyakran a múlt-hoz kapcsolódik, ám ebből nem következik, hogy egyes szöveghelyeken (vagy akár mindegyiken) ne keletkeznének különös, váratlan hatások abból, hogy a költő egyéni szókinése ütközik valamilyen nyelvi konvencióval – itt például az üdvösség és a jövőbeliség jelentéskörével. Vannak értelmezési stratégiák, amelyek az efféle váratlan, akár paradox jelentésszefüggések elsimítására, a jelentés helyreállítására törekszenek. Ez sok esetben indokolt lehet, de a Kosztolányi-vers összefüggésében a következetes „tartalmi” magyarázat csak valami lényeges mozzanat kitörlése, elfelejtése árán valósulhat meg.

Odáig jutottunk tehát, hogy szükségünk van azokra a magyarázati lehetőségekre, amelyeket később mégis elégtelennek kell nyilvánítanunk. Ennek a kísérletezésnek a révén valami fontosat láthatunk be a versről: mégpedig azt, hogy miközben az időbeli léttel, a szellemi-spirituális és költészeti ambíciókkal kapcsolatos nehézségekről, frusztrációkról számol be, a vers minket magunkat is részletet ebben a tapasztalatban. A vers az értelmező olvasót is kincskeresővé, álomhüvelyezővé változtatja, aki közhelyes, triviális életigazságok közül próbálja kihámozni a vers „titkát”, mélyértelmű jelentését, amely tulajdonképpen mindvégig az orra előtt van: magában a versszövegben, a felszínen („a padlón”)

2.1. Kitekintések a versértelmezés nyomán

Ebben a tekintetben Kosztolányi verse Henry James sokat értelmezett elbeszélésével, *A szőnyeg mintájával* (*The Figure in the Carpet*, 1896) is rokonítható. Az amerikai író művét többen értelmezték olyan allegóriaként vagy „csalimeseként”, amely magáról a műértelmezésről szól. A szöveg elbeszélője (a nevét nem tudjuk) olyan kritikus, akinek egy Vereker nevű regényíró munkájáról kell írnia. Kritikája megjelenik, majd egy társaságban találkozik az íróval, aki (nem tudva, hogy a kritikus jelen van) „csacsкасágnak” minősíti a kritikát. Miután az író rájön, hogy megsértette a kritikust, a szobájába hívja, és elbeszélget vele a művészetéről. Itt fejti ki neki, hogy művészetének van egy „titka”, amelynek mibenlétét azonban nem árulja el a kritikusnak. Ehelyett a beszélgetés során számos hasonlattal élnek, amelyek közül egy „a perzsaszőnyegbe szőtt, bonyolult alakzat”. Korábban viszont a kritikus

„elásott kincs”-hez hasonlítja a titkot, mire Vereker arca fölragyog, és azt mondja: „Igen, maga nevezze csak így, bár az ilyen beszéd nem nagyon illik hozzám” (James 2004: 1139). Akárcsak Kosztolányinál, itt is a titkos értelem megnevezésére használt képek össze-nem-illésének vagyunk tanúi. A perzsaszőnyeg mintája a felszínen van, a kincs pedig elásva: ezt a bizonytalanságot csak tovább erősítik az egyéb hasonlatok, amelyek a gyöngysor zsinórjától az egérfogóba rejtett sajtig terjednek. James novellájában persze azzal a különös helyzettel van dolgunk, hogy egy nem létező szöveg rejtélyéről szól, így a tényleges olvasó kizárólag a James-szöveg nyelvéből tájékozódhat egy kitalált mű állítólagos titka felől.

A kritikus Vereker művének megszállottjává válik, ám (természetesen) nem sikerül rátalálnia a szövegben rejtőző titokra. Később kollégájának, Corvicknak is elmeséli, amit a szerzőtől hallott, Corvick egy feleségének küldött üzenetben azt állítja, hogy rájött a titokra, ám még mielőtt leleplezhetné a szerzőt, váratlan balesetben meghal. Vereker is anélkül hal meg, hogy bárki megírta volna titkát, az elbeszélő-kritikus pedig úgy oldja saját kétségbeesését, hogy továbbadja történetét – méghozzá annak a szintén kritikusnak, aki Corvick özvegye után maradt özvegyen. A titok Henry James olvasója előtt is rejtve marad, de részesül abban a kiváltságban, hogy ő maga is a kritikus áldozatává válik.

A Henry James-elbeszélést értelmező német irodalomtudós, Wolfgang Iser szerint a történet éppen az interpretáció modernkori válságáról tudósít. Az értelmezés immár nem olyasvalamire irányul, amely a szövegen kívül, azon túl található. A modern irodalom nem egy előre rögzített jelentés vagy világnézet kifejezését tűzi ki célul, hanem olyan jelentések létrehozását, amelyek csak művészi nyelven tehetők közzé. Ebből következőleg a művészi szöveg lefordítása a fogalmak nyelvére csak kudarcjal járhat. Persze van némi ellentmondás abban is, hogy ha azt állítjuk, hogy a Henry James-elbeszélés a fogalmi jelentés „lehetetlenségéről szól”, hiszen akkor ezzel is fogalmi jelentést társítottunk hozzá. Erről Iser, úgy tűnik, nem vesz tudomást, amikor azt állítja, hogy a James-elbeszélés tanulsága szerint „a jelentés képi természetű” (Iser 1978: 13), illetve a művészi szöveg jelentése csak hatásában érhető tetten.

Ezzel együtt a Kosztolányi–James párhuzam megvilágíthat valamit az értelmezési hagyomány és a modern irodalomfogalom konfliktusából. Jelen esetben azt, hogy a Kosztolányi-vers pont azért lehet alkalmas az értelmezés fontosságának bemutatására, mert nem merül ki egyetlen jelentésben, hanem magának a jelentésnek a mi-benlétét faggatja, ezzel a figyelmes olvasót ráébresztheti arra, hogy a megértés nem magától értetődő folyamat. Az a tény, hogy az irodalmi szöveg nem könnyen adja meg magát az értelmezésnek, hogy hosszas kísérletezés után is „homályos” vagy nehezen érthető marad, éppen ezért nem felszámolandó hátrány, hanem kihasználható előny. Az irodalmi interpretáció számos modern felfogása osztozik ebben a megfigyelésben, noha kiindulópontjaik és végkövetkeztetések sok tekintetben nem egyeznek.

Iser egy későbbi munkájában az alábbi módon fogalmazott az interpretáció mibenlétéről és az interpretáció elméleteinek sokféleségéről: „Végső soron [a műalkotást] nem lehet megismeréssé lefordítani, mivel túlmutat annak határain, vonatkozásain és elvárásain. Ezért egyszerre váltja ki a megértés kognitív [= a megismerésre irányuló] próbálkozásait, és túlhalad [*transcends*] az alkalmazott kognitív keretek határain. Ez a kettősség a művészetet olyan tapasztalati valósággá alakítja, amely számára azonban a kognitív vállalkozás nélkülözhetetlen” (Iser 2006: 8). Ez a megfogalmazás megerősíti az itt bemutatott tapasztalatot a Kosztolányi-vers értelmezésének szükségességéről és lehetőségeiről. Ráadásul az Iser által használt *transcend* ige (a német származású tudós szakterülete az angol irodalom volt, élete végén az Egyesült Államokban tanított, és kései munkáit már eleve angolul írta) a szakrális és a költői között megfigyelt versbéli összefüggéseket is kommentálja. A megismerés értelemrögzítő kísérletei éppúgy elégtelenek a rajtuk túlmutató esztétikai tapasztalat megragadására, mint ahogy a világi tapasztalat is legfeljebb közvetve, példázatokon át segíthet a *transcendens* üdvösség megértésében. (Ez az áttételesség persze magára erre az analógiára is áll: a művészet nem vallás.)

Két német filológus, Manfred Fuhrmann és Gunter Martens között zajlott eszmecsere az irodalmi szövegek „homályossága” [*Dunkelheit*] kapcsán. Fuhrmann különbséget tett elsődleges és másodlagos homály között. Másodlagosnak tekinthető az a homály, amely vélhetőleg nem tartozik hozzá a mű eredeti szándékához vagy kontextusához. Egyszerűen azért homályos a szöveg, mert túl régi, más kultúrából való, sérült vagy egyéb zavar lépett föl vele kapcsolatban. Ha Muraszaki úrhölgy 11. századi japán regényét, a *Gendzsi történetét* olvasom fordításban, rengeteg kulturális utalás esetén szorulok a kommentátor vagy a tanár értelmező segítségére. (De még ebben az esetben sem biztos, hogy minden homályt meg kell szüntetni, benyomásom szerint ez a regény nagyon is áttételes és közvetett elbeszélésmódot alkalmaz, amely szinte bizonyosan kulturális és művészi funkcióval is bír.)

Fuhrmann az ilyen másodlagos homály eloszlatására javasolja a filológiai kommentár eszközeit, viszont bizonyos műfajok – például a rejtvény vagy a jóslat – esetén megengedi, hogy a homályosság eleve részét képezi a szövegnek. Ilyen esetben a homályt felszámoló, egyértelmű jelentésre törő magyarázat meghamisítja a művet, és magát az olvasmányélményt öli meg. A Fuhrmannat idéző Martens még ennél is messzebb megy, amikor úgy érvel, hogy a modern irodalom, különösen a költészet lényegéhez tartozik valamiféle homály: „Véleményem szerint minden okunk megvan, hogy az <elsődleges homályosságot> ne pusztán az irodalom egy szűk részterületére korlátozzuk, hanem általában a költői beszéd szükségszerű következményének tekintjük. Ily módon ez a fajta homályosság nem egyes irodalmi szövegtípusok jellemző vonása, hanem – más-más mértékben – a költészet mint olyan konstitutív eleme” (Martens 2011: 465). Martens e homály okaként arra utal, hogy az irodalom nyelve eltér a hétköznapi nyelvhasználattól, méghozzá pragmatikailag. Ez azt jelenti, hogy a költői szöveg közlésfunkciója nem olyan közvetlen, nem vonatkozik közvetlenül az őt körülvevő valóságra (erről még később részletesebben is szó lesz).

Számunkra azonban az a lényeg, hogy Martens szerint a homályosság lényegi összetevője a költészet (*Dichtung* – ez általában irodalmat is jelenthet) nyelvének, vagyis aki mindenáron a homály eloszlatására, az egyértelmű értelmezésre tör, az magának a költőiségnek a lényegét rombolná le. Ami költői, abban minden magyarázat után is kell, hogy maradjon valami rejtélyes.

A Kosztolányi-szöveg nem tüntet homályosságával, sőt elsőre nagyon jól érthető, bizonyos jelentésrétegei könnyen hozzáférhetők. Azt tapasztaltuk, hogy a homály a közelebbi vizsgálattól mintha inkább növekedett volna, vagyis a szöveg részletes vizsgálata mintha azt tárta volna föl, hogy az első olvasásra bekövetkező megértés csak illúzió. Az értelmezéssel is az történt, ami a beszélővel: az elsőre magabiztos „van” alaposabb vizsgálat után a „nincs”-cselekedet keveredik, attól elválaszthatatlanná válik. Ezzel valamilyen veszteséget szenvedünk?

Ha tanulunk valamit, az elsőre mindig olyan érzés, mintha elvesztettünk volna valamit. A drámaíró G. B. Shaw *Barbara őrnagy* című darabjából való mondás alighanem alkalmazható erre az esetre is. Talán kevésbé magabiztosan tudunk beszámolni arról, hogy „miről szól” Kosztolányi verse, de tanulhattunk valamit arról, mi mindenre lehet felfigyelni egy költői szövegben, amit a jelentésrögzítésre való törekvés esetleg érzékelhetetlenné tesz számunkra.

Ehhez hasonló „vesztéségtapasztalatot” ír le egy rövid tanulmányában az egyik legnagyobb hatású és egyben legvitatottabb irodalomelmélet-író, a belga származású, szintén az USA-ba települt Paul de Man. Saját egyetemi élményeiről számol be, a Yale Egyetemen az 1950-es években Reuben Browernél hallgatott kurzusról (az írás 1982-ben készült). Brower professzor állítólag ragaszkodott ahhoz, hogy a diákok dolgozataikban kizárólag a szövegről, annak fordulatairól és az általa kiváltott hatásokról beszéljenek, anélkül, hogy bármi olyat mondanának, ami nem támasztható alá a szöveg sajátos nyelvhasználatával.

Más szóval: az volt a feladatuk, hogy szorosan olvassák a szöveget, és ne helyezkedjenek bele azonnal az emberi tapasztalat vagy a történelem általános kontextusába. Egyszerűbb és szerényebb módon a hallgatóknak abból a kezdeti, zavart állapotból [*bafflement*] kellett kiindulniuk, melyet a hangnem, a kifejezésmód és a képhasználat egyedi fordulatai eredményeznek azokban az olvasókban, akik elég figyelmesek ahhoz, hogy észrevegyék őket, és akik kellőképp őszinték, hogy ne rejtsek meg-nem-értésüket a közkeletű vélekedések azon hálója mögé, amely az irodalomoktatásban humán műveltségként ismert. (de Man 2002: 14 A fordítást némiképp módosítottam: MGT)

Próbáljuk meg ezt az idézetet összefüggésbe hozni a Kosztolányi-vers kapcsán szerzett tapasztalatunkkal! Arra következtethetünk, hogy az irodalmi szövegre irányuló figyelem csakugyan meghökkenést okozhat, és a meghökkenés arra buzdíthat minket, hogy ne a szöveg értelmének rögzítésére törekedjünk, hanem vizsgáljuk felül a szöveg és a „közkeletű vélekedések” (a kézenfekvő lélektani, életrajzi, vallási értelmezések) kapcsolatát. Ilyenkor vesszük észre, hogy a szöveg ritmikai elemei, a

szóismétlések, az akár grammatikailag is többértelmű szerkezetek, a váratlan ragok mind megértési problémát okozhatnak – legalábbis nehéz őket egyetlen, következetes értelemegésszé szintetizálni. De Man a figyelem és az őszinteség erőnyeit emeli ki: meg kell tanulnunk észrevenni őket, és beismerni, ha nem értjük. A Kosztolányi-vers olvasóját bizonyára meghökkenti, amikor rájön, hogy feszültség van a „már” határozó és az „ég” motívuma között, hogy a kincs „a padlón” van, és hogy nem tudjuk, mire vonatkozik az „úgy”.

Azt is állítja az idézet, hogy az irodalmi szöveg nyelvi, hangnemi, figurális egyedisége „óhatatlanul” kiváltja ezt a meghökkenést – vagyis az irodalmi szöveg a valóban figyelmes olvasó számára soha nem vezethető vissza valamilyen kézenfekvő jelentésre. Mondhatni, a szöveg irodalmisága, irodalmi jellege ezzel a meghökkenítő jelleggel áll összefüggésben. De Man kijelentése itt talán pontosítható: a figyelem minősége a kitüntetett (kanonikus) szövegeknek járó tisztelethez, a nem-értés állandó jelenléte pedig az irodalom modern fogalmához kötődik. Paul de Man mindennek előtt a romantika korának irodalmával foglalkozott. Az érthetlenség tiszteletét egyebek között olyan szövegek hatásával is magyarázhatjuk, mint Friedrich Schlegel műve, *Az érthetlenségről* [Über die Unverständlichkeit] – de Man egy másik írásában (*Az ironia fogalma*) nyíltan is hivatkozik erre a szövegre. A Schlegel-szöveg több passzusában is az érthetlenség vagy az értetlenség előnyeit ecseteli, és az elégedettség, sőt a művészi teljesítmény feltételeként nevezi meg a nem-értést.

Számomra úgy tűnik, hogy családok és nemzetek jólétének alapja; ha nem tévedek a nemzeteket és rendszereket, illetve az emberiség műalkotásait illetően, amelyek gyakran oly rendkívüli mértékben művésziek, hogy nem csodálhatjuk eléggé alkotóik bölcsességét. [A meg-nem-értés] [e]gyetlen apró darabkája is elegendő, feltéve azonban, hogy töretlen bizalommal és tisztasággal őrzik meg azt, és nincs oly nyughatatlan intelligencia, amely határainak még csak közelébe is merészkedne. Igen, még az emberiség legértékesebb tulajdona, benső elégedettsége is érvényét veszti ezen a ponton, mint azt mindannyian jól tudjuk. A meg-nem-értésnek a háttérben kell maradnia, amennyiben az egész építményt szilárdnak és rendíthetetlennek szeretnénk tudni; azonnal elveszítené szilárdságát, ha ezt az erőt a megértés eszközeivel felszámolnánk. Való igaz: szörnyűséges lenne, ha kérésünk teljesülne, és a világ hirtelen minden részletében és teljes komolysággal érthetővé válna. (Schlegel 1981: 88–89)

Érdeemes egy pillanatra elgondolkodni, hogy magát a Schlegel-passzust hogyan tudjuk összefüggésbe hozni a Kosztolányi-verssel. A „családok és nemzetek jólétének alapját” képező meg-nem-értést a versben megjelenített léthelyzettel hozhatjuk kapcsolatba, hiszen a lírai én anyagi, társadalmi boldogulása valaminek az elfelejtése révén valósulhatott meg. De hogy ne legyen ilyen egyszerű a helyzet, a költemény narratív vagy pszichológiai értelmezéseiről is mondhatjuk, hogy alapvető meg-nem-értésre épülnek: mégpedig a szöveg tulajdonképpeni meg-nem-értésére, amit elrejtünk „a közkeletű vélekedések hálója” mögé. Bármilyen konkrét értelmet is látszunk kiolvasni a költeményből, az csak a szöveg voltaképpeni félreértésére alapozható.

George Steiner *Bábel után* című, 1975-ben megjelent könyvében mintha az „elsődleges” és „másodlagos” homályról szóló német vitát előlegezné meg. Ő időbeli különbséget tesz – egy Mallarmé-szonettet elemez – és azt állítja, hogy a modern költészet egészen új minőségű, még a romantikánál is messzebb mutató „nehézséget” hoz az irodalom olvasásába. Steiner szerint „a modernizmussal bekövetkező válságig a nyugati irodalom megértésének <nehézsége> túlnyomórészt az utalások megértésében állott”. Ezek az utalások a kontextus tanulmányozásával fölfejthetők, a rájuk telepedő homály eloszlatható. Lényegében Fuhrmann „másodlagos homályosságával” van dolgunk. Steiner a premodern irodalom olvasásának nehézségét a tudományos, pl. vegyészeti szakirodalom olvasásához hasonlítja, amelynek megértéséhez ismerni kell „egy bizonyos szókincset, egy szabályrendszert, a jelölési szokásokat, magát a tudományterületet [...] A megfejtéshez szükséges elemek azonban mind a közösségi nyelv részei” (Steiner 2005: 157). A modern költészetben ezzel szemben – éppen mert a konvencionális nyelvvel szemközti gyanú mozgatja – „a jelentés nem kifelé irányul, nem illeszkedik sem utalások, sem lexikai ekvivalenciák kontextusába”. Ennek következtében a költemény jelentése csak tagadás révén határozható meg: „a modern költemény önmaga adekvát <megvalósulásának> lehetetlenségéről vagy szinte lehetetlenségéről folytatott elmélkedés” (Steiner 2005: 158).

A *Boldog, szomorú dal* – mint már láttuk – nem hasonlít Mallarmé vagy Celan hermetikus költeményeire. Elsőre jól érthető, hétköznapi élményekkel is alátámasztható versvilágot teremt. Ahhoz, hogy a steineri konklúziókra emlékeztető tanulságot olvashassunk ki belőle, értelmezésünkben fel kellett figyelnünk az érthetőben rejlő zavaróra, a mellékesnek látszóban a meghökkentőre. Az itt alkalmazott olvasási stratégiák azonban összefüggnek a modernségben és azóta kialakult, a nem-értést provokáló írásmódokkal. Az írás áttetszőségét felszámoló irodalommal párhuzamosan, ehhez kapcsolódva alakultak ki a huszadik században az irodalomértelmezés azon felfogásai is, amelyek immár nem a művek tartalmi megértését tűzték ki célul, hanem a megértést lehetővé tévő nyelvi, formanyelvi, történeti stb. mechanizmusok vizsgálatára összpontosítottak. Az efféle értekezés gyakran nem olyan kellemes, mint egy költemény „eszmei mondandójának” és „művészi értékeinek” szónokias összefoglalása, ezért a modern irodalomértelmező gyakran mentegetőzni kényszerül azért, mert vizsgálatával megkérdőjelezi a művek rajongó méltatását.

De Man fönt idézett szövegének folytatásában különbséget tesz az „esztétikai méltatás [*appreciation*]” és a nyelvi eszközökre irányuló figyelem között. Igaz, azt is hozzászólja – és elemzésünk első felében erre mutattunk rá – hogy az élményszerű, esztétikai olvasás hozzásegít (talán helyesebb úgy mondani, hogy nélkülözhetetlen) e figyelem kialakításához. De a szakembert a fogyasztótól az különbözteti meg, hogy az előbbi a nyelvi struktúrákra irányítja analitikus figyelmét, míg az utóbbi csak saját értékítéletét öltözteti valamilyen máshonnan származó (történelmi, pszichológiai stb.) szókincs köntösébe. Az amerikai elméletíró ebben a vitairatában erősen fogalmaz, de mondandója nem annyira szélsőséges vagy nehezen érthető, mint némely más írásában. Így olyan, talán kevésbé ellentmondásos szerzőkkel is párhuzamba

állítható, mint a francia irodalomtudós Gérard Genette, aki egy Proust-szövegrész bonyolult elemzése után iktatja be a következő zárójeles kitérőt:

(Talán úgy találhatják – és jogosan – hogy ez a sematizálás nem magyarázza meg a passzus „szépségét”; de nem is ez a célja. Az elemzés nem a [...] „felszíni struktúrák” vagy [...] „stiláris megvalósulások” szintjét vizsgálja, hanem azoknak az „immanens” időbeli struktúráknak a szintjét, amelyek a szöveg csontvázát és alapját adják – és amelyek nélkül nem létezne. [...] Márpedig ha az elemzés célja az, hogy megvilágítsa a szöveg (létrejöttének) létfeltételeit, akkor ezt nem úgy érheti el, hogy (mint gyakran mondják) a bonyolultat az egyszerűre vezeti vissza, hanem éppen ellenkezőleg, azáltal, hogy fölfedi azokat a rejtett bonyodalmakat, amelyek az egyszerűség *titkát* alkotják.) (Genette 1980: 139)

Genette konklúziójában nem nehéz észrevenni azokat a motívumokat, amelyek a Kosztolányi-versben is előkerültek. Titokról és rejtett bonyodalmakról van szó, amelyek a felszíni szépséget magyarázzák. Kosztolányi-olvasatunk felől a felszínnek és a mélynek ez a szembeállítása talán gyanús lehet. Az egyszerűben rejlő, annak titkát alkotó bonyolultság képze az azonban kapcsolódhat korábbi megfigyeléseinkhez és általában az irodalom hatásának magyarázatához is. Kosztolányi verse is egyszerre egyszerű és bonyolult: könnyen érthető és mégis tulajdonképpen érthetetlen. Ezért szolgálhat jó kiindulópontként ahhoz, hogy az irodalomértelmezés miértjére és mikéntjére rákérdezzünk.

Egyetlen vers vizsgálatával kezdtük, de általában az irodalom vizsgálatának lehetőségét firtatjuk. Mielőtt továbbmegyünk, egy pillanatra érdemes elgondolkodni az egyes mű értelmezése és az irodalomértelmezés közötti kapcsolaton.

Somlyó György egy 1975-ben publikált tanulmányában Kosztolányi fönt már említett Goethe-elemzését is továbbgondolja egy kitérő keretében – a tanulmány voltaképpeni tárgya ugyanis egy Füst Milán-vers, a *Reménytelenül*. A Füst-verset is azon művek közé sorolja, amelyek annak ellenére nevezhetők remekműnek, hogy ez „alig-alig igazolható a bennük foglalt vagy belőlük kivonható különféle fogalmi információ és a lélektani vagy életrajzi szituáció fontosságának alapján” (Somlyó 1977: 240). Később arra is utal, hogy a költői jelentőség és a tartalmi jelentéktelenség feszültsége sajátosan a modern költészetre jellemző vonás: nagy 19. századi költeményeink Somlyó szerint álcázzák tulajdonképpeni költői tartalmukat: „mással látsz[anak] hatni, mint amivel voltaképpen hat[nak]”. Egyebek között Vörösmarty, Petőfi, Shelley verseivel példázza, hogy a költői szöveg „filozófiai, politikai, társadalmi, néprajzi stb. elemzés” (Somlyó 1977: 252) révén is megközelíthető. Somlyó abban a tekintetben megengedő a költemények „tartalmi” értelmezését illetően, hogy elismeri: magában az irodalmi hagyományban is szerepet játszik a voltaképpeni költői hatás „elrejtése”, a költőiség alárendelése egyéb funkcióknak. Annyiban mégis szigorú Somlyó, hogy ezt az alárendelést látszólagosnak minősíti: szerinte a

Gondolatok a könyvtárban és a *Nemzeti dal* is mindenekelőtt költőiségével hat, a filozófiai, társadalmi, politikai „tartalom” fontossága csak látszat.

(Küzdjük le itt a kísértést, hogy az irodalom saját belső értékeinek és társadalmi funkcióinak feszültségteli vitáját részletezzük, bízunk abban, hogy erre később még sort keríthetünk.)

Somlyó rendkívül praktikusán áll a szövegmagyarázat kérdéséhez, amikor úgy fogalmaz, hogy a költemények nem magyarázat, hanem olvasás céljából íródtak. „Általában nincs is szükségük magyarázatra. Ha volna, egész létezésük válna kérdésessé, hiszen minden egyes vershez lehetetlenség magyarázatot fűzni.” A költemény inkább „elmélyedésre” szólítja fel a befogadót, arra, hogy „nyitottan és nyíltan, emberi mivoltunk teljességével” közelítsünk hozzá, és lehetővé tegyük számára, hogy „élményünkkel válhasson”. A megértés problémája és az élmény lehetősége összefüggni látszik – az élményhez „elmélyedésre” van szükség, amely azonban nem okvetlenül egyenértékű a részletes szövegmagyarázattal (Somlyó 1977: 253). Az irodalmi mű megértésének és élményszerű befogadásának viszonya bonyolult: fentebb abból az összefüggésből indultunk ki, amit a költemény saját hangon való, átélő megszólaltatása és az értelmezés nehézségei között tételeztünk. Az *elmélyedés* fogalmából ezért nem biztos, hogy a felszín és a mélység térbeli ellentétét kell kihallanunk abban az értelemben, hogy egy mélyszerkezetet, a felszín alatt rejtőző jelentést kellene „előásnunk” a versszövegből. A mélység mint metafora talán inkább a szöveggel való találkozás időbeliségére és minőségére utal. Az *elmélyedés* legegyszerűbben lelassulást, elidőzést jelent, továbbá azt a feltételezést, hogy az irodalmi művel való foglalatosság nem merül ki egy jelentés vagy üzenet azonosításában. A Kosztolányi-olvasás talán hozzásegíthet, hogy ennek a paradoxonnak a jelentőségét felmérjük: azáltal lesz „mélyebb” az irodalmi olvasmányélmény, hogy elbizonytalanodik a felszín/hordozó és a mélység/tartalom közötti szembeállítás.

Somlyó következtetése szerint az egyes irodalmi művön (költeményen) végzett értelmező munka nemcsak, sőt nem elsősorban az adott vers megértéséhez visz közelebb, hanem „a költészetnek mint olyannak a megértéséhez”. Maga a költészet mint emberi tevékenység „mindig új meg új értelmezésre szorul”, és a versekben való *elmélyedés*hez arra van szükség, hogy „úgy közeledjünk hozzájuk, azt értsük belőlük, amiért létrejöttek. Ehhez viszont csak egyes versek magyarázatán keresztül lehet eljutni” (Somlyó 1977: 253).

Az értelmezés legfontosabb feladata tehát nem az egyes szöveg kimerítő magyarázata, hanem az, hogy magából a költészetből, a költőiségből értsünk meg valamit: azt, hogy mit akar tőlünk a költészet. Vagyis magának az irodalomnak, az irodalom mibenlétének, funkcióinak az elgondolására int bennünket az egyes mű értelmezése. Ezért van, hogy az irodalomértelmezés mint műfaj szorosan összefügg az irodalomelmélettel mint tudományággal. Ahhoz viszont, hogy ezt az összefüggést megértsük, nem árt visszahátrálni az időben, és bevezetni néhány olyan fogalmat, amely a mai irodalomértelmezés előtörténetéhez tartozik.

3. Az irodalom szakmai vizsgálatának néhány alapfogalmáról Zrínyi Miklós egy epigrammájának példája

A továbbiakban néhány (szám szerint hét) fogalom rövid magyarázatára teszek kísérletet. Ezek a fogalmak mindenütt előkerülnek, ahol irodalmi szövegek szakszerű vizsgálatára kerül a sor. Némelyik fogalom ősrégi, mások újabbak, és a tárgyalás során ezt az időbeli sorrendet követem. Közben még egy jól ismert verset is előveszek, amelynek fő szerepe ezúttal az lesz, hogy rajta a különböző fogalmakhoz kapcsolható vizsgálati szempontok, jellemző kérdésirányok bemutatathatók legyenek. Ennek didaktikai előnyei remélhetőleg a kifejtés folyamán világossá válnak.

A fogalmak a szakszerűség, a tudományosság eltérő definícióit is magukban rejtik, ezért a megközelítések pluralitása és a közöttük meglévő átfedések egyaránt fontosak lehetnek. A fogalmak által jelölt megközelítések mai fogalmaink szerint a tágabban értett irodalomtudomány részét képezik, ezért csak absztrakt módon különíthetők el. Ennek ellenére látható lesz majd, hogy elkülönítésük az irodalom vizsgálatának első feszültségeit, konfliktusait is felszínre hozhatja.

Zrínyi Miklós egy nagyon rövid versét, a *Befed ez a kék ég...* kezdetű négysoros epigrammát használom példaként. A vers önálló szöveggént való használata már interpretációs döntést foglal magában, hiszen a vers első változata a *Vitéz hadnagy* prózaszövegébe beillesztve, második változata pedig egy háromelemű epigrammá-ciklus harmadik darabjaként jött létre. Íme a vers önállóan közölt szövege:

BEFED EZ A KÉK ÉG...

Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó,
Óram tisztességes csak légyen utolsó.
Akár farkas, akár emésszen meg holló:
Mindenütt felyül ég, a' föld lészen alsó.

3.1. Poétika

A szó a görög *poétiké* szóból származik, amely a 'csinálás, alkotás' szótövével is rokonságot ápol. A poétika a költészet létrehozásának szabályaival, törvényszerűségeivel foglalkozó tant jelöli, egyik első jelentős példája az európai kultúrkörben

Arisztotelész *Poétika* c. munkája. A poétika hagyománya tehát egészen az írásbeliség korai időszakáig nyúlik vissza, lényegében egyidős a magas irodalommal és a filozófiával.

A poétikai kérdésfeltevést az a felfogás alapozza meg, hogy a költészet és irodalom mindenekelőtt mesterség, így meghatározható funkciókkal rendelkezik, meghatározható készségeket és ismereteket igényel. A poétikus ilyen és ehhez hasonló kérdéseket tesz föl:

Miként hat a költészet? Milyen eszközökkel éri el ezt a hatást?

Melyek a költészet fajtái, műfajai? Milyen rendszer állítható föl ezek között?

Mitől lesz jobb, sikeresebb egy költői (irodalmi) mű?

A poétika részterületei közé tartozik a verstan, a műfajok és az alakzatok tana is. A poétika tehát szoros rokonságban, átfedésben van a retorikával, amely ugyancsak tartalmazza a beszédalakzatok tanát. Ebből következik, hogy a klasszikus európai poétikai hagyomány a költészet praktikus, pszichológiai, társadalmi, erkölcsi funkcióit hangsúlyozta – ez a tradíció lényegében csak a 18. század végén bomlott fel, részben az irodalmi intézményrendszer átalakulásával összefüggésben. A 19. század előtt a művész, az író identitása szorosabban összefüggött társadalmi szerepével: az „udvari költő” a pártfogója kegyétől függött, akárcsak a színpadi szerző a közönségtől. Az irodalmi nyelv művelése a társasági nyelv csiszolását, finomítását is szolgálta, a nagy íróktól vett idézetek megtanulásától, elemzésétől a társalgási készségek fejlesztését remélték (Gumbrecht 2001: 166). A társadalmi kötöttségek fölött álló, autonóm művész eszménye a 19. század előtt nem volt jellemző.

A nyugati poétikai hagyomány természetesen nem teljesen egyöntetű – már a kezdeteknél elválnak a platóni és az arisztotelészi szemléletmódok. A költői mesterség tanaként értett poétika azonban egészen a 18–19. század fordulójáig domináns az európai irodalomfelfogásban, és később sem tűnik el egészen: a modern irodalomtudomány fogalomtárában is jelentős marad. Befogadói szempontból a poétika azt a felfogást testesíti meg, hogy a mesterségbeli fogások felismerése, számbavétele a költői hatás megértéséhez vezethet. A szónoklattanban bizonyos eljárásokhoz egyértelmű hatások társíthatók: a fokozás, a túlzás, a kiterő, a közönség megszólítása mind a közvetlen hatáskeltést szolgálja. A költészetben persze ritkán ennyire egyértelmű az alakzatok és a hatás közötti kölcsönhatás, de mégis vannak bizonyos tendenciák, szabályszerűségek, amelyeket érdemes figyelembe venni. Egy áthajlásokkal (*enjambement*) teli vers pl. közelít az élő beszéd ritmusához, az idegesség és a sietősség képzetét keltheti, a klasszikus formafegyelem iránti tiszteletlenség jele lehet. A sok alliteráció ellenben mesterkéltnél hatást kelthet, a szöveg írottságára hívja föl a figyelmet (értekező prózában pl. kerülni szoktuk).

Az alakzatok, mesterségbeli fogások keresése tehát a hatás elméletével kapcsolódik össze. Lássuk, hogy mit kezdene az így felfogott poétika a Zrínyi-verssel. Kérdésünk

tehát az, hogy miként épül fel, miként áll össze a vers, és ebből megmagyarázható-e a hatása. Természetesen a részletes vizsgálatnál az a kérdés is felmerülhet, hogy mivel kezdjük, mely alkotóelemek látszanak a legfontosabbnak. Ez esetben nagyon egyszerűen járunk el: mivel nagyon könnyen áttekinthető, rövid szövegről van szó, néhány általános megjegyzéssel kezdjük a verselésről, majd pedig sorról sorra haladunk végig a szövegen.

A verselés ütemhangsúlyos, a ritmus felező tizenkettes. Ez Zrínyire jellemző, a *Szigeti veszedelem* strófaival megegyező versformáról van szó – az epigrammaciklus másik két tagja (*Az idő szárnyon jár, Nem írom pennával...*) nem ezt a formát követi. Egyszerű, de jelentős különbség azonban, hogy az eposzban rengeteg ilyen strófa követi egymást, míg a mi versünkben egyetlen strófával van dolgunk. Az eposzban ez a monoton, vonalszerű előrehaladás hatását keltheti, itt viszont lezárt, önmagában megálló formának látszik. Az ütemhatárok viszonylag szabályosak, azonban a második és a harmadik sorban mégis találunk apró eltérést: a második sort csak azon az áron lehet két hatosra osztani, ha a „csak” szóra tesszük a második ütemhangsúlyt. Természetesebben hangzik a 7//5 felosztás. A harmadik sorban a ritmika 6//6-os, ám értelmileg a második „akár” a sor második feléhez tartozik, vagyis a 4//8 tagolás sem értelmetlen. A ritmika szerinti (6//6) tagolás tulajdonképpen belső „áthajlást” eredményez: az „akár...” után beiktatott szünet mintegy felfüggeszti a versmondat értelmét, feszültséget, várakozást eredményez. A strófa egésze tehát szimmetriát mutat: az első és az utolsó sorban az értelmi és a ritmikai határok egybeesnek, szabályos viszonyokat találunk. A második és harmadik sor részben kizökkenti az olvasót ebből a szabályosságból, ami a végén mégis helyreállni látszik. A vers ritmikai képlete tehát egy kezdő egyensúlyi helyzet megbomlását, majd helyreállítását mutatja.

A rímelés ugyancsak a Zrínyi-strófában szokásos bokorrímet mutatja. Az eposz olvasói által olykor fölpanaszolt monotónia, a ragrímek sorjázása itt nem jelenik meg, a rímelés tiszta és invenciózus: a *koporsó-utolsó-alsó* sor egészen precíz rímeket állít egymás mellé, a *holló* csak enyhén „billenti ki” a rím sor következetességét. Ezt talán ugyancsak összefüggésbe hozhatjuk az egyensúly és az egyensúly megbomlásának képletével.

Első sor: Az első sor egy feltételes mondatra épül, amelynek két tagmondata ellentétes állítmányt tartalmaz (*befed – nem fed*). Az ige megismétlése az igekötő elhagyásával és egyszersmind tagadással párosul, vagyis egyszerre van dolgunk ismétléssel és megfordítással: ez tulajdonképpen a *chiazmus* alakzatának képlete. Ezt az alakzatot más, tisztább formában majd egy későbbi sorban is megtaláljuk. Ez a chiazmus-szerű összekapcsolás teszi lehetővé a *kék ég* és a *koporsó* egymás mellé rendelését, hiszen ezek ugyanabban a szintaktikai helyzetben, a két tagmondat alanyaként szerepelnek. Az azonos szintaktikai helyzet azonban a két szó közötti jelentéskülönbségre is felhívhatja a figyelmünket: a *kék ég* tágasságával a *koporsó* szűkössége áll szemben. Ezt az ellentétet megerősítheti a két kiemelt szó, valamint az egész sor látszólag nagyon szabályosan kettéoszló hangzása is: az első felsorban

domináns nyílt, magas hangrendű hangokra (e-e-e-a-é-é) a sorvég ajakkerekítéses, mély hangrendű hangjai felelnek (a-e-e-o-ó-ó). (Állandóan visszatérő kérdés, hogy a költői nyelv „hangtanának” milyen jelentőség tulajdonítható, van-e a nyelv hangzórétegének önálló jelentése, itt pl. a sorvégnek „komor” hangulatot kölcsönöz-e a sok *ó* hang. Itt csak annyira megyünk bele ebbe, amennyiben az elemzés menete szükségessé teszi.) A tágasság-szűkösség ellentétet moderálja, finomítja az éghöz társított mutató névmás (*ez*), amely a végtelen égboltot egyetlen azonosítható szeletre, befogadható látványra szűkíti.

Második sor: itt találjuk a vers talán legfeltűnőbb alakzatát, amely már a versritmus elemzésénél fennakadást okozott. A sor szórendje nem hangzik természetesen, retorikai kézikönyveink e sort a szórendcsere (*anastrophe/inverzió*) példajaként szokták idézni. Nem egyetlen csavar van a verssor szórendjében. Az *óráim tisztességes* önmagában nézve egy jelzői szintagma kifordításának látszik, a *csak légyen utolsó* szórendjében pedig a hátravetett melléknév és az ige elé helyezett módosítószó is fejtörést okozhat. A magyar nyelv viszonylag szabad szórendjében az igei állítmány előtt álló szó szerepe többnyire kitérítetett, az hordozza a fontos vagy új információt. A „csak légyen” ebben a tekintetben nem igazít el, nem tudjuk eldönteni, hogy mi a mondat fókuszja. Ez a szerkezet arra buzdít, hogy „lefordítsuk”, átalakítsuk a mondatot, hogy könnyebben érthetővé tegyük. De mi a mondat „természetes” fordítása? Ha elkezdünk ezzel próbálkozni, arra következtethetünk, hogy nincsen egyetlen helyes fordítás, hanem versengő változatokkal találkozunk, pl.: **Csak tisztességes legyen az utolsó óráim;* **Csak legyen tisztességes az utolsó óráim;* **Csak legyen utolsó ez a tisztességes óráim;* **Csak az utolsó óráim legyen tisztességes* stb. A permutációk száma ugyan véges, ám ezek nem igazíthatók egyetlen átfogó jelentés alá, egymással versengő, egymást kizáró értelmezéseket hoznak létre. A Zrínyi-vers (mint a jelentős költemények gyakran) magának a nyelvnek a lehetőségeire mutat rá, a magyar nyelv egyszerre rugalmas és mégis szabályokkal rendelkező szintaxisában rejlő potenciált szabadítja fel. Továbbá rámutat a *csak* szóban rejlő kétértelműsége is: nem mindegy, hogy a módosítószót a maga korlátozó értelmében fogjuk föl (‘elég az, ha az utolsó óráim tisztességes, a többi nem számít’) vagy pedig óhajtként, a ‘bárcsak’ értelmében (‘bárcsak tisztességes lenne az utolsó óráim’). A Kosztolányi-elemzésben például az *úgy* és a *mint* szerepe volt érdekes, itt a *csak* válik feltűnővé: az irodalmi nyelv és a poétikai elemzés képes lehet a nyelv egyéb használatában észrevétlen, apró nyelvi elemek váratlan „aktivizálására” is.

Itt egyszerre mind az „alaktani hatáselmélet” (Szegedy-Maszák 1995) egy fontos elméleti problémájára is rámutathatunk: az alakzatok elmélete feltételezi egy „normális”, köznyelvi norma létét, amelyhez képest az alakzatot érzékeljük (mihez képest cserélődik föl a szórend?). A költői nyelvben használt alakzatokat azonban nem tudjuk mindig visszavezetni egy „természetes” köznyelvi „eredetire” – ha így lenne, akkor az irodalmi nyelv pusztán kicsinosított, dekoratív megjelenítése lenne hétköznapi nyelven is elmondható üzeneteknek. A „lefordítással” járó nehézségek

azonban, mint itt is láttuk, megmutathatják, hogy milyen potenciál rejlik az irodalmi szövegben.

Hangtani szempontból ez a sor nem olyan szabályos, mint az előző. A magas hangrendű *tisztességes* és a mély hangrendű *utolsó* kontrasztja itt is szerepet játszhat, ám ez a sor nem oszlik egyértelműen ketté (lehetne pl. **Légyen tisztességes csak óráim utolsó*), hanem inkább keretes szerkezetet mutat, ezzel az *Óráim... utolsó* mintegy hangtanilag is „átöleli” a magas hangrendű sorközeget, amelyből azonban ebből a szempontból is kiugrik a mély hangrendű *csak*. Ha ez a szempont mesterségesnek hat, érdemes megfontolni, hogy az egész versben nincs egyetlen vegyes hangrendű szó sem, ami erősíti ennek a mély-magas kontrasztnak a vers egészében játszott szerepét. Ráadásul ez az ellentét összeköthető az ég-föld, ég-koporsó ellentéttel is. (A mássalhangzók tekintetében nem látszik ilyen szabályos összefüggés, ezért azokra itt nem térünk ki.)

Harmadik sor: Hangtanilag ugyanolyan ölelkező szerkezetet mutat, mint az előző, bár itt a mély hangrend egészen domináns, csak az állítmány (*emésszen meg*) magas hangrendű. Ezzel ki is emeli a sor egészét szervező alakzatot: az *Akár farkas, akár ... holló* párhuzamos szerkezetét. A szórend itt sem hat egészen természetesnek, amint már a ritmikai elemzésnél láttuk. Ez esetben talán könnyebb feladatot jelent a „normális” szórendvariáns(ok) helyreállítása (**Akár farkas emésszen meg, akár holló; *Akár farkas, akár holló emésszen meg*), és könnyebb amellet is érvelni, hogy az állítmány szokatlan helyi értékét egyszerűen ritmikai kényszer indokolja. A sort szervező szintaktikai alakzat itt a *zeugma*: egyetlen állítmánynak két alany rendelődik alá, ezzel a két alany párhuzamos helyzetbe kerül. Ez a szerkezet az első sorra is nagyban emlékeztet, azzal a különbséggel, hogy míg amott a második tagmondat állítmánya az elsőt feltételelesen tagadta, emitt egyetlen állítmányhoz tartozik a két alany. Ezzel talán hangsúlyosabb a farkas és a holló azonossága, mint a köztük lévő kontraszt. Ezt a hangrendi rokonság is alátámasztja. Ezzel együtt mégis észrevehető, hogy a két dögező állat képében mégis megismétlődik a föld és az ég ellentéte, amivel újfent az első sorra utal vissza, miközben meg is előlegezi az utolsót. A párhuzam és az ellentét együttes jelenléte feszültségkeltő hatású. Akárcsak az előző sorban, itt is egy viszonyzó funkciójára terelődik a figyelmünk: mit jelent az, hogy „akár”?

Negyedik sor: A záró sor egészének funkciójára rákérdezhetünk. A modern kiadások a harmadik sor végén kettőspontot tesznek, amivel a negyedik sort mintegy az előzőből levont tanulságként, egyszersmind az egész verset keretbe foglaló szentenciaként értelmezik. Ez a sor tehát valami általánosat mond ki, miközben meg is ismétli a vers egészének fő motívumait, mindenekelőtt a főt és a lent, az ég és a föld ellentétét. Ez a megállapításunk megerősíti a korábbi elemzésből leszűrteket: a verset kerek, zárt egészként, szigorú kompozícióként mutatja be. Ez a komponáltság ráadásul összefüggésben áll a záró sor jelentésével, amely valamiféle zárt világegész, világtrend képzetére utal. Vagyis a poétikai elemzés szoros kapcsolatot fedez föl a

szöveg jelentése és megalkotottsága között. A poétikai tradíció modern folytatói (pl. olyan fontos irodalomtudósok, mint Roman Jakobson) ezt a költői nyelv lényegi vonásának tekintik: az irodalmi mű nem egyszerűen jelent, hanem megtestesíti az általa hordozott jelentést. Az a szöveg, amelyben nincsen összefüggés a jelentés és a jelentés módja (kompozíció/forma) között, nem tekinthető költőinek. Erre később visszatérünk.

A zárósor hangrendileg ellenpontozza az előzőt, amelyben a mély magánhangzók dominanciáját láttuk. Itt kizárólag magas hangrendű magánhangzókat találunk, egészen a záró rímig. A rím szó (*alsó*) tehát váratlan hangtani hatást kelthet az utolsó sorvégen, és ezzel a sor jelentéstani kontrasztját (*felyül-alsó*) is megerősítheti, valamint mintegy zenei effektusként is bejelenti a vers lezárulását.

A verssor nemcsak ritmikailag, hanem szintaktikailag is szimmetrikus: a két fő ütem egy-egy tagmondatot tartalmaz, melyek egymással párhuzamosak, s a párhuzamokon belül ellentéteket (*föld-ég, felyül-alsó*) jelenítenek meg. A szimmetria azonban nem teljes. Egyrészt itt egy tiszta formájú, mondatalakzatként szereplő *chiazmus*szerű találkozásunk, hiszen az első tagmondatban szereplő helyhatározó-alany sorrend (*felyül ég*), a második tagmondatban megfordul (*a föld ... alsó*). Másrészt az első tagmondat kiegészítő helyhatározója (*Mindenütt*) helyén a második tagmondatban az egész sor állítmányát adó jövő idejű igét találjuk (*lészen*). Ezzel az előző sor *zeugmája* is megismétlődik: a *lészen* állítmánynak mind az *ég*, mind pedig a *föld* alárendelődik. A *mindenütt-lészen* szintaktikai párhuzama pedig azt eredményezi, hogy a helyhatározóból implicit időhatározó is következik: a versorból nem tudjuk nem kihallani a *mindig* jelentését. Egyebek között ez okozza, hogy a zárósból egy örök, változatlan világrend képzetét olvassuk ki.

A poétikai elemzés tehát ebben a rövid szövegben is rengeteg alakzatot, szerkezeti-kompozicionális problémát és lehetőséget tárt föl. Rámutatott az alakzatok szabályos ismétlődéseire és variációira, a kompozíció különböző szintjei közötti összefüggésekre. Ebben a tekintetben a költeményt mindenekelőtt kiválóan megmunkált írásműként mutatja föl. A poétikai elemzés leginkább azt hivatott bizonyítani, hogy a szerző értette a dolgát, a befogadónak pedig ugyancsak értenie kell a nyelvi alkotás lehetőségeit (a kompozíció verstani, hangtani, alaktani szabályait) ahhoz, hogy a művészi hatás mélyén rejlő kreatív munkát felmérhesse és méltányolhassa.

3.2. Filológia

A filológia szintén görög szó, eredetileg a nyelv szeretetét jelenti (amint a filozófia a bölcsesség szeretetét). Összefoglaló neve mindazoknak a tevékenységeknek, amelyek a nyelvi műveltség, a nyelvi (mindenekelőtt az írásos) kultúra őrzésére, ápolására, előmozdítására törekuszenek. Filológiai tevékenységnek tekinthető így a régi szövegek felkutatása, megőrzése, a szöveggondozás, kiadások és kommentárok

készítése stb. A filológus a nyelvi és irodalmi kultúra emlékeit önértéknek tekinti, nincs szüksége gyakorlati igazolásra ahhoz, hogy megindokolja, miért fontos számára a nyelvi kultúra megőrzése. Ezért olyan szövegekkel is foglalkozik, amelyek másokat – akár a „művelt olvasóközönseget”, ha van ilyen – nem érdekelnék. Öntudatához olykor hozzá is tartozik a különc képe, aki munkájával megőrzi a jövő számára mindazt, ami a régebbi kultúrából fennmaradt – akkor is, ha a jelent mindez nem érdekli (Szilasi 1994: 12–13). A Magyar Tudományos Akadémia alapításakor a tudomány kiemelt feladata volt a nyelvi műveltség fönntartása és ápolása, az MTA I. osztálya a mai napig a nyelv- és az irodalomtudománnyal foglalkozik.

A filológia tehát bizonyos értelemben minden irodalomtudomány alapvetése. A poétikai elemzés sem lenne mélyenszántó, ha nem a nyelv iránti odafigyelés, törődés vezérelné. A filológia azonban nem csupán attitűd, hanem tudományos módszerek és eljárások gyűjtőneve is, amelyek pl. az alábbi kérdésekre keresnek választ:

Mi a hiteles szöveg? Valóban a feltételezett szerző kezétől való-e?

Mikor keletkezett a szöveg? Mi tekinthető végleges változatnak?

Hogyan hagyományozódott a szöveg? Ki másolta le, ki adta ki, ki olvashatta? Hogyan maradt ránk? Hogyan jut el a mai olvasókhoz?

Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre megbízható válaszokat kaphassunk, a filológia kidolgozta a szövegekkel való bánásmód tudományos módszereit. Mint egy jelentős mai elméletíró írja: a *philia*- (szeretet) összetevőt hamar elfelejtették, és a filológia *logológivá*, vagyis a nyelv és a szövegek tudományává vált. A filológiában a tudás nyelvét mégis megelőzi a vágy és a szeretet nyelve (Hamacher 2009: 26).

Az európai filológia előzményei a hellenisztikus kultúráig nyúlnak vissza, a középkori arab és az európai szerzetesi kultúrán keresztül a reneszánsz könyvgyűjteményein át vezet a modern korba. A modern európai filológiának hatalmas lökést adott a *Biblia* (Spinozától eredeztetett) szövegkritikai vizsgálata, vagyis az, hogy a szöveget immár nem közvetlenül isteni megnyilatkozásként kezelték, hanem elkezdték feltárni a szövegben rejlő eltérő szöveghagyományokat. A felvilágosodás tudományos racionalizmusa, majd a 19. századi pozitívizmus a szöveghagyományozódás tárgyyszerű, adatokkal alátámasztott, sőt olykor természettudományi módszerekkel élő vizsgálatát is lehetővé tette.

A Zrínyi-vers legrészletesebb filológiai vizsgálatát a költő életművének neves kutatója, Kovács Sándor Iván végezte el. Itt elsősorban az ő tanulmányára támaszkodom; a cél, hogy megértsük, milyen típusú kérdéseket tesz föl a filológus a szövegnek, és milyen tudományos kritériumai vannak a lehetséges válaszoknak.

Kovács Sándor Iván kérdéseinek többsége a szöveghagyományozódás valamelyik aspektusára vonatkozik. Célja egyebek között a kritikai kiadás tudományos megalapozása. Így megkísérlti helyreállítani a három epigramma időbeli sorrendjét, valamint

megállapítani a ciklusrend hitelességét. A filológus tehát a szöveghagyományozódás hitelességére kérdez rá, és a rendelkezésre álló dokumentumok vizsgálata nyomán igyekszik logikus következtetést levonni. Ehhez a szöveg kéziratos változatát tanulmányozza (az ún. *Bónis-kódexet*), és hipotéziseket állít fel arról, hogy ki jegyezhet le eredetileg a szöveget. Ebben Négyesy László korábbi vizsgálataira támaszkodik: az ő nyomán elveti azt a lehetőséget, hogy a ránk maradt kéziratos példány magának Zrínyi Miklósnak a kancelláriáján készült volna (mivel „nem Zrínyi könyvei között maradt fenn, és nem tartalmaz szerzői javításokat”), de megengedi, hogy „lehet a másolata egy Zrínyi számára készült tisztázott gyűjteménynek vagy sajtópéldánynak” (Kovács 1985: 278). Erre utal a kéziratos könyv szövegkritikai értéke és gondos szerkesztettsége.

A kéziratos gyűjtemény kontextusa a vers keletkezésére is sajátos fényt vet. Az epigrammák a *Vitéz hadnagy* prózai szövegét követik, és a prózai értekezésbe beékelve szerepel a vers első változata. A prózaszöveg, amely a hősi halál szükségességére figyelmeztet, rávilágíthat a szöveg keletkezésének kreatív folyamatára. A prózaszövegből származik az alábbi passzus:

Tartozunk őrizni életünket, valameddig lehet tisztességgel, arra nézve, hogy a hazánknak többet szolgálhassunk. De viszont a dicsőségnek törvénye az, hogy kívánjuk a halált, mikor életünk tovább tisztességes nem lehet. Azt mondja a török: Ja deulet basuma ia giizgiin desiima, azaz avagy holló a hasamra avagy tisztesség a fejemre. Azért ne irtózzunk se a haláltul, se annak formájától. És temetésünkről is mihaszna sopánkodunk? Sok vitéz embernek holló gyomra volt koporsója, annál inkább fennmaradt a nevek. Coelo tegitur qui non habet urnam (Zrínyi 1985: 175)

Ez a prózai passzus láthatólag szoros összefüggésben van az epigrammával, ráadásul ezt követően a szöveg közli is az epigramma egy változatát, amelyben egyetlen jelentős változást találunk a korábban elemzett szöveghez képest. A második sor szörendje itt más: „Tisztességes legyen csak óráim utolsó”. (Ez egyébként az a változat, amelyben a legtisztább hangrendi kontraszt szerint áll szemben a két sorfelező ütem!) Kovács a vers keletkezésének „ragyogó lélektani és filológiai megvilágításáról” beszél. A török verssor magyar fordítása után (amely egyébként már a *Szigeti veszedelemben* is előkerül) a költő egy, a korban jól ismert latin idézetre talál, és ezek kombinációjából keletkezik a magyar vers. A kombinációból azonban „öntörvényűen” (Kovács 1985: 282) bomlik ki a Zrínyi-epigramma: az első három sort vissza tudjuk vezetni más művekre, a zárósor azonban eredeti módon foglalja össze a kölcsönvett motívumokat.

A kölcsönzések elemzése messzire vezet, erre más összefüggésben is vissza kell térni. Itt csak említsük meg, hogy Kovács a római eposzköltő Lucanusig vezet vissza a „Coelo tegitur qui non habet urnam” (Kovácsnai Imre Zrínyit időben megelőző fordításában: „Az kinek nincsen szemfödél vászna, az ég annak befedezője” [Kovács 1985: 283]) sort. A temetelenség és a vitézi (hősi) halál összefüggése tehát hosszú

költői hagyományba ágyazódik, amely egészen Balassiig folytatódik (*Egy katona-ének*). Ez a motívum a keresztény teológiai hagyományban összekapcsolódik a vég-tisztesség és az üdvözülés kérdésével is: Szent Ágoston, Petrarca és magyarul a Lucanus-sort lefordító Kovásznai is ebben az összefüggésben idézik. A holló-farkas motívum a Zrínyi által is idézett török vers mellett szintén a latin epikáig visszakereshető, de Kovács idéz a magyar népköltészetből is, egyebek közt egy Kodály Zoltán által Gyergyószentmiklóson gyűjtött dalt, amelyben szerepel az „El is eltemetnek az erdei vadak, / Meg is megsiratnak az égi madarak” sorpár (Kovács 1985: 284).

A szövegváltozatok kérdése is hangsúlyos problémaként merül föl. Négyesy László 1920-as rekonstrukciójában így hangoznék a vers első sora: „Befedez a kék ég...”. Mivel a Bónis-kódex másolójának helyesírása nem mindig következetes, fennáll az az értelmezési lehetőség, hogy a Zrínyi-epigrammában, akárcsak a Kovásznai-féle Lucanus-fordításban a „befedez” szó szerepel. Kovács több érvet hoz föl amellest, hogy miért valószínűbb a „Befed ez...” alak. Ezek mind közvetett bizonyítékok, tehát ő maga sem megkérdőjelezhetetlen állásfoglalásként mutatja be érveit. Egyebek között egy Vitnyédy Istvántól 1664-ből származó levélre hivatkozik, amelyben a levélíró idézi a Zrínyi-epigrammát, mégpedig így: „Bé föld ez az kék égh...”. Kovács szerint az ő-ző alak arra utal, hogy egy szó esetén „Beföldöz-t kellene írnia” (Kovács 1985: 295). Ezt az értelmezést támasztja alá egy 1676-ban készült erdélyi Zrínyi-másolat is. Érdeemes azonban megjegyezni, hogy Kovács Sándor Iván rekonstrukcióját nemcsak ilyen filológiai bizonyítékok támasztják alá, hanem a tudósok az egész versről adott értelmezése, amelyben nagy nyomatókat tulajdonít az első verssor mutató névmásának. Szerinte az, hogy Zrínyi az „ez a kék ég” szintagmát használja, a vers személyességét és a költő hazafias érzületét bizonyítja: a mutató névmás „kétségtelenné teszi, hogy a szülőföld felé boruló égboltozatról, a magyar hazáért vállalt áldozatról van szó” (Kovács 1985: 294). A szövegváltozat körül zajló tudományos, filológiai vita nehezen választható el a szöveg értelmezésének tágabb és kevésbé „objektív” bizonyítékokon alapuló kérdésétől. Talán ilyesmire utalt a fejezet elején idézett német elméletíró, Hamacher is: a tudományként felfogott filológiában is mindig elsődleges a vágy (pl. az értelem vágyának) nyelve.

Ezt támaszthatja alá a verstani szakértő Kecskés András felvetésével szembeni ellenvetés is. Kecskés szerint a *Vitéz hadnagy*-beli első változat sikeresebb, értéke- sebb. Erre verstani érveket hoz: már mi is láttuk, hogy pl. a szimmetrikus hangrendi elrendezés szempontjából szabályosabb az első változat. Kovács Sándor Iván „meg-gondolkodtatónak” nevezi a felvetést, ellenérve azonban az, hogy maga a költő nyilván azért csinált új változatot, „mert meghaladta az elsőt, mert egész életében erős hajlandóságot mutatott a latinos inverzióra. A verstan tudósa a szabályosabb első variáció mellett voksol, a költő a szabálytalanabb másodikikat érezte érvényesebbnek. Én a költő igazát vallom” (Kovács 1985: 295). A filológus itt egészen személyes hangon szólal meg, miközben egy nagyon hagyományos filológiai elv mellett is leteszi a voksát: az *utolsó kéz* (*ultima manus*) elve alapján a szerző által még életében

utoljára végrehajtott javításokat figyelembe kell venni, az utolsó jóváhagyott variánst kell hitelesnek tekinteni. Az előző fejezetben végrehajtott poétikai elemzés egyébként még egy érvet szolgáltat a filológusnak: azt láttuk, hogy a szörendcse-re valóban érdekes nyelvi energiákat szabadít föl, és ezeknek talán még a későbbiekben is tulajdoníthatunk jelentőséget.

A filológia napjainkban reneszánszát éli, ami jórészt az új digitális technológiák kínálta lehetőségeknek köszönhető. Ennek egyik következménye, hogy az új filológiai szemléletmódok kevésbé szigorúak az egyetlen helyes szövegváltozat megállapításának tekintetében. Manapság sok filológus számára kevésbé éles cél, hogy a legjobb vagy az egyetlen hiteles változatot állítsák elő: a szöveget magát inkább a folytonos keletkezés, értelmezés és átalakulás folyamatában, mintsem egyszeri és lezárt képződményként igyekeznek megragadni (ld. Cerquigliani 2011: 297; Hay 2011: 337). Ehhez érdekes példát is szolgáltathat epigrammánk, amelynek egymással versengő verses formái, a keletkezés folyamatában a költő által lejegyzett prózai gondolatmenet, a vers mögött álló szöveghagyomány sokszorosán rétegzett összetettsége mind-mind sajátos kihívásokat jelent a nyelvi műveltség felé nyitottsággal, odaadással forduló filológus számára.

3.3. Hermeneutika

Harmadik görög szavunk a *hérmeúein* igéből, közvetve pedig Hermés isten nevéből származik. Hermés egyebek között az istenek küldötte volt, az istenek szavait közvetítette, tolmácsolta a földi halandók számára. A *hérmeúein* ennek megfelelően annyit tesz: 'kifejez, megmagyaráz, fordít' (Palmer 1998: 60). A hermeneutika mint tudományág az értelmezés tanát, szövegek értelmezésének tudományát (vagy inkább művészetét) jelenti. Ugyancsak nagyon nagy hagyományra visszatekintő fogalomról van szó: noha a görög fogalom a klasszikus antikvitásra utal vissza, a szövegértelmezés feladata nemcsak a szigorúan vett európai kultúrkörben adott, hanem olyan egymástól távoli kultúrákban is, mint a védikus India vagy a zsidó-keresztény vallás. A szent szövegekre épülő vallásokban természetesen kiemelt szerep jutott az írások értelmezésének, amelynek számos, egymástól nagyon eltérő gyakorlata alakult ki. A zsidó Midrás hagyományában pl. azzal kell bizonyítani a régi szövegek jelenkori aktualitását, hogy minduntalan új, korábban nem ismert értelmezéseket kell hozzájuk kapcsolni (Iser 2004: 27–40; Eagleton 2013: 75–76); a középkori keresztény értelmezéstan pedig szigorú elvekkel szabályozta, hogy az Ószövetség egyes helyeit miként kell az Újszövetségre való előreutalásként olvasni. A hermeneutika ennek megfelelően a szöveg jelentésére, értelmére vonatkozó kérdéseket tesz föl:

Mit jelent a szöveg? Milyen üzenetet rejt vagy közvetít?

Mi a jelentősége számunkra?

Míg a poétika elsősorban a szöveg kompozícióját, a filológia pedig a szöveg mibenlétét, identitását vizsgálja, a hermeneutikai kérdés a szöveg értelmére vonatkozik. Ennek megfelelően a hermeneutika előfeltételezi a megértés szükségességét és nehézségét is. Értelmezni olyan szövegeket kell, amelyekről feltételezzük, hogy számunkra fontos jelentést hordoznak. Ehhez a jelentéshez való hozzáférés azonban közvetítést igényel, aminek számos oka lehet: például a szöveget tőlünk elválasztó térbeli, időbeli távolság, vagy akár a szöveg sajátos nyelvhasználata. A metaforikus, jelképes vagy allegorikus nyelvhasználat magyarázatra szorul, szükség lehet a jelképek kibontására.

A vallási szövegekkel való párhuzam többféle attitűdöt is lehetővé tesz az irodalmi művek értelmezésének feladatát illetően. Ezért az irodalmi hermeneutikának az idők során többféle, egymással vitatkozó koncepciója is kialakult. Ezeket a vitákat az előző fejezetben tárgyalt „elsődleges/másodlagos homályosság” problémával is összefüggésbe hozhatjuk. Nem mindegy ugyanis, hogy az értelmezés szüksége vagy nehézsége felől közelítjük meg a kérdést, mint ahogy az sem mindegy, hogy a szöveg eredeti értelmének rekonstruálását vagy pedig a jelenkori, mai viszonyokra való alkalmazását tekintjük elsődleges hermeneutikai feladatnak. Sőt, mint már a Kosztolányi-példán is láttuk, még az is nyitott kérdésként merülhet föl, hogy mit tekintünk egyáltalán egy irodalmi szöveg „értelmének”.

Ha a Zrínyi-szöveget valamely modern kiadásban vesszük a kezünkbe, az utolsó sor *felyül* írásmódja adja az egyetlen egyértelmű jelét annak, hogy régi szövegről van szó. Az egész vers elég egyszerűnek látszik ahhoz, hogy a mai olvasóhoz szinte közvetlenül szóljon: aki elég jól ért magyarul, annak látszólag nem sok szüksége van arra, hogy a verset megmagyarázzák neki. A probléma hasonló, mint amivel egy svájci irodalomtudós mintegy hatvan évvel ezelőtt szembesült az „értelmezés művészetéről” szóló esszéjében: szerinte a modern interpretáció kihívása éppen abban áll, hogy „az egyszerű költői csodát” magyarázza meg „könnyű”, közvetlenül érthető szövegekben”, nem pedig abban, hogy eleve nehéz versekhez fűzzön „rég stílusú kommentárokat” (Staiger 1995: 88). A régi stílusú kommentár például ritka, különleges szavak lehetséges jelentéseinek a nyomába eredne, neveket és utalásokat magyarázna meg, régies fordulatokra keresne mai megfelelőt. A *Szigeti veszedelem* mai olvasója bizonyára jobban rászorul az ilyen típusú magyarázatokra, mint az itt tárgyalt epigrammáé.

Tehát milyen feladat várhat még az értelmezőre? Az erre a kérdésre adott válasz attól is függ, hogy milyen szemlélettel közelítünk az irodalom általában vett fogalmához, valamint az értelmezés problematikájához.

Az egyik lehetséges megközelítés a hermeneutika feladatát mindenekelőtt a múlt irodalmi hagyományának minél torzításmentesebb rekonstrukciójában jelöli ki, és elsősorban a modernizáló vagy egyszerűsítő félreértelmezések elkerülésére törekszik. Egy ilyen hermeneutika tehát az értelmezést mindenekelőtt, mint rekonstrukciót

és jelentésrögzítést fogja föl, és mindent megtesz, hogy a szöveget lehetőleg az eredeti kontextusába helyezve értsük meg. Aki ezt a szemléletet követi, az bizonyára hivatkozni fog a *Vitéz hadnagy* prózai szövegére, és az ott megtalált keletkezéstörténetbe ágyazva magyarázná a vers jelentését: „a dicsőségnek törvénye az, hogy kívánjuk a halált, mikor életünk tovább tisztességes nem lehet”. Míg maga a versszöveg nem utal explicit módon a harctér és a hadi dicsőség kontextusára, a keletkezés kontextusa már pontosítja a jelentést, és így elkerülhető, hogy a verset egyéb élethelyzetekre vonatkoztassuk. Az értelmezés így például a *tisztesség* fogalmát a versben egyértelműen a harci helytállás és a hősiesség összefüggéséhez, a Zrínyi-életművön belül a hazafisághoz is köti. A vers problematikus második sorának így egy viszonylag konkrét és pontos fordítását is adhatjuk, amit akár Petőfi *Egy gondolat bánt engemet...*-jének ismert fordulatával is összekapcsolhatunk: „ott essem el én, / a harc mezején.” Láttuk, hogy Kovács Sándor Iván filológiai kutatásai a versnek ezzel a konkrét értelmezésével is összekapcsolódtak, amikor az *ez a kék ég* szintagma mutató névmását úgy azonosította, hogy az a *hazai* égre mutat.

Ez egy józan és mértékadó értelmezési lehetőség. Azonban ezzel kapcsolatban is felhozhatók ellenérvek. Így például éppen a filológusnak az a más összefüggésben elhangzó érve, hogy a végleges versváltozat mégis megváltozott a keletkezési kontextushoz képest: kikerült a prózai gondolatmenetből, a második sor szórendje is átalakult, és ami a prózai szövegben kifejtett és fogalmilag világos volt, az a versben mégis homályosabb lett. A versben nem szerepel a *dicsőség* képzete, csak a *tisztességé*, márpedig a prózai szövegben ez a kettő mintha szemben állna egymással: „a dicsőségnek törvénye az, hogy kívánjuk a halált, mikor életünk tovább tisztességes nem lehet”. Míg a prózai szöveg a civil tisztességet szembeállította a hadi dicsőséggel, a versszöveg ennél játékosabb: még a *végtisztesség* képzetét is felidézi. Vagyis a prózai szöveg részletezheti, magyarázhatja a versszituációt, de ezzel egyszermind sokkal konkrétabbá teszi azt a léthelyzetet, amely a versben általánosabban (noha Kovács Sándor Iván szerint továbbra is nagyon személyesen) jelenik meg. Ha a léthelyzet konkrétsága csak a forrásdokumentumokból azonosítható, mennyiben tekinthető ez az értelmezési kontextus kötelező érvényűnek a mai olvasó számára?

Ezzel a hermeneutika egy alapproblémájára bukkantunk rá, amely az irodalmi szöveg értelmezésében még élesebben vetődik föl. A vallási és a jogi hermeneutikában ugyanis a szöveg jelentését mindig a jelen életviszonyokra kell alkalmazni. Amikor a szószékről kihirdetik az ígét, akkor nem elsősorban arra kérdeznak rá, hogy mit jelentett ez vagy az a passzus a maga korában, hanem arra, hogy milyen magatartást ír elő a szöveg a gyülekezet számára. A törvényszöveg értelmezésének aktualitását is az adja, hogy a törvényt a jelenben felmerülő esetekre kell alkalmazni. A vallási és a jogi szövegek történeti kontextusban való értelmezése a szövegek jelenbeli alkalmazhatóságát, „dogmatikai érdekét” (Gadamer 1984: 234) csökkenti. Nem csökkenti-e hasonlóképpen a Zrínyi-vers mai hatásának lehetőségét, ha szigorúan a török kor végvári harcainak összefüggésében értelmezzük?

Ha a második verssort összevetjük a prózaszövegből idézett mondattal, akkor azt tapasztaljuk, hogy a dicsőség és a tisztesség jól érthető fogalmi ellentétét a vers el-tünteteti, a *tisztesség* szóban mintegy összesűríti. A német *dichten* ige egyszerre jelen-ti azt: 'sűrít' és azt: 'költ', s ezek szerint az irodalomnak (*Dichtung*) lényegéhez tartozik az efféle sűrítés (még akkor is, ha a német ige etimológiája a latin *dicere* vagy *dictare* szavakra vezethető vissza). Nem áruljuk el azzal a mű költői lényegét, ha visszavezetjük az eredeti, a sűrítés előtti jelentésösszefüggésre? Aki ezt a kérdést komolyan veszi, az alighanem arra fog készíttetést érezni, hogy a versben megjelenítet-t léthelyzetet az eredeti történeti összefüggéstől eltekintve, azt kitágítva is értel-mezni próbálja. Az *utolsó óra* és a *tisztesség* összefüggését akár a modern egzisztenc-ializmus fogalmai szerint is magyarázhatja – így a tisztességet nemcsak a hazafias és hősies magatartással, hanem mindenfajta civil tisztességeszménnyel is kapcsolat-ba hozhatja. Erre kézenfekvő párhuzamot kínálhat József Attila *Két hexameter* című verse („Mért legyek én tisztességes? Kiterítenek úgys. / Mért ne legyek tisztessé-ges? Kiterítenek úgys.”) Sőt, némi kreativitással a verset akár öko-versként is olvas-hatjuk, amennyiben a zárósor az ökoszisztéma zártságát, a vers alaptémája pedig a természet körforgását jeleníti meg. A halandó ember eszerint nem azáltal tölti be feladatát, hogy végtisztességet nyer, és az utódok dicsőítik (ld. a prózaszövegben: „annál inkább fenmaradt nevek”), hanem azáltal, hogy visszatér a természetbe, és részévé válik az emberinél hatalmasabb világrendnek. Ezt az értelmezést megint csak összekapcsolhatjuk történeti kontextusokkal, pl. a keresztény sztoikusok ter-mészetképével (ld. Csonka 2007: 15), de újszerű indoklást adhat neki a természetvé-delemnek a kortárs gondolkodásban betöltött szerepe.

Az eddigiekben kiéleztük azt a kérdést, hogy a mű eredeti keletkezési kontextusa vagy a mai befogadó igényei határozzák-e meg erőteljesebben az értelmezést. Az ebben a kérdésben elfoglalt szélsőséges álláspontok képviselői – az „elsődleges kontextus” védelmezői (Takáts 2001) és az irodalmi mű „csonkítatlan jelenbelisé-gét” hangsúlyozók (Szondi 1998: 344) – tulajdonképpen egyfélén gondolkodnak ab-ban a tekintetben, hogy a múlt és a jelen között szakadást vagy törést látnak, a két idősík különállását hangsúlyozzák. A modern hermeneutika egyik legnagyobb alak-ja, Hans-Georg Gadamer azonban határozottan amellet foglalt állást, hogy a meg-értésnek nem akadálya, hanem éppen előfeltétele a (mindenekelőtt időbeli) távolság. Hangsúlyozta is, hogy e távolság nem áthidalhatatlan szakadékot jelent, hanem „fo-lyamatos közvetítésben létezik” (Gadamer 1984: 3), vagyis a nyelvi közösség és a hagyomány folytonossága teszi egyszerre lehetővé és kihívássá a múlt értelmezését. Ez azt is jelenti, hogy a tőlünk távoli irodalmi szöveghez is csak saját fogalmaink, előítéleteink révén férünk hozzá, miközben a megértés feladata az is, hogy felismer-jük: ezek az előítéletek mikor alkalmasak és mikor alkalmatlanok a hagyomány megértésére. Ahhoz, hogy megértsük a verset, nyilvánvalóan kell előzetes értéssel rendelkezünk például a *tisztesség* fogalmáról – ez még akkor is így van, ha a filo-lógiai érvek meggyőznek arról, hogy a versben elsősorban a *tisztes* hadi helytállásról és a *végtisztes*ről való lemondásról van szó.

Ugyanígy érdekes felvetés lehet, hogy miként közelítjük meg modern fogalmainkkal a negyedik sor szentenciáját. A sor ugyanis olyan időtlen igazságot mond ki, amelyről mégis azt állíthatjuk, hogy nagyon is időhöz és térhez kötött. Azt, hogy az ég felül van, a föld pedig alul, kizárólag földi lény mondhatja ki: egy úrállomásról nézve vagy természettudományos absztrakcióként szemlélve nem áll. Talán éppen ebből adódik a magyarázat igénye: az, hogy a mindennapi tapasztalatunk igazolja a Zrínyi-szentenciát, feszültségben áll a Kopernikusz utáni tudományos szemléletünkkel. Az utolsó sort tehát innen nézve már nemcsak úgy olvashatjuk, hogy a véges emberi lény feloldódik egy tőle független világrendben, hanem úgy is, hogy ennek a világrendnek a képzete éppen a véges és esendő emberi lény saját tapasztalatára épül. Ezzel egyfajta jelentésbeli körkörösséget vettünk észre, ami érdekes párhuzamot kínál a korábbi poétikai megfigyeléseinkkel a vers körbezáródó alakzatairól.

Ráadásul a természettudományos tudás és az irodalmi értelmezés itteni feszültsége még arra is alkalmat kínál, hogy a hermeneutikai kör fogalmára röviden kitérjünk. Ez az ókori filológiából származó, majd a 18. századi német teológiában újra előtérbe kerülő fogalom alapvetően a megértés körkörösségére vonatkozik. Vagyis arra, hogy a megértés folyamatát nem lehet olyan egyenes vonalú folyamatokkal leírni, mint az indukció vagy a dedukció. Az egyik leggyakoribb megfogalmazás szerint: a megértés során a részt az egészből, az egészet pedig a részből értjük meg, ezek kölcsönösen meghatározzák egymást. Vegyünk egy egyszerű példát. Amikor idegen nyelven vagy akár szaknyelven írott szöveget olvasunk, gyakran találkozunk ismeretlen szavakkal. Nem mindig van időnk vagy szükségünk arra, hogy az összes új szót kiszótárazzuk – gyakran előfordul, hogy ezeknek a szavaknak a jelentését magából a szövegösszefüggésből következtetjük ki. (Ez nem csak az olvasott szövegekre áll: a gyerekkori nyelvelsajátítás során is a használatból következtetünk egy szó jelentésére. A kései Ludwig Wittgenstein híres definíciója, mely szerint egy szó jelentése a szó használatával egyenértékű, erre vonatkozik.) A szövegösszefüggés viszont maga is szavakból áll. Az egyes szavak (rész) és a kontextus (egész) közötti viszony tehát kölcsönös: a megértés folyamatában többször kell oda-vissza mozognunk a két szint között, míg egy nehéz szöveget megnyugtató módon megértünk. Azonosítjuk a témát, az ismeretlen szavakhoz e témán belül keresünk megfelelőt (ehhez tárgyi tudásunkat és a nyelvről való ismereteinket is mozgósítjuk), majd a megtalálni vélt jelentést „visszatápláljuk” a szöveggörnyezetbe, ellenőrizzük, hogy működik-e így a szöveg. Adott esetben arra kényszerülünk, hogy az új szójelentés hatására az egész szövegösszefüggésről alkotott benyomásunkat átgondoljuk.

A technikai definíciót azonban a 19–20. századi hermeneutikában kiterjesztik a megértés más aspektusaira is. A fent idézett Staiger például az irodalomértés „szubjektív” és „tudományos” vonatkozásaira használta: a szöveg megérint engem mint műélvezőt, minek hatására elkezdem vizsgálni a költői hatás titkát. Ezáltal a szöveg részleteire is élesebben figyelni kezdek, s a részletekből elvont ismereteimet kitágítva egyre jobban értem a saját műélvezetem okát (Staiger 1995: 90). Ez a folyamat

azonban körszerű, nem juthat egyszer s mindenkorra nyugvópontra. Gadamer (mes-
tere, Heidegger nyomán) a létmegértés elemi feltételének tekintette a körszerűséget.
Mivel időbeli létezők vagyunk, és mivel tudatunk nem üres lap, ezért minden meg-
értésaktust megelőz egy előzetes megértés (Gadamer 1984: 192). Egyszerű példával
élve: egyetlen megnyilatkozást sem érthetek meg anélkül, hogy ne lenne fogalmam
a használt szavak jelentéséről. A pontos megértéshez azonban hozzátartozik, hogy
felismerjem, mikor nem az általam előzetesen vélt jelentésben használnak egy-egy
szót. Vagyis minden megértendőhöz csak a saját előítéleteimen keresztül férek hoz-
zá, ám a megértés voltaképpeni tétje a helyes és a helytelen előítéletek felismerése,
elkülönítése. (Ennek politikai vonatkozásai is vannak: biztosan nem ért meg semmit
az, aki azt állítja, hogy neki nincsenek előítéletei; mint ahogy az sem, aki mindenütt
a saját előítéleteit szeretné igazolva látni.) A megértés ebben az értelemben körszerű:
nem egy előzetes hipotézis igazolása vagy cáfolása a voltaképpeni cél, hanem egy
olyan nyitottság kultiválása, amely képes a további megértésre.

3.4. Esztétika

A tizennyolcadik század végétől a huszadik század közepéig terjedő időszakban a
művészet, azon belül az irodalom megközelítésének tágabb keretét a „filozófiai esz-
tétika” adta. Az esztétika szó is görög eredetű, az ’érzékelés’ jelentésű *aisthesis*
szóra vezethető vissza. A fogalmat ennek megfelelően először az ’érzékeléstudomá-
ny’ jelentésében használták a 18. században. Ennek a tudománynak a kialakulá-
sában természetesen nagy szerepe volt az empirizmusnak: annak, hogy a világ meg-
ismerését immár elsősorban nem könyvekből elsajátítható igazságokhoz, hanem
érzéki tapasztalat, megfigyelés révén megszerezhető tudáshoz kötötték. Ebből az is
következett, hogy a tudományos forradalom után újra is kellett gondolni a „szöve-
gekre alapozott műveltség jövőbeli szerepét, és fel kellett éleszteni hagyományos
kategóriáit” (Hoesel-Uhlig 2004: 43). Erre először az esztétika területén került sor;
ekkor több nyugat-európai nyelvterületen is megkísérelték egyfajta „széptudomány”
kialakítását, amely a szép érzékelésének képességét kötötte volna össze a világ tör-
vényszerűségeinek megismerésével. Ennek a folyamatnak a részeként keletkezett a
„szépirodalom” kategóriája (fr. és ang. *belles lettres*, ném. *schöne Literatur*) – ez a
kategória a magyarban (és kevésbé a németben) használatban maradt, az angolból és
a franciából szinte teljesen kiveszett.

Az esztétika legnagyobb fordulatát Immanuel Kant harmadik kritikájához, *Az ítélelő-
erő kritikájához* (1790) szokás kapcsolni, mely tulajdonképpen megtagadta a szép-
művészeti és a tudományos megismerés közvetlen összekapcsolását. Ehelyett az esz-
tétikai ítéletet úgy fogta föl, mint amelyben a megismerőerők (a szép esetében a
képzelőerő és az értelem) szabad játéka nyilvánul meg. Az esztétika ezen fordulatával
az *irodalom* korábban kialakult, az írott műveltséget jelentő kategóriája is veszélybe
került (erről ld. pl. Kulcsár Szabó 2010: 79). Mivel az esztétika nem kapcsolódik az

empirikus vagy logikai megismeréshez, ezért a pusztán írott archívumként felfogott irodalom nem, egyedül a költészet rangjára emelt irodalom méltó az esztétikai vizsgálódásra. Ezért az esztétikai gondolkodásban (nemcsak Kantnál, hanem pl. Hegel *Esztétikájában*) is a *költészet*, nem pedig az irodalom kategória képviseli az írott művészetet (Hoesel-Uhlig 2004: 46).

Ezzel együtt az esztétika a filozófia részterülete maradt, tehát mégis a világ elméleti megismeréséhez kapcsolódott, még ha közvetve is. Az ebben az értelemben felfogott esztétika tehát olyan kérdéseket intézhet a műhöz, mint hogy:

Miben áll a mű szépsége? Mitől emelkedik a szöveg a műalkotás rangjára?

A szép élménye milyen érzékterületeket mozgat meg? Az emberi tudat mely területeit, készségeit mozgósítja?

Látható, hogy a korábbiaknál lényegesen elvontabb kérdésekről van szó. A filozófiai esztétikai kérdéseit nem közvetlenül a műhöz intézi, részint azért, mert a mű nem tartalmazza saját igazságát. A már idézett Gadamer „esztétikai megkülönböztetésnek” nevezi azt a folyamatot, amelynek révén az esztétikai tárgyat vagy szöveget (részint éppen az igazságkritériumok hiánya alapján) választják el a nem esztétikaitól. Ennek a megkülönböztetésnek az értelmében egy történelmi vagy filozófiai értekezést faggathatok igazsága felől, egyetérthetek vagy vitatkozhatok vele; míg a műalkotás esetében minden ilyen szempont mellékes, csak a műalkotás szépsége, esztétikai minősége számít. Az esztétikai megkülönböztetés „[a] mű esztétikai minőségét elkülöníti valamennyi tartalmi mozzanattól, amely tartalmi, morális vagy vallási állásfoglalásra készlet bennünket, s csak magára a műre irányul, annak esztétikai létében” (Gadamer 1984: 79). Ezért tehát a megismerésre, az igazságra irányuló kérdést nem lehet közvetlenül a műnek címezni. Inkább olyan kérdésekre van szükség, amelyek a művön keresztül megmutatózó másságra vonatkoznak. Ez például az „eszme érzéki látszásának” hegeli gondolatában, valamint annak számos későbbi továbbgondolásában mutatkozik meg. A huszadik század közepén, Theodor Adornónál például a mű igazsága egyenesen „negativitásában” határozódik meg. Arról van szó, hogy a műalkotás szépsége nem önmagáért való, hanem ezen keresztül valami nemlétezőt, sőt elgondolhatatlant hoz a felszínre. Az empirikus valóság megtagadása révén valami mélyebb, hozzáférhetlenebb igazságot mutat fel a mű. (József Attila már-már közhelyessé idézett sorai efféle esztétikai szemléletet sugallnak: „Te jól tudod, a költő sose lódit: / az igazat mondd, ne csak a valódit.”) Elméleti megfogalmazásban a műalkotás „nem megtéveszt, hanem előrevetíti a tökéletességet egy tökéletlen világban” (Iser 2006: 3).

Miként érthetjük ezt a tagadást, negativitást a Zrínyi-versben? Mindenekelőtt arra a korábban már fölmerülő összefüggésre mutathatunk rá, hogy a vershelyzet egyáltalán nem konkretizált: a pusztá veresszövegre szorítóköző olvasat nem azonosíthatja a konkrét élethelyzetet. A végvári harc, a hősi halál konkrétumai a szövegből

hiányoznak, a költemény tehát általános emberi vonatkozásokkal látja el a beszélő tapasztalatát. Ez tágabb lehetőségeket biztosít a művel való azonosulásra, az olvasó képzelőereje jobban mozgósítható, mint egy empirikusan meghatározott vershelyzet esetén. A modern magyar irodalomtudomány egyik legnagyobb hatású versértelmezése így fogalmaz József Attila kapcsán: „egyedi életmotívumokból nőtt ki az egész költemény, [de költészetének] e legmagasabb művészi fokán [...] oly eszközökkel konkretizál és egyedít, melyekhez nem kell csillag, melyek nem zavarják a mű autonómiáját” (Németh G. 1982: 164–165). Ahhoz, hogy az olvasó értse a verset, fel kell vázolnia egy lehetséges konkrét helyzetet, ennek a játéknak viszont az értelem szab határt: a mű konkrét motívumai mégis viszonylag szoros határok közé szorítják a befogadót. Pusztán a szöveg alapján is világos, hogy nyílt terepen bekövetkező halálra készül a beszélő, ahol a végtisztesség hiánya valószínű, és az utolsó órában való helytállás teremti meg egy tágabb, egyetemes világrendbe való beilleszkedés lehetőségét. A szöveg részint azért bizonyul műalkotásnak, mert ezeket a motívumokat egységes szerkezetbe foglalja, és ezzel megtapasztalhatóvá teszi azt a zárt rendet, amelyre az utolsó sorban utal. Vagyis költői eszközökkel jeleníti meg egy olyan erkölcsi világrend sejtését, amely fogalmilag nem megragadható, az empirikus világban nem igazolódik.

A huszadik században az irodalomelmélet, különösen annak kritikai elméleti (ld. később) irányai kétségbe vonták az esztétikai megközelítés kizárólagosságát, sőt alkalmasint érvényességét. A második világháború utáni időszakban nem is jött létre igazán jelentős rendszere az esztétikának. A modern történelem, de a művészet és irodalom tapasztalata is megnehezítette egy olyan mélyebb világrend feltételezését, amelyben az esztétikai és az erkölcsi, a művészi és a tudományos megismerés feltételei akár képzeletben is kiegyenlíthetők, harmonikus viszonyba rendezhetők (Iser 2006: 3). A modern irodalomtudomány iskolái aszerint is megkülönböztethetők egymástól, hogy milyen magatartást tanúsítanak az olvasó gyönyörét, az esztétikai tapasztalatot illetően. Az 1970-es években kibontakozó német recepcióesztétika igyekezett helyreállítani az esztétikai tapasztalat rangját és igazolni az olvasás során megtapasztalt érzéki élvezet intellektuális szerepét. Ennek a mai napig ható következményei vannak az irodalomoktatás elméletében (pl. Vischer Bruns 2011) Más kritikai iskolák inkább az érzékek és az intellektus közötti eredendő „széthangzást”, a köztük létrehozott harmónia erőszakos voltát és ideológiaképző szerepét emelik ki (Hamacher 2012: 181).

3.5. Kritika

Ez az ötödik görög eredetű terminus, és a *krínein*, 'elválaszt, megkülönböztet, ítéel' jelentésű igéből származik. Már az ókorban is nemcsak a 'bíró', hanem az 'ítész, műbíráló' jelentésben is használták. (Wellek 1963: 22). A modern korban a modern európai nyelvekben számos jelentésváltozáson ment át – ezért is érdemes vele

foglalkozni. A korábbi fejezetekben már használtuk is ezt a szót például abban az értelemben, hogy a *Bibliát* elkezdik „szövegkritikai” vizsgálat alá vonni; vagyis nem tekintik a szöveget magától értetődő, önmagát magyarázó és igazoló forrásnak. A kritikai magatartás ebben az értelemben a megkülönböztető, gyanakvó, mindent több forrásból alátámasztani igyekvő szemléletet nevezi meg. Erre mindjárt visszatérünk.

De a kritika szűkebb értelemben a műbíráló, műítélet mesterségét jelenti. A kritikai kérdés tehát legegyszerűbben az alábbi módon hangozhat:

Milyen minőségű a mű? Érdemes az elolvasásra?

Mivel érdemli ki az olvasói figyelmet?

Ebből kitetszhet, hogy a kritika a művel való foglalkozást nem tekinti magától értetődő feladatnak – ellentétben a hermeneutikával, amely a szöveg értelmezésének fontosságából indul ki (ez e különbség már a 19. századi hermeneutika nagyságának, Friedrich Schleiermachernek is gondot okozott, aki művében a két terület közötti közvetítést tűzte ki célul). A hermeneutika közvetíti a mű és az olvasó között, mintegy a mű nevében beszél az olvasóhoz. A kritika ellenben rákérdez arra, hogy érdemes-e egyáltalán megkezdeni a közvetítést; vagyis az olvasó pártján áll, az olvasót képviseli. Ennek a fordulatnak világos művelődéstörténeti háttere van: az ebben az értelemben vett kritika a modern könyvkiadás fejlődéséhez, a könyvtermelés megsokszorozódásához kapcsolódik. Akkor alakul ki tehát (a 17–18. században), amikor a történelemben először lényegesen több írásos mű válik elérhetővé, mint amennyi akár a legjobb olvasó számára is egy egész élet alatt elolvasható. Márpedig ha ez így van, akkor az olvasónak iránymutatásra van szüksége, hogy tudja, mely művekkel érdemes töltenie az idejét. Ezért alakulnak ki a kritika olyan csatornáit, mint a magazinok és folyóiratok kritikarovatai, amelyek mintegy a fogyasztók tájékoztatását szolgálták. A szóhasználatból is kiderülhet, hogy a ’műbíráló, könyvismertető’ értelmében vett kritika a modern, demokratikus fogyasztói társadalomhoz köthető. Nem véletlen, hogy a 17–18. század fordulóján a konzervatívabb alkatú, a klasszikus irodalom fensőbbiségét hirdető szerzők, mint például Jonathan Swift éles támadásokat intéztek a kritikusok új generációi ellen. „Végül a könyveket búvárló igazi kritikus olyan, mint lakomán a kutya, melynek minden gondolata s egész étvágya arra összpontosul, amit a vendégek eldobálnak, következésképp annál dühösebben morog, minél kevesebb a csont” (Swift 1958: 81).

Az ebben az értelemben vett kritikus mint „előfogyasztó” természetesen mindenekelőtt a kortárs kultúra területén tevékenykedik. Vagyis a Zrínyi-művel kapcsolatban jogos kérdésként merülhet föl, hogy egyáltalán beszélhetünk-e kritikai megközelítésről. Persze ezt a kérdést a fordítottjáról is nézhetjük: lehet-e bármilyen irodalomról kritikai távlat nélkül beszélni? Minden olyan gesztus, amely a művel való foglalkozást segíti elő, mintegy előzetesen már magában foglal egy kritikai

döntést arról, hogy a mű érdemes a tanulmányozásra. Így amikor egy régi művet iskolai szöveggyűjteménybe foglalnak, tankönyvekben szerepeltetnek, kiemelten tárgyalják irodalomtörténeti vagy egyéb tudományos keretben, ezzel mintegy a mű rangját támasztják alá. Ezt a folyamatot egy manapság gyakran használt műszóval *kanonizációnak* nevezik, a kiemelt fontosságú művek sorát – és a hozzájuk kapcsolt domináns olvasási módokat – pedig *kánonnak* (a fogalomról ld. Assmann 1999: 103–128). A kortárs kritikával ellentétben azonban ez a döntés sokszor a háttérben marad, a filológus vagy az irodalomtörténész nem mindig tartja elengedhetlennek a döntés megindoklását (ld. később).

Esetünkben ez nem áll fenn, legalábbis Kovács Sándor Iván részletesen elemzett munkájában viszonylag nyíltan felmerülnek kritikai szempontok is. A filológus más kutatók munkájára is támaszkodva részletesen méltatja a költői teljesítményt; azt, hogy a felhalmozott idegen műveltséganyagból miként lesz egyedi költői mű. Ehhez nemcsak a Zrínyi-vershez kapcsolódó nemzetközi és népi műveltség terjedelmét méri fel (ezzel „a költői anyanyelv és képkincs alaprétegéig hatoltunk le” – állítja [Kovács 1985: 283]), hanem a vers szerkesztettségéről is sokat beszél. Kiemeli „a szerkezet feszes ívét” (Kovács 1985: 293) és „változhatatlan” rendjét (Kovács 1985: 296). Észlelhetjük, hogy itt a poétikai eszköztárhoz folyamodik. A kritika legkönynyebb bizonyító eljárása minden bizonnyal a szerkezeti elemzés – Kovács szellemsen mutatja be a vers szerkezetének feszességét azáltal, hogy megpróbálkozik a latinos inverziók „visszafordításával”, és ezzel költőietlen szöveghez jut. J. Soltész Katalin megfigyeléseit is idézi a vers rímeléséről: eszerint Zrínyi itt „legkiválóbb versművészeink színvonalán áll” (Kovács 1985: 297). Kovács a szerkezeti-poétikai megfigyeléseken túlmutató, technikai értelemben nehezen bizonyítható értékítéleteket is hoz azonban, amikor a versben az „átélés, a személyesség” (Kovács 1985: 293) szerepét emeli ki. Átveszi továbbá a Zrínyi-epigrammákat 1948-ban elemző modern költő, Vas István értékítéletét a vers hatásáról: eszerint a vers – főképp zárlatában – a modern olvasóra „komoran, fenségesen” hat, illetve „a maga egyszerűségében is megrendítőbb, mindnyájunkhoz szólóbb”, mint a *Peroratio* hasonló témájú befejezése (Vas 1974: 951). Ezek olyan kritikai ítéletek, amelyek Vas Istvánnál is mester-ségbeli fogások elemzéséből nőnek ki, ám egyértelmű értékmozzanatot, a vers hatásáról adott összegzést is tartalmaznak. Márpedig ezeket szinte soha nem lehet „objektívan” a vers technikai elemzéséből kibontani, hiszen esetleges, történetileg változó vagy szubjektív mozzanatokot is tartalmaznak. Ez különbözteti meg a tényleges kritikai ítéletet a poétikai vagy retorikai megfigyeléstől.

Ennek az összefüggésnek két kiterjesztését is érdemes végigkövetni. Az egyik arra vonatkozik, hogy mi a kapcsolat a kritika és az irodalomértelmezés tudományos módozatai között. Láttuk, hogy a kritika és a tudomány között feszültség van, mivel a kritika szükségszerűen tartalmaz tudománytalan mozzanatokot is; például szubjektív vagy történeti körülményekre visszavezethető értékítéleteket. Ugyanakkor a tudomány számára mégis nélkülözhetetlen ez a kritikai összetevő, hiszen magát az

irodalommal való foglalkozást leginkább efféle „tudománytalan” összetevők felől lehet megindokolni: értékekre, ízlésre, a szellemi szabadságra való hivatkozással. Ez a feszültség a különböző nyugati nyelvek szóhasználatában is megmutatkozik. Míg a németben és a magyarban az irodalommal való egyetemi vagy akadémikus foglalkozást az *irodalomtudomány* (*Literaturwissenschaft*) szóval jelölik meg, az angolban például nem használják a *science* szót sem az irodalom, sem a bölcsészet tágabb összefüggésében. Ott ez a szót a természettudományok számára foglalták le, a bölcsészetben más terminusok jelölik a szakszerűséget. Az irodalom vonatkozásában a *literary studies* vagy a *scholarship* mellett, ezektől részben eltérő jelentésben használják a *literary criticism* kifejezést, amely így a magyar *irodalomtudomány* szinonimájának is tekinthető, noha attól eltérő jelentéstartalmakat is hordoz. A *criticism* magában foglalja a *kritika* korábban elemzett jelentését, az értékvonatkozás kiküszöbölhetetlenségét az irodalom tanulmányozásából. Ennek megfelelően az irodalom történeti és kritikai megközelítése között is konfliktus támad (Wellek 1963: 33): az irodalomtörténész (ld. később) legfeljebb látenszen, a kritikus ellenben nyíltan alkalmazza saját korának értékszemponjtait a régebbi irodalmi mű elemzésekor. Egy híres kutató 2000-ben megjelent Shakespeare-monográfiájában például így fogalmaz a *Lear király* kapcsán: „Senki, akit érdekel a költészet, nem írhat erről a darabról anélkül, hogy ki ne fejezné lenyűgözöttségét (*some expression of awe*). Mégis különös, hogy nem találjuk benne azokat az apróbb izgalmakat, amelyeket a *Szeget szeggel* szűkebb kontextusa kínált” (Kermode 2000: 184). A könyv a *Shakespeare nyelve* címet viseli, és többet mond a kutató által feltárt nyelvi izgalmakról és a lenyűgöző fordulatokról, mint Shakespeare korának színházi kontextusáról, a darabok mögött rejlő forrásokról és a csak a kortárs közönség (valamint a történész) számára érthető utalásokról.

A tudomány és a kritika konfliktusa visszautalhat a *filológia* és a *logológia* korábban említett feszültségére is. Az irodalom értelmezéséhez rendre olyan módszertani és didaktikai viták kapcsolódnak, amelyek a tudomány önszemléletét, saját tudományosságának kritériumait érintik. A magyar származású német tudós, Peter Szondi egy 1969-ben megjelent cikkében a *criticism* szó használatából eredő előnyöket veszi számba. Lényegében arra jut, hogy ha túlzott bizalmat fektetünk a tudományosságba, és csak a tárgyyszerű adatok bizonyító erejében hiszünk, akkor szem elől tévesztjük az irodalommal való foglalkozás lényegét, a művekhez való állandó visszatérést. Míg a természettudományokban a dolog tudományos leírása a dolgot „leképezi a tudás számára”, addig „[v]alamely költemény egyetlen kommentárja, egyetlen stíluskritikai vizsgálata sem tűzheti célul maga elé azt, hogy önmagából felfogandó leírását adja a költeménynek” (Szondi 1998: 345). Ez indokolja szerinte a kritikai és a hermeneutikai szemlélet fontosságát: míg a (természet)tudományos érvelés útja egyenes vonalú, logikus, induktív vagy deduktív, addig a kritika és a hermeneutika öntudata tartalmazza a személyesség és a részlegesség mozzanatát, és érvelése körkörösén visszajut önmagához. Vagyis kérdéseik nem annyira a tudás bizonyosságára, hanem a jelentés nyitottságára és az értékek létrehozásának feltételeire irányulnak.

„A tudomány [itt] nem tárgyára, hanem önmagára kérdez, arra, hogy miként jut tárgyának ismeretéhez” (Szondi 1998: 343).

Vas István azt a kritikai kérdést tette föl a maga kis Zrínyi-esszéjében, hogy „mi tesz egy verset remekművé?” (Vas 1974: 947), majd mindjárt be is ismerte, hogy a kérdés végső soron nem megválaszolható, „minden csak kísérlet, elemzés, jelzés lehet” (Vas 1974: 948). Vas egyszerűbben fogalmaz, mint akár Szondi, akár a korábban idézett Gadamer, de kérdéseiben mégis az itt felidézett elméleti problémákra ismerhetünk. A modern költő összeköti a Zrínyi-epigrammák kérdésfelvetését saját jelenbeli helyzetével és olvasóinak feltételezett ízlésével (pl. „[a költő], akit nem elégít ki az irodalom öncélúsága, s a teljes életet, a teljes emberi tevékenységet igényli”; vagy „mert mégiscsak jobban szeretjük a költészetet a harcnál” stb. [Vas 1974: 948; 949]), és arra a kérdésre keres választ, hogy miként kapcsolódnak össze a jelenből feltett kritikai kérdések a szöveg ritmikai, verstani, szórendi stb. elemzésével. Az esszé végén az epigramma zárósort elemezve arra a következtetésre jut, hogy a sor a modern olvasó számára talán még szebben hathat, mint Zrínyi kortársai számára. Itt egy nagyon érdekes föltevést kockáztat meg: egy vers akár „valamelyik szavának jelentésváltozása folytán” is hathat későbbi korokra. Vagyis nemcsak a költő eredeti szándéka vagy teljesítménye, hanem a nyelv és az irodalom későbbi változásai is befolyásolják a műről adott kritikai ítéletünket. Ezzel tehát nem csupán Zrínyiről és az ő művészetéről, hanem mindig saját magunkról, saját ízlésünk meghatározottságairól is tanulunk. Az utolsó sor szórendjéről szólva így érvel: „egy sor eredeti kezdetlegessége, ügyetlensége szépséggé válik egy kései kor különösséget kedvelő, modern ízlésének” (Vas 1974: 953). Itt Vas érvelése párhuzamba állítható azzal, ami főntebb a sornak a természettudományos világgéphez való viszonyáról mondtunk. A megértés és a kritikai ítélet egyaránt függ a szöveg és a befogadó közötti történeti távolság felmérésétől és közvetítésétől.

A kritika és a hermeneutika másik összefüggése valamivel szövevényesebb és sötétebb labirintusba vezet. Erre valamivel később fogunk visszatérni. Az eddigiekben azt feltételeztük, hogy az irodalmi mű számunkra valamilyen pozitív megértés vagy tapasztalat lehetőségét teremti meg, illetőleg föltárja az önmegértés lehetőségét a szöveg másságának előterében. Továbbá azt is feltételeztük, hogy a kritika feladata a számunkra befogadhatatlanul nagy szövegtömeg „előválogatása”, a hozzáférés megteremtése a valóban értékes és figyelemre érdemes művekhez. A kritika által számunkra megteremtett kánon teszi lehetővé, hogy befogadóként a valóban kiemelkedő esztétikai minőségű szövegekkel foglalkozzunk, és ezáltal a megértés és az önmegértés műveleteit minél magasabb színvonalon, minél emelkedettebb szférában hajthassuk végre.

3.6. Irodalomtörténet

Ha a filozófiai esztétika kis híján kiiktatta az irodalom fogalmát, az irodalomtörténet helyreállította ennek a fogalomnak a jelentőségét, miközben módosította is terjedelmét és jelentését. Az irodalomtörténet viszonylag modern tudományág: a 19. században alakult ki, szórványos korábbi előzmények után. A francia eszmetörténész Michel Foucault híres megfigyelése szerint a 18–19. század fordulója jelentős fordulatot hozott az egész európai gondolkodástörténetben. Míg korábban a tudás számos területét rendszertani és általános logikai törvényszerűségek alapján igyekeztek összefoglalni, addig ebben az időszakban fedezték föl a tudás történeti elrendezésének lehetőségét. Foucault példái a nyelv, a gazdaság és az élettan területéről származnak: a 19. században alakul ki a nyelvtörténet (az indoeurópai nyelvek rokonságának és leszármazásának feltérképezése nyomán), a gazdaságtörténet és a fajok evolúciójának elmélete is (Foucault 2000: 245–250). A 19. század európai gondolkodását tehát egy mindenre kiterjedő történetiség tudat jellemzi, és ez alól nem jelent kivételt az irodalomról való gondolkodás sem. (Ez azért különös egy kicsit, mert Foucault szerint a modern irodalom tulajdonképpen ellenállást jelent a nyelv történeti kutatásából adódó „tárgyasítással” szemben (ld. Foucault 2000: 338). Ennek ellenére a történetiségnek ellenálló irodalmat is történetileg kezdik vizsgálni).

A 19. században tehát az irodalomtörténet jelenti az irodalom vizsgálatának fő irányát. Az összes jelentős európai nyelven ekkor íródnak az első meghatározó nemzeti irodalomtörténetek. A nemzeti keret különösen fontos: az irodalom intézményei ebben az időszakban különülnek el – megalapítják az első irodalmi folyóiratokat, egyetemi tanszékeket és irodalmi kiadókat (ennek magyar részleteiről ld. Szilágyi–Vaderna 2010: 319–323; 429–433). Az irodalom története tehát ebben az időszakban elválaszthatatlan a nemzeti identitás, a nemzeti szellem kifejlődésének történetétől.

Az elmúlt mintegy kétszáz évben az irodalomtörténet-írás számos iskolája és módszertana alakult ki, ezek között természetesen rengeteg különbség is van. Ezzel együtt vannak bizonyos, a műfajból adódó jellegzetességek. Az irodalomtörténész és az esztéta között hasonlóság van abban, hogy egyikük számára sem maga a mű adja a vizsgálat célját. A mű inkább példaként, egyedi esetként szerepel egy tágabb vizsgálati kontextusban. Az irodalomtörténész efféle kérdéseket tehet föl a műnek:

Miként tekinthető történeti eseménynek egy mű megírása, megjelenése, befogadása?

A mű mennyiben fejezi ki korának szellemét, világnézetét, kultúráját?

Mennyiben jelent újdonságot korábbi hasonló művekhez képest? Milyen előzményei, következményei vannak?

Nem kétséges, hogy Zrínyi irodalomtörténeti jelentőségét faggató kutatás általában nagyobb hangsúlyt fektet az eposzra, mint a kisebb lírai művekre (bár Kovács

Sándor Iván itt rendre idézett monográfiája a lírikus Zrínyiről éppen jelentős kivételt jelent). Ennek okai között szerepelhet az, hogy az eposz konkrétan jeleníti meg egyrészt a nemzeti öntudat kialakulásához kapcsolható motívumokat, másrészt könnyebben összekapcsolható a barokk korstílus műfaji jellemzőivel is (pl. nagyszabású, hősies, nyíltan katolikus, az eltérő létsíkokat összekapcsoló epikus mű).

Egy-egy mű természetesen számos eltérő történetbe beilleszthető, ezek hosszanti kiterjedésük és „keresztmetszetük” szélessége alapján is megkülönböztethetők. Ha az elsőt nézzük: egy-egy mű beilleszthető a szerző élettörténetébe, egy mozgalom, nemzedék vagy korszak történetébe, egy nemzeti irodalom egészének történetébe. A másik tekintetben pedig létrehozhatók motívum- és műfaj történeti, teljes irodalomtörténeti, sőt szélesebb művelődéstörténeti narratívák is. (Ennek elméleti kérdéseiről a mai napig az egyik legjobb eligazítást adja Thienemann 1931).

Versünk esetében az irodalomtörténeti kérdések többsége szorosan összekapcsolódik a filológia-fejezetben már tárgyalt kérdésekkel. Így a közvetlen szövegelőzmények hatása, az újonnan keletkezett mű korabeli újszerűsége, az előzményektől való elrugaszkodás jelentősége is történeti kérdésként tehető föl. Magyarán arról van szó, hogy Zrínyi milyen szándékkal, milyen attitűddel és milyen újszerű eredménnyel adaptálta a latin, török és magyar előzményeket. Kovács Sándor Iván az *ez a kék ég* mutató névmásának hazafias jelentését emeli ki, valamint rámutat a latin szállóige és a török mondás összekeverésének jelentőségére – ezzel arra következtet, hogy Zrínyi a korábban létező szövegelemekből valóban újszerű költői alkotást hozott létre, amely már a latin-török keveredés és a végvári vonatkozás miatt is csak ebben a történelmi helyzetben jöhetett létre. Ráadásul a vers utolsó sora egyedi módon értelmezi újra a korábbi motívumokat, így a vers létrejötte nemcsak művelődéstörténeti, hanem szűkebb költészettörténeti értelemben is eseménynek tekinthető.

A huszadik századi irodalomtudomány többször kétségbe vonta az irodalomtörténet létjogosultságát, egyebek között éppen arra hivatkozva, hogy – a történelmi eseménytől eltérően – a mű nem elsősorban saját korában hat, hanem későbbi olvasók is új meg új jelentéssel láthatják el. Ennek a problémának az áthidalására törekedett a befogadásesztétika, amely mindenekelőtt a művek hatás- és befogadástörténetében látta az irodalom és a történelem összekapcsolásának lehetőségét (Jauss 1997: 66–71). Ez elsősorban azt jelenti, hogy egy mű későbbi olvasóinak reakciói éppúgy részét képezik a mű jelentésének, mint a korabeli olvasókéi. Vas Istvánnak az előző alfejezetben idézett vélekedése például szorosan ide kapcsolható: egy vers későbbi jelentősége „valamelyik szavának jelentésváltozása folytán” is módosulhat; a mű így akár érdekesebb lehet az utókornak, mint a kortársaknak. Persze egy ilyen befogadástörténet nem mindig könnyen rekonstruálható, és gyakran elsősorban a hivatásos olvasók, kritikusok véleményeiből rakható össze.

A Zrínyi-epigramma esetében nehéz is lenne teljes befogadástörténetet rekonstruálni. Ha csak a viszonylag új szaktudományos értelmezésekre tekintünk, akkor is

érdekes megfigyeléseket tehetünk a hatástörténet legalább egy aspektusáról. Arról tudniillik, hogy a mű későbbi befogadását egyebek között az irodalom későbbi alakulástörténete is befolyásolja. A vers értelmezése egyebek között aszerint változhat, hogy a versben megjelenített léthelyzetet milyen más irodalmi művekkel állítják párhuzamba. Két értelmezés egészen eltérő világnézeti konklúziót von le a vers kapcsán. Kovács Sándor Iván nemcsak korábbi művekkel veti össze az epigrammát, hanem a *Háború és béke* egy híres jelenetét is felidézi, amelyben a sebesülten heverő Andrej herceg nézi a csatatér fölé tornyosuló „mérhetetlenül magas” eget, és boldognak érzi magát. Kovács számára ez a szövegpárhuzam megerősíti a vershez köthető magasztos erkölcsi világnézetet. Ez az értelmezés rokon a Vas István-félével, amely a „világegyetem rendjébe való végső beilleszkedésként” (Vas 1974: 951) fogja föl a vers halálélményét. A 2007-ben megjelent *A magyar irodalom történetei* című mű első kötetében ellenben Bene Sándor egy nagyszerű mai erdélyi író, Szilágyi István *Hollóidő* című regényének egy részletével hozza összefüggésbe a Zrínyi-verset. A regény több helyen rendkívüli részletességgel, már-már brutálisan jeleníti meg a török kori háborúk rettenetét. Ennek a regénynek a „katonatemetésre” vonatkozó részletével összevetve epigrammánk is komorabb világnézetet látszik közvetíteni: „A *Vitéz hadnagy*ot záró sírversben közönyösen kéklük az ég, mögüle, ha van, üres tekintet néz át rajtunk” (Bene 2007: 499).

Az irodalom történeti vizsgálata tehát nem feltétlenül szerzők, művek eseménytörténeti sorra való összeállításából áll, hanem azt is jelentheti, hogy magának a megértésnek és a befogadásnak a történetiségét, történeti változékonyságát tesszük kérdésessé. Ez természetesen nagyon megnehezíti az irodalomtörténet-írás hagyományos gyakorlatait, mivel az irodalmat így „dinamikus rendszerként”, az irodalmi szöveget pedig „kommentárok és eszmék időben és térben változó forrásoként” kezeljük, amelyet szinte lehetetlen egyenes vonalú, rögzített narratívába illeszteni (Valdes 2002: 92). Az irodalomtörténet hagyományos, 19. századi eredetű elbeszélései már ennél a felismerésnél fogva is gyanúba kerültek az utóbbi mintegy fél évszázadban. Korábbi irodalomtörténetek lényegi vonása volt, hogy az irodalom időbeli változásai mögött valamilyen eszmei lényegnek a kifejlődését igyekezett dokumentálni. Ez a lényeg lehetett a nemzeti szellem, az osztálytársadalom, de akár a nyugati kultúra is. Ezeket a lényegiségeket a 20. századi történelem és gondolkodástörténet jórészt hiteltelenítette. A vonalszerű, előrehaladó történeti elbeszélésről pedig egyre hajlamosabbak vagyunk azt feltételezni, hogy valamilyen előre megállapított cél felé tart, ennek rendeli alá az irodalomtörténet valójában jóval összetettebb, széttartóbb folyamatait. Ezért a huszadik század végén egyre több „kísérleti” irodalomtörténet születik, amelyek széttördelik az egyvonalú narratívát, szélső esetben inkább tanulmánykötetre, mint hagyományos irodalomtörténetre emlékeztetnek (ilyen a 2007-ben Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésével megjelent, *A magyar irodalom történetei* című háromkötetes munka is.) Ez csak egy azok közül az összefüggések közül, amelyek a kritika újfajta jelentőségét emelik ki az irodalom vizsgálata számára.

3.7. Kritika (2: kritikai elméletek)

Ha a kritikai magatartást közvetlenül a tudomány és a kritika intézményei felé fordítjuk, akkor gyanúba keverhetők a kritika és a hermeneutika összefüggéseiből levont szép humanista eszmények. A modern kritika története részint annak is a története, hogy miként bizonytalanodnak el a hermeneutika és az esztétika eszményei, és miként alakul ki az, amit Paul Ricoeur a „gyanú hermeneutikájának” nevez. Ezt a fogalmat onnan érdemes megérteni, hogyha szembeállítjuk Gadamernek a „jóakarat hermeneutikájáról” adott magyarázatával. Gadamer hermeneutikájában a megértést a beszélgetéshez hasonlítja, és azt állítja, hogy a megértéshez mindig azt kell feltételeznünk, hogy a másinak releváns mondandója van a számunkra. A francia Ricoeur ezt a megértés egyik lehetséges módjaként tartja számon, ám fölveti, hogy nem mindig működik így a megértés, sőt a modern korban ettől gyökeresen eltérő megértésfelfogás alakul ki. Ezt három gondolkodó: Marx, Nietzsche és Freud nevéhez köti. Szerinte hármukban közös az, hogy a tudatot „hamis” tudatként azonosítják. Aki megszólal, az nem lehet egészen tudatában annak, mit miért mond. Gondoljunk a híres „freudi elszólásokra” vagy éppen a „hamis tudat” marxi fogalmára. Az embert olyan ösztönök vagy társadalmi késztetések vezérlik, amelyek saját maga számára soha nem egészen hozzáférhetők. Ennek a feltételezésnek a nyomán jön létre „a jelentés közvetett tudománya”, amely „nem vezethető vissza a jelentés közvetlen tudatára” (Ricoeur 1998: 149).

A huszadik századi kritikában ennek súlyos következményei lesznek – számos korábbi előzmény után végül a század hatvanas-hetvenes éveitől bontakozik ki a „gyanú hermeneutikájára” alapozott elméletek sora. Ezek közé sorolható a dekonstrukció, a pszichoanalitikus kritika, a marxista és a feminista kritika bizonyos változatai, a diskurzuselmélet, a posztkolonializmus és még néhány újabb kritikai irányzat. Ezek azért is nevezhetők kritikai, nem pedig irodalomtudományi irányzatnak, mert magának az irodalomnak a kategóriáját is kétségbe vonják, igyekeznek a maguk fogalmai szerint újradefiniálni. Közös bennük, hogy többnyire „a szöveg ellenében” olvasnak: vagyis a szöveg vagy a szövegkritikai hagyomány által felajánlott domináns értelmezési kategóriákat eleve fenntartással kezelik, és igyekeznek mintegy „mögé látni” a kategóriarendszernek, hogy az azt fenntartó rejtett alapra bukkanjanak. Az efféle értelmezések olykor emlékeztethetnek az összeesküvés-elméletek logikájára, mint azt Umberto Eco több híres dolgozatában igyekezett bizonyítani, a „túlértelmezés” veszélyére hívta föl a figyelmet (ezek többsége magyarul is olvasható, ld. Helikon 2001; Eco 2013). A „túlértelmezés” védőügyvédjének felkért Jonathan Culler ellenben így fogalmazott: „a modern kritika számos érdekes változata nem arra kérdez rá, hogy mit tart észben a szöveg, hanem hogy mit felejt el; nem arra, hogy mit mond, hanem hogy mit vél magától értetődőnek” (Culler 1992: 115).

Az ebben az értelemben felfogott, értelmezéseméleti kritika tehát efféle kérdéseket tehet föl a szövegnek:

Milyen feszültség rejlik a szöveg kimondott állításai és implikációi között?

Milyen látens vagy rejtett normákra, kimondatlan előfeltevésekre hagyatkozik a szöveg?

Milyen kritikai eszközökkel tárhatók föl az ebből adódó ellentmondások?

Lássunk néhány hevenyészett példát arról, hogy miként értelmezhető a Zrínyi-epigramma néhány modern kritikai elmélet kategóriái szerint. Mivel nem állnak rendelkezésre tényleges példák, itt csak rögtönzött hipotéziseket állítok föl arról, hogy vélhetőleg milyen irányban indulhatna el egy-egy meghatározott irányzati értelmezés. Attól is eltekintek, hogy mindegyik itt előhozott irányznak több áramlata, iskolája létezik, amelyek nem hozhatók egészen közös nevezőre. Ha tehát az itt következő rövid értelmezésvázlatok némelyike „parodisztikusnak” tetszik, az ebből adódik: saját hangomat kölcsönzöm különféle irányzatok fiktív képviselőinek, ezzel a paródia klasszikus (Quintilianusnál megtalálható) definíciójának teszek eleget.

A **pszichoanalitikus** kritika talán legkönnyebben a halálösztön (*Todestrieb*) freudi kategóriája felől közelíthetné meg a művet. Ebben a kontextusban a versben kifejezett attitűd válhatna elemzés tárgyává. A halálvárás hősies attitűdje eszerint olyan stratégiaként is megragadható, amely a haláltól való félelem és a halálvágy kettős hajtóerejében rejlő feszültséget szublimálja (feloldja, harmonikus egységgé rendezi). Ennek nyelvi jelét például éppen az inverziókból adódó ambivalenciában lehetne megtalálni: a „csak légyen utolsó” akár a halál sürgetéseként is olvasható, az örök világrendet helyreállító záró sor pedig annak bizonyítékeként, hogy a halálösztön mindenekelőtt az ember helyének a szimbolikus rendben való kijelölésére irányul. A kései Freudnál – egy mai értelmezője szerint – a halálösztön paradoxont jelöl, mivel nem a szervetlen anyaghoz való visszatérés, hanem éppen a halhatatlanság vágyát nevezi meg. Ennyiben nem természetes ösztönről, hanem olyan hajtóerőről van szó, amely eleve arra utal, hogy az emberi élet mindig „több mint pusztán élet” (Žižek 2006: 62). Az a tény, hogy a vers a tisztességes életet a tisztességes halál felől azonosítja, értelmezhető a kései Freud (vagy követői, pl. Jacques Lacan) fogalmainival, amelyek felől nézve a szöveg afirmatív (a szimbolikus világrendet igazoló) gesztusai egy mélyebb megosztottságról, tudattalan ösztönök és hajtóerők jelenlétéről árulkodnak. A halálmegvetés kivételes önuralomról tanúskodik, s a vers formai fegyelme ezt az önuralmat testesíti meg – ám a pszichoanalitikus olvasat arra mutatna rá, hogy az ember még az önfegyelem ilyen kivételes pillanataiban is mélyen rejlő, tudattalan készletének hatása alatt áll.

A **marxista** kritika a történetiség és az ideológia jelenlétére figyelne a műben. Olyan műről van szó, amelyet korábban formai tökéletessége és a benne kifejezett etikai tartalmak nyitottsága miatt méltattak (Vas 1974); vagyis azért, mert a mű képes a történelmi meghatározottságok fölé emelkedni, és azoktól eloldódni. A marxista számára az efféle eloldódási kísérlet gyanús, és eleve valamilyen osztályprivilegium

jelének tekinthető. Vagyis arra figyelne, hogy miként jelenik meg a történelem mégis a szövegben – az egyik legnevesebb amerikai marxista ezt a stratégiát éppen „politikai tudattalanként” nevezte meg. Szerinte a mai marxizmus éppen abban lép túl a pszichoanalízisen, hogy a pszichét is történetileg, a termelési módok által feltételezett jelenségként állítja be (Jameson 1983). Esetünkben például a Zrínyinél megjelenő társadalmi szerepek elemzése állhat a műértelmezés hátterében. Az arisztokrata katona-költőnek a halállal szembeni rezignált vagy sztoikus magatartását az általa képviselt szereplehetőségek is magyarázzák. A költemény a névtelen „katonatemetésre” utal (Kovács 1985: 280), így a költő (akárcsak korábban Balassi) közösséget vállal a csatatéren elesett közkatonaikkal, mintegy az ő nevükben beszél. A világrend affirmációja a közkatona áldozatát is igazolja: a „mindenütt felyül ég, a föld lészen alsó” sor a természeti képet erkölcsi világrenddé változtatja, és ezzel kínál vigaszt az életüket áldozó katonáknak. A lírai mű eszerint társadalmi, kommunikatív kontextusba is illeszkedik, és nemcsak a lírai én önmagához szóló monológjaként, hanem a katonáihoz szóló hadvezér beszédeként is olvasható. Ha összevetjük a *Szigeti veszedelem* Ötödik énekének néhány versszakával, akkor világossá válik a társadalmi kontextus. Az eposzban az idősebb Zrínyi szól így katonáihoz:

25.

Mostan megnevelnünk kell az mi hirünket,
Avagy tisztességgel végeznünk éltünket;
El nem rontja üdő cselekedetünket,
Valamig világ lesz, és lát ember eget.

[...]

34.

Ez a hely s ez az vár légyen dicsőségünk,
Avagy madár gyomra mi koporsóhelyünk.
Mindenképpen emberek s vitézek legyünk,
Ugy marad meg örökkén az mi szép hirünk.

A motívumok azonossága világos, a különbség abban áll, hogy a lírai műben explicit módon csak egyes szám első személyű személyjelet találunk (*Órá*m). Ez fontos különbség, az eposz közösségisége helyett itt személyes, a lírai én önmagára vonatkozó meditációját láthatjuk. De elválasztható-e a kettő egymástól? Az epigramma igealakjai mind harmadik személyű cselekvőre utalnak (*Befed; légyen; emésszen meg; lészen*), és a tárgyias igék tárgya mindenütt kimondatlan. Az első és a harmadik sor tárgya lehetne **engem, téged, minket* és *titeket* is. A közösségiség implicit módon bele van írva a vers nyelvtanába, vagyis a vers éppúgy adható egy névtelen közkatona szájába is, mint a hírneves költő-hadvezérébe. Ennyiben szépen össze is olvasható a másik epigramma, a *Nem írom pennával...* kezdetű vers tanulságával: a hadi vitézség fontosabb, mint a verselés. A hadvezérköltő ezzel a közkatona számára is vállalható azonosulási lehetőséget teremt. A gyanakvó, ideológiakritikus

olvasó azonban misztifikációt sejtethet mindkét vers azonosuló gesztusa mögött: ez nem feltétlenül tudatos manipulációt jelent a költő részéről, csak azt, hogy a történeti szituáció valósága ellentmond a szöveg tényleges állításának.

Az egyáltalán nem marxista szempontokat működtető Vas István jó fogódzót ad ennek a feszültségnek a feltáráshoz, amikor a másik epigrammáról szólva ezt írja: „hiába értékeli többre a kard tevékenységét; azzal, hogy a hasonlat közös nevezőjévé az 'írni' igét teszi – tudatos szándékával ellenkezően az írást véli fontosabbnak” (Vas 1974: 949). A hírnevet a harctéren is *írják*: ezt a történeti materializmus nyelvére úgy fordíthatjuk le, hogy a hírnév fönntartásához az írástudás mint osztálykiváltság szükségeltetik. Olyan korban, amelyben a közkatona a hadvezértől egyebek között az írni-olvasni tudás különbözteti meg, a hírnév irodalmi és katonai garanciái között valóban csekély a különbség. A névtelen közkatona sem a harctéren, sem az irodalomban nem tudja az utókor számára fönntartani a nevét, a kiváltságosok számára ellenben mindkét lehetőség fönntáll. Humorosabb alkatú marxisták felfigyelhetnek a *tisztesség* és a *tiszt* szavak közötti etimológiai összefüggésre, és rákérdezhetnek, hogy a közrendűek elől elzárul-e a tisztességes élet/halál lehetősége. (Az irodalom, az írásbeliség és a társadalmi kiváltságok történeti kapcsolatáról ld. Greenblatt 2009)

A versben megjelenő *alsó* és *felyül* tehát a beszélő ellen is fordítható: ezek a helyhatározók nemcsak a természeti világ vagy egy vallási világkép szimbolikus megjelenítői lehetnek, hanem annak a társadalmi tagolódásnak is, amelyet a lírikus elrejtteni látszik azáltal, hogy a társadalomtól független személyes etikát és a névtelen sorsközösséget hangsúlyozza. Ha igaz, amit a zárósor mond, akkor ebben a névtelen közösségben nem egyesülhet a(z írástudó) hadvezér és a(z írástudatlan) közkatona, hiszen a köztük lévő *felyül-alsó* hierarchia „mindenütt ... léssen”. A beszélő rezignált, sztoikus magatartásának hátterében az a garancia áll, hogy az ő neve amúgy is fönntmarad: mind írott művei, mind hadvezéri szerepe révén. Ezek a kiváltságok az implicit sorsközösség többi tagjának nem állnak a rendelkezésére. Ennek viszont mélyreható következményei vannak nemcsak a Zrínyi-korabeli, hanem a mai irodalomfogalmunkra is. A mai olvasó számára a líraiság, a személyes átélhetőség adja a legkönnyebb fogódzót az epigramma esztétikai befogadására. Márpedig éppen ez a lírai karakter bizonyul (az ideológiakritikai olvasatban) az epigramma legproblematisabb pontjának: a személyesség és az általános azonosulási lehetőség látszata takarta el a szöveg etikáját alátámasztó társadalmi privilégiumot. Ez arra utalhat, hogy az irodalomnak az a képessége, hogy eloldódjon a történeti meghatározottságoktól, csak misztifikáció, ideológiai szemfényvesztés útján jöhet létre.

A **feminista (újabb szóval: gender-szempon-tú)** kritikának is számos (többé vagy kevésbé radikális) változata van, amelyek nem az osztály-, hanem a nemi különbségek szövegalkotó szerepét emelik ki. Gyakran inkább a nők által vagy nők számára írott irodalommal foglalkoznak. Máskor az irodalomtörténet nemi aránytalanságával, a női szerzők alulreprezentáltságával, másfelől az irodalmi művekben tetten

érhető nemi sztereotípiákkal vitatkoznak. A körmönfontabb kritikai változatokban felhasználják a pszichoanalízis, a marxizmus vagy a dekonstrukció értelmező stratégiáit is. Versünk eleve csak körülményes úton kerülhetne feminista kritikus kezébe, de nem lehetetlen efféle értelmezést felvázolni. Bizonyos tekintetben könnyű a dolgunk: ha a versben az etikai azonosulás terét a hősi halál és az utolsó óra szabja meg, ez eleve csak „férfias” olvasatát teszi lehetővé a versnek. Nemcsak azért, mert a katonáskodás eleve férfidolog, hanem azért is, mert a vers az élet utolsó órájára helyezi a csúcspontot. Márpedig – mint egy fontos női kritikus egészen más összefüggésben, az előadói stílusra vonatkozóan megjegyzi – az efféle csúcspont a férfi szexualitás jellemzője. A női alkatra más jellemző: ő nem csak egyszer juthat el a csúcshoz, és nem is feltétlenül a legvégén (Showalter 2003: 50). Ez a frivolnak látszó hivatkozás arra utalhat, hogy a versbe kódolt életfelfogás nyíltan és rejtetten is férfiközpontú mintázatokra épül. Ez természetesen a női princípiumok kirekesztésével jár. A vers sűrített szerkesztésmódjának, a *dicsőség* és a *tisztesség* azonosításának köszönhetően a tisztesség immár kizárólag a maskulin életmódhoz rendelhető hozzá. Ez esetben a *tisztesség/tisztaság* szójátékot aktivizálhatjuk: a nőies viselkedés tisztátalannak minősül. Akár olyan olvasat is előállítható, amely ezt a versbeli etikát a női szexualitás hagyományos megbélyegzésével kapcsolja össze. Ez a kritika minden bizonnyal kiterjeszhető nemcsak a 17. századi versre, hanem ennek olyan modern olvasataira is, mint Vas Istváné, Kovács Sándor Iváné vagy az itt korábban bemutatottak: ezek az olvasatok ugyanis szintén a feszített szerkesztést, a változhatatlanságot, beféjezettséget hangsúlyozták a verssel kapcsolatban, még az az olvasó is, aki szerint „mégiscsak jobban szeretjük a költészetet a harcnál” (Vas 1974: 949).

A maskulin etika tehát nemcsak a katona-költő művére, hanem még a Zrínyihez képest pipogya modern bölcsészek írásaira is rányomja a bélyegét. Ez akár a pszichoanalitikus (és a korábban megpendített ökológiai) olvasatra is visszavonakoztatható. A halálöszön paradox jellege ugyanis azt jelenti, hogy a halálban az ember nem változatlan módon jut vissza az „anyatermészet ölébe”, hanem valami nyomot hagy maga után – a még halála után 350 évvel is tanított, értelmezett, ünnepelt költő esete kézenfekvő. Vagyis a hírnév vágya (akár katonai, akár irodalmi dicsőségről legyen szó) ödipális vágyként azonosítható, amely a természeti körforgás megakasztását, kikökkentését célozza meg. Ezért lehet, hogy a harmadik sornak a természet körforgására utaló mondata után („Akár farkas, akár emésszen meg holló”) kettőspont következik, majd egy implicit **mégis* kívánczik az utolsó sor elé. A zárósor pedig nem körforgást, nem a természet fluid időbeliségét, hanem éppen egy időtlen, mozdulatlan hierarchiát jelenít meg. Ezt a matriarchális, anyaságra épített, az időbeli körforgást előtérbe helyező időfelfogás elfojtásaként, a fiú ödipális vágyaként érthetjük, amely a saját dicsőség csúcspontjában merevítene ki az időt.

Talán a legbonyolultabb stratégia a **dekonstrukcióé**, amely alkalmanként összekapcsolódik mindhárom eddig elemzett kritikai irányzattal. Abban mégis különbözik tőlük, hogy nem egy más tudományterülethez vagy társadalomelmélethez kötődik, hanem kezdettől irodalmi és filozófiai szövegek olvasásmódjaként jelenik meg. Az

olvasást és értelmezést nem egy általános elmélet bizonyítására, illusztrálására használja, hanem maga olvasásként létezik. Egyrészt meghatározható általános olvasásmódként, amely egyéb kritikai stratégiák szolgálatába állítható; azonban olyan konkrét kritikai stratégiaként is, amely mindezeket a határozott ideológiai vagy terápiás célokat aláássa, kikezdi. Mindenekelőtt azért, mert fókuszában nem társadalmi, etikai vagy lélektani kérdések, hanem mindenekelőtt nyelvi, retorikai problémák állnak. Talán a legkönnyebben onnan közelíthetjük meg ezt az olvasási stratégiát, ha visszautalunk az alakzatelmélet problémájára: arra, hogy az alakzatok azonosításához egy normális, hétköznapi nyelvet kellett feltételeznünk. A dekonstruktív olvasat azonban azt mutathatja meg, hogy ilyen normális nyelv nem létezik, illetve nem rekonstruálható a szöveg alapján. A poétikáról szólva már láttuk, hogy a második sor szörendcseréje azért eredményez paradoxont, mert a *csak* szó többértelműségére hívja föl a figyelmet, és így egymással versengő, egymástól eltérő jelentésű „rekonstrukciókat” is lehetővé tesz. Azt is láttuk, hogy ez milyen funkciókkal látható el például a halálösztrönre építő olvasat keretében. Hogyha nincsen a sornak normális, eredeti szörendje, akkor viszont honnan ismerhet föl az inverzió alakzata? A dekonstruktív olvasat arra mutat rá, hogy a figuratív (alakzatokból álló) nyelv paradoxonra épül: az alakzatok egy normatív eredetit tételeznek föl, miközben nincsen ilyen eredeti nyelv. Minden nyelv figuratív, mivel minden kifejezésnek vannak változatai, szinonimái, rokon értelmű kifejezései, amelyekből valamilyen változaskategória segítségével levezethető.

Ebből egyebek között az következik, hogy egyetlen nyelvi struktúra sem zárulhat önmagára, nem magyarázható önmagából, mivel az alakzatok mindig más alakzatokra, nem pedig egy természetes eredetire mutatnak vissza. A dekonstrukció így a modern költészet zárt formaeszményét is megkérdőjelezi: épp azt a feszeiséget, változhatatlan szerkezetet, amelyért a Zrínyi-epigrammát korábban ünnepelték. A dekonstruktív kritikus bizonyára rámutatna arra, hogy a vers az önmagára zárulást ígéri. Az *ég* motívuma az első és az utolsó sorban is előkerül, a forma elemzése során pedig arra is rámutattunk, hogy az egész szerkezet egy egyensúlyi helyzet kibillenését és helyreállítását testesíti meg. A dekonstruktőr megkeresheti azokat a mozzanatokot, amelyek ezt a helyrebillenést, lezárulást megakadályozzák. Így például mindjárt rámutathat, hogy az utolsó sorban is találunk inverzióként értelmezhető alakzatot (az ige késleltetve jelenik meg a második tagmondatban). A világrend helyreállításának pillanatában a költői nyelv mégsem szabályosan szimmetrikus alakzatba rendeződik, hanem szörendcsere révén ellenáll a szimmetriának. A kifejezés eltérő szintjei között nem teljes harmónia, hanem *interferencia* áll fön (Jameson 1983: 41), s a dekonstruktőr valószínűleg a széttartásra, a harmónia megzavarására utaló jelekre fog rámutatni.

A marxista (vagy más ideológiakritikai) és a „tényleges” dekonstrukció között talán abban állhat a lényegi különbség, hogy a dekonstruktőr nem az irodalmi intézményrendszer ideológiai beágyazódására mutat rá, hanem inkább arra a tényre, hogy a jelentés ideológiai lezárulását maga a költői nyelv akadályozza meg. Az

egyik leghíresebb dekonstruktív kritikus, Paul de Man többször hangsúlyozta, hogy az irodalmi szöveget nem kell dekonstruálni, mivel az mintegy „önmagát dekonstruálja”. Az irodalmi szöveg tudatában van saját figuralitásának, ezért mindig létrehoz egy másik, „metafiguratív” szintet is, amelyen bemutatja saját „olvas-hatatlanságát” – vagyis kommentálja azt, hogy miként nem zárul magára egy ideológiai átetsző jelentésben. A Zrínyi-epigramma kapcsán ehhez akár filológiai adalékot is felhozhatunk érvként. A *Vitéz hadnagy*-beli változat átírása során Zrínyi a második sor hangtanilag szimmetrikus és szemantikailag is egyértelműbb mondatát („Tisztességes legyen csak óráim utolsó”) egy kevésbé rendezett és jelentésstanilag is bonyolultabb verzióra cserélte. A *csak* szót az ige elé helyező változatba könnyebben behalljuk a „bárcsak” jelentését, és így nem azonosítható a verssor egyetlen, eredeti jelentése. Senki nem tudhatja, Zrínyinek pontosan milyen szándékai voltak ezzel a változtatással, ennek ellenére a változtatás ténye egy tudatos kritikai gesztusnak tekinthető. De Man felől nézve ez a változás azt a törvényszerűséget jeleníti meg, hogy a költői szöveg megelőlegezi saját kritikáját, mintegy jó előre kijátszva a vele szemben felsorakoztatható (akár marxista, feminista stb.) érveket (de Man 1994: 139).

Végezetül érdemes fölteni azt a – talán néhány olvasóban már megfogalmazódott – kérdést, hogy mire szolgál ez a gyanakvó kritikai mentalitás az irodalmi szövegekkel szemben. A mindenáron kritikára és a rejtett ellentmondások feltárására törekvő olvasás alighanem válságtünet is, amelynek megértéséhez az irodalomnál tágabb összefüggéseket kellene figyelembe vennünk. Egy kevésbé radikális amerikai tudós, Wayne Booth az irodalom tanításával kapcsolatban hozza szóba a kétféle olvasás – a megértésre ráhagyatkozó, jóakarató, „kanonikus” olvasás és a gyanakvó, kritikai, „antikanonikus” olvasás – viszonyát. Arra a következtetésre jut, hogy az irodalom szerepe a nevelés és oktatás mai folyamataiban szükségessé teszi, hogy a diákok mindkét olvasásmóddal kapcsolatba kerüljenek. Fontos, hogy egyfelől átéljék a kanonikus remekművek vonzerejét, az erre épülő olvasásmódok közösség- és hagyományteremtő képességét, másfelől viszont rálássanak az efféle erő mögött rejlő manipulációs, ideológiaképző potenciálra is (Booth 1998: 47–48). A kettő együttes vagy akár váltakozó megvalósítása szinte áthidalhatatlan nehézségekbe ütközik, ugyanakkor az is világos, hogy egy valóban hatékony és társadalmilag is vállalható irodalomoktatás nem képzelhető el erre irányuló törekvések nélkül.

4. Néhány megjegyzés az irodalomértelmezés „tudományosságáról”

Előző fogalomtörténeti vizsgálódásainkból kimaradt két fontos fogalom, amely tulajdonképpen az egész bemutatást átfogó mesterfogalomként is felfogható. Ez az **irodalomtudomány** és az **irodalomelmélet** fogalma. Az alábbiakban e két fogalom kialakulásának és modern használatának néhány összefüggéséről lesz szó. Ha az előző fejezetet a tanítással fejeztük be, most is visszakanyarodhatunk ehhez a problémához.

A középiskolai magyarórák után olykor óriási váltást jelent az egyetemen irodalomtudományt tanulni, és ez a váltás sok hallgatót zavarba hoz, másokat egyenesen megrémít. Ennek az ijesztő különbségnek számos oka van, amelyek egy része intézményes, sőt társadalmi feltételekre vezethető vissza. Ennek a munkának nem lehet célja, hogy az összes komplex feltételt elemezze. Vannak azonban az okok között olyanok is, amelyek magának az irodalom tanulmányozásának a mikéntjéből, hagyományaiából fakadnak. Ezek megértése hozzásegítheti a magyar szakos, a magyartanárnak készülőt, vagy más bölcsészszakon irodalom- vagy kultúratudományt tanuló hallgatókat ahhoz, hogy saját nehézségeikkel szembenézzenek, és könnyebben megbirkózzanak az irodalom szakszerű tanulmányozásának, értelmezésének feladatával.

Az ijesztő nehézségek egyik kézenfekvő oka, hogy a közoktatásból érkező diákok nehezen kapcsolják össze a műélvezetet és a művészetet az irodalom tanulmányozásával. Ennek köze lehet a sokszor nem kellően összetett iskolai foglalkozásokhoz, amelyek mesterségesen elválasztják az élményt és az ismereteket. Egyfelől vannak megtanulandó tények, adatok: a művek keletkezési körülményei és hatásuk, a szerzők életrajzai, verstani és poétikai fogalmak stb. Másrészt van a műélvezet, amelyet privátnak és szubjektívnek tekintünk: úgy véljük, hogy az élményünkhöz másnak nincs köze, nem lehet beleszólása. Én tudom, hogy nekem mi tetszik, és erről nem is nyitok vitát. Persze (és ebbe diákfejjel ritkábban gondolunk bele) ennek megfelelően a szaktanárt nem is kell, hogy érdekelje a személyes véleményem, hiszen az nem megvitatható, nem befolyásolható, és nincsen semmi köze a megtanulandó tényekhez és adatokhoz. A biológiatanár számára is mellékes, hogy melyik a kedvenc állatom: ilyen kérdést legfeljebb kedvcsinálóként tesz föl, mielőtt elkezdjük az „igazi” tanulást.

Ahhoz, hogy komolyan vegyük bármilyen művészet tanulmányozását, felül kell vizsgálnunk ezt az egyszerű ellentétet. Mi van, ha a személyes véleményem nemcsak

az én magánügyem, hanem visszahat a megtanulandó anyagra? Mi van, ha irodalmi tanulmányaim nem pusztán száraz (vagy éppen érdekes) adatok felhalmozását ígérik, hanem befolyással vannak arra, ahogyan véleményt alkotok? Ha feltételezhetjük, hogy van ilyen kölcsönhatás, akkor a személyes műélmény, az esztétikai tapasztalat kiiktathatatlan részét képezi a tanulmányaimnak, és meg kell tanulnom szakszerű keretek között beszámolni róla. Ezért van, hogy a biológiával vagy más természettudománnyal vont analógia nem tökéletes: ha jól értem egy természeti jelenség magyarázatát, azt akkor is el tudom mondani, ha nincsen róla személyes tapasztalatom. Persze abban az esetben is jobb személyesen látni egy jelenséget, kísérleti úton tapasztalatot szerezni róla, de ennek inkább didaktikai okai vannak. Egy irodalmi mű esetében más a helyzet: hiába tanulom meg, hogy mit mond a tankönyv a *Buda haláláról* vagy *A pármái kolostorról*, a tankönyvi ismertető nem helyettesítheti a mű személyes ismeretét. Oktatási szakértők „helyett-tanításnak” nevezik azt a (sajnos létező) gyakorlatot, amikor a tanárok a tankönyv szövegét kérik számon az irodalmi mű ismerete helyett.

Persze – mint mondani szokás – már az is valami, ha egy diák tud egy adott műről. Senki nem olvashat el mindent: a legtapasztaltabb irodalomoktatóknak is hosszabb a „még majd egyszer elolvasandó” vagy a ”régen olvasott, már elfelejtett és még újraolvasandó” műveket tartalmazó, mint a jól ismert művekről szóló listája. Ezért sok műről tudunk mondani valamit másodkézből, hallomásból. Az, hogy mennyire gondoljuk fontosnak egy-egy mű későbbi elolvasását, sokszor éppen azon múlik, milyen forrásból és milyen összefüggésben hallottunk róla. Sőt, az egyik fő mondandóm éppen az lesz, hogy mennyire fontos másodkézből is hallani dolgokról. De erre még visszatérünk.

Ezzel együtt meggyőződéseim, hogy az irodalomoktatás egyik leglényegesebb elemét véti el az a tanár, aki a „helyett-tanítás” gyakorlatát folytatja. Ha az irodalom pusztán megtanulandó tényanyaggá válik, akkor megkockáztatható, hogy tanítása a mai világban egészen haszontalan. Az enciklopédikus műveltség előnyei manapság már szinte csak a televíziós vetélkedőkön mutatkoznak meg – mondta egy német-amerikai irodalomtudós már közel 30 évvel ezelőtt, amikor még senki nem hallott a google-ról és a wikipédiáról (Iser 1989: 207). Ahelyett, hogy régen meghalt írók életrajzát és senki által nem olvasott művek adatait magoljuk, bizonyára sokkal több értelme van nyelveket tanulni, számítástechnikával foglalkozni vagy akár sportolni.

De ha ez így van, mégis hogyan képzelhető el az a folyamat, amelyben a személyes átélés és a tanultak között kölcsönös viszony, visszacsatolás keletkezik? Sok mindent megelőlegezek az elkövetkezőkből, ha elárulom, hogy szerintem éppen ebben áll az irodalomértelmezés lényege és jelentősége. Amit ez a könyv (korántsem eredeti módon) irodalmi értelmezésként mutat be, feltételezi, hogy az irodalom élvezete lényegi összefüggésben van a megértéssel. Vagyis a műélvezet – legyen bármennyire szubjektív és egyéni dolog – nem független attól, hogy mit gondolunk a világról, embertársainkról, a kultúráról és a társadalomról, a nyelvről és még sok

minden másról. Az irodalmi mű élvezetének (mint ahogy számos más élvezetnek is) van értelmi, intellektuális összetevője, még ha nem is szűkíthető, redukálható erre az aspektusára. Lássunk erre néhány kézenfekvő példát.

- Nagyon nehéz olyan művet élvezni, amelyet egyáltalán nem értek. Ha olyan verset látunk, amelyet általunk nem ismert nyelven írtak, még a ritmusát sem érzékeljük. Olykor hallás után érzékelhetjük egy idegen nyelvű szöveg ritmusát, de biztosak lehetünk benne, hogy nem úgy érzékeljük, mint azok, akik értik is az adott nyelvet. Például nem tudjuk megítélni, miként viszonyul egy ilyen szöveg a beszélt nyelv ritmusához, mennyire könnyed vagy mesterkéltné, közhelyes vagy újító az adott formai megoldás. Ugyanígy nyilvánvaló, hogy intellektuális és érzelmi érettségre, sőt akár előzetes tudásra is szükség lehet egy-egy mű élvezetéhez. Mégpedig nemcsak azért, mert egyes könyvek témái nehezek vagy nem az adott korosztálynak valók (Nádas Péter *Párhuzamos történetek*-jét, Vladimir Nabokov *Lolita*-ját például nem javasolnám bizonyos életkor és érzelmi érettség alatt). Hanem azért is, mert magának az irodalomolvasásnak a kultúráját kell szokni és elsajátítani ahhoz, hogy egyes művek összetettségét az ember egyáltalán érzékelné tudja, és így képes legyen élvezni mindazt, amit a mű nyújt. A modern irodalom tele van ilyen komplex, nehezen felfogható művekkel, a régebbiek közül pedig sok egyszerűen az eltelt idő miatt vált idegenné vagy nehezen érthetővé. Ezek élvezetéhez is szükség van a megértésre, a megértés kultúrájára és akarására is.
- Olykor olyan művet is nehéz élvezni, amelyet túl könnyen értek. Sok ilyen művet egyszerűen megununk – egy-egy műfajból kinövünk (kevesen olvasnak életük végéig varázslótanoncokról), másokra az alkotók is ráunnak, és hosszabb-rövidebb időre leszoknak róluk. Ha előre tudom, milyen csavar következik egy regényben, ha első ránézésre azonosítom egy tv-sorozat szereplőjének „karakterét” a műfajról való tudásom alapján, az okozhat örömet, de egy idő után fásultságot is. Az ismerőség részét képezheti a műélvezetnek, de csak akkor, ha nem fullad monotóniába. Erről más összefüggésben Arany János is értekezett verstani írásaiban: a „versidomnak” szabályosnak kell lennie, de időnként meg kell törni a szabályosságot, hogy változatosabbá tegyük a szöveget: „e tulszabályos idom végre is egyhangu lenne holott épen e változatosság teszi főjellemét a magyar rhythmusnak” (Arany 1962: 245). A meglepőnek, a váratlannak, a szokatlannak alighanem lényegi, ha nem is kizárólagos szerepe van a műélvezetben. Márpedig ezek az alkotóelemek megértési nehézségeket is okozhatnak.
- Végül attól is nehéz eltekinteni, hogy a műélvezetnek legtöbbször vannak morális és világségi összetevői is. Olyan művet nehéz élvezni, amelyről azt gondolom, hogy elfogadhatatlan erkölcsi-ideológiai üzenetet közvetít. Ez persze bonyolultabb kérdés, mint amilyennek elsőre látszik. Rengeteg önálló monográfia született arról, hogy politikai és ideológiai elfogultságaink mekkora szerepet játszanak esztétikai ítéleteinkben. Manapság sokan – nemzetközi hírű egyetemi

oktatók is – érvelnek amellett, hogy a magas irodalmi kultúra a társadalom intézményrendszerének része, így óhatatlanul összefonódik a társadalom mindenkor uralkodó ideológiáival (Greenblatt 2009). Egy-egy kor remekművei általában az adott korra jellemző „világképhez” is kulcsot adnak, a korban uralkodó ízlésvilág pedig sokat elárul a társadalom politikai, erkölcsi szerkezetéről. Mihail Bahtyin híres könyvében a késő középkor és a reneszánsz világképét elemezte Francois Rabelais nagyszerű 16. századi regényéből, a *Pantagruel*ből kiindulva. Manapság nehezen fogadunk el esztétikailag színvonalasnak olyan művet, amely a proletárdiktatúrát vagy a fehér faj felsőbbrendűségét hirdeti.

De még ez sem ilyen egyszerű: az ilyen művek esetében ugyanis vagy arról van szó, hogy eleve szóba sem kerülnek (mindenféle művészi megfontolástól függetlenül hallgatunk róluk), vagy pedig abból indulunk ki, hogy a túlzott ideológiai hangsúlyok teszik lehetetlenné egy-egy mű esztétikai mérlegelését. De nem feltétlenül azért nem tudjuk értékelné egy ’50-es évekbeli csasztuska esztétikai kvalitásait, mert számunkra elfogadhatatlan ideológiát tartalmaz, hanem egyáltalán azért, mert túl könnyen redukálható ideológiai üzenetre. Aki kicsit is érzékeny a művészet iránt, az alighanem akkor is fintorogni fog, ha egyébként rokonszenvesebb „üzenetet” olvas ki a műből. Olyan művek, amelyek az etnikai kisebbségek iránti türelmet vagy a társadalmi igazságosságot hirdetik, ugyancsak kihullhatnak az esztétikai szűrőn. A mai irodalomból kirívó példaként a társadalmi aktivista, dokumentumfilm-rendező Bódis Kriszta regényeit, a *Kemény vajjat* és az *Artistát* említem érdekes, de némi képp elrettentő példaként.

Az esztétikai teljesítmény tehát olyan szempont lenne, amely lehetővé teszi, hogy eltekintsünk világnézeti elfogultságainktól, valahogy fölé kerekedjünk annak, ami minket hozzáköt saját identitásunkhoz? Egy bizonyos értelemben védhető ez a megállapítás. A teljesítmény elismeréséhez ugyancsak kell bizonyos erkölcsi erőfeszítés abban az esetben, ha számomra nem előnyös vagy kedvező a dolog végkimenetele. Ha bármilyen versenyhelyzetben a másik nálam jobban teljesít, kell egyfajta nemeség ahhoz, hogy elismerjem a teljesítményét. A szépség, az esztétikum iránti fogékonyság ennek az erkölcsi felülemelkedésnek a feltétele is lehet. Egyik kedvenc, viszonylag ártatlan példámmal élve: ha a csapatom kiélezett helyzetben gólt kap, természetesen bosszankodni fogok. Egyrészt érthető, ha dühös vagyok, hiszen a játéktól elválaszthatatlan az elfogultság: akit nem érint meg a győzelem és a vereség, minek játszik vagy néz meccset egyáltalán? Másrészt azonban mit gondolunk arról a szurkolóról, aki dühében képtelen elismerni, hogyha az ellenfél gólja szép volt? Hasonlót gondolhatunk az olvasókról is: egyrészt elvárjuk, hogy legyenek elfogultságai, de mégis gyanakodhatunk arra, aki csak a saját világnézetét, a saját már meglévő értékrendjét visszaigazoló, a saját érdeklődési körét tárgyaló művekben lát értéket.

A „fair play” szabályaira való utalás persze már sejtetheti, hogy ez az erkölcsi felfogás sem társadalomfüggetlen. Az esztétikumnak ez a felfogása szorosan kötődik a modern polgári társadalom értékrendjéhez, amelyben az egyéni kiteljesedés, a tudat horizontjának tágítása fontosabb a rögzített közösségi, törzsi identitásnál. A modern

nyugati társadalmi berendezés kritikusai (marxisták, feministák, kisebbségi vagy posztgyarmati kultúrákból érkező kritikusok) erre hivatkozva bírálják sokszor a modern művészet „liberális humanista” ideálját, az „érdek nélküli tetszés” kanti eszményét. Ezekről a kritikai stratégiákról később még lesz szó. Sokaknak igazuk lehet abban, hogy az érdeknélküliség elérhetetlen ideál, mindenkinek vannak talán maga számára is bevallatlan elfogultságai. Szegedy-Maszák Mihály egy fontos tanulmányában úgy fogalmazott: „valamely irodalmárt elsősorban a kimondatlan előföltevései minősítenek” (Szegedy-Maszák 1995: 26). Kérdés azonban, milyen indokot találhatunk a művészet és az irodalom tanulmányozására, ha eleve lemondunk arról a lehetőségről, hogy ezek a tanulmányok új nézőpontok elsajátítására, saját megértésmódjaink kiterjesztésére adnak módot.

Mindenesetre onnan indultunk ki, hogy az irodalom értelmező tanulmányozásában eleven kapcsolat áll fenn – vagy legalábbis kell fönnállnia – a személyes vélemény és a tárgyi tudás között. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a több tárgyi ismeret hitelt és tekintélyt kölcsönöz a személyes véleménynek, hanem az ellenkező oldalról azt is, hogy a tárgyi tudás elsajátítása nem öncél, hanem a létoka a megértés képességének fejlesztésében áll.

Ennek a munkának ez a következő fontos állítása: az irodalom megfelelő tanulmányozása készségfejlesztő hatású. Az irodalomértelmezés készség, pontosabban egymással összefüggő készségek sorozata, amelyek egy kisebb része speciálisan az irodalomra vonatkozik, más részük viszont átvihető más tárgyterületekre. Így azt állítom, hogy aki jártasságra tesz szert az irodalom komplex értelmezésében, ezt a gyakorlatát kamatoztatni tudja majd olyan területeken is, amelyek valamilyen módon kapcsolatban állnak a megértéssel – akár szövegek, akár emberek megértéséről legyen szó.

A készségfejlesztés hangsúlyozásával az is együtt jár, hogy az irodalomértelmezésre mint egyfajta gyakorlatra tekintünk. Ezt a gyakorlati jelleget a kezdettől fogva érdemes hangsúlyozni, mivel az értelmezés tevékenység, így az értelmezővé válás mindenekelőtt egyfajta *jártasság* elsajátítását jelenti. Az efféle jártasságot nevezhetjük (a pedagógia nyelvén) *kompetenciának* vagy a kései Ludwig Wittgenstein nyomán *nyelvjáték* elsajátításának, a kultúratudományokban manapság bevett kifejezéssel élve pedig hívhatjuk *kultúrtechnikának* is. A három megközelítés persze nem teljesen egyenértékű; ám közös bennük, hogy az irodalmi interpretációt társadalmi gyakorlatnak tekintik, amelynek adott (bár az időben változó) szabályai, konvenciói és eljárásai vannak. Ezek az eljárások elsajátíthatók és a bennük való jártasságunk fejleszthető, amihez a magunkkal hozott adottságok és a tudatos elhatározás mellett mindenekelőtt kitarató gyakorlásra van szükség.

Ha a hangsúlyt a jártasság elsajátítására helyezzük, akkor belátható, hogy a képzés során nem elegendő ismereteket szereznünk, hanem tudatosan kell törekednünk a megszerzett ismeretek beépítésére a saját gyakorlatunkba. Párhuzamként gondolhatunk

akár az idegennyelv-elsajátításra, akár valamilyen mozgásforma (tánc, sport, harcművészet) megtanulására. Előbbi esetben például a nyelvtani szabályok tanulmányozása és a kiterjedt szókincs fontos, de bizonyára nem elégséges feltételei annak, hogy meggyőző szónokká vagy izgalmas társalgóvá váljunk. Egy sportmérkőzésen ugyancsak nem biztos, hogy az a versenyző vagy csapat kerekedik felül, amelyik több technikát vagy kombinációt ismer, hanem az, amelyik az adott helyzetben hatékonyabban tudja alkalmazni ezeket. Persze a sok ismeret ott is előnyt jelenthet, de csak akkor, ha az ismereteket nem pusztán felhalmozták, hanem a technikákat alaposan be is gyakorolták, taktikát és stratégiát építettek köréjük, tisztában vannak az egyes formák és kombinációk alkalmazhatóságával. A nyelvtanulás gyakorlatából sajnos még ma is sokaknak ismerős lehet az a tapasztalat, hogy a sok tanári magyarázat, szódogozat és nyelvtani teszt mellett kevés idő marad a nyelvi készségek (beszéd, hallás utáni megértés, olvasás, írás) gyakorlására, így a tanuló „éles” helyzetben nem képes megszólalni, vagy nem érti, amit mondanak neki, pedig a használt kifejezéseket „papíron” ismeri, de szinte soha nem hallott anyanyelvi beszélőt. Futballmérkőzésen sem sok esélyt adnánk annak a csapatnak, amelyik ugyan rengeteg szabadrúgás-variációt és többféle taktikai felállást ismer, de soha nem játszik edzőmeccset.

Ez a könyv tehát azt a célt tűzi ki maga elé, hogy az irodalmi interpretáció mint tevékenység megtanulását, az ehhez szükséges jártasság elsajátítását segítse. Ebben különbözik a Magyarországon forgalomban lévő egyéb, „bevezetés az irodalomtudományba” című könyvektől. Az ilyen típusú művek (mind a magyar szerzők által írott, mind az egyéb nyelvekből fordított munkák többségére igaz ez) ugyanis szinte mindig elbeszélő vagy leíró jellegűek, és vagy az irodalomtudomány történetét tekintik át, vagy legalábbis sorra veszik az irodalmi művek és folyamatok megközelítési lehetőségeit és a rendelkezésre álló interpretációs modelleket. Ismertetik és összehasonlítják a különféle iskolák és irányzatok feltevérendszerét, valamint az ezekből következő leggyakoribb értelmezési eljárásokat. Kétségtelen, hogy óriási szükség van ilyen típusú összefoglaló munkákra is, nem is beszélve azokról a szöveggyűjteményekről, amelyek az efféle tankönyvek kiegészítőiként jelennek meg, és egy helyre gyűjtik mindazokat a forrásszövegeket, tanulmányokat, amelyek hozzásegíthetik a hallgatót az egyes iskolák és példaértékű elődök érveinek, mintaként felhasználható műértelmezéseiknek a megismeréséhez.

Könnyen belátható azonban, miért nem önmagában elégséges az efféle megközelítés. Szegedy-Maszák Mihálynak a rendszerváltás idején tett, a mai helyzetben talán még helyénvalóbb kijelentése, miszerint „a mai egyetemista sok értelmezési eljárásról tud, de olykor egyiket sem képes használni” (Szegedy-Maszák 1995: 80), jól illusztrálja, mi a legfőbb veszélye az irodalomtudomány iskolánként, irányzatonként való, áttekintő bemutatásának. Sok hallgatónak szövegközelibb, problémaközpontúbb, az elméleti modellek alkalmazhatóságát jobban érzékeltető képzési gyakorlatra

van szüksége. Ez egyrészt (1) azt jelenti, hogy az elméleti szövegeket, manifesztumokat lehetőleg magukat is *szövegként* kell tanulmányozni, odafigyelve az adott tanulmány érveire, hangnemére, a benne kifejtett vitahelyzetre stb. Ez fokozottan áll a mintaként használt értelmező tanulmányokra, amelyeket a bennük értelmezett művek ismeretében kell végigolvasni, természetesen nyomon követve az értelmezés lépéseit, ezek összekapcsolódásait is. Ezeket a műveleteket a hallgatónak önállóan kell elvégeznie, nem szabad a tankönyvszöveg összefoglaló magyarázataira hagyatkozni. Ez a tankönyv igyekszik kevés ilyen helyettesítő magyarázatot adni, inkább kérdésekkel és feladatokkal segíti az olvasó és az eredeti tanulmány interakcióját. Másrészt (2) fontos, hogy a hallgató maga is minél több és minél elmélyültebb önálló értelmező munkát végezzen, amivel részint maga is alkalmazhatja az elméleti tanulmányokból elvont eljárásokat, ugyanakkor – és erre ritkábban szoktunk gondolni – a további szakszövegolvasást is megkönnyítő tapasztalatra tesz szert. Aki maga is próbált már meggyőző értelmezést adni irodalmi műről, jobban fogja érteni az ezzel a tevékenységgel foglalkozó tudósok érveit és dilemmáit. Ez a megjegyzés összefüggésben van azzal az ismert jelenséggel, hogy az írás gyakorlása fejlesztő hatással van az olvasási, szövegértési készségre. Ugyanez az összefüggés áll fenn a szakszövegírás és -olvasás vonatkozásában is.

Ez a könyv tehát közös olvasásra, értelmezésre és gondolkodásra invitál. Mielőtt továbbszólnánk azonban, érdemes egy pillanatra eltöprengeni azon, hogy mit értünk az interpretáció „tevékenység”-jellegén. A fent elővezetett analógiák közül a sport talán annyiban félrevezető lehet, hogy az irodalmi szövegekkel való foglalkozást inkább szellemi tevékenységként kell elgondolnunk. Azonban az utóbbi néhány évtized úgynevezett „kultúratudományi” fordulatának egyik legsarkalatosabb fejleménye az volt, hogy a szellemi és a testi, a tisztán intellektuális és a gyakorlati közötti elválasztást több szempontból megkérdőjelezte. Ez minket most leginkább annyiban érdekelhet, amennyiben végiggondoltatja velünk, hogy az irodalmi interpretációhoz kapcsolódó gyakorlati, akár fizikai tevékenységek milyen részben járulnak hozzá a végeredményként előálló szellemi teljesítményhez. Elvben elképzelhető egy olyan műértelmezés, amit valaki egy kertben ücsörögve gondol ki, miután már kívülről tudja az értelmezendő szöveget, és az értelmezés lépéseit is képes segédeszköz nélkül megjegyezni, majd egy későbbi alkalommal élőszóban rekonstruálni valamely (bizonyára lenyűgözött) hallgatóság előtt. Az ilyen eset azonban vélhetőleg ritka, és olyan emlékezőtehetséget feltételez, amely bizonyára maga is képzett tehetség, a klasszikus *ars memoriae* technikájával vagy annak valamely modern válfajával való ismeretség eredménye. Ha pedig az ilyen „tisztán szellemi” tevékenység is trenírozott képességek függvénye, akkor azt láthatjuk, hogy a sport-analógia mégsem sántít annyira, mint elsőre gondolhattuk. Ennyire kifejlett képességek híján pedig az értelmezők túlnyomó része kénytelen olyan segédeszközökhöz folyamodni, amelyek legalább minimális fizikai tevékenységre készítetik, és materiális nyomot hagynak maguk után.

Legbanálisabb módon a szövegek megjelölését és kijegyzetelését, az értelmezések vázlatának elkészítését, majd a vázlat szöveggé formálását kell ide sorolnunk. Hogy ezek még a papíralapú szövegek kultúra hagyományosnak mondható eszközeivel (ceruza, toll, szövegkiemelő, cédulák, öntapadós cédulák, füzetpapír, fénymásológép stb.), vagy már részben-egészben digitalizálva történnek, az – ha nem is egészen lényegtelen, de – az értelmezés tevékenység-jellegén nem változtat. Akár papíron karistol az értelmező a ceruzájával, akár billentyűzeten kopog vagy érintőképernyőt nyomogat, az értelmezés munkája mindenképpen szövegek manipulálásával, részekre tagolásával, megjelölésével, tömörítésével, különböző szövegek egymás mellé helyezésével jár. Sport-analógiánkat folytatva: ezek a tevékenységek nem egykönnyen megspórolhatók, az ismeretek sulykolásával és a szépirodalmi szövegek vagy szövegrészek memorizálásával együtt alkotják azoknak a „drilleknek” a körét, amelyek lehetővé teszik, hogy az interpretáció mint szellemi termék kiteljesedhessen. Még egy triviális példával élve: az olyan kevésbé magasröptű képességek, mint a gyors gépírás vagy a hatékony internetes adatkeresés, jelentősen megkönnyíthetik az értelmezés elkészítésének munkáját.

Az értelmezés tehát ebben a korlátozottan fizikai értelemben is tevékenység, amely szinte elképzelhetetlen a kezek munkája, valamint technikai eszközök igénybevétele nélkül. Vagyis az értelmezéseket ebben az értelemben alkotjuk, létrehozuk. A nagy francia irodalomtudós és kultúrkritikus, Roland Barthes ilyen értelemben beszélt olvasás és írás kapcsolatáról, amikor az olvasást „munkának” nevezte, hiszen „végül is írom az olvasatom”. (Barthes 1997: 22) Ehhez kapcsolódik a modern értelmezéstudomány egyik leggyakrabban visszatérő problémája is, amelyre a későbbiekben részletesebben ki kell térni: hogyan írható le a viszony értelmezett és értelmező szöveg között? Pusztán rekonstruktív (az eredeti értelmet mintegy „helyreállító”), vagy konstruktív (új értelmet létrehozó) tevékenységként beszélhetünk az interpretációról? Nem lenne ez olyan gyakran visszatérő probléma, ha itt és most gyorsan megválaszolhatnánk. Ezért csak később térünk vissza rá.

Az értelmezést tehát mi hozzuk létre, és azzal jár, hogy olvasókból részint íróvá válunk, aktívan beleavatkozunk a szöveg folyásába. Az eredeti szöveg linearitását megtörjük: kiemelünk belőle, újratagoljuk, megismételjük, más összefüggésbe helyezzük. Nem ijesztő dolog ez? Nem azt jelenti ez, hogy erőszakot teszünk a szövegen? Ez a kérdés szorosan összefügg az előbb féltett dilemmával: arról van-e szó, hogy erőszakosan belemagyarázunk valamit a szövegbe, vagy pedig arról, hogy hozzásegítjük magunkat és olvasótársainkat olyasminek a megértéséhez, ami ugyan benne van a szövegben, de nem magától értetődő? A kérdésre adott válaszuk nagyban függ attól, hogy miként tekintünk az irodalmi szövegre, és miben látjuk a különböző szövegtípusok egymáshoz való viszonyát.

Hogy csökkentsem a kérdésemből netán adódó ijedséget, nagy tekintélyű szerzőkhöz fordulok segítségért. Az első a reneszánsz költő, Francesco Petrarca, aki *Kétségeim*

titkos küzdelme (Secretum meum) című dialógusában Szt. Ágostonnal beszélgetve tanul az olvasás és az írás jelentőségéről. Ágoston ezt mondja neki:

De ha néha a megfelelő helyre jegyzetet tennél, könnyedén élvezhetnéd olvasásod gyümölcsét. [...] Akárhányszor egy könyv olvasása közben olyan varázslatos mondatba ütközöl, amely felkavarja lelked vagy gyönyörűséget okoz neki, ne csak értelmed erejében bízz, hanem kényszerítsd magad, hogy emlékezetedbe vésd, és elmélkedvén rajta, szoktasd magad hozzá. Így aztán [...] akárhányszor hirtelen szükséged támad, kéznél lesz az orvosság is, mintha elmédbe lenne írva. [...] Ha pedig olyan passzusra akadsz, amelyet hasznosnak vélsz, rajzolj mellé határozott jelet, amely emlékeztetőként szolgál, másképp még kiszökik a fejedből. (idézi Augias 2007: 49)

A részletet egy kortárs olasz újságíró népszerűsítő művéből idéztem, amely azt a címet viseli: *Az olvasás. Avagy hogyan tesznek a könyvek jobbá, boldogabbá és szabadabbá.* A szerző, Corrado Augias felhívja a figyelmet, hogy Ágoston a könyvek aktív használatára tanítja Francescót, a 14. században, tehát még a könyvnyomtatás feltalálása előtt – tekintve a könyvek ritkaságát és értékét – még szokatlanabb tanács lehetett, mint manapság. Ezt az interaktív, az olvasó reakcióit és igényeit előtérbe helyező használatot Augias ahhoz hasonlítja, ahogy „ma használjuk a virtuális szöveget, amely digitalizálás közben fokozatosan megjelenik a számítógép képernyőjén” (Augias 2007: 49). Ez az analógia akkor érvényes, ha képesek vagyunk a képernyőn megjelenő szöveget is úgy áttördelni, széttagolni és a fejünkben újraprendezni, ahogy azt Ágoston tanácsolja. Francesco ugyanis nem a teljes szöveg automatikus lemásolását, hanem fontos, a „lelkét megmozgató” passzusok kiemelését és bemagolását, majd adott élethelyzetben ezek előhívását tanulja meg fiktív mesterétől. Sőt, már a kiemelés is a hasznosság elve mozgatja: Francescónak azokra a passzusokra kell összpontosítania, amelyeket hasznosnak vél valamely jövőbeli helyzet orvoslására. Tulajdonképpen Augias és én is ugyanazt tesszük Petrarca szövegével, amit Ágoston javasol: majdnem tetszőlegesen emelünk ki egy szövegrészt belőle, hogy a számunkra, majdnem hétszáz évvel később fölmerült problémáinkra keressünk választ. Ehhez bizonyos mértékig el kell tekintenünk az eredeti szöveg-összefüggéstől, illetve analógiát kell teremtenünk a vélt eredeti összefüggés és a számunkra fontos, jelenkori problémák között – mint azt Augias is teszi a digitális szövegre hivatkozva. Petrarca nem tudhatott a digitalizálásról, sem az irodalom egyetemi oktatásának huszonegyedik századi problémáiról, tehát nyilvánvaló, hogy ezek az összefüggések mintegy kívülről „adódnak hozzá” az eredeti szöveghez. A helyzet ironiája, hogy az eredeti szöveg éppen ilyesmire, régi szövegek saját céljainkra való felhasználására buzdít, tehát ha erőszakot is teszünk az eredeti összefüggésen, ezt mintegy a szöveg saját felhatalmazásával tesszük.

A Petrarca-idézet tulajdonképpen értekező (bár dialógusformában íródott) szövegből való, maga is az olvasásról szól és tanulásra buzdít. Talán mondhatjuk, hogy ennyiben nem felel meg az irodalom azon meghatározásának, amelyet korábban a műélvezettel kapcsolunk össze. Ha különbséget teszünk az élvezet kedvéért befogadott

művek (versek, regények, novellák, dalok stb.) és a már eleve tanító célú műfajok (esszék, tanulmányok) között, akkor szövegünket inkább az utóbbi csoportba sorolhatjuk. Petrarcánál azonban a szövegek funkciói (a gyönyörködtetés, a tanítás, a gyakorlati felhasználás) nem váltak el élesen egymástól. A szöveg olyan varázslatos mondatokról beszél, amelyek felkavarják vagy gyönyörködtetik a lelket („sententie, quibus vel excitari sentis animum vel frenari” – az Augias idézte olasz fordításban szerepel a „frase meravigliosa”, a „varázslatos mondat” kifejezés). Az olvasó gyönyöre tehát mintegy előjele annak, hogy a szöveg használható lesz a jövőben. Az az olvasás, amelyről Petrarca Ágostonnal beszélget, még nem tesz határozott különbséget irodalmi szöveg és értekezés között. Talán ezt jelzi a szöveg formája is: a régen halott személlyel folytatott dialógus nem teszi egyértelművé, hogy az Ágoston szájába adott nézetek közül mit tekinthetünk Petrarca saját véleményének. Mintegy háromszáz évvel később Galileo Galilei is párbeszédese formában adta elő a ptolemaioszi és a kopernikuszi „világrendszerről” szóló nézeteit – a katolikus egyházat azonban ez nem győzte meg arról, hogy szövege pusztán fikció volna, amely nem veszélyezteti a fennálló világnézetet.

Azóta újabb közel négyszáz év telt el, és egészében átalakult a szövegek forgalmazásával és megítélésével foglalkozó intézményrendszer. A(z irodalom mint) művészet modern kategóriája lehetővé teszi, hogy az ebbe a csoportba tartozó szövegek bizonyos mentességet élvezzenek az egyéb nyelvhasználati módokra vonatkozó szabályok alól. A költői szabadság régi eszménye kitágul: már nemcsak arról van szó, hogy a rím- és ritmuskényszer alatt dolgozó költő szabadabban kezelheti a grammatikai és szóképzési szabályokat, vagy hogy a költői műtől nem várjuk el a történeti hűséget. Ez utóbbit már Sir Philip Sidney híres értekezése, *A költészet védelmében* írott 16. századi apológia is fölvetette: hogy tudniillik a költőnek szabad valótlan történeteket mondania, hiszen úgysem veszi őt senki komolyan – legalábbis a betű szerinti értelemben. A késő huszadik század egyik legnagyobb hatású gondolkodója, a francia Jacques Derrida szerint az irodalom megengedi, hogy „bármit és bárhogyan elmondjunk”, tehát az irodalomra vonatkozó szabályok éppen a szabályok felüggesztésében vagy a nekik való ellenállásban ragadhatók meg. Ilyen értelemben az irodalom paradox intézmény, hiszen magát az intézményességet teszi kérdésessé (Derrida 1992: 36). Nem mellékes, hogy Derrida ezt a paradoxont a demokráciával hozza összefüggésbe: szerinte nincs irodalom demokrácia nélkül, sem demokrácia irodalom nélkül.

Az irodalmi/művészi intézmény azért is paradox, mert ez az elkülönítés soha nem lehet teljes. A hétköznapi életből, a népszerű kultúrából is könnyen hozhatunk olyan példákat, amelyek a művészi és a társadalmi szféra közötti határ bizonytalanságára utalnak. A graffiti védelmezői gyakran a művészi szabadságra hivatkoznak, ellenzői viszont azt mondják, hogy a művészetnek vannak hivatalos intézményei. Ha Toulouse-Lautrec vagy Csontváry műveit akarom megnézni, elmehetek a múzeumba; a köztereken elhelyezett szobrokról pedig (elvben) szakértő bizottságok

döntenek. A graffitizók viszont önkényesen döntenek el, hogy mikor és hova rajzolnak, így a befogadónak akkor is szembesülnie kell a művel, ha nem akar. Ha egy black metal banda énekesje rituális véráldozatról hörög a színpadon, egy rapper a bűnözői életmódot vagy a nők szexuális kizsákmányolását dicsőíti (vagy éppen Madonna énekel a férfiak anyagi kihasználásáról), a rajongók hajlamosak műfaji kliséként tekinteni ezekre a fordulatokra, és a mai világban nem is tartóztatnak le senkit ilyen „fiktív” megnyilatkozások miatt, sőt sokan elfogadják, hogy a színpadi szerep és a valódi személyiség között ugyanolyan különbség lehet, mint a színészek esetében. (Lássuk be, azért ahhoz kell némi vakmerőség, hogy valaki gengszter-rapperekkel barátkozzon vagy feltörekvő énekesnőkkel kössön házasságot.)

Időről időre mégis fölmerül a művészi és a társadalmi normák közötti visszacsatolás kérdése. Bret Easton Ellis *Amerikai psychó* című regényének 1992-es amerikai megjelenése előtt nőmozgalmárok a regény bojkottjára szólítottak föl, mivel a kiszivárgott részletekben a regény elbeszélője részletekbe menően számolt be (főleg női) áldozatainak kínzásáról és meggyilkolásáról. A tiltakozók a regényt nőgyűlölettel vádolták, és a társadalmi nyomás hatására Ellisnek kiadót kellett váltania. Igazuk lehetett a tiltakozóknak? Ezt a kérdést nem lehet megválaszolni a regény és a kontextus részletes megvizsgálása nélkül. Az ilyen esetek azonban mutatják, hogy vannak olyan olvasók, akik nem fogadják el, hogy az irodalom mentes lenne a társadalmi és erkölcsi felelősségtől, vagyis a komolyan vétel lehetőségétől. Attól, hogy egy mű kitalált történetet mond el, mégis megjelenít kulturális és erkölcsi szempontból fontos témákat, a megjelenítés módja pedig esetenként kifogásolható. Az egyes kritikusok között azonban nincs egyetértés abban, hogy következtethetünk-e egy-egy mű megjelenítésmódjából a mű által képviselt álláspontra, mintha a szerző véleményének közvetlen megnyilatkozása lenne? Lehet azt mondani, hogy Ellis regénye a nők elleni erőszakot támogatja, Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című műve rasszista (mint azt Chinua Achebe nigériai regényíró állította), hogy Wass Albert művei irredenták, hogy Szabó Lőrinc *Semmiért egészenje* férfisovinizta, *Vezér* című verse pedig egyenesen a náciizmust dicsőíti (ezzel a váddal perbe is fogták, és fel is mentették a költőt)? A példák némiképp heterogének, és valószínűleg nem is mindenki adna egyforma választ mindegyik kérdésre. Abban azonban mégis közösek, hogy szélsőségesen kielezik az irodalom „komolyan vételének”, valamilyen világnézettel, erkölcsi vagy politikai témával való közvetlen összekapcsolásának kérdését.

Egyelőre ne feszegessük azt, hogy miképpen látják eltérő kritikusok ezt a bonyolultnak tetsző kérdést. Fontosabb felfigyelni arra a kettősségre, amelyet az irodalom definíciójában eddigi vizsgálódásaink alapján észrevehetünk. Láttuk, hogy egyrészt művészetként tekinthetünk rá, és mint a művészet része az irodalom menteséget élvez a közvetlen véleményalkotás illetve a társadalmi normáknak való megfelelés kényszere alól. Ugyanakkor azt is állítottuk, hogy az irodalom megjeleníti egy-egy kor vagy társadalom normarendszerét, erkölcsi és ideológiai alapproblémáit.

Az ellentmondás itt nem abból adódik, hogy nem emlékeztem rá, mit írtam oldalakkal korábban (bár sajnos ilyen is előfordulhat).

Már utaltam rá, hogy az irodalom mint művészet ilyen „felelősségmentesítő” meghatározása éppen a modern nyugati társadalmakra jellemző kulturális keretben jelenik meg – abban az intézményes és jogi környezetben, amely például nem ismeri el a cenzúra létjogosultságát, sőt akár jogi ügyekben is kivételt jelentő körülményként tekint a művészség szempontjára. Úgy független tehát a társadalmi normáktól, hogy maga is egy adott társadalmi normát testesít meg. Magyarország jelenleg érvényben lévő Alaptörvénye érdekes módon egyazon mondatban biztosítja a „tudományos kutatás és művészeti alkotás szabadságát” (X/1). A tudományos kutatásról az Alaptörvény kimondja, hogy az állam nem jogosult dönteni tudományos igazság kérdésében. A művészettel kapcsolatban ilyen kijelentést nem tesz, legfeljebb a két terület összekapcsolása sejteti, hogy a művészetre is hasonló megszorítás vonatkozik, bár a művészet megítélésének nincsenek olyan kritériumai, mint a tudományos igazságénak. Rövid jogi kitérőnk azt is mutatja tehát, hogy a művészet és a tudomány a jogalkotók szemében is összetartozik – még ha a tudomány igazságának megfelelő kritériumot nem is tudunk a művészethez hozzárendelni.

Az eddigiek alapján tehát arra következtethetünk, hogy az irodalom fogalma ellentmondásokkal terhelt. Egyszerre kötött és kötetlen, felelőtlen és felelős dolog az irodalom: olyan intézmény, amely túlmutat az intézményiség keretein (Derrida 1992: 37). A tudományhoz és műveltséghez kötődő, ám azok szigorú közösségi és intézményes feltételeit felrúgó szöveghagyománnyal van dolgunk, amelynek lényegi meghatározása ily módon rendkívül bizonytalan. Az irodalomnak nincsen önmagából meghatározható „lényege”, ezért állandó kontextualizálásra, más szövegtípusokkal való összevetésre kényszerül.

Mindjárt rátérünk az ellentmondásosság történeti okaira. Még ezelőtt érdemes azonban megemlíteni, hogy az irodalom mibenlétének ezek a különös paradoxonai, a definíciós nehézségek bizonyára nagy szerepet játszanak abban, hogy az irodalom állandó értelmezésre szorul. Másképpen fogalmazva: ebből következik, hogy az irodalom mibenlétének megértéséhez nemcsak magukra az irodalmi szövegekre, hanem a körjük szerveződő „másodlagos” szövegekre is kell támaszkodnunk. Irodalmi kultúra, modern értelemben vett irodalom nem létezik ilyen „másodlagos” szövegek nélkül, amelyek az „elsődleges” irodalmi műveket kommentálják, értelmezik, értékelik, történeti sorokba rendezik stb.

Ezt fontos hangsúlyozni: az, hogy valaki *miként* érti az irodalmat, nagyban függ attól, hogy milyen „másodlagos”, elméleti vagy kritikai közegben mozog. Ezért ahhoz, hogy tudatos irodalomolvasókká váljunk, ugyancsak tudatosan kell gondolkoznunk arról a kritikai kontextusról, amelyben az irodalomolvasás lejátszódik. Akár azt is mondhatjuk, hogy a „másodlagos” szövegek ebben az értelemben „elsődlegesebbek” az „elsődlegeseknél”, hiszen a kritikai-intellektuális közeg nagyban meghatározza, hogy mely irodalmi szövegeket tudjuk befogadni, és milyen mélységben

tudunk kapcsolatba lépni velük. Erről, az érthetőség és a befogadás összefüggéséről már esett szó, de most kicsit másképp vetődik fel ugyanaz a probléma. Azt állítom, hogy Jókait nem lehet csak Jókából megérteni; sőt aki csak regényeket olvas, annak legfeljebb intuíciói lehetnek arról, miként működik egy regény. Pontosabban csak arról lehet fogalma, hogy *nála* hogyan működik egy regény.

A személyes és a szakszerű viszonyából indultunk ki, és újra visszatértünk ehhez a kérdéshez. Vegyünk egy újabb analógiát, méghozzá olyat, amelyet alátámaszt a művészet szó görög megfelelője (*techné*). Számos technikai eszközzel lehet „felhasználó szinten” viszonyunk: élvezhetjük az autóvezetést és a számítógépes játékokat, gyönyörködhetünk hidakban és épületekben. Sőt, azt is valószínűsíthetjük, hogy aki felsőoktatási tanulmányai során foglalkozik ezekkel a technológiákkal, azt eredetileg valamilyen szenvedély, élvezet vezérelte. Ha viszont már megkezdte tanulmányait, akkor nyilván azt várjuk tőle, hogy megértse a technológia működését; nem ragadhat le a pusztán élvezetnél. Ha folytatjuk az analógiát, ugyanezt várhatjuk az irodalom tanulójától is: ne csak gyönyörködjön, hanem értse meg, *miként működik* az irodalom. Analógiánkat nemcsak a görög szóeredet támasztja alá, hanem sok olyan kísérlet is, amely az irodalmi művet vagy magát az irodalom rendszerét gépek működéséhez, legújabbán számítógépek vagy számítógépes hálózatok illetve kibernetikai rendszerek működéséhez hasonlította (Hankiss 1985: 265; Iser 2004: 92–93).

Van persze egy jelentős bökkenő: a gép és a felhasználó közötti együttműködés maga is gépies, kiszámítható, matematikailag modellezhető. Kellő adatok és szakértelem birtokában rámutathatók, melyik gép teljesítménye nagyobb, melyik milyen feladatra alkalmasabb, milyen felhasználói igényekhez milyen gépet ajánlhatok. A(z irodalmi) műalkotás és a befogadó közötti együttműködés sokkal bizonytalanabb, megjósolhatatlanabb. Ami a tanárnak lenyűgöző és fenséges, az a diáknak lehet unalmas és száraz; no és persze ami a diáknak menő és izgalmas, az a tanárnak lehet kínosan gyermekes vagy egyszerűen érthetetlen. Az irodalomtanári feladat egyik legfőbb nehézsége éppen abban áll, hogy nem objektíven, kísérleti úton demonstrálható működésmódokat kell feltárni, hanem magukkal a diákokkal kell megtapasztaltatni az irodalmi művek hatásait, amelyeket ő maga is csak valószínűsíthet, soha nem jósolhat meg egészében. Nem a bizonyítás, legfeljebb a meggyőzés világában mozog: ha egy diákra nincs megrendítő hatással Kosztolányi *Halotti beszéde*, vagy fanyalog Esterházyra (ez utóbbi nem kitalált példa), akkor nincsen olyan abszolút biztos kísérleti eszköz, amellyel a tanár rábizonyíthatja a diákra, hogy „téved”. Nincsen nézőpontfüggetlen mércéje sem a művészi kiválóságnak, sem az olyan esztétikai minőségeknek, mint a fenséges vagy a komikus: ezek felismerését egy kultúra elsajátításával együtt tanuljuk meg. Még akkor sem mindig magától értetődő a helyzet – bár ez talán egyértelműbb esetnek látszik –, amikor egy-egy diák nem érti az iróniát, mint amikor valaki Swift *Szerény javaslat* című pamfletjéről úgy véli, a szerző saját véleményét terjeszti elő, amikor az egyéves ír gyermekek megsütésére és tálalására tesz javaslatot.

Az eddigiek alapján úgy látszik, hogy az irodalom „működése” bizonyos mértékig gépies, de csak egy adott irodalmi kultúrán belül. Megjósolható, hogy egy vers inkább komikus vagy inkább megrendítő hatást vált-e ki olvasójából, azonban ez a jóslat csak azokra az olvasókra áll, akik már eleve az adott irodalmi kultúra elvárása szerint olvassák a szöveget. Ez a nyitottság azt eredményezi, hogy az irodalmi kultúra évszázadokon át képesnek bizonyult a megújulásra, saját alapvető feltételeinek újraértelmezésére. Ugyanakkor olyan kulturális átalakulások idején, amilyenek az elmúlt évtizedek nyugati társadalmát jellemezték, a közösnek vélt irodalmi kultúra alapvetéseit is nehéz meghatározni. Ezért fontos, hogy hangsúlyozzuk a művek és az őket körülvevő kulturális közegek egymásra utaltságát. Vagyis annak, aki érteni akarja az irodalmat, fontos az irodalom köré szerveződő „másodlagos” szöveggyomrány kultúrájának elmélyült értése is.

Ahhoz, hogy megértsük, milyen típusú másodlagos szövegekről beszélünk, fontos visszatérni az irodalom fogalmának belső sokrétűségére, ellentmondásosságára. Nyilvánvaló, hogy egy olyan gyűjtőfogalom, mint az irodalom, számos egymástól nagyon különböző szövegegyedet foglal magába. Ha csak a középiskolai irodalomórákra gondolunk, felvetődhet, hogy milyen közös vonásokat tudunk azonosítani a Gilgames-eposz, Kölcsey *Parainesise*, vagy Ady *A fekete zongorája* között. De nem is csak a szövegek közötti egyéni eltérésekről, az irodalom gazdagságáról van szó, hanem arról a jól dokumentálható történeti eltolódásról, amely az irodalom fogalmában valamikor a 18–19. század során beállt. Ez a kettősség szorosan kötődik a személyességnek és a szakszerűségnek az itt fölvetett viszonyához.

Érdeemes azzal kezdeni, hogy a személyességnek, a szubjektivitásnak az a fogalma, amelyből dilemmánk származik, nem öröktől való. „Felfedezése” tágabb értelemben a 18. századhoz, az angol empirizmushoz köthető, a művészet és az esztétika területén pedig Kant alapozta meg *Az ítélőerő kritikájában* (1790). Mme de Staël-nak Németországról szóló munkájában (1813) jelölhető ki annak a modern felfogásnak az eredete, amely az irodalmi élményt egy magányos olvasó egyszeri találkozásaként határozta meg egy egyedi művel (Gumbrecht 2001: 172). Ehhez a fordulathoz kapcsolódik az irodalom modern fogalmának létrejötte is: innentől kezdve határozhatjuk meg az irodalmat elsősorban az írás meghatározott minőségét hordozó, a képzeletet fokozottan működtető, a három műnem valamelyikéhez tartozó szövegek halmazaként (Szili 1993).

Az irodalom korábbi meghatározásai ezzel szemben többnyire a művek példaértékét és közösségi funkcióját hangsúlyozták, például a grammatika vagy az illetlen oktatása során modellként mutatva be a kiemelkedő irodalmi művek nyelvhasználatát. Sőt, az irodalom [lat.: *litterae*] legáltalánosabb definíciója szerint minden írott szöveget magába foglalt, a történeti, jogi és vallási szövegeket is. Ennek a meghatározásnak a mai napig van relevanciája, hiszen minden szakterületnek létezik saját irodalma (magyarul és németül ezt szakirodalomként [*Fachliteratur*] nevezik meg,

ám például angolul erre is csak az irodalom [*literature*] szót használják (ld. Damrosch 2008: 6).

A modern irodalomfogalom megjelenése nem váltotta le maradéktalanul a korábbi fogalmat, és az irodalom tanulmányozásában ezek a jelentéstartományok egymásra montírozódnak. Vagyis amikor ma irodalomról beszélünk, nem mindig tudjuk, hogy ezt a fogalmat az írásos hagyomány, a nemzeti és egyetemes műveltség örökségének értelmében használjuk, vagy pedig egy modernebb értelemben, amely az esztétikai kiválósághoz kötődik. Azok, akik régebbi korok irodalmát tanulmányozzák, gyakrabban folyamodnak az első kritériumhoz, és az irodalomban a kulturális örökség, a történeti hagyomány letéteményesét látják. Az egyik legnagyobb magyar irodalomtörténész, Horváth János híres megnyilvánulása szerint a régi magyar irodalomban nem szabad esztétikai mércék szerint válogatni, hiszen akkor nemzeti örökségünk nagy részét ki kellene dobni. A régi magyarországi irodalomként tanulmányozott szövegek jelentős része vagy nem a mi fogalmaink szerinti művészi céllal született (ide tartoznak például jogi iratok, hitviták dokumentumai), vagy nem mondható kifejezetten sikerült műalkotásnak (gondoljunk a krónikás énekek ún. izomorfikus strófáira, a vala... vala... rím sorokra).

Szilasi László anekdotája szerint egy idős irodalomtörténész pályájára visszatekintve úgy jellemezte saját munkásságát, hogy „Ezeket a könyveket az elmúlt háromszáz évben senki nem olvasta. Valószínű, hogy az elkövetkezendő háromszázban sem fogja. Ezért jó, hogy most valaki elolvasta őket. Ezután legalább tudjuk, hogy mi van bennük...” (Szilasi 1994: 12) Az irodalomtudósi szakma ezen éthosza nyilvánvalóan az irodalom mint örökség, mint kulturális archívum felfogásához kapcsolódik. Ez a magatartás legjobban *filológusi* attitűdként jellemezhető: a filológus elsősorban a szöveghagyomány megőrzésével, gondozásával, a szövegek történeti háttérének felkutatásával foglalkozik, és kevésbé törődik azzal, hogy az általa vizsgált szöveghez miként alakíthatunk ki a mai ízlésünk szerint esztétikai viszonyt. A filológus az irodalmi szövegeket inkább történeti jelentőségükben tekinti: az elsődleges szempont számára az, hogy mit jelentettek megírásuk vagy megjelentetésük idején a szövegek. Ez nem jelenti, hogy a filológus ne keresné a kapcsolatot a jelen és a múlt között, de ez a kapcsolat többnyire nem a műélvezet, inkább a tanítás és a szövegmagyarázat közegeiben teremődik meg. A filológus jegyzeteket, glosszákat, kommentárokat ír a szöveghez, hogy a nehéz, bonyolult vagy az idők során elhomályosult értelmet a jelen számára közvetítse. A filológus az a szakember (specialista), aki segít a hétköznapi befogadónak az irodalmi szöveg megértésében – afféle „tech support”-ként közreműködve – de ritkábban foglalkozik a művészet vagy az esztétikai tapasztalat kérdéseivel. A filológia és a filológiai szövegmagyarázat ebben az értelemben túl is mutat a szűk értelemben vett irodalmon. A modern szövegkritika és szövegmagyarázat elveit először vallási és törvényszövegeken dolgozták ki, művészi szövegekre csak később alkalmazták őket (Szondi 1996; Brenner 1998: 19–31).

Ezzel szemben azt a tevékenységet, amely az irodalmi szövegek művészetét, jelentőségét firtatja, kritikának nevezzük. Mint azt egy korábbi fejezetben láthattuk, a kritika azt a kérdést teszi föl, amelyet a filológus többnyire magától értetődőnek vagy irrelevánsnak tekint: miért érdemes egy művet elolvasni? A kritikus is szakember, de a filológussal ellentétben neki nemcsak a „felhasználó” technikai nehézségeit kell figyelembe vennie, hanem saját magát is a felhasználó (befogadó) helyébe kell helyezni: saját ítéletet kell megfogalmaznia arról, hogy milyen értékekkel, milyen jelentőséggel bír az adott mű. Kiindulhatunk abból, hogy a filológia magától értetődő terepe a régiség és a hagyomány, a kritika pedig könnyebben működik a kortárs irodalom esetében. A filológia hajlamosabb „objektív”, bizonyítható kérdésekkel foglalkozni – például szövegek szerzőségét, keletkezési idejét állapítják meg, romlott vagy hiányzó szövegrészeket pótolnak levéltári adatok, más szövegváltozatok alapján. A felvilágosodás idején, majd a 19. században, a pozitívizmus idején a természettudomány módszereit és a tudományos érvelés szigorú szabályait alkalmazó filológusok óriási eredményeket értek el, és elismertté tették az irodalomtudományt mint tudományos diszciplínát. A kritika ezzel szemben tartalmaz egy kiiktathatatlant „szubjektív” mozzanatot, mivel a kritikusnak ítéletet kell mondania a mű erényeiről, hibáiról, jelentőségéről. A filológia meggyőzően bizonyíthatja például, hogy egy adott mű hamisítvány: a Thaly Kálmán által közreadott „kuruckori költeményekről” például Riedl Frigyes és Tolnai Vilmos bizonyította, hogy a „közreadó” saját szerzeményeiről van szó. Ezzel azonban nem dőlt el véglegesen a szövegek értékének és jelentőségének a kérdése: a szövegek hamisítvány voltukban is tehetnek szert akár esztétikai, akár történeti jelentőségre (Benkő 2007). Arra a kérdésre, hogy érdemes-e Thaly Kálmán kuruc verseit olvasni, nem ad választ a szigorú filológia.

A filológia és a kritika, a régi és a kortárs irodalom, illetve az „objektív” és „szubjektív” mozzanatok ilyen szembeállítását természetesen egyszerűsítés, amely elsősorban a szemléltetést szolgálja. Manapság aligha volna tartható a részdiszciplínák és funkciók ilyen merev elkülönítése. Az azonban megköszönhető, hogy a modern irodalomértelmezés és az irodalomelmélet ennek a kettősségnek a feszültségében alakult ki. A 19. század második felében a pozitívizmus tudományelmélete uralkodott, amely minden megismerés modelljét a természettudományban jelölte meg, így a személyes esztétikai élményt vagy benyomást kizárta a tudományosan vizsgálható dolgok köréből.

A pozitívizmus szigorú tudományfelfogására érkezett egyik reakcióként az úgynevezett „impresszionista kritika”, amely a kritikus személyes benyomásainak rögzítését és kreatív kifejezését tűzte ki célul. Ennek egyik leghíresebb példája az angol kritikus, Walter Pater esszéje a *Mona Lisáról* (1893), amely mai fogalmaink szerint inkább művészi, mint tudományos szöveggént hat. Ez a fajta kritikairás arra a felfogásra épített, hogy „az emberi elme, emberi szellem annyira bőséges, hogy nincs olyan kifejezés, amely kimeríthetné” (Donoghue 1998: 42). Ezért Pater nem tartotta kívánatosnak, hogy a kritika tudományos szigorral, diszkurzív módon fejtse ki a

műalkotás hatásmechanizmusait. Inkább azt szorgalmazta, hogy a kritikus szubjektív benyomásait rögzítse, miáltal a kritikai szöveg nem megmagyarázza, hanem inkább leképezi a műalkotás hatását. Jellemző, hogy Pater szövegét később William Butler Yeats egy költészeti antológiában közölte, szabadversként újratördelve (Donoghue 1998: 43, Szegedy-Maszák 2002).

A másik reakció a német szellemtörténeti iskola megjelenése volt, melynek fő alakja Wilhelm Dilthey. Ő amellett érvelt, hogy a pozitivista, természettudományos megismerésfogalom helyett a bölcsészettudományok (ő ezeket szellemtudománynak nevezte) a megértés fogalmára kell hogy alapozzanak, és a megértés hagyományos elméletéhez, a hermeneutikához folyamodott segítségül. A bölcsészet fő feladatát ugyanakkor ő is a tőlünk távoli történeti világok megértésében jelölte ki. *Élmény és költészet* című munkájában (1905) a költői szövegek megértését a költők életének, életélményének megértéséhez (és nem az olvasó saját esztétikai tapasztalatához) kötötte.

Közös vonásnak tekinthető a pozitívizmus és az impresszionizmus között, hogy éles, leküzdhetetlen szembenállást feltételeznek a tudományos racionalitás és a művészi élmény irracionálitása között. Egyik megközelítés sem törekszik a kettő közötti közvetítésre: a pozitívizmus számúzná az értelmező szubjektivitását a szaktudományból, az impresszionista kritika pedig lemondana a tudományos érvelésről.

A szellemtörténeti iskola tekinthető talán az első rendszeres kísérletnek arra, hogy a tudományos szemlélet kitágításával esélyt teremtsen a közvetítésre, ám végső soron megerősíti a pozitivisták irodalomtörténet-írás historizmusát, vagyis a megértést a múltba való beleélésnek, a múltbeli élmény újbóli átélésének tekinti. Önmagában is érdekes mozzanat, hogy Dilthey a hermeneutikához fordul megalapozásért. A hermeneutika mint a szövegmagyarázat hagyományos tana nem az esztétikai műként felfogott modern irodalomhoz kapcsolódik, hanem elsősorban vallási, tudományos és jogi szövegek magyarázatára szolgált. Vagyis itt újra előkerül az irodalom fogalmának kettős dimenziója: a szövegmagyarázat a megértést segíti, miközben az esztétizáló felfogás az élményre keres magyarázatot. A kettő közötti közvetítés továbbra is nyitott feladat marad.

A huszadik században kibontakozó, önálló részdiszciplínává fejlődő irodalomelmélet egyik fő kihívása volt, hogy az irodalom „objektív” és „szubjektív” oldala közötti ellentmondást feloldja. Ennek legjobb példája a több nyelvterületen is megjelenő formalizmus, amely deklaráltan azt tűzte ki célul, hogy a modern, művészi értelemben vett irodalom megítélését, hatásának magyarázatát tudományos, racionális alapokra helyezze. Vagyis azt, hogy a szövegmagyarázat ne korlátozódjon a szöveg „eszmei tartalmára”, hanem törekedjen a szöveg művészi hatásának megértésére.

Az orosz formalista iskola a 20. század első évtizedeiben egyebek között annak bizonyítására törekedett, hogy az irodalmi műalkotásokat azonosítható, fölismerhető eljárások, műfogások alkotják. Vagyis a művészi befogadás élménye nem a megragadhatatlan géniusz és a kifejezhetetlen emberi lélek légius találkozása, hanem

formai eljárások vezérelte, kulturális konvenciókból táplálkozó, technikailag viszonylag jól leírható tranzakció. Borisz Eichenbaum híres tanulmánya, a *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* már címével is jelzi ezt a fordulatot.

Ezzel szinte egy időben, az 1920-as években bontakozott ki az angol-amerikai Új Kritika, melynek célkitűzései részben hasonlóak voltak. Az impresszionista kritikától szerették volna visszaperelni a tudományos érvelésmódot a kritika számára, ám anélkül, hogy a pozitivista adatgyűjtögetés ellenkező végletébe estek volna. Már láttuk, hogy angol nyelvterületen a *criticism* (kritika) szó tágabb jelentéssel rendelkezik, mint a német Kritik vagy a magyar kritika. Az az irodalmár, aki Wordsworthról vagy Yeatsről ír tanulmányokat, és az ő műveiket tanítja az egyetemen, nevezhető „kritikusnak” (*literary critic*). Vagyis a *criticism* inkább az irodalomtudomány, mint a magyar kritika megfelelője. Magyarul viszont az egyetemi oktató szinte mindig „irodalomtörténész” – még akkor is, ha a modern és kortárs magyar irodalom tanszéken dolgozik. A *criticism* fogalmából következik, hogy a tudós feladatának központi részét képezi a megítélés, a mérlegelés és értékelés. Az új kritika egyik kimondott célja volt, hogy ehhez találjon igazolható szempontokat, vagyis olyan elemzési módszert találjon ki, amely magában a mű szövegében mutathat rá azokra a mozzanatokra, amelyek a mű költői értékét, művészségét bizonyítják.

Az irodalom „szubjektív” és „objektív” oldalának kiegyensúlyozása azonban nem oldható meg egykönnyen. A huszadik század egyik legismertebb, már-már hihetetlenül művelt irodalmára, a Bécsből indult, majd élete végén Amerikában letelepedett Leo Spitzer még az 1950-es években is felpanaszolta a „kritikusok” és a „filológusok” szerinte értelmetlen vitáját, melyet szerinte az új kritikusok csak újraélesztettek. Spitzer egy kollégáját méltatja éppen azért, mert megpróbálja összekapcsolni a történeti-filológiai kutatást az újkritikusok „egyáltalán nem újszerű” álláspontjával, miszerint „egy költemény elsősorban nem történeti dokumentum, hanem öntörvényű organizmus, amelyet a kritikusnak kell újjáélesztenie” (Spitzer 1955: 203). Egy lábjegyzetben Spitzer kifejti, miként képzei a szövegmagyarázat olyan eljárását, amely sikeresen kombinálja a kritikai (személyes) és a tudósi-filológiai mozzanatok:

Noha ellenzem [...] bizonyos szélsőséges kritikusok azon „öncsonkító” szokását, hogy a szövegmagyarázatból eleve kizárják a költeményen kívüli alkotóelemeket, úgy vélem, hogy a külső hivatkozásokat óvatosan kell megtervezni. Esetünkben jobb kritikai stratégiának vélem, hogy ne idézzünk már a kezdetektől más költeményeket [...] vagy [a költő] általános nézeteit, hanem az olvasó számára úgy rekonstruáljuk a költeményt, hogy ehhez lehetőség szerint magából a tanulmányozott költeményből vegyük a szavakat és fogalmakat. Az olvasónak úgy kell éreznie, hogy a költemény magától értetődik, és megáll a saját lábán (mivel legtöbb esetben a költő ilyennek szánja), hogy mintegy szervesen bomlik ki az olvasó előtt anélkül, hogy bármilyen kommentátorra szüksége lenne. A túl korán bevezetett, szükségesnek feltüntetett segítség ahhoz vezethet, hogy lerombolja a műalkotás

sajátos egyediségéről és teljességéről adott benyomást. Csak ha az olvasó már egészében érti a költeményt – amiben talán több észrevétlen [*invisible*] segítséget kapott a kritikustól, mint amennyiről tudomást vesz –, akkor léphet elő a kritikus a színpalak mögül [*from the wings*], és mondhatja: „Ez még nem minden. A költeményt [az alkotó] egész életművének és ideológiának keretében is kell látnunk.” (Spitzer 1955: 206, 2. jegyzet)

Ha figyelmesen olvassuk Spitzer szövegét, feltűnhet, hogy a szerző mintegy bűvészként, illuzionistaként mutatja be a kritikust – olyan előadóművészként, aki igyekszik fönntartani a költemény organikus egyediségének és teljességének „benyomását”, és mintegy a színpalak mögül, észrevétlenül segíti hozzá az olvasót ahhoz a megértéshez, ami szükséges a műélvezethez, az esztétikai tapasztalat megszerzéséhez. Ebben az irodalom fogalmának mély kettősségét láthatjuk visszaköszönni: ahhoz, hogy a költeményt, az irodalmi műalkotást műalkotásként fogjuk fel, fenn kell tartanunk a mű magától értetődőségének és önmagában való teljességének illúzióját. Ha – mint korábban állítottuk – a modern művészet, az esztétikai tapasztalat lényegét az egyéni befogadó és az egyedi mű találkozásának egyszerűsége adja, akkor mindenféle külső segítség, kommentár zavart okoz ebben az ideális rendben. Sokszor hallani, hogy egy irodalmi mű jegyzetelt kiadása zavarja az egyszerű műélvezőt, kizökkenti az esztétikai viszonyulásból. (Persze vannak olyan irodalmi művek, mint pl. Nabokov *Gyér világ* című regénye vagy Esterházy Péter *Termelési regénye*, amelyek eleve aránytalanul sok jegyzetet tartalmaznak: ezekhez nem tudunk esztétikailag viszonyulni?) De eközben Spitzer azt is sugallja, hogy a mű megértéséhez mégiscsak szükség van a kommentátor láthatatlan közreműködésére. A kommentár tehát különös státuszt élvez: egyszerre szükségszerű és mégis fölöslegesnek vélt, nélkülözhetetlen, de leplezendő dolog. Mondjuk olyan, mint egy város csatornarendszere: a működéshez nélkülözhetetlen, de az érzékeny szemektől (oroktól) érdemes távol tartani.

Ennek a paradoxonnak a következményeit a huszadik századi bölcsészettudomány nagyjai közül többen is végiggondolták. A kivételesen nagy hatású francia eszmetörténész, Michel Foucault a modern európai kulturális diskurzus egészére jellemzőnek tartja az elsődleges szövegek és a kommentárok kettősségét. Foucault híres 1971-es cikkében azt állítja, hogy a legtöbb megnyilatkozás elhangzása után célját veszíti, ám minden kultúrában vannak olyan „diskurzusok”, „amelyeket megfogalmazásukon mintegy túlmutatva, állandóan mondtak, mondanak és mondani fognak”. Foucault ilyen diskurzusnak tekinti a vallási és a jogi szövegeket, továbbá „az alapos szemügyre vétel után különös státusúnak nevezhető <irodalmi> szövegeket” is (Foucault 1991: 873). Erről a „különös státusról” érdemes lesz további fejtegetésekbe is bocsátkozni. Egyelőre azonban azt érdemes kiemelni, ami az irodalmat ezekkel az egyéb szövegekkel: a vallási, jogi és „bizonyos mértékig” a tudományos szövegekkel összeköti: ezek a diskurzusok nem szűnnek meg első megfogalmazásukkal, hanem ilyen vagy olyan okból fontosak maradnak a kultúra számára, és nemcsak meg-megismétlik őket, hanem nyomukban másodlagos szövegeket hoznak létre. Ezeket a másodlagos szövegeket nevezi Foucault kommentárnak. Fontos megjegyezni, hogy

szerinte az elsődleges (kreatív, teremtő) és a másodlagos (kommentáló, kritikai) szövegcsoportok között nincsen végleges határ. A *Hamletet* általában elsődleges szövegnek tekintjük, míg kritikai értelmezései hozzá képest másodlagosak. Viszont Saxo Grammaticus gestájához képest lehet a Shakespeare-művet is kommentárnak tekinteni, míg egy-egy jelentősebb kritikai szöveg önálló, a műtől szinte független életre is kelhet. Átmeneti kategóriát képezhet például Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című regénye, amelyben a főhős karrierjének fontos állomását képezi a Hamlet színházi és intellektuális interpretációja. Regényről lévén szó elbizonytalanodhatunk, hogy „elsődleges” vagy „másodlagos” diskurzussal van-e dolgunk. De tudományos igényű kommentárok is kelhetnek önálló életre: az irodalomelméletben nem ritka, hogy egy-egy irodalmi művet értelmező szöveget szinte az eredeti műtől független kontextusban idéznek, vitatnak, tanítanak. (Persze nem biztos, hogy érdemes ilyen értelmezéseket az eredeti ismerete nélkül olvasnunk és idéznünk.)

Foucault azonban nagyon érdekes módon fogalmazza újra a kommentár paradoxonát. Ő nem annyira az érthetőség és az önmagában elégséges műélvezet ellentmondását domborítja ki, hanem az eredeti szöveg identitásának paradoxonát hangsúlyozza. Az eredeti szöveg jelentőségét az adja, hogy feltételezzük: mély jelentéssel rendelkezik, valamilyen igazságot tartalmaz. De éppen ennek a jelentésnek a „mélysége” miatt valamiképpen rejtélyesnek, „hallgatagon gazdagnak” tekintjük az eredetit. A rejtett, mindig újra aktualizálható értelmek sokfélesége teszi szükségessé és lehetségessé a kommentárokat. Ebből azonban az is következik, hogy „a kommentárnak nincs más szerepe – bármilyen technikát alkalmaz is –, csak az, hogy *végre* elmondja, ami a mélyben már csöndesen megfogalmazódott. A kommentárnak [...] mindig első ízben kell elmondania azt, amit pedig elmondtak már, és szakadatlanul ismételnie kell, amit pedig még soha nem mondtak ki” (Foucault 1991: 874).

Foucault némiképp kielezi az elsődleges és a másodlagos szöveg közötti viszonyban rejlő feszültséget. Ha a fonákjáról nézzük ezt a viszonyt, az némiképp emlékeztethet az Omár kalifáról és az alexandriai könyvtár elpusztulásáról szóló anekdotára. Ha a kommentár pusztán elismétli az elsődleges szöveget, akkor teljesen fölösleges. Miért szorulnánk annak az elmagyarázására, ami amúgy is teljesen nyilvánvaló magából az eredeti szövegből? Másrészt a kommentárt mégiscsak az igazolja, ha benne ráismerünk valamire az eredetiből. Az olyan értelmezés, amelyben fel sem ismerjük az eredeti szöveget, nemigen meggyőző: ilyenkor arra gyanakodhatunk, hogy az értelmező a saját meggyőződéséről beszél, azt „magyarázza bele” az eredeti szövegbe, ettől remél saját érveinek tekintélyt szerezni. Foucault szerint ez a kettősség „egy helyét állandóan változtató, de állandóan érvényes paradoxont” alkot (ezt a mondatrészt vágtam ki a főntebbi idézetből).

Ha nem akarunk mindjárt megragadni ebben a paradoxonban, akkor úgy is fogalmazhatunk, hogy Foucault az értelmezés két szélső értékét, két végétét fogalmazza meg. Az egyik véglet az elsődleges szöveg szó szerinti megismétlése felé tart; ilyen tekintetben precíz és korrekt, de a forráshoz képest csekély információértékkel bír.

A másik véglet újszerű magyarázatot ad, de az eredeti szöveg olyannyira „rejtett” dimenzióira vonatkozik, hogy még az elsődleges szöveget újraolvasva sem látjuk a kapcsolatot a szöveg és a kommentár között. Az első típussal például iskolai dolgozatokban találkozhatunk: a tapasztalatlan értekező nem tart távolságot a műhöz képest, és nem képes belátni, hogy más olvasóknak mi lehet magától értetődő vagy homályos egy szövegben. (Az irodalmi szöveg „tartalmi összefoglalója”, a parafrázis problémájáról később még lesz szó.) A másik végletről Umberto Eco írt sokat az értelmezés határaitól szóló munkáiban: példaként Dante *Isteni színjátékának* „hermetikus” értelmezéseit hozza föl, amelyek kizárólag a beavatottak számára hozzáférhető, okkult jelentéseket vélnek föltárni a költői műben. Ilyesfajta értelmezés az irodalomtudományban ritka, bár Eco utal arra, hogy az egyre absztraktabb irodalomelméleti iskolák nyomán kialakuló, az 1970-es évektől előtérbe kerülő értelmezési stílusok némelyike (Eco a dekonstrukciót nevezi meg) rokonságba hozható a hermetikus üzenetet kutató iskolák stratégiáival (Eco 2013: 158–159).

Most elégedjünk meg annak belátásával, hogy az optimális értelmezés a két szélsőség közötti zónában mozog. Ez azt jelenti, hogy ha elolvasom mind az elsődleges szöveget, mind a hozzá fűzött kommentárt vagy interpretációt, akkor az utóbbi gazdagítja az első olvasatomat, fontos és akár meglepő vonásokra mutat rá a szövegben, amelyek nekem nem tűntek föl vagy nem értettem a jelentőségüket. Mindezt azonban úgy teszi, hogy továbbra is kapcsolatot tudok teremteni a saját olvasatom és a kommentárból elnyert új belátások között: akár úgy is, hogy saját első benyomásaimat módosítom, korrigálok. A másodlagos szöveg meggyőző ereje tehát azon múlik, mennyiben képes közel maradni a megcélzott közönség saját olvasói teljesítményéhez: ebből következik, hogy nincs egyetlen „optimális” értelmezés, hanem különböző (laikus és szakmai) közönségeknek szóló értelmezések, kommentárok lehetnek egy időben forgalomban.

Már Leo Spitzer kapcsán láthattuk, hogy a filológusi-kommentátori munka az irodalmi szöveg és a nem-szakmabeli olvasó közötti közvetítés terepe. Spitzer a tudósi közvetítés feladatát lényegében didaktikai feladatként írta le. A kommentátor segíti, gondozza az olvasó műértését, miközben igyekszik meghagyni az olvasót abban az illúzióban, hogy a művészettel való kapcsolata nem igényel közvetítést. Ehhez viszont az kell, hogy a tudós-kritikus maga is elsősorban mint műélvező viszonyuljon a szöveghez, saját olvasatának rekonstrukciója során építse föl a művet úgy, ahogyan a befogadó maga is érzékelheti azt.

Persze létezik-e egyáltalán olyan, hogy „a befogadó”? Az 1960-as évekig ez a kérdés nemigen szerepelt az irodalomértelmezés központi problémái között. Spitzernél már láttuk, hogy a kritikus mintegy saját személyében képviseli a befogadót, a saját műértése és műélvezete ad alapot arra, hogy a nem szakmabeli olvasót hozzásegítse a műalkotás értő rekonstrukciójához. Az idézett Spitzer-tanulmánnyal nagyjából egy időben, a második világháború utáni években született egy másik híres, már címével is a témánkba illő szöveg, a svájci Emil Staiger *Az interpretáció művészete*

című írása (1951). Ebben Staiger azt az álláspontot képviseli, hogy a műértelmezés feladata a kritikus/filológus saját műélvezetének elemzése. Az irodalmi műalkotás „megérinti” (*berührt*), és ő ennek az érintettségnek a nyomán indítja el vizsgálódását (*Nachweis*). Vagyis az értelmezés tulajdonképpen önvizsgálat, amely ebben az értelemben megkerülhetetlenül szubjektív is. A szakmabeli kommentátor/kritikus nem kerülheti meg saját érintettségét, saját szubjektív érdekelttségét. Viszont ezt az érintettséget csak akkor tudja igazán megérteni, ha mintegy kívülről tekint rá, a filológia szakmai eszközeit bevetve elemzi a mű rá gyakorolt hatását. Staiger Eduard Mörike egy versének értelmezésén (*Egy lámpára*, ford. Szabó Lőrinc) keresztül mutatja be álláspontját, és végső soron két tényezőt emel ki: egyrészt a ritmus szerepét a költemény hatásában, másrészt pedig a költemény történeti elhelyezésének (azon belül a költő életművén belüli helyének) fontosságát.

Staiger tanulmányára több aspektusból is érdemes figyelmet fordítani. Az első aspektust azért emelem ki, mert rámutathat arra, hogy a másodlagos szövegeket is érdemes szövegnek tekinteni, és ennek megfelelő odafigyeléssel olvasni. Többször előfordult, hogy hallgatóim önellentmondással vádolták a tanulmányíró, aki véleményük szerint először elveti az irodalmi mű életrajzi és történeti megközelítését, majd később mégis egy ilyen értelmezést szorgalmaz. Valóban van ilyen ellentmondás? Arra a következtetésre jutottam, hogy az ellentmondás alapja a tanulmány elejének következő olvasata:

[A] kutatóra egyes-egyedül a költői szó tartozik; csakis azzal kell tehát tördnie, ami nyelvi alakot öltött. A biográfia például kívül esik tevékenységi körén. [...] Egy költeményt semmi esetre sem lehet életrajzi adatokból megmagyarázni. A költő személyisége így érdektelen az öntudatos filológus számára; a művészi egzisztencia rejtélye a pszichológiára tartozik. [...]

Csak az jár el méltányosan a költői művel szemben, csak az viseli szívéen a német irodalomtudomány szuverenitását, aki úgy interpretál, hogy nem néz se jobbra, se balra, legfőképp pedig nem néz a nyelvi műalkotás mögé. (Staiger 1995: 108–109)

A kihagyásokból látható, hogy a szöveget némiképp megcsonkítottam, de nem teljesen önkényesen. Egyedül az első mondatot vágtam ketté, a többit érintetlenül hagytam. Vagyis nem kell nagyon brutálisan félreolvasni a szöveget, hogy ezt a benyomást kapjuk. De valóban ezt mondja Staiger? Tényleg azt állítja, hogy kizárólag a szöveggel szabad foglalkoznunk, majd a tanulmány másik felében tényleg elfelejti, amit először mondott? Elég különös lenne, ha ekkora önellentmondást tartalmazó szöveget érdemesnek találnának arra, hogy kommentálják (nem kisebb koponyák, mint a filozófus Martin Heidegger, majd a korábban idézett Leo Spitzer is hozzászóltak Staiger dolgozatához), lefordítsák, egyetemeken oktassák.

Mielőtt felfedem a csalást, és egészében idézem a szöveget, érdemes megjegyezni, hogy a csonkított szövegben is vannak gyanakvásra okot adó jelek. Így az „öntudatos

filológus”, a „német irodalomtudomány szuverenitását szívéen viselő” értelmező megnevezése talán felfogható iróniának is, főleg az utolsó mondat egészének kontextusában, amely mintha a retorikai túlzás eszközeivel élne. Az értelmező, aki „nem néz se jobbra, se balra” a szemellenzős söröslóra is emlékeztethet, az egész kifejezés pedig a pártpolitikát is megidézheti, amivel vissza is utalhat a „szuverenitás” problémájára. De mindez lehet, hogy túlmagyarázás. Lehet, hogy Staiger tényleg ilyen elvakult, és nem veszi észre, hogy elszabadult vele a retorikai szekér. Ennél többre megyünk, ha idézzük az egész szövegrészt, és kiemeljük azt, amit az előbb tudatosan kihagytam:

Tudományos irányzattá (...) persze csak mintegy tíz-tizenöt esztendeje alakult az interpretáció, azaz a stíluskritika, vagyis az immanens szövegértelmezés. Csak akkortájt születtek meg azok a proklamációk, melyek szerint a kutatóra egyes-egyedül a költői szó tartozik; csakis azzal kell tehát törődnie, ami nyelvi alakot öltött. A biográfia például kívül esik tevékenységi körén. Az élet, mint mondják, nem függ össze a művészettel úgy, ahogy Goethe gondolta és sugallni akarta. Egy költeményt semmi esetre sem lehet életrajzi adatokból megmagyarázni. A költő személyisége így érdektelen az öntudatos filológus számára; a művészi egzisztencia rejtélye a pszichológiára tartozik. A szellemtörténet állítólag ugyancsak elvétí a célt; itt ugyanis filozófusok prédájára jut a nyelvi műalkotás, és az látszik belőle csupán, amit bármely gondolkodó jobban ért, mint a költő...

A kurzívval jelölt részeket kell átugrani vagy figyelmen kívül hagyni ahhoz, hogy a fenti szöveget Staiger saját álláspontjának tekintsük. Az irónia fönt is elősorolt, talán vitathatóbb jegyein kívül éppen azokat a szintaktikai elemeket kell kihagyni, amelyekből kiderül, hogy a tézisként fölismert mondatok valójában mind *függő beszéd*-ben szerepelnek. Az itt olvasott szöveg bizonyára nem könnyíti meg az olvasó dolgát azzal, hogy az elbeszélő irodalomból ismerős eljárást alkalmazza, ráadásul – főként a magyar fordításban – oly módon, hogy egyes különálló mondatok egészen a *szabad függő beszéd* példáinak látszanak. („Egy költeményt semmi esetre sem lehet életrajzi adatokból megmagyarázni. A költő személyisége így érdektelen az öntudatos filológus számára; a művészi egzisztencia rejtélye a pszichológiára tartozik.”) A német eredetire vetett pillantás további rendkívül érdekes következtetésekre adhat módot, hiszen egyrészt megmutatja, hogy a fordító olykor részletező körülírásra („Csak ekkor születtek meg azok a proklamációk, melyek szerint...”) kényszerül az eredetiben tömörebb kifejezések fordítására, másrészt rávilágít, hogy az eltérő nyelvek már grammatikailag is mennyire más lehetőségeket kínálnak a függő beszédhez hasonló alakzatok kibontására:

Erst jetzt wird erklärt, den Forscher gehe allein das Wort des Dichters an; er habe sich nur um das zu kümmern, was in der Sprache verwirklicht sei. Die Biographie z.B. liege außerhalb seines Arbeitsbereichs. Das Leben hange mit der Kunst nicht so zusammen, wie Goethe glaubte und anderen glauben machen wollte. (Staiger 1967: 6)

A magyarban különálló mondatként álló, önmagukban a szerző saját álláspontjaként is olvasható mondatok az eredetiben a kötőmódban lévő igék révén jelzik mondattani alárendeltségüket a főmondatnak. Ezáltal egyszersmind azt is mutatják, hogy jelentésstanilag hozzátartoznak egy konkrét, a bemutatásban történetileg körülhatárolt irodalomtudományi irányzathoz, amellyel tehát a szerző nem azonosul. A magyar nyelvtan nem teremt ilyen egyértelmű lehetőséget az efféle szintaktikai viszonyok jelzésére, vagyis elég elvéteni a fordító által elszórt kötő- és viszonzókat („*melyek szerint*”, „*mint mondják*”, „*állítólag*”), melyek természetesen kevésbé központi helyet foglalnak el a mondatban, mint a német igék.

Hogy egy kicsit egyszerűsítsem és magyarázzam ezt a rövid elemzést: Staiger valójában nem a saját véleményét fejt ki, amikor a „csak a szövegre szabad figyelni” tézisért fogalmazza meg, hanem ezt a tételt egy másik irányzatnak, az ún. „immanens műértelmezés” képviselőinek tulajdonítja (ez tulajdonképpen az angol-amerikai új kritika német megfelelője). A retorikában ezt az érvelésmódot „szalmabáb érvelésnek” hívják: gyakran használjuk olyankor, amikor nem egyes konkrét nézetekkel vitatkozunk, hanem egy-egy csoportra jellemző nézetrendszerrel támadunk. Staiger az első oldalakon tulajdonképpen szatírárt ír, amikor rámutat egy általa szélsőségesnek, indokolatlanul szűkítőnek vélt irányzat túlzásaira. Ebből számunkra az egyik legfontosabb és legérdekesebb tanulság az, hogy a másodlagos szövegek is szövegek, amelyek méltók az értelmezői figyelemre, és nem pusztán bemagolható, kivonatolható tételek lerakatai.

Staiger nem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy a műhöz kapcsolódó másodlagos, értelmező irodalom tanulmányozása, kritikai stratégiák fontolgatása mennyiben járul hozzá a költemény megértéséhez. Számunkra mégis ez a fontosabb kérdés, hiszen itt és most nem a Mörrike-versről van szó, hanem arról, hogy miért érdemes saját irodalmi-kulturális tanulmányainkat a kritikai, elméleti irodalom irányában kitágítani. (Magyarán arról, hogy egy Kosztolányi- vagy egy Tandori-mű megértéséhez mennyiben segít minket hozzá például Staiger, Heidegger és mások értelmezésméleti munkáinak ismerete.) Az *interpretáció művészete* azon a ponton kapcsolódik ehhez a problémához, amikor a személyes érintettség és a szakmai vizsgálódás összekapcsolódásáról szólva a hermeneutikai körre hivatkozik.

A hermeneutikai kör „technikai” definícióját már korábban láttuk (vö. 3.3.). Az egész folyamat némiképp hasonlít egy matematikai műveletre, amelyben az új szavak az ismeretlen változók. Azonban a nehézségek nem mindig mutatkoznak technikainak, és egyáltalán nem mindig olyan nyilvánvalóak, mint amikor idegen nyelven vagy szaknyelven olvasunk. Gondoljunk mindjárt arra, hogy a „megértés” problémája nemcsak technikai, hanem emberi (erkölcsi vagy lélektani) kontextusban is jelentkezhet. Ha valakit megértőnek nevezünk, az nem feltétlenül azt jelenti, hogy jó szövegértési készségekkel rendelkezik, és ügyesen találja ki ismeretlen szavak jelentését a szöveggörnyezetből. Ez a kifejezés inkább arra vonatkozik, ha az illető a másik mondandóját érti meg, és nem veti alá azonnali ítéletnek, hanem

engedi kibontakozni a maga összefüggésében. A megértő ember többnyire jókor és jó kérdéseket tesz föl, és úgy érezzük, hogy saját mondandónkat is jobban megértjük, amikor ilyen személlyel beszélgetünk.

Nyitott kérdés, hogy van-e hasonlóság vagy logikai kapcsolat a szövegek és más emberek megértése között. A huszadik században német nyelvterületen meghatározó modern filozófiai hermeneutika ebből a hasonlóságból indul ki, amikor a régi szövegek megértését a dialógus, a hétköznapi beszélgetés modelljére építi. De vannak, akik a műalkotás „képződmény-jellegére”, esztétikai minőségére hivatkozva tagadják ezt az analógiát (Stierle 1997: 61). Ez a dilemma valószínűleg ismét az irodalom kettős természetére vezethető vissza: ha az irodalom a múltból származó bölcsesség, tudás letéteményese, akkor megértése valóban hasonlítható egy embertársunkkal folytatott beszélgetéshez. Ha viszont az irodalmi művet mindenekelőtt mint szépen megmunkált műalkotást, artefaktumot tekintjük, akkor ez az analógia kevésbé áll.

A huszadik századi hermeneutikában és irodalomelméletben ez a kettősség számos vitát eredményezett. Hans-Georg Gadamer főművében, az 1960-ban megjelent *Igazság és módszer*ben föl hívta a figyelmet az „esztétikai megkülönböztetés” modern jellegére, vagyis arra, hogy a műalkotásoknak az életvilágtól való elkülönítése viszonylag új fejlemény, és nem magától értetődő dolog. Gadamer mellett érvel, hogy a költői és irodalmi művek részei a humán hagyománynak, és így a megértés általános kategóriája alá hozhatók. Hogy ezen túl a kései Gadamer miben látja az irodalmi szövegek specifikumát, azt egy következő fejezetben fogjuk megvizsgálni. A hermeneutikai kört Gadamer nem technikai értelemben határozza meg, hanem (mesteréhez, Heideggerhez visszanyúlva) az emberi lét időbeliségéhez kapcsolódóan. A modern hermeneutika abból indul ki, hogy az emberi tudat nem tiszta lap, hanem minden megértési aktus mindig egy előzetes megértésből indul ki. Ennek filozófiai implikációit itt nincs mód megvizsgálni, de talán nemsokára kiderül, hogy egy bizonyos etika is következik belőle.

Ha egy ismeretlen szöveget olvasok, csak akkor van esélyem a megértésre, ha a szöveg nyelvét már valamennyire értem. Van elképzelésem a szavak jelentéséről, a szöveget vezérlő nyelvtani és pragmatikai szabályok jó részéről; valamint jó, ha van sejtésem a szöveg referenciális vonatkozásáról, arról a témáról vagy tárgyról, amit a szöveg megjelenít. A körszerűség tehát azt jelenti, hogy az előzetes megértéssel közelítek meg valamit, a megértés aktusa során ez az előzetes megértés működésbe lép, ám szükség esetén fölül kell vizsgálnom, hogy új megértésre tegyek szert. Gadamer alapján nem túlzás azt állítani, hogy valódi megértésről leginkább akkor beszélhetünk, amikor ez a fölülvizsgálat megtörténik. Gadamer maga is egy nagyon egyszerű példából, a szójelentés példájából indul ki. Mint mondtuk, a szöveg megértéséhez kell, hogy legyen elképzelésem az egyes szavak jelentéséről (egy vizsgálatok szerint átlagosan a szavak 90%-át kell ismernünk ahhoz, hogy a maradékot kikövetkeztethessük – Hirsch 2006: 60). Igen ám, de előfordulhat, hogy egy-egy

ismertnek vélt szó egy szövegben nem az általam ismert jelentésben szerepel – ennek oka lehet a szöveg régisége, a szerző és köztem fennálló nyelvjárási, generációs, nemi, társadalmi vagy ideológiai különbség.

A legnagyobb gond, hogy az efféle különbségek sokszor észrevétlenek maradnak. Ki tudja, hány hétköznapi vita vagy félreértés forrása lehet, hogy a felek nem veszik észre, ugyanarról a szóról egészen gyökeresen eltérő fogalmaik vannak? (Vagy hányszor esünk áldozatul olyan manipulációnak, amely tudatosan játssza ki egy-egy szó látens többértelműségét? Az ilyen manipuláció a szexuálistól az üzletin át a politikaiig terjedhet.) Gadamer kérdése tehát teljesen jogos: honnan tudom, hogy egy adott szövegben nem a saját megszokott nyelvhasználatom értelmében kell felfognom egy-egy szó jelentését? A válasz azért érdekes, mert benne összekapcsolódik a megértés és az esztétikai tapasztalat: a szöveg ilyenkor megütközést (*Anstoß*) kelt, „akár azért, mert nem adódik belőle semmiféle értelem, akár mert értelme összeegyeztethetetlen az elvárásunkkal” (Gadamer 1984: 192). Mi következik ebből? Mindenekelőtt az, hogy a megértéshez elsősorban nem kifinomult technikai készségekre van szükség, hanem „nyitottságra”, arra a képességre, hogy érzékeljük a megütközést, és képesek legyünk saját előzetes megértésünk felülvizsgálatára. Nehéz kérdés, hogy ez a nyitottság hogyan érhető el vagy fejleszthető.

Legismertebb példaként a *Szózat* „nagyszerű halál” szószerkezetére gondolhatunk, amely a mai olvasóban joggal kelt meghökkenést, hiszen a *nagyszerű* szó szinonimái között többnyire örömteli vagy dicső jelzők juthatnak eszünkbe (’remek, pompás, pazar’). A szöveg kontextusába („S az ember millióinak szemében gyász-köny ül”) viszont ezek a jelentések csak nagy erőfeszítés árán illeszthetők be. Ha viszont a költői képek egész sorát nézzük – a sírban elsüllyedő nemzetet, a vérben álló országot, a könnyező milliókat –, akkor arra következtethetünk, hogy a *nagyszerű* itt inkább a ’hatalmas, monumentális, fenséges, hősies’ jelentéstartománnyal hozható összefüggésbe (ld. Szegedy-Maszák 1980: 96). Szöveggyűjteményeink persze többnyire meg is jegyzetik a szintagmát, nehogy a nemzeti költemény félreértés áldozatául essen, vagy netán a nebulók meghökkenése nevetgélésbe forduljon. Ha azonban a nyitottság kialakítása, a megértési képesség növelése a cél, akkor jogosan állítható, hogy a régi vagy költői szójelentés túl korai rögzítése nem kívánatos. A meghökkenés tapasztalata, a szöveg „idegenségének” megélése létfontosságú ahhoz, hogy megértsük, miért kell nyitottan közelednünk a tőlünk távoli időben, helyen vagy szemlélettel írott szövegekhez.

Ebben a fejezetben némiképp csapongóan haladtunk a személyes műélvezet és a tudományosság kérdései körül. Rövid tudománytörténeti áttekintés után láttunk néhány példát arra, hogy jelentős modern irodalomtudósok és filozófusok miként nyilatkoznak az értelmező kifejtés, a szövegmagyarázat és a szöveg élvező befogadásának viszonyáról. A meghökkenés effektusában pedig olyan példára is bukkantunk, amely arra mutat rá, hogy magának a megértésnek (vagy a megértés megakadásának) tapasztalata is tagadhatatlanul részét képezi az irodalmi szöveg befogadásának. Talán

még emlékszünk a korábban idézett Paul de Man-megjegyzésre (2.1.), mely szerint az irodalmi szöveggel szembeni megütközés, meghökkenés beismerésével kezdődik a valóban komoly, szakmailag is méltányolható befogadás. Az ő angol szövegében a *bafflement* szó szerepel, Gadamer a megértés problematizálása kapcsán az *Anstoß* szót használja. A két szó nem pontos megfelelője egymásnak, és a szemantikai különbség talán arra is utal, hogy kettejük elméleti felfogása nem fedi egymást, ám ezen a ponton mégis találkoznak. A későbbiekben látni fogjuk, hogy vannak, akik az irodalom esztétikai tapasztalatát a megértés reflexív vá válásának modelljével írják le. Mielőtt azonban további elméleti fejtegetéseket idéznénk, lássunk egy konkrét magyar irodalmi szövegpéldát, valamint annak néhány értelmezését.

5. Implikáció és explikáció

Kosztolányi Dezső *Caligula* című elbeszélésének értelmezései

Következőnek forduljunk Kosztolányi Dezső egy kései elbeszéléséhez, az 1934-ben megjelent *Caligula* címűhöz, amely néhány évtizeddel ezelőtt szerepelt egy akadémiai novellaértelmező konferencia kijelölt példái között (Hankiss 1971), ez az egyik oka, hogy több neves értekező is tanulmányt írt róla. Ezekben a tanulmányokban nyomon követhető egy értelmezési vita, amelynek legfőbb érdekessége éppen az, hogy nagyon egyszerű megnyilatkozások érthetősége körül zajlik. Az igen rövid mű cselekménye elsősorban a Caligula elleni merénylet körül forog, a császárt a novella végén le is döfik az összeesküvők. Az utolsó szakaszok így hangzanak:

- A jelszó? – kérdezte Cassius katonai keménységgel, hivatalosan.
- Jupiter – ordította Caligula torkaszakadtából.
- Akkor halj meg a nevében – üvöltötte Cassius, s széttárt karjai közé, a mellébe dőfte kardját.

Caligula a földre zuhant teljes hosszában. Vér bugyogott melléből.

- Élek – kiabálta, mintha gúnyolná őt, vagy panaszkodnék.

Erre Cornelius Sabinus, Callistus meg a többi rárohant. Egyszerre harminc kard fűrdött vérében.

Caligula még mindig mozgott.

- Élek – érezte még egyszer.

De aztán csodálatosan elsápadt, s csak azt érezte, hogy a világ nélküle van, a hegyek, a folyók, a csillagok is, és ő nincs többé. Feje lecsuklott. Szeme kinyílt, s szinte rajongva pillantotta meg azt, amit mindig akart, és most meg is talált: a semmit.

11

Arca fehér volt, vértelen és egyszerű. Lehullt róla a téboly álarca. Csak az arc maradt ott.

Egy katona sokáig bámulta. Úgy tetszett neki, hogy most ismerte föl. Ezt gondolta magában:

„Ember.” (Kosztolányi 2007: 380)

Mint látni fogjuk, ebből a rövid kis szakaszból nagyon sok mindent megtanulhatunk az irodalomértelmezés problémáiról. De először nézzük meg, hogy min is vitatkoznak az értelmezők! Némi egyszerűsítéssel: arról van szó, hogy mit is jelent a novella

utolsó szava: „Ember.” Olyan szó ez, amelynek a szótári jelentése mindenki számára világos, ebben az összefüggésben mégis nehézséget okozhat. A talán legvalószínűbb felfogás szerint a katona részvétet és akár rokonszenvet érez a zsarnok Caligula iránt, aki halálában a közös emberi sorsban osztozik, és „a téboly álarcát” levette visszaváltozik szánandó, hétköznapi emberré. A novella befejezése tehát egy értéktelített állapot helyreállításával jár: az „ember” megnevezés a „zsarnok”, a „tébolyult”, a „szörnyeteg” megnevezésektől megkülönböztetve nyeri el értelmét, és így pozitív megvilágításba kerül. Ezzel a lehetőséggel kapcsolódik össze az a feltételezés, hogy a gyerekkora óta szerepjátásra kényszerített Caligula maga unta meg életét, és saját maga kényszeríti ki a merényletet. Vagyis az „ember” szó pozitív értelmével a szereplő egyfajta lélektani értelmezése is összekapcsolódik: Caligula kívánja a halált, mivel rájön, hogy csak a semmivel való egyesülés juttathatja őt vissza a tébolyult szerepjátástól mentes emberi állapotba. Az idézett szakasz is megerősítheti ezt a felfogást: a szöveg a halál pillanatában Caligula tudatába enged bepillantani, az ő nézőpontját közvetíti. „Szeme kinyílt, s szinte rajongva pillantotta meg azt, amit mindig akart, és most meg is talált: a semmit” – ez a mondat alátámaszthatja azt az értelmezést, mely szerint Caligula mindig is meg akart halni. (pl. Szegedy-Maszák 1987: 45–56)

Egy alternatív értelmezés szerint azonban az „ember” szó az „isten” ellentétéként is érthető, így a novella végén szerepet kapó katona tulajdonképpen csak megállapítja, hogy még a legnagyobb hatalmú zsarnok is halandó. Amikor tehát a katona „felismeri” Caligula arcát, akkor nem feltétlenül a rokonszenvező részvét, inkább a kényszerű tudomásulvétel, az emberi halandóság tudata az uralkodó. Ebből az értelmezésből visszafelé haladva pedig az a kérdés is föltehető, hogy Caligula magatartására valóban a tudatos halálvágy volt-e jellemző, vagy pedig más ösztönzőerőknek kell nagyobb jelentőséget tulajdonítanunk. A különvéleményt képviselő Csúri Károly is elismeri, hogy Caligula provokálja az ellene merényletre készülöket, ám nem azért, mert meg akar halni. Szinte ellenkezőleg, Caligula célja a megistenülés. A tébolyult uralkodó maga is elhiszi, hogy az olümposziak babérajaira törhet, és azért provokálja a merénylőket, hogy ezzel is bizonyítsa saját halhatatlanságát. A novella korábbi részeiben több olyan részlet van, amely nehezen vagy egyáltalán nem magyarázható a „halálvágy” pszichológiájával (Csúri 1987: 60). A mű ezzel a mondattal kezdődik: „Jupiter szobra, amikor a munkások szét akarták szedni, kacagni kezdett. Ezt az összeesküvők jó jelnek tartották.” (Kosztolányi 2007: 376). A mű nem mondja meg, hogy miért akarták a munkások szétszedni a Jupiter-szobrot, ám a folytatásból legalábbis sejthető, hogy Caligula saját képmására akarta alakítani az istenség szobrát. (Ez egyébként a novella történeti forrásaiból, leginkább Suetonius munkájából származtatható értelmezés.) Ha visszatérünk az idézett záró szakaszhoz, feltűnhet, hogy Caligula itt is a „Jupiter” szót kiáltja jelszóként.

Ugyancsak az idézett szövegrészben szerepel kétszer az „Élek!” megnyilatkozás, melyet Caligula először még kiabál (de nem tudni, hogy gúnyolódik vagy panaszkodik!),

másodsor pedig már csak „érez”. A gúnyolódás-panaszkodás kettősség mintegy kicsiben mutatja a lélektani értelmezés dilemmáját: ha Caligula gúnyolódik, akkor feltehető, hogy tényleg istennek képzelet magát, és azt hiszi, túlélheti a merényletet. Ha pedig panaszkodik, akkor vágyik a halálra, és csalódott, hogy az első dőfés nem ölte meg. Hogyan dönthetünk ebben a kérdésben? Kell-e döntenünk? És mit árul el ez a dilemma az irodalom, valamint az irodalomértelmezés mibenlétéről?

Az „istenülés” értelmezését szorgalmazó Csúri abból a feltételezésből indul ki, hogy egy irodalmi műnek van helyes és helytelen értelmezése. Ez a feltevés leginkább a saját tudományfelfogásából, a „tudományosság” kritériumainak egy bizonyos meghatározásából vezethető le. Erre a problémára még más összefüggésben többször vissza fogunk térni. Csúri szerint Caligula „halálvágyának” feltételezése pszichológizálásnak tekinthető, ami azt jelenti, hogy a kitalált szereplőt eleven, hús-vér figurának fogjuk föl, és a mű által rejtve hagyott motivációit a saját emberképünk alapján igyekszünk megfejteni. Ezzel szemben ő arra biztat, hogy a szöveg szintjén észrevehető motívumok és emblémák segítségével próbáljuk a mű jelentését azonosítani.

Csúri szerint egyes motívumok, mint például a tettetés és a színjátszás, továbbá olyan emblémák, mint a hold (Jupiter attribútuma) vagy a néha látszólag öncélúan említett Kelet (az istenkirályok keleti kultusza) azt sugallják, hogy a novella volta-képpeni jelentése (amit ő „irodalmi” magyarázatnak nevez, Csúri 1987: 43) Caligula istenülésének kudarca, nem pedig halálvágyának beteljesülése. Az ő értelmezésében tehát a két jelentés viszonya úgy fogható föl, hogy az egyik látszólagos, a másik pedig a tulajdonképpeni jelentés. Ebből az is következik, hogy az értelmező eldönti: Caligula nem panaszkodik, hanem gúnyolódik, a zárlatban szereplő „ember” megnyilatkozásban nem kell rokonszenvet és részvétet látnunk, pusztán a kicsinység és a halandóság objektív megállapításaként kell olvasnunk. Láthatjuk tehát, hogy ezekben a látszólag technikai kérdésekben olyan „tágasabb” problémákat is láthatunk, mint hogy Kosztolányi szövege kelt-e bennünk részvétet az elbukó zsarnokkal szemben, meg akarja-e értetni velünk belső motivációit, vagy éppen ad-e számára felmentést. Ennek következtében más értelmezési szempontokra is fölhívhatja a figyelmünket, így például a nézőpontra.

Ha ismét csak az idézett szakaszra pillantunk vissza, láthatjuk, hogy az eseményeket Kosztolányi műve számos szemszögből mutatja be. Figyeljük meg az alábbi mondatokat közelebbről:

– Élek – érezte még egyszer.

De aztán csodálatosan elsápadt, s csak azt érezte, hogy a világ nélküle van, a hegyek, a folyók, a csillagok is, és ő nincs többé. Feje lecsuklott. Szeme kinyílt, s szinte rajongva pillantotta meg azt, amit mindig akart, és most meg is talált: a semmit. (Kosztolányi 2007: 380)

Ha csak a gondolatokat és érzéseket kifejező igealakokra figyelünk („érezte ... érezte ... pillantotta meg”), akkor arra következtethetünk, hogy a szövegrész a haldokló császár nézőpontját közvetíti. Ez egyébként az irodalmi elbeszélés különleges erejére hívja föl a figyelmünket, hiszen egyedül a fikcióban megnyilatkozó képzelet tesz hozzáférhetővé olyan egyébként közvetíthetetlen tudatformákat, mint például egy haldokló utolsó benyomásait és gondolatait. (Erről ld. Cohn 2000) De ha más aspektusokra is kiterjed a figyelmünk, akkor észrevehetjük, hogy a szövegrész tartalmaz Caligula számára érzékelhetetlen dolgokat is. Ő maga nem láthatja, hogy elsápad. Egyszerre van dolgunk külső és belső nézőponttal: a mai elbeszéléselemélet fogalmával egyszerre beszélhetünk szereplőhöz kötött és külső fokalizációról. Miért teszi ezt Kosztolányi? Ne venné észre, hogy következtelen a nézőpont alkalmazásában? Az irodalmi művek részletes értelmezésének egyik célja éppen az lehet, hogy az ilyen kérdéseket értelmes módon tudjuk feltenni és lehetőség szerint megválaszolni.

Hasonló problémát láthatunk egyébként a legutolsó mondatokban is. A 11. szakasz első három mondata közvetlen elbeszélői megnyilatkozás. Nem tudjuk, ki látja Caligulát fehérnek, és ki állapítja meg róla, hogy lehullt róla a téboly álarca. Még mindig Caligula saját gondolatait látjuk? Netán a testből kiszállt lélek nézőpontjával azonosulunk? Vagy éppen az összeesküvők látják így? A következő sorban egy névtelen katona kerül a fókuszba, az elbeszélés pedig nyilvánvalóvá teszi, hogy a záró benyomások ennek a katonának a gondolatai („tetszett neki ... gondolta”). Talán érdemes rámutatni, hogy az elbeszélő nem maga vonja le a végkövetkeztetést, hanem egy szereplőre bízta azt (ezzel talán az értelmezés viszonylagosságára utal), valamint hogy ez a szereplő még csak nem is Cassius, hanem egy névtelen katona. A katona és a halott császár, az ítélet tárgya és alanya osztozik abban, hogy mindkettőre mondhatjuk: „ember”.

Ha visszaugrunk néhány sort, még ennél is kicsit körülményesebb megfogalmazásba ütközünk a fönt már említett értelmezési dilemma (gúnyolódik vagy panaszkodik?) megjelenítésénél. Caligula fölkiáltását követően az elbeszélés így fogalmaz: „mintha gúnyolná őt, vagy panaszkodnék”. Az „őt” tárgymegjelölés bizonyára az első dőfést bevívó Cassiusra vonatkozik, a feltételes mód és a „mintha” pedig erősíti a bizonytalanságot. Ezt úgy is felfoghatjuk, hogy maga Cassius nem tud dönteni a kérdésben, az elbeszélő pedig a szereplő bizonytalanságát közvetíti. Egy értelmező erre a mondatra hivatkozva vonja le azt a következtetést, hogy a novellában „a narrátornak nincs teljes körű kompetenciája az események megítélésében, önmagában ezért nem is lehet az értelmezés alapja” (Szitár 2000: 173). Vagyis nincsen olyan kitüntetett nézőpontunk, amely önmagában szavatolná az események megítélhetőségét, akár a zsarnok lélektani motivációját, akár az események erkölcsi megítélését illetően.

A szereplői nézőpontok egymást váltják, miközben az elbeszélőnek – a pusztá eseményközlésen túl – mégis megmarad az a szerepköre, hogy olyan minősítésekkel szolgáljon, amelyek nem köthetők egyértelműen egyik vagy másik személy ítéletéhez.

Pl. „katonai keménységgel, hivatalosan ... torkaszakadtából ... fürdött vérében ... csodálatosan” – mindezek a megnyilatkozások észrevéttük velünk, hogy a szöveg nyelvi szerveződése, stílusa mennyire elkerülhetetlen szerepet játszik a történet világának felépítésében. Szélsőséges példákkal élve: elképzelhetjük, hogy a merénylet jelenetét hogyan mutathatnánk be például a *Brian élete* című film (rendezte Terry Jones, 1979) szatirikus stílusában vagy G. R. R. Martin *Trónok harca*-sorozatát utánözva. Kézenfekvő lett volna például azt írnia Kosztolányinak, hogy a következő feltörő „Élek” kiáltást Caligula „torkára forrasztották”, ami alighanem az istenülés kudarcát erősítette volna. Ha egyszerűen „eltették volna láb alól”, az leginkább a hatalmi játszmák cinizmusára utalhatott volna (Kosztolányi szövege egyébként, bár a merénylet részleteit Suetonius nyomán alkotja meg, megáll a zsarnok halálánál, és nem hozza szóba, hogy a merénylők Caligula feleségét és kiskorú gyermekét is meggyilkolták). Ha elképzeljük, hogy a mai népszerű kultúra egyes termékei (például a fent említett sorozat) milyen részletesen mutatnak be véres jeleneteket, ehhez képest Kosztolányi stílusának tömörsége lehet feltűnő. „Egyszerre harminc kard fürdött vérében” – ha ezt a fordulatot összevetjük a Caligula utolsó benyomásait rögzítő mondatokkal, már a terjedelmi különbség is világossá teheti, hogy a mű lélektani-egzisztenciális érdekltsége messze fölülmúlja a történetmondás részleteit illető aprólékosságát. (Suetonius például nem mulasztja el megemlíteni, hogy Caligula nemi szervét is érte dőfés.)

A mű „jelentését” tehát nem érdemes pusztán az egyes szereplők gondolataiban keresni, bár az elbeszélő sem rendelkezik azzal a hatáskörrel, hogy összegezve levonja a tanulságokat. Talán éppen ezért alkalmas ez a kis szöveg az értelmezés alapvető problémáinak bemutatására, mert bizonyos értelemben nagyon egyszerű eszközökkel dolgozik, alapvető morális és filozófiai kérdéseket villant föl, ám ezeket mégis nehezen szétszálazható összetettségében tálalja.

A novella egyértelmű értelmezése mellett kardoskodó Csúri Károly maga is írja, hogy „az elbeszélésvilág[ra] végig kétértékű építkezési mód” jellemző (Csúri 1987: 60), ám szerinte ez a kettősség (ambivalencia inkább) egy látszólagos és egy valóságos értelmezési lehetőség szembeállításaként fogható föl. Vagyis Kosztolányi eljátszik egy modernizáló értelmezéssel, amely a zsarnok Caligulát esendő, érzékeny, saját zsarnoki szerepéből kilépni akaró emberként tünteti föl, ám emögött egy koherensebb, alátámaszthatóbb értelmezés lehetőségét építi föl. Eszerint Caligula esendősége csak látszat (talán a megtévesztett Cassius látja őt ilyennek?), és valójában istenülésre tör. Egy újabb tanulmányban Bengi László arra hívja föl a figyelmet, hogy Csúri nem idézi az itt is kiemelt részt, amely a halál pillanatában enged bepillantani Caligula tudatába (Bengi 2000: 40).

Kétségtelen, hogy a novellának ez az egyetlen olyan helye, ahol Caligula tudatába látunk. Ha elfogadjuk Csúri értelmezését, akkor azt kell gondolnunk, hogy itt valójában nem a (mindentudó) elbeszélő beszédét halljuk, hanem még erre a szakaszra is

kiterjed a „mintha” érvénye. Vagyis amit mi Caligula belső érzésvilágának vélünk, az valójában Cassius feltételezése arról, hogy mit érezhet a haldokló zsarnok. Ebben az esetben mi olvasók is elhisszük Caligula cselét, és részvétet érzünk aziránt, aki valójában csak saját istenülésének eszközeként akarta fölhasználni a merénylőket. Ez kétségtelenül nem kizárható, azonban csak közvetett érvekkel megtámogatható lehetőség.

Ha viszont szó szerint vesszük az elbeszélést, és elhisszük neki, hogy a haldokló tudatába enged betekinteni, ebből az következik, hogy nem hozhatunk egyértelmű döntést a két értelmezés között. Az istenülés vágya és a halálvágy mint motiváció mellett is nagyjából egyforma súlyú érveket tudunk felhozni. Bengi szerint éppen ez a kétértelműség adja az elbeszélés poétikai lényegét, mivel arra utal, hogy Kosztolányi tudatosan „az olvasói együttalkotást feltételező” prózapoétikát hoz létre, és ebből következik, hogy „akár két teljesen ellentétes értelmezés is elfogadhatóvá vál[hat]” (Bengi 2000: 40) Azonban a kétértelműség tulajdonképpen szerinte is látszólagos, hiszen bármelyik motiváció felől közelítünk is a novellához, mindenképpen „az ember mivoltának kérdéséhez jutunk”. Márpedig – a kései Kosztolányira oly jellemző módon – az ember mivoltot csakis a halandóság, a halál felől tudjuk megragadni. Bengi értelmezése tehát egy filozófiai emberkép keretében igyekszik magyarázni a kétértelműség magasabb funkcióját (jó tudni, hogy ebben azt az értelmezési hagyományt követi, amelynek Németh G. Béla volt az elindítója, és amely a huszadik századi irodalmi műveket előszeretettel helyez az egzisztencializmus összefüggésébe).

Jelen összefüggésben nem az a fontos, hogy eldöntsük: melyik értelmezőnek van igaza. Persze az is igaz, hogy még egy tankönyvíró is nehezen leplezheti, hogy egyetért-e valamelyik magyarázattal vagy sem. Fontosabb azonban, hogy az értelmezési vita ismertetéséből azt próbáljuk megérteni, mi provokálja ezeket a vitákat, és miért lehetséges, hogy egyaránt kitűnő szakemberek eltérő álláspontot képviselnek egy ilyen kérdésben. A problémát legalább két oldalról érdemes megközelíteni, egyfelől a szöveg oldaláról – amihez persze nekünk is olvasnunk kell a szöveget, tehát nem teljesen semlegesen nyúlunk a kérdéshez! – másfelől pedig az értelmezők elméleti hátterét összevetve. Már ebből is látszik, hogy az értelmezés létjogosultságának kérdése, az itt firtatott „miért?” mindig összekapcsolódik a „mit?” és a „ki?”, a „honnan?” vagy a „hogyan?” kérdésével. Nagyon nehéz általános értelmezésméletről beszélni, mivel sok múlik azon, hogy milyen szövegek vagy művek interpretációjáról beszélünk, és maga az értelmezés milyen funkciót tölt be, milyen kulturális gyakorlatok közé illeszkedik, és milyen meggyőződés vagy tudományos kérdezésmód motiválja. A későbbiekben ezt még részletesebben megvizsgáljuk, elsősre hagyatkozunk Wolfgang Iser azon megállapítására, mely szerint az értelmezés mindig valamilyen tapasztalatnak vagy szövegnek egy értelmező nyelvre való lefordítását jelenti (Iser 2004: 19–21), és ez a fordítás mindig egy hasadék áthidalásával vagy egy küszöb átlépésével egyenértékű.

A szöveg zárlatának rövid rekonstrukciója után könnyű amellett érvelni, hogy Kosztolányi művében „eleve benne van” a többértelműség. Erre szó szerint is utal a „mintha gúnyolná őt, vagy panaszkodnék” mondat, a kétszer is elhangzó „Élek!” (a mű világán belül maradvá úgy fogalmazhatunk, hogy ez a mondat szó egyszer elhangzik, egyszer pedig leírják nekünk), valamint a novellát lezáró „Ember” megállapítás. De mi adja ennek a megállapításnak a többértelműségét? Nyilvánvaló, hogy egy mindenki által ismert és szótári jelentésében világos, ám erkölcsi-filozófiai tekintetben változó jelentésekkel ellátható köznévvvel van dolgunk. Ez a köznév egy hiányos mondat névszói állítmányaként fogható föl, a hiányzó alanyt már nekünk kell pótolnunk azáltal, hogy a katona Caligulára vetett pillantását helyezzük a mondat összefüggésébe („ez itt egy ember”). Minden általam ismert értelmezésben közös – és valószínűleg magáról a szövegről árul el valamit –, hogy ennek a lakonikus tömörségű megállapításnak a kiegészítésére, továbbgondolására épül. Az egyik értelmezés szerint a mondat olyasmit jelent, hogy „Halálában emberré vált, végre nem szörnyeteg”, a másik szerint pedig „Nem sikerült istenné válnia, halandó ember maradt.” A novella utolsó szavának ilyen nyitott két- vagy többértelműsége a kompozíció fontos szervező elemének tekinthető, a szöveg tudatos szerkesztettségéről árulkodik. Ilyesfajta tudatosságot nehéz minden kétséget kizáróan bizonyítani – mint erről később szó lesz –, mégis sokszor érdemes megelégedni, különösen olyan szerzőknél, akikről ismert, hogy előszeretettel alkalmaztak bizonyos fogásokat. Ha például Kosztolányi hősenek, Esti Kornélnak azon jellemző fordulata idézzük, hogy „minden a szavakon fordul meg”, ezzel már tettünk egy lépést Kosztolányi tudatos nyelvhasználatának bizonyítása felé, és kontextuális úton támogatjuk meg azt az érvet, hogy egy-egy stratégiaileg elhelyezett szó mennyire fontos szerepet játszik a szerző kompozícióiban. Ugyanakkor a szövegen belül maradó, koherens értelmezés is alátámaszthatja a tudatos szerkesztés vélelmét, ami adott esetben (ha például nem Kosztolányi nagyságrendű szerző művéről van szó) kritikai érv is lehet a szöveg irodalmi értéke mellett. Erről megint csak később lesz bővebben szó.

Arról is külön kell megemlékezni, hogy miből adódik egyáltalán a kiegészítés igénye. Miért nem elégszünk meg az „élek” vagy az „ember” megnyilatkozások szó szerinti értelmével? (Van-e egyáltalán ilyen szószerintiség, amely nem igényel értelmezést?) Miért számíthat a szöveg arra, hogy az olvasók (vagy legalábbis egy részük) megpróbálják kiegészíteni, többféle jelentéssel ellátni a művet, ezeket a jelentéseket a szöveg más részeinek vonatkozásában kipróbálgatni? Az adott esetben már megkíséreltünk egy rövid választ, melyet most próbáljunk meg részleteiben is kifejtetni!

- Ezek a megnyilatkozások tömör, egyszavas mondatok. Az első teljes mondat, a második hiányos. Talán ezért is van, hogy az elsőnél az elbeszélés megjelöli a kétértelműséget, a másodiknál viszont erre nincs szükség, a novella „csattanója” nyitva hagyja az értelmezés kérdését.

- Olyan alapvető fogalmakról van szó, amelyek ugyan mindenki számára jelentenek valamit, ám ezt a „valamit” nagyon nehéz egységes jelentésmezőben rögzíteni. Az „él” ige mást jelenthet egy biológusnak, mást egy Nietzsche-követőnek, és megint mást egy bulizó egyetemistának (aki szeret „élni”). Az „ember” két elkülönülő jelentésvonatkozását már láttuk – nyitott kérdés, hogy egy későbbi értelmező talál-e még olyat, amely további értelemösszefüggésekbe helyezhető a szöveg világán belül. Csak egy lehetséges vonatkozás: ha a művet úgy fordítják idegen nyelvre, hogy az „ember” „férfi” jelentésben is olvasható (*a man, ein Mann, un'uomo* stb.), ez további értelmezési problémákat és lehetőségeket vonhat maga után.
- Az elbeszélés technikai felépítése is erősíti az értelmezés igényét. A szereplők egymást is próbálják értelmezni (főleg Cassius Caligulát), és az olvasó bátorítva érezheti magát arra, hogy csatlakozzék a játékhoz. Láttuk, hogy a nézőpontok keveredése is növeli a bizonytalanságot, az elbeszélő is sugallja a megoldandó dilemmákat, de nem segít a kérdések eldöntésében.

Mindezek a problémák az implikáció fogalmában gyűjthetők össze. Ez a fogalom azt sugallja, hogy a megnyilatkozás felszíni jelentése mellett (mögött?) további jelentés is rejlik, és sok esetben ez a másik, nem nyilvánvaló jelentés adja a megnyilatkozás tulajdonképpeni értelmét. Ami „implicit”, az tulajdonképpen valamilyen módon „ott van” a megnyilatkozásban, de nem olyan nyilvánvaló módon, hogy például egy szótár felütésével megtalálható lenne. Mindenki ismerheti ezt a jelenséget a hétköznapi nyelvből: általában nyelvi gazdaságosságra törekszünk, nincs kedvünk vagy időnk mindent kifejteni, így egy-egy tömör megnyilatkozás sokszor bonyolultabb implikációkat rejt. Az „Ebéd!” felkiáltás megfelelő összefüggésben jelentheti azt: „Mossatok kezet, és gyertek az asztalhoz!”. Egy fiatakori ismerősömnél az „Anya, megyek!” azt is jelentette: „Kérlek, adj pénzt!”. Hogy a hallgató elérte-e ezeket a célzásokat, az sokszor a beszélő és a hallgató viszonyán, egymás nyelvhasználatának ismeretén, társadalmi szokásokon-konvenciókon és egyéb, a puszta szótári és nyelvtani ismereten túlmutató összefüggéseken múlik.

Nyelvenként és kultúránként változhat az, hogy ezek az implikációk mennyire egyértelműek, egy adott kultúra mennyire „kodifikálja” a másodlagos jelentéseket. Gondoljunk például az olyan gyakori fordulatokra, mint az állatnevekhez kötött metaforák! Ha valakire azt mondom, hogy „patkány”, vagy „kígyó”, akkor egy adott kultúrkörön belül világos, hogy az illető milyen tulajdonságaira utalok. Ezek természetesen kultúrspecifikusak: az amerikai angolban a „kutya” (*dog*) megnevezés csúnya nőre is vonatkozhat, a nálunk a nyúllal összekapcsolt gyávaságot ott a csirke (*chicken*) testesíti meg. A németben a tehén (*Kuh*) nemcsak kövér, hanem buta is, akárcsak a perzsában (گاگ, *gaav*). Ezek a kulturális-nyelvi kódok erősebbek a személyes érzéseknél: a „galambom” a magyarban akkor is becézés, ha a beszélő vagy a hallgató „szárnyas patkányoknak” tartja ezeket a madarakat, mint ahogy a „bogaram” sem változik automatikusan sértéssé azért, mert egyikük irtózik az ízeltlábúaktól.

Itt természetesen (egyelőre) nem beszélünk az ironikus kifordítás, szarkazmus eseteiről. De vajon mire gondolhat, aki a másikat „verőköltő bodobácsnak”, „óangol juhászputyának” vagy „fehérfejű rétisasnak” nevezi? (És ezek még nem is költői vagy akár képzeletbeli példák, egyszerűen túlzottan közeli fajmegjelölések.) A kulturális minták nem adnak egyértelmű útmutatást ezekre az esetekre, és ha meg akarjuk érteni ezeket a fordulatokat, alaposabban meg kell vizsgálnunk a beszédhelyzetet és a szövegösszefüggést, amelyben ezek a megnyilatkozások elhangoznak.

Hogyan kapcsolódik mindez a Kosztolányi-novella és általában az irodalomértelmezés kérdéseire? Egy ma már nem általánosan elfogadott elmélet szerint (amelyet az úgynevezett orosz formalisták dolgoztak ki a 20. század elején) a költői és irodalmi nyelv eltér a hétköznaptól, csak rá jellemző eljárásokkal szervezi újjá a nyelvet, és ezzel egyebek között azt éri el, hogy elidegeníti a befogadót saját megszokásaitól. Ha elfogadjuk, hogy az irodalmi nyelv eredetibb, mint a hétköznapi, és kevésbé áll a kulturális kódok, konvenciók hatálya alatt, akkor feltehető, hogy a benne foglalt implikációk nehezebben hámozhatók ki, nagyobb értelmezői erőfeszítést igényelnek a befogadótól. Ha csak az állat-képzeteknél maradunk, számos olyan híres irodalmi képet találhatunk, amelyek nem maguktól értetődőek. Vajon hány magyar anyanyelvű beszélőnek jutott eszébe Ady előtt, hogy szerelmi viszonyát „héja-násznak” nevezze? Rainer Maria Rilke híres verse, *A párdúc* is olyan keretben mutatja meg a ragadozó állatot, amelyre viszonylag ritkán gondolunk: a költemény az állatkertben raboskodó párdúc pillantásával kezdődik, nem pedig a látogatóéval. Az ezzel a verssel akár összefüggésbe is hozható (Damrosch 2014) Julio Cortázar-novella, az *Axolotl* ráadásul egzotikus (Cortázar hazájában, Argentínában élő) állatról szól, így a szöveg nem is nagyon támaszkodhat bevett kulturális sztereotípiákra. Ennek a szövegnek az ismerete nélkül aligha képzelhető el, hogy valakit „axolotl-tekintetűnek” nevezzünk. Ezek persze csak kiragadott, részleges példák, mindössze azt hivatottak illusztrálni, hogy az irodalmi nyelv képes lehet föllazítani, kimozdítani konvencionális jelentéstársításokat, szokatlan összefüggésbe helyezni az életvilág dolgait, és akár arra készíteni a befogadót, hogy magának a jelentéstársításnak az elvét vizsgálja fölül. Nem véletlen persze, hogy az ezt az elvet hangsúlyozó orosz formalisták az avantgárd mozgalmak kortársaként és szövetségeseiként indultak, hiszen a szokatlanság elve alighanem sokkal jobban érvényesül egy futurista költeményben vagy egy szürrealista regényben, mint egy népiesen hagyományörző vagy egy neoklasszicista műben.

Az eddigiek alapján persze nehezen állítható, hogy a Kosztolányi-mű irodalmi jellege a hétköznapi nyelvtől való radikális eltérésben, gyökeres eredetiségben állna. Sem Caligula, sem a katona nem avantgárd képzetársításokkal sokkolja a hallgatókat vagy az olvasót, hanem mindketten hétköznapi nyelven nyilatkoznak meg, az elsődleges (szótári) szinten jól érthető módon. Az eddigi megállapításaink szerint inkább a megnyilatkozás és az azt létrehozó élethelyzet vagy szövegösszefüggés közötti viszony megállapítása okozhat nehézséget.

Van azonban olyan értelmezése a műnek, amelyet mégis összekapcsolhatunk a formalisták elveivel. Szitár Katalin tanulmányában a Kosztolányi-próza olyan összefüggéseit tárgyalja, amelyek nem az elbeszél világ, hanem szigorúan a nyelv szintjén figyelhetők meg. Az ő kiindulópontja szerint (amely a formalisták elveinek továbbgondolásából táplálkozik) az irodalmi szöveg abban különbözik a hétköznapi nyelvtől, hogy benne minden összefüggés a nyelv szintjén motivált. Ez azt jelenti, hogy míg a hétköznapi nyelvben a szó és az általa jelölt dolog vagy fogalom közötti összefüggés véletlenszerű, addig szerinte az irodalmi nyelv ezt az összefüggést valamilyen szerves, érzékelhető vagy magyarázható kapcsolatban alapozza meg. A hétköznapi nyelvben a metaforák megkopnak, elvesztik életszerűségüket, míg az irodalmi nyelv mindig megeleveníti a halott metaforákat, és minimálisra csökkenti a nyelvi esetlegesség, véletlenszerűség vagy (kommunikációelméleti fogalommal élve) a zaj szintjét. A mindennapokban nem figyelünk oda arra, hogy miért nevezünk valakit „bogaramnak”, míg Gregor Samsa átváltozása óhatatlanul elindítja bennünk a „féregség” mibenlétére vonatkozó kérdést. Ezért van, hogy Szitár nagy figyelmet fordít a nyelv formai felszínére. Egyrészt anagrammákat keres a Kosztolányi-műben, amelyek bizonyos kulcsmotívumok (pl. a halál) nyelvi jelenlétét hivatottak bizonyítani, másrészt pedig azt vizsgálja, hogy Kosztolányi műve miként kelti életre a latin nevek etimológiai jelentéseit, például Caligula nevének „csizmacska” jelentését (Szitár 2000: 175). Kérdésként tehető fel Szitár elemzésének nyomán, hogy vajon Kosztolányi kivételes tudatossággal figyelt-e ezekre a szóelemzésekre és szórejtésekre, vagy pedig magának az „irodalmiságnak” valamilyen rejtélyes, már-már mágiikus sajátosságáról van-e szó, amely újra életre kelti a hétköznapiakban elkopott és elhasználdott nyelvet.

A formalizmusnak ez az elemzési stratégiája (amit a mai magyar irodalomtudományban képviselői „diszkurzív poétiká”-nak neveznek: Kovács 2004) tehát olyan nyelvfelfogással kapcsolódik össze, amely a szó és a dolog, a jelölő és a jelölt közötti viszonyt szervesnek vagy motiváltnak tekinti. Ezt a nyelvfelfogást egy Platón-dialógusban (cím)szereplő Kratylos nevére kratyulizmusnak szokás nevezni, és bizonyos változataiban nagy hatást gyakorolt a nyelvről és a kultúráról való újkori gondolkodásra. Főként olyan 18–19. századi gondolkodókra, mint Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau, vagy a németek közül Herder és bizonyos mértékig Wilhelm von Humboldt, akik a nyelv racionalista felfogásával szemben a nyelv költői eredetét, a metaforák és szóképek jelentésalkotó erejét hangsúlyozták, és így azt is sugallták, hogy a nyelv nem pusztán hangsorok és fogalmak véletlen egybeeséséből áll, hanem valami alapvetőt árul el az emberi szellem és gondolkodás működéséről. Eszerint a felfogás szerint a költészet és az irodalmi nyelv a rejtélyes emberi szellemnek olyan vonatkozásait tárja föl, amelyek mind a hétköznapiak sodrában, mind a racionális gondolkodás célirányosságában óhatatlanul háttérbe szorulnak, rejtve maradnak. A nyelvben (legalábbis a költői nyelvben) eszerint a felfogás szerint a jelölő és a jelölt dolog nem teljesen esetleges módon viszonyul egymáshoz,

hanem megmutatható összefüggés áll fenn közöttük. Ez némelyek szerint azt jelenti, hogy a nyelvben szunnyadó energiák az irodalomban kerülnek felszínre, mutatkoznak meg a maguk valójában.

A formalista elemzés tehát a szöveg olyan összefüggéseit helyezné előtérbe, amelyekkel itt külön nem foglalkoztunk. Inkább azt kérdezi, hogy mi teszi a szöveget speciálisan irodalmivá vagy művészivé, és ezáltal a számunkra elsődlegesen fölmerülő értelmezési kérdéseket tulajdonképpen zárójelbe is teszi. Talán magyarázatot tud adni arra, hogy miért kelt művészi hatást a szöveg, de nem válaszol arra a kérdésre, hogy a művészi hatás által kiváltott érdeklődés milyen konkrét értelmezési irányokat tesz lehetővé. A szöveget inkább zárt kompozíciós egységként, nem pedig nyitott kérdésirányok metszeteként mutatja be, és kevésbé foglalkozik a mű által kiváltott értelmezési folyamatok életvilágbeli vonatkozásaival. Ennek a kérdéskörnek más összefüggéseit a következő fejezetekben vizsgáljuk meg.

De térjünk vissza az implikáció problémájára. Láttuk, hogy egyes elméletek szerint az irodalmi szöveg szokatlan vagy eredeti aspektusaival terelheti figyelmünket arra, ami pusztán sugallt, nem pedig kimondott. Azt is láttuk, hogy a mi szövegünkben ezek a vonatkozások nem az általunk szorosabban megvizsgált zárlatban kerülnek elő, amelyet inkább a használt nyelv hétköznapisága és a szövegösszefüggés többértelműsége közötti feszültség jellemzett. A *Caligula* zárlatában ábrázolt élethelyzet bizonyos értelemben éppen a köznapi és a különleges közötti feszültséget dramatiszálja, amikor a minden emberben közös halandóságot kapcsolja össze egy kivételes hatalommal rendelkező és torzult elméjű uralkodó sorsával. Vagyis témájában is megjeleníti azt a kettősséget, amelyet mi a nyelv szintjén azonosítottunk.

Lehet, hogy az irodalmi nyelv nem a hétköznapi nyelvhasználattól való eltérésben ragadható meg legjobban. Noha a formalisták elképzelése szerint a művészi nyelv magasabban szervezett, és így motiváltabb a hétköznapiénál, mégsem biztos, hogy ez az eltérés adja az irodalmiság lényegét. Vagyis nem kizárt, hogy a hétköznapi nyelvre vonatkozó megfigyelések is hasznosíthatók az irodalomértelmezésben. Az implikáció elmélete éppen a „hétköznapi nyelv filozófiája” területéről származik, és első megközelítésben nem az irodalom, hanem a főntebb már említett hétköznapi megnyilatkozások – sugalmazott kérések, burkolt vélemények stb. – összefüggésében fogalmazódott meg. A talán leghíresebb példa Marcia Eatontól származik (Pettersson 1988: 89), aki az „ember” vagy az „élek” megnyilatkozásoknál némileg hétköznapibb, de mégis hasonló példát választ.

„Nehéz ez a bőrönd.”

Mit jelent ez a mondat? Elsőre tulajdonképpen még a kérdés is értelmetlennek látszhat, legalábbis ha olyan nyelven olvassuk a mondatot, amelyen értjük ezeket a szavakat. A „mit jelent?” kérdés csak akkor nyer értelmet, ha belegondolunk, hogy a mondat valamilyen élethelyzetben hangzik el, és célja nem feltétlenül pusztán tényközlés. Irodalmi művek értelmezésénél ez alighanem egy jól használható gondolat: a nyelv

nem egyszerűen tények közlésének eszköze, mint azt némely logikusok vélik, hanem tulajdonképpen cselekvésre is szolgál (ezt még később ki kell fejtenünk). Vagyis az a kérdésünk: mit akarhat mondani vagy tenni az, akinek ez a mondat elhagyja a száját? Caligula utolsó felkiáltásánál is azt láttuk, hogy Cassius (és az elbeszélő) nem tudott dönteni: a zsarnok gúnyolódik vagy panaszkodik. A bőrdöngős mondatunknál is ehhez hasonló kérdést tehetünk föl: a beszélő gúnyolódik? Panaszkodik? Dicsekszik? Fenyeget? Hogy hányféle cselekvés eszközeként tekinthetünk mondatunkra, az elsősorban azon múlik, hányféle beszédhelyzetet tudunk elképzelni a példamondathoz.

Amikor a nyelvi megnyilatkozást cselekvésként nevezzük meg, akkor a modern nyelvelmélet egyik legnagyobb hatású alakjának, John L. Austinnak a nevét is fel kell idéznünk. Austin a „hétköznapi nyelv elméletének” ahhoz a hagyományához tartozott, amelyből itt idézett szerzőink, pl. Marcia Eaton is. Az először Austin írásaiban felvetődő, később tanítványai által rendszeresített elméletet beszédaktus-elméletnek nevezik, és pontosan azt a nézetet nevezi meg, hogy a nyelvet nem egyszerűen tényállások megállapítására használjuk (sőt talán a legritkábban arra), hanem mindig valamilyen cselekvésre. A magyarul *Tetten ért szavak* címen megjelent előadássorozatában (melynek eredeti címe ez volt: *How To Do Things With Words*, vagyis kb. 'Hogyan cselekedjünk szavakkal') először a konstatív (állító) és performatív (cselekvő) beszédaktusok közötti különbségről beszélt, később azonban ezt a különbséget árnyalta, mivel rájött, hogy a legtöbb megnyilatkozásban mindkét funkció megvan, nagyon nehéz tiszta állítást vagy tiszta cselekvést elkülöníteni a nyelvben (példáink is ezt igazolják). Az irodalom értelmezői leggyakrabban Austinnak azt a megjegyzését vitatják, mely szerint a színpadon vagy költeményben előforduló megnyilatkozás nem valódi, hanem mintegy „élősködik” a hétköznapi nyelvben előforduló beszédaktusokon. Ennek a vitának a részleteire itt nincs hely kitérni, de azt érdemes tudni, hogy a beszédaktusok elmélete számos jelentős irodalomtudományi iskolát megtermékenyített: a hatás- és befogadáselméletet, a dekonstrukciót, a feminista és a posztkolonialis kritikát, a modern színházelméletet egyaránt.

De térjünk vissza nehéz bőrdöngőnkhez! Eaton három lehetséges beszédhelyzetet különböztet meg: A, elképzelem, hogy egy utazás során a feleség mondja ezt a férjének, ezzel segítséget kér tőle; B, elképzelem, hogy a férj szájából hangzik el a mondat, s voltaképpen implicit dicsekvésről van szó; C, elképzelem, hogy egyikük pakolta a bőrdöngőt, a másik pedig implicit dicséretként (vagy akár panaszként, ez megint sok mindentől függ) használja a mondatunkat. De ha továbbgondoljuk a játékot, akár egy repülőtéren alkalmazott vagy egy vámtiszt szájába is adhatjuk a mondatunkat: valószínűleg senki nem szeretné, hogy ez esetben az ő bőrdöngjéről legyen szó (hiszen a legjobb esetben is kellemetlen várakozás és pakolás következik).

Ahhoz tehát, hogy egy-egy megnyilatkozás másodlagos vagy implicit jelentését, implikációját kitaláljuk, valamilyen kontextusra van szükségünk. Esetünkben – mint az ilyen példamondatok esetében általában – a kontextus teljesen hiányzik, és

nekünk kell pótolnunk azt. De mi a helyzet a Kosztolányi-szöveggel? Azt láttuk, hogy az elbeszélés fölépít számunkra valamilyen kontextust, amelyben Caligula fölkiáltásait és a katona idézett gondolatát is elhelyezhetjük. Ez a kontextus azonban hiányos, és bizonytalan megbízhatóságú forrásokra támaszkodik: nemcsak Cassius, hanem az elbeszélő is tanácstalan bizonyos kérdésekben. És az sem világos, hogy miért egy névtelen katona gondolatával zárul a szöveg. Az az olvasó feladata, hogy az egyes szereplők motivációit megértse? Ha igen, miért csak a halál pillanatában vált az elbeszélés Caligula tudatára, és miért nem magyarázza meg nekünk a katona gondolatait?

A főt idézett mondat esetében tehát az a benyomásunk lehet, hogy a megnyilatkozás kontextusa hozzásegíthet bennünket a beszélő „hátsó szándékának”, implikációinak megértéséhez. Csak elég ügyesnek kell lennünk a kontextus rekonstrukciójában, jól kell fölmérnünk a helyzetet, és eligazodhatunk a másodlagos jelentések világában. Igaz, még a hétköznapi, élőszóbeli kommunikációban is gyakran előfordul, hogy a címzett nem érti a beszélő burkolt szándékát. Másfelől pedig az is előfordulhat, hogy maga a beszélő sincs tisztában azzal, hogy ártatlannak szánt kijelentése (melyet ő pusztán tényközlésnek gondol) miféle implikációkat hordoz a hallgató számára: ilyen helyzetekből mindennap adódhatnak félreértések és sértődések, melyeket a legjobb esetben is csak visszakérdezéssel, a történetek utólagos megbeszélésével lehet tisztázni („azért javasoltad, hogy menjek veled futni, mert kövérnek gondolsz?”). Persze itt sem egészen egyértelműek a határvonalak: egy egyszerű „segíthetek?” kérdést értelmezhetünk a jóakarató segítőkészség és a lekicsinylés, rátermettségünk kétségbevonásának jeleként is (aki ismeri a *Szeretünk, Raymond!* című amerikai tv-sorozatot, gondolhat az anyós, Marie folytonos jelenlétére a meny konyhájában).

Egy irodalmi műben többféle nehézséggel is számolhatunk. Egyrészt azzal, hogy (elbeszélő vagy drámai mű esetén) a mű nem tudja vagy nem is akarja számunkra felépíteni egy-egy szereplői megnyilatkozás pontos kontextusát. A példánkban szereplő Kosztolányi-műben az elbeszélés mintha szándékosan vonna meg tőlünk bizonyos tudnivalókat, legalábbis a nézőpontváltások talán ezt látszanak sugallni.

A nehézségek egyik oka az írottágban kereshető. Mint nemsokára látni fogjuk, az irodalom és a vele összekapcsolódó értelmezési stratégiák egyik lehetséges meghatározása szerint magával az írásbeliséggel van bensőséges viszonyban. Írott művek esetében – még olyanokban is, amelyek nem számítanak irodalminak – általában nehezebb az implikációt visszakeresni, főképp (de nem kizárólag) akkor, ha régi szövegről van szó, ha más nyelvből fordították a művet, vagy más kommunikatív gátat kell áthidalni. A most Ön által olvasott könyvnek is magának kell helytállnia saját mondandójáért; ha félreérthetően fogalmaz, a szerzőnek kevesebb lehetősége van a korrekcióra, az olvasónak pedig nem minden esetben lesz lehetősége (ha egyáltalán akar) magához a szerzőhöz fordulni eligazításért. Az írásbeliséghez kapcsolódó tudományok ezért komoly módszertani apparátust dolgoztak ki ahhoz, hogy

régi, romlott, nehéz vagy hiányos kontextusú szövegek szövegkörnyezetét helyreállítják. Az irodalom- és történettudománynak a felvilágosodás óta kidolgozott, majd főképp a 19. században, a pozitivizmus korában tökéletesített forráskritikai módszerei lehetővé teszik, hogy a szakemberek az eredeti történeti kontextus rekonstrukciójával tudjanak meg többet egy-egy írott szöveg lehetséges implikációjáról. Ha más forrásokból többet tudunk egy szöveg szerzőjének jelleméről, szokásairól, a kor társadalmi, erkölcsi és nyelvi normáiról, az esetleges címzetthez fűződő viszonyáról, akkor megbízhatóbban nyilatkozhatunk egy-egy régi szöveg implikációjáról is. Ez a nem irodalminak tekintett írásművek esetében is így van: egy magánlevél vagy egy politikai irat akkor nyeri el a jelentőségét, ha megbízható módszerekkel helyreállítják azt a helyzetet, amelyben megírták őket.

Sőt: lehet, hogy ez a rekonstrukció könnyebben működik olyan szövegek esetében, amelyeknek határozott gyakorlati célokat tulajdoníthatunk, és ezek a gyakorlati célok a szövegek jelentőségét is meghatározzák. Ha azt kérdezzük, hogy mit csinált az, aki egy-egy ilyen szöveget megalkotott, akkor sokszor egy – vagy legalábbis néhány – igével megnevezhetjük azt a cselekvést, amelyet a szerző végzett az írás által. Egy levél szerzője talán feljelentett valakit, panaszkodott, kérelmezett, dicsekedett stb. Egy törvénytervezet benyújtója javaslatot tett egy probléma megoldására, politikai ellenfele pedig ellenvetésekkel élt. Egy szónoki beszéd alkotója a nemzeti érzést hevítette, egy szentbeszédé óvott az eltévelyedésektől, egy forradalmi röpirat szerzője pedig a fennálló rendszer ellen izgatott. Ezek az igék tulajdonképpen praktikus cselekvéseket neveznek meg, melyek által a szöveg igyekszik beleavatkozni a világba. Az írott szöveget tehát, akár csak a hétköznapi megnyilatkozást, egy kimondott vagy kimondatlan gyakorlati szándék vezérli, amely – még ha a szövegben implicit is marad – a források körültekintő elemzésével rekonstruálható.

Most ne menjünk bele abba a kérdésbe, hogy a történeti vagy politikai szövegek esetében mennyire megbízható módon végezhető el egy rég elmúlt világ ilyen rekonstrukciója. Fontosabb azt megfigyelni, hogy ha ezt a fajta rekonstrukciót az értelmezéssel tesszük egyenértékűvé, azzal azt is feltételezzük, hogy a szöveg jelentősége egybeesik az így megtalált implikációval, és így sikerültsége is azon mérhető le, hogy elérte-e gyakorlati célját. Egy jó szónoki beszéd a kívánt hatással van a közönségre. Egy sikeres feljelentésnek letartóztatás lesz a vége. Egy törvényjavaslat pedig akkor sikeres, ha elfogadják, és javaslatait alkalmazzák a probléma megoldására.

Túlzás lenne azt állítani, hogy irodalminak tekintett művek nem rendelkeznek ilyen funkciókkal. A lelkesítő költészet legkésőbb Szimonidész óta ismert műfaj, a *Himnusz* is hevíti a nemzeti érzést, a *Föltámadott a tengert* az 1956-os forradalom során is buzdító céllal szavalták. Az irodalom tanító vagy ismeretterjesztő funkciója sem hanyagolható el. Nemcsak elvont erkölcsi eszmékért vagy lélektani mintákért fordulunk kitalált művekhez, de még történeti vagy földrajzi ismereteink is sokszor regényekből (vagy újabban filmekből) táplálkoznak. (Itt persze a fikció problémájával

találjuk szembe magunkat, de még egy olyan látványosan kitalált történet, mint *A Mester és Margarita* is azt a benyomást kelti, hogy valami igaziról – ez esetben például a sztálini rémuralom alatti Moszkváról – tanultunk valamit.)

Mégis, ezekben a példákban is azt láthatjuk, hogy a mű nem azonosítható olyan könnyen a funkciójával, ahogy a törvényjavaslat vagy a feljelentő levél esetében tettük. A *Himnusz* kétségtelenül a legintézményesebb példa, ez az intézményesülés pedig azt eredményezi, hogy a költemény (és a zenedarab!) bizonyos funkciói állandósulnak. De még így is fölvethető kérdésként, hogy egyazon jelentőséggel bír-e a nemzeti himnusz, amikor egy iskolai évváró ünnepségen, egy focimeccsen vagy szilveszter éjjel éneklük. Alighanem egyszerűsíténénk a Kölcsey-versben rejlő implikációkat, ha a „Vakáció!”, a „Hajrá magyarok!” és a „Boldog új évet!” megnyilatkozások közös metszetének tekintenénk. Hasonló a helyzet a később még szorosabban is megvizsgálandó Petőfi-verssel, amelynek nyilvánvalóan a forradalmi eseményekhez kapcsolódó, történelmi vonatkozása nem zárja ki, hogy privát gyönyör forrása legyen. Az 1848-as forradalomról vajmi keveset tudó, akkor nyolcéves kislányom például örömmel tanulta meg, és mondogatta magának. A Bulgakov-regény pedig aligha rendelhető alá egy kizárólag a történelmi szituációt figyelembe vevő olvasatnak, vagy legalábbis biztosan másképp szól saját történelmi koráról, mint ahogy a legérzékletesebb történelmi beszámoló tenné.

Vagyis azoknál a szövegeknél, amelyeket manapság irodalmiként tartunk számon, bonyolultnak látszik a gyakorlati funkció megállapítása. Még a marxista meggyőződésű, az irodalom társadalmi és politikai beágyazottsága mellett érvelő Terry Eagleton is úgy fogalmaz legfrissebb népszerűsítő munkájában, hogy az irodalmi művek nyelvét „elsősorban nem gyakorlatiasnak tekintjük”, tehát „nem mint egy gyakorlati kontextus részét” vizsgáljuk őket (Eagleton 2013: 118–119). Ez a „gyakorlatiatlanság” a maga módján még komolyabb problémát okoz az implikációk tulajdonításában, mint az írásosság vagy a régiség. Hiszen még ha abból indulunk is ki, hogy egy történelmi világ vagy egy elmúlt élethelyzet a fennálló forrásokból rekonstruálható, akkor is nyitva marad a kérdés, hogy milyen funkciói vannak ebben a világban egy sajátosan irodalmi jellegű megnyilatkozásnak. Hiszen – a gyakorlati megnyilatkozásokkal ellentétben – az irodalmi mű megírásának motivációja és a mű tényleges jelentősége a legritkább esetben hozható összhangba. Ha a „miért írta?” vagy „mit akart művével elérni?” kérdésre adott válaszként értjük az irodalmi értelmezés feladatát, könnyen számalmasan lapos megoldásokhoz juthatunk: az írók sokszor pénzért írnak, sikeresek és híresek akarnak lenni, de egy-egy mű irodalmi jelentősége mégsem vezethető le közvetlenül ezekből a praktikus funkciókból. A magyar irodalom egyik legszebb szerelmes versét, József Attila *Ódáját* nemigen minősíti az, hogy szerzőjének milyen sikertelen volt a szerelmi élete. Regényíróink jelentőségét sem az eladott példányszámokon vagy a flekkenként fölvetett honorárium nagyságán mérjük utólag – még akkor sem, ha tudjuk, hogy a regényirodalom modernkori sikertörténete sok szálon kötődik a könyvkereskedelem történetéhez.

Ezek a példák persze némiképp torzítanak. A „miért írta?” kérdését többnyire nem ennyire gyakorlatias szinten tesszük föl, a kérdés a kultúra mindennapjaiban általában inkább erkölcsi, politikai, világnézeti keretben vetődik föl. Azt a feltételezést foglalja magában, hogy az írók a saját korukban létező társadalmi, morális problémákat jelenítik meg műveikben, ezekre kínálnak választ. A *Candide* reakció a felvilágosodás túlzott optimizmusára, Dickens regényei képet adnak az angol kapitalizmus visszásságairól, Tömörkény vagy Móricz novellái a magyar parasztság helyzetére mutatnak rá, Kafka és Beckett művei pedig a modern elidegenedés problémáit tárják föl. Az irodalom beszédcselekvései ebben az értelemben a korábban már említett tanító célzattal hozhatók összefüggésbe, és világnézetet közvetítenek. A „bemutat”, „rámutat”, „rávilágít”, „feltár” megnevezések erre utalnak: az irodalom a világra vonatkozik, abból emel ki egy-egy morális vagy ideológiai összefüggést, és ezt jeleníti meg a maga eszközeivel. Kosztolányi regényeit vagy egy-egy novelláját ugyancsak jellemezhetnénk ilyen módon. A legkézenfekvőbb példa valószínűleg az *Édes Anna*, amelyben a szegénység, a cselédlét, az úrhatnamság és a részvét(telenség) társadalmi problémái jelennek meg a mélylélektan összefüggésében.

Ez a felfogás nagyon ismerős lehet az iskolai könyvekből és az irodalmat népszerűsítő műfajokból. Ugyanakkor az értelmezés szempontjából legalább annyi kérdést vet föl, mint amennyit megold. Világos, hogy ez az irodalomfelfogás azokat a műveket helyezi előtérbe, amelyek szerinte fontosabb, lényegesebb morális vagy társadalmi kérdésekre világítanak rá, és amelyek ezt egyfajta felelős komolysággal teszik. A humor vagy a komédia is akkor tekinthető relevánsnak, ha szatirikus, bíráló éllel rendelkezik. Ugyancsak nehéz mit kezdeni a lírai költészettel, a modernizmus és a posztmodernizmus játékosabb darabjaival illetve általában minden olyan művel, amely – a nonfiguratív képzőművészethez hasonlóan – kikezdi a valóság utánzásának elvét. Ezekkel a problémákkal a későbbiekben részletesebben foglalkozunk még. Mindenekelőtt annak a kérdését kell fölvetnünk, hogy miként írható le a művészi kifejezés és az akár hétköznapi nyelven is kifejezhető világnézet összefüggése anélkül, hogy az irodalmi kifejezésmódokat egyszerűen egy tartalmi „lényeg” puszta dekorációivá, mellékes formai elemekké alacsonyítanánk.

Az igazán bonyolult problémákat tehát itt félretesszük. Lássuk inkább, miként kaphatunk választ eredeti kérdésünkre, az irodalmi interpretáció szükségességét firtató kérdésre az „implikáció-elmélet” felől. Az irodalmi megnyilatkozás kettős – írásos és gyakorlatiatlan – természete miatt nem tartalmazza azt a közvetlen beszédhelyzetet, amely a hétköznapi életben gyakran lehetővé teszi, hogy egy-egy megnyilatkozást „lefordítsunk” a szótár jelentéséről a burkoltra. A gyakorlati jelleg hiánya miatt pedig azt sem mindig tudjuk, hogy milyen szabályok, eljárások alapján fogjunk hozzá ennek a beszédhelyzetnek a rekonstrukciójához. Ennek ellenére szinte lehetetlen úgy érteni egy megnyilatkozást, hogy ne feltételeznénk „mögötte” valamilyen implikációt. Ez azt is jelenti, hogy az irodalmi szöveget valakinek a beszédéként értjük, még akkor is, ha ez a beszélő nem azonos a szövegben szó szerint megnyilatkozó

személlyel. A *Caligula* zárlatának esetében például az értelmezők azt a kérdést tehetik föl, hogy „mit akar mondani a szöveg (Kosztolányi) azáltal, hogy ennek a névtelen katonának a gondolatai közül ezt az egy szót közli velünk?”. Világos, hogy ez a kérdés még sokkal összetettebb annál, mintsem hogy „mit akar mondani a katona?” vagy hogy „mi motiválja Caligulát?”. Utóbbi kérdések alárendelhetők a komplexebbeknek, és azt feltételezik, hogy az egyes szereplők motivációi, cselekedetei, megnyilatkozásai mind egy kitalált, mesterséges alkotás komponensei, és csak ennek a teremtett vagy lehetséges világnak (Csúri 1987) a keretei között értelmezhetők. Ahhoz tehát, hogy egy-egy szereplőről vagy a szöveg bármely jelenségéről véleményt alkossunk, a szöveg egészének belső törvényszerűségeit kell feltárnunk.

Az irodalmi mű „implikációját” tehát nem valamely szövegbeli megnyilatkozás mögöttes tartalmával kell azonosítanunk, hanem valamiképp magának az egész műnek a konstrukciós elveiből kell elvonnunk, ami természetesen absztraktabb gondolkodást igényel. Mivel azonban itt már konstrukciós elvekről és nem a szövegfelszín kézzelfogható tényeiről beszélünk, ezért maga a rekonstrukció is értelmezést igényel. Ebből lehet a legkönnyebben megérteni azt, hogy miért lehetséges egy-egy műalkotásnak több, egymásnak akár ellentmondó értelmezése is. A Finnországban élő, angol és német irodalmat tanító, de svéd Torsten Pettersson az 1980-as években egy angol költészeti példán, Thomas Grey *Elégia egy falusi temetőben* című versén (1753, ford. Jékely Zoltán) mutatta be, hogy egyaránt színvonalas és körültekintő értelmezések miként juthatnak eltérő következtetésekre. A négy vetélkedő értelmezés összehasonlításával Pettersson arra jutott, hogy ezek nem cáfolják egymást, de nem is szintetizálhatók egyetlen közös „meta-értelmezésben”. Innen arra következtetett, hogy az interpretációk igazságigénye nem vethető alá egy egyszerű „igaz-hamis” logikának, vagyis egyetlen valamirevaló műnek sincs egyetlen helyes értelmezése. Ebből persze – mint ő is rámutat – nem következik, hogy minden értelmezés egyformán helyes vagy értékes lenne. (Hogy mitől lesz értékes, helyes vagy színvonalas egy értelmezés, az megint külön tárgyalandó, de nem elhanyagolandó kérdés.) Az egyetlen helyes értelmezés hiánya Pettersson szerint éppen annak köszönhető, hogy az irodalmi mű implikációs kontextusa hiányos, maga a mű pedig kellőképpen összetett ahhoz, hogy ezt a kontextust többféle módon lehessen rekonstruálni.

Pettersson modellje maga sem mentes az egyszerűsítésektől, mint ezt kritikusan a szemére is vetették (Stecker 1987, 1991). Kiindulópontját például nyilvánvalóan az határozza meg, hogy az irodalmi művet a hétköznapi beszéd mintájára képzelel el, és a kontextust éppen ezért tekinti hiányosnak vagy rekonstruálhatatlannak. Nem minden irodalmi mű és nem minden értelmezés olyan komplex, mint Pettersson feltételezi – az összetettség inkább abból a közvetettségéből és a gyakorlati kontextus hiányából fakad, amelyet az irodalmi megnyilatkozás általunk is fölvetett meghatározása von maga után. Látni kell azonban, hogy ez vitatható meghatározás. Az *Akasszátok fel a királyokat!* című Petőfi-vers politikai kontextusa igencsak egyértelműen (még a *Föltámadott a tengernél* is egyértelműbben) helyreállítható,

így nincs különösebb akadály, hogy világos politikai propagandaszöveggént olvassuk. Mégis lehet művészi élvezet forrása akár olyan ember számára is, aki egyáltalán nem ért egyet a szélsőséges antimonarchizmussal, vagy nem is igen törődik ilyen ideológiai kérdésekkel. Ehhez azonban az kell, hogy az eredeti összefüggést valamilyen módon idézőjelbe tegyük, eltávolítsuk magunktól, és ezzel eltekintsünk a mű eredeti gyakorlati funkciójától. Láttuk, hogy Eagleton is az irodalom meghatározásának lényegi elemeként tekintett erre a gyakorlatiatlanságra, a Pettersson-féle interpretációs modell pedig előfeltételezi azt.

Ebben a könyvben is mindenekelőtt az irodalmi értelmezés azon összefüggései kerülnek előtérbe, amelyek a fenti előfeltételezéshez kapcsolódnak. Ha ugyanis ebben az értelemben tekintek az irodalmi műre (pl. az említett Petőfi-versekre), akkor abban leszek érdekelt, hogy a szöveg olyan összetevőit domborítsam ki, amelyek túlmutatnak a gyakorlati funkciókon, sőt akár olyanokat, amelyek hátráltatják, nehezítik e funkciók kibontakozását. Ha nem tudom bebizonyítani, hogy egy mű több, mint egy jól körülhatárolható gyakorlati-retorikai funkcióval rendelkező szöveg, akkor rendkívül nehéz ezt a művet összhangba hozni a modern értelemben vett irodalom eszményével. Ez akkor is igaz, ha ez a gyakorlati-retorikai funkció a legnemesebb eszméssel kapcsolódik össze – bármit is gondoljunk az olyan nemes eszméről, mint a hazaszeretet vagy a nemek közötti egyenlőség. Ez nem jelenti, hogy az eszmei meggyőződés ne játszana szerepet a legtöbb értelmező szövegválasztási és vizsgálati szempontjai között. A modern értelemben vett irodalomtudományi értelmezésnek azonban megkerülhetetlen kiindulópontja az, hogy maga az irodalmi jelleg és az irodalmi minőség nem függhet sem az adott mű konkrét gyakorlati funkcióitól, sem pedig attól, amit köznapian „eszmei mondanivalónak” hívnak. A modern irodalom sok példával szolgál arra, hogy csúf, erkölcsileg kétes vagy felháborító témákról is lehet komoly műveket létrehozni (ld. Lautréaumont, *Maldoror énekei*, Nabokov, *Lolita*), míg a legkiválóbb erkölcsnemesítő vagy társadalomjavító szándékok is vezethetnek fércművekhez.

Az irodalmi értelmezés létjogosultságát vizsgáló kérdésre tehát találtunk egyfajta választ. A részletes, elidőző, olykor szószátyárnak tűnhető irodalmi interpretáció azt a célt szolgálja, hogy rámutasson a mű azon aspektusaira, amelyek bonyolítják, többrétűvé teszik a jelentést. (Tehát amelyek elsősre nem nyilvánvaló implikációkat is a felszínre hoznak.) Ha sikerül valamiféle komplexitást megmutatni, ezzel magának a műnek az irodalmi jellegét bizonyíthatjuk. A komplexitás nem egyszerű szét-tartást, véletlenszerű sokféleséget jelent: az irodalomértelmezés általában a rend és a rendetlenség, a célirányos és a kötetlen játék (Iser 2001) közötti termékeny feszültség bemutatásában érdekelt. Az összetevők aránya természetesen változó – az értelmezett műtől és az értelmezői magatartástól is függően –, de a túlegyszerűsítést általában éppúgy tudománytalannak tekintjük, mint az olyan értelmezést, amely semmiféle konklúzióra nem vezet.

Láthattuk, hogy Kosztolányi *Caligulája* érzékletes példát szolgáltat a többértelműsége és a komplexitásra. Ráadásul azért jó példa, mert az értelmezési képletek

bonyolultsága egy tulajdonképpen egyszerű, cselekményében és nyelvében is jól követhető szövegen mutatható be. Az implikációk többrétegűsége tehát nem feltétlenül a szöveg felszíni tekervényességén, a mondat szerkezetek bonyolításán vagy a szókincs nehézségén múlik. Inkább arról van szó, hogy a szöveg provokál bizonyos köznapi vagy megszokott értelmezési stratégiákat, ám ezeket nem támasztja alá a hétköznapi megszokott kontextussal. Ezért az olvasónak magának kell gondolatban felépítenie bizonyos megnyilatkozások összefüggéseit, és ebben a szöveg csak közvetett segítséget adhat neki. Pontosabban ahhoz, hogy az olvasó megértse a szöveg utasításait, már rendelkeznie kell bizonyos fogalommal arról, hogy mit akar tőle a szöveg – azaz mi az irodalmi mű funkciója, milyen kommunikatív célokkal íródott, milyen típusú jelentések várhatók tőle. Ezek a legalapvetőbb értelmezői előfeltevések közé tartoznak, és ilyen előfeltevések nélkül nem lehetséges irodalmi értelmezés.

Ha még egy rövid pillantást vetünk a *Caligula* itt szóba került interpretációira, akkor elég világosan kirajzolódnak azok az értelmezői előfeltevések, amelyek alapján az egyes irodalmárok más és más jelentést tulajdonítanak a szövegnek.

- Szegedy-Maszák Mihály mindenekelőtt azt vizsgálja, hogy az elbeszélő mű mivel mond többet, mint pusztán egy történet elmesélése. A szöveg metaforikus szerveződését emeli ki, és azokra az összetevőkre összpontosít, amelyek túlmutatnak a pusztán történetmondáson. A Kosztolányi- és a Suetonius-változat összehasonlítása ebben a tekintetben tanulságos, hiszen az egyik történeti, a másik irodalmi szöveg.
- Csúri Károly dolgozata mindenekelőtt az irodalmi szöveg és a tudományos értelmezés viszonyát taglalja. Az irodalom speciális eljárásait (a motívumok és emblémák használatát) olyan stratégiáknak tekinti, amelyek segíthetnek egy koherens jelentés előállításában. Az irodalmi tehát nála nem áll szemben a tudománnyal, hanem közös nevezőre hozható azzal – már amennyiben a tudományos értelmezés helyesen fogja föl az irodalom mibenlétét. „Irodalmi” jelentésnek szerinte az tekinthető, ami nem a nyelvi jelenségek köznapi felfogásán alapul, hanem a speciálisan irodalmi stratégiákat szintetizálja egységes jelentéssé.
- Szitár Katalin ugyancsak azt keresi, amiben az irodalmi eltér a hétköznapiól. Az irodalmi nyelv megeleveníti, érzékletessé és motiválttá teszi mindazt, ami a hétköznapiokban száraz, mechanikus és élettelen. Ezért keresi Szitár a szöveg rejtett etimológiáit, anagrammáit és egyéb olyan összefüggéseit, amelyek a nyelvben rejlő, általában észrevétlen energiákat szabadítják föl.
- Bengi László épít a novella korábbi értelmezéseire, és ezeket egymás mellé helyezi. Az „istenülés” értelmezését Csúri úgy vezette be, hogy azt mindjárt a „halálvágy”-értelmezés fölé is helyezte. Bengi azonban amellettt érvel, hogy a többértelműség a novella lényegi alkotóeleme, és Kosztolányi az olvasót társalkotónak tekinti. A szöveg irodalmi jellege itt modernségével kapcsolódik össze,

tehát magával a nyitottsággal, a többértelműséggel rokon. Ezt a többértelműséget tulajdonképpen egy filozófiai, létértelmezői felfogás foglalja keretbe, tartja egyensúlyban (ld. fentebb).

Kosztolányi novellájának négy eltérő értelmezését látjuk a recepció vázlatos áttekintésében. Itt nem feladatunk igazságot szolgáltatni egyik vagy másik értelmezésnek, főleg nem abban a tekintetben, hogy konkrétan a Kosztolányi-szövegnek melyikük „felel meg” igazán. Mivel a novella pragmatikus kontextusa látványosan hiányos, ezért a szöveg implikációinak rögzítése egyáltalán nem magától értetődő feladat. Vagyis – a nyilvánvaló félreolvasásoktól eltekintve – az egyes értelmezéseket nagyon nehéz „pusztán a szöveg” alapján cáfolni vagy megerősíteni. Inkább egyes olvasatok állnak egymással szemben, amelyeket részint az irodalommal és a nyelvvel kapcsolatos előfeltevéseik különböztetnek meg egymástól. Vagyis egy értelmezés hiányosságait többnyire csak egy másik értelmezés felől tudjuk belátni. Egyebek közt ezért van szükség az irodalmi művek recepciótörténeti vizsgálatára is: aki „csak a primér szöveghez” ragaszkodik, az mindig egy implicit, megkérdőjelezetlen értelmezés foglya marad. Az irodalomelmélet rendszeres tanulmányozása pedig lehetőséget teremt, hogy az egyes műértelmezésekben rejlő, implicit előfeltevéseket azonosítsuk. A továbbiakban ennek néhány gyakorlati következményét vesszük szemügyre, valamint kitérünk az irodalomértelmezéssel szembeni kételyek némelyikére is.

6. Élmény, olvasói tapasztalat, értelmezés

Miért fontos az irodalmi előföltevések felismerése? Milyen távolabbi következményei lehetnek annak, ha gyakorlatot szerzünk a potenciális előföltevések azonosításában, és az ezekből következő értelmezések végigvezetésében? Meggyőződésem szerint azoknak, akik tanárnak készülnek, több szempontból is különösen fontos ez a készség. Mindenekelőtt azért, mert egy ilyen gyakorlat hozzászoktat bennünket ahhoz, hogy egy-egy szövegnek többféle értelmezése is lehet, ám ezek az értelmezések nem csak azért különböznek egymástól, mert eltérő szubjektumok és szubjektív magatartások hozzák létre őket. Az efféle gyakorlat éppen arra mutathat rá, hogy miként mehetünk tovább a „nekem ezt jelenti”, „szerintem ez így van” és a „mindenkinek más a véleménye” típusú érvelésnél, és miként próbálhatjuk valamiféle racionális, mások által is áttekinthető rendszerbe foglalni az eltérő értelmezési lehetőségeket. Sajnos sokan ismerik azt a jelenséget, amikor egy tanár tekintélyelvűen elutasítja a diákok értelmezési ajánlatait, amelyek eltérnek a tankönyvekben foglalt vagy a tanár által képviselt magyarázatoktól. Ezzel a tekintélyelvűséggel szemben gyakran hallani a fönt idézett, az irodalom és a művészet alapvetően szubjektív jellegére hivatkozó véleményt, amely szabad folyást engedne a diákok egyéni értelmezéseinek.

Míg az előbbi gyakorlat az irodalmat mindenekelőtt megtanítandó ismeretanyagnak tekinti, az utóbbi a személyes élmény fontosságát domborítja ki, és arra hivatkozik, hogy személyes viszonyulás nélkül az irodalmi ismeret halott ismeret marad. Bókay Antal modellje szerint az előző magatartás mindenekelőtt a 19. századi vagy „premodern” típusú irodalomfelfogásra, míg az utóbbi elsősorban a korunkban elterjedt „posztmodern” szemléletre jellemző (Bókay 2006: 40–41). Mint láthatjuk, a két szemlélet egyszerre is jelen lehet egy rendszerben, és valójában a „modern” típusú irodalomértelmezés már kialakulásakor, a 20. század első évtizedeiben is e két szembenálló magatartás közötti közvetítést, pontosabban e szembeállítás meghaladását tűzte ki célul. Nyitott kérdés, hogy mennyiben lehetséges egy efféle szintézis, vagyis miképpen lehetséges kidolgozni az irodalommal való foglalkozás olyan modelljét, amely megengedő az olvasó személyes élményével szemben, miközben egyaránt hangsúlyozza a szöveg művészi komplexitását és a művet létrehozó történeti, kulturális és egyéb folyamatok megértésének szükségét. Talán érzékelhető, hogy nem könnyű feladatról van szó, és mind a tanári gyakorlatban, mind az irodalomtudományban sokszor felbillen ez az egyensúly. Az optimális értelmezőnek kivételes személyes érzékenységre, enciklopédikus háttértudásra és ugyanakkor a szövegértelmezést irányító folyamatok rendszeres, reflektált áttekintésére van szüksége.

A három tényező közül jelen mű mindenekelőtt a harmadikkal foglalkozik, aminek nem az az oka, hogy ezt mindenképpen fontosabbnak tartanám a másik kettőnél (tehát a személyes motívumoknál és az irodalmi ismereteknél), hanem mert megítélésem szerint ez a magyar irodalomértelmezői és –tanítási kultúra legkevésbé kidolgozott aspektusa. Világos, hogy az értelmezés „mechanizmusainak” reflektált tanulmányozása elképzelhetetlen anélkül, hogy eközben ne szereznénk egyre kiterjedtebb ismereteket, miközben remélhetőleg azt is belátjuk majd, hogy ezek a „mechanizmusok” soha nem függetleníthetők a megértés mindig személyes, emberi aspektusaitól. Ugyanakkor a magukra a szövegértelmezés eljárásaira irányuló figyelem szerencsés esetben olyan belátásokat is lehetővé tesz, amelyek végső soron ezeket a személyes mozzanatokot is új megvilágításba helyezik, saját magunk érzékenyebbé tételéhez, kifinomultabb értelmezővé válásunkhoz járulhatnak hozzá. Jövőbeli tanárként ez például akkor jöhet kapóra, amikor diákjaink „egyéni” értelmezéseit kell előhívni és rendszerezni, egymáshoz viszonyítani és továbbgondolni (illetve e továbbgondolást magukban a diákokban kiváltani). Az a tanár, aki komoly gyakorlatot szerez kritikai vélemények összemérésében, ütköztetésében, valamint az ítéleteknek mind a szöveg implikációjára, mind pedig az értelmezői előfeltevésekre való visszavezetésében, sokkal magabiztosabb lesz akkor is, ha diákok körében kell értelmező beszélgetést koordinálnia. Egy ilyen tanár, aki hozzászólt mind az értelmezői vélemények pluralitásához, mind pedig a pluralitás racionális rendszerezéséhez, valószínűleg kevésbé hajlamos elfojtani a véleménykülönbséget, de ugyanakkor kevésbé hajlamos beletörödni a különbségek pusztán szubjektív jellegébe is, és remélhetőleg jobban érti, hogy miért érdemes a véleményeket érvekkel alátámasztani, reflektálttá tenni és mind egymással, mind a kiindulásul szolgáló művel folyamatosan összemérni.

Az irodalomértelmezés ilyen körkörös, a saját előfeltételeire és lehetőségeire folytonosan rákérdező felfogása szoros összefüggésben van az irodalmi készségfejlesztés kérdésével. Vagyis az irodalom olyan tanulmányozásáról van szó, amely hangsúlyozottan nem pusztán az irodalmi hagyomány megértését és áthagyományozását tűzi ki célul, hanem ezt a tevékenységet valamilyen tágabb összefüggésbe is ágyazza. Ez az összefüggés természetesen többféle lehet, hiszen az irodalom számos keretbe ágyazódik. Mint láttuk, az irodalmi értelmezés összekapcsolható a hétköznapi nyelv problémáival, és ezeken keresztül alapvető etikai és kulturális kérdésekkel is. De ugyanígy összeköthető társadalomtörténeti, ideológiai és politikai témákkal is, amelyek valamilyen módon meghatározzák az olvasók hétköznapijait is. Ebből adódik, hogy az irodalom értelmező tanulmányozása a könyvek világán kívül is érvényes következtetésekre adhat módot. Az interpretáció ilyen felfogása tehát arra mutat, hogy az irodalom megfelelő tanulmányozása azoknak is hasznára válik, akik később nem könyvekkel akarnak foglalkozni. Vagyis olyan készségfejlesztő folyamatról van szó, amely az iskolán kívül, az élet más területein is hasznosítható.

Minden tantárgy vagy tudományterület kapcsán fölmerülhet a kérdés, hogy valamilyen módon milyen gyakorlati hasznot hajt azok számára, akik később nem az adott

területen fognak elhelyezkedni. Olyan világban élünk, amelyben a tudás „konvertálhatósága”, „munkaerőpiaci értéke” elsődleges szemponttá vált. Nyilvánvaló, hogy az irodalmi műveltség önmagában nem sokat segít az elhelyezkedésben annak, aki vegyészként vagy informatikusként akar munkát találni. Ugyanakkor amellet is állhatnak komoly érvek, hogy mind a munkában, mind a hétköznapi élet más területein előnyt élvezhetnek azok, akik körültekintőbb irodalmi képzésben vettek részt, és rendszeresen átélték a közös értelmezés azon élményét, amely egyszerre enged teret a vélemények különbségének, és mégis viszonylag ellenőrizhető kommunikációs keretben zajlik. Talán nem túlzás azt állítani, hogy egy demokratikus társadalomban az efféle tapasztalatok különösen nélkülözhetetlenek, hiszen arra vezetnek rá, hogy a véleménykülönbségek elkerülhetetlenek, ám az irodalomértelmezés esetében mégis vannak olyan hivatkozási pontok (mindenekelőtt maga a szöveg, de adott esetben egy nagyobb tudású értelmező, szaktekintély ellenvéleménye is lehet ilyen), amelyek lehetővé teszik, hogy a saját véleményemet is felülvizsgáljam, módosítsam.

Az irodalomértelmezés világát és a „könyveken túli” világot gyakran szembeállítják egymással. Ennek a konfliktusnak az egyik történeti forrása a tudományos forradalom kora, a kialakuló empirizmus, amely számára fontos volt, hogy a könyvek (elsősorban a *Biblia* és az egyházi kánonok) tekintélyére alapozott tudással szemben a kézzelfogható tapasztalat erejére hivatkozzon. Nem véletlen, hogy ezzel a forradalommal nagyjából párhuzamosan kezdték meg a bibliai szövegek kritikai vizsgálatát is: a szövegek közvetlen isteni eredetének hangsúlyozása helyett egyre inkább arra figyelve, hogy kik és mikor írhatták és állíthatták össze azokat. Ennek a folyamatnak a kezdete Baruch Spinoza 17. századi munkásságában jelölhető ki. A könyvek immár nem szolgálnak végső magyarázattal a világ dolgaira, hanem pusztán értelmezései lehetnek annak, és ezek az értelmezések mindig feltárják a szerzők saját kulturális-történeti feltételezettségét is. Bizonyos dolgokban – mindenekelőtt a tudomány és a technika dolgaiban, de bizonyos társadalmi jelenségek vizsgálatában is – jobb módszerek is vannak a természet titkainak kifürkészésére, mint a könyvek tekintélyére alapozott spekuláció. Nehéz elfogadni annak az érveit, aki csak egy könyv(ek)ben megfogalmazott elméletre tud támaszkodni akkor, amikor az ellenoldal kísérleti bizonyítékokat hoz föl. Persze mindig fölvetődhet a kérdés, hogy a kísérleti tudomány mennyiben fér hozzá közvetlenül a valósághoz, de aligha lehet kétséges, hogy egy ellenőrzött tudományos kísérlet, de még egy jól matematizált elmélet is működőképesebb modellt ad a természeti világról, mint a tisztán írásos spekuláció. Ha fizikáról vagy biológiáról van szó, Arisztotelész tekintélye nem sokat nyom a latban akár egy mai tanársegéd számításaival vagy kísérleteivel szemben.

A kézzelfogható valóság és a könyvek szembeállítása érdekes módon magának az irodalomnak is gyakori témája: a könyvek világában élő, a valóságban ezért összezavarodott különc alakja olyan híres irodalmi hősökben is testet ölt, mint Don Quijote vagy Emma Bovary. Egy mai amerikai televíziós sorozat, a *The Middle* (magyarul *A semmi közepén* és a *Családom és egyéb emberfajták* címen is játssza

két csatorna) egyik főszereplője, a legkisebb gyerek (Brick) figurájában is nyíltan összekapcsolódik a könyvmolyság és a különtség, a társadalmi világba való beilleszkedés képtelensége.

Ez a sztereotípa bizonyos szempontból érthető, hiszen nem lehet *egyszerre* hosszú könyveket olvasni és nyitott szemmel járni a világban. Ugyanakkor bizonyos tekintetben félrevezető is ez az összekapcsolás. Újabb idegtudományi kísérletek azt látszanak alátámasztani, hogy az olvasás (mindenekelőtt a regényolvasás) olyan agyterületeket mozgósít, amelyek a társas viselkedés szempontjából is kulcsfontosságúak. Egy pszichológiai olvasáselmélet szerint olvasás közben azokat a képességeinket használjuk és fejlesztjük, amelyek hozzásegítenek bennünket, hogy mások viselkedését mérlegeljük, embertársaink szándékaira és tudatállapotára következtessünk (Zunshine 2006: 162–165). Ez az elmélet egyelőre igen kezdetleges, és jelen formájában nem ad receptet arra, hogy miként fejleszthetők tudatosan olvasási készségeink. Arra viszont kísérleti bizonyítékokat mutat be, hogy az olvasás és az autizmus között éppen hogy negatív összefüggés áll fenn: az autizmusban szenvedő, tehát a társas érintkezésben nehézségekkel küzdő kísérleti alanyok az irodalomolvasással is hadilábon álltak. Valószínű, hogy nekik éppen az irodalmi szöveg implikatív jellege, a műélvezethez elengedhetetlen képzeleti és jelentésalkotó aktivitás okoz leküzdhetetlen nehézségeket. A társas beilleszkedés zavarai inkább jellemzők a matematikai képességekben kiemelkedő személyekre: akinek már kellett iskolai folyosón félreugrania gondolataiba merült matematikus elől, az sejtheti, miben áll az összefüggés.

Amennyiben az irodalomértelmezés és a könyveken túli világ közötti kapcsolat didaktikai indokoltságát keressük, érdemes lehorgonyozni a *megértés* problémájánál. Mindabból, amit a Kosztolányi-elbeszélés példájából tanulhattunk, az következik, hogy az irodalmi szövegre irányuló értelmező figyelem magáról a megértés mibenlétéről is összetett képet ad – a hétköznapi nyelvre alapozva, ám attól mégis több szempontból eltérő módon. Vagyis az irodalmi művel való értelmező viszony lehetőséget teremt magának a megértésnek a megértésére. Mint egy német értekező, Karlheinz Stierle fogalmaz: „az irodalom és a költészet, amely semmilyen kommunikációs célban nem oldódik föl, és nem hagyja magát ilyen céloktól elnyelni, úgy bontja ki [*artikuliert*] a megérthetőség struktúráját, hogy emez önmagában tükröződik, és így bizonyos értelemben a megértés és az érthetőség helyévé válik” (Stierle 1997: 80). Márpedig – folytatja még mindig Stierle – ha a mű „esztétikai racionalitásában” (ez az ő vezérfogalma) így tárgyiasul, válik témává az érthetőség, akkor a művet befogadó olvasó is kénytelen lesz szembesülni saját megértési folyamataival. Az „esztétikai racionalitást” érthetjük úgy, mint ami megfelel a műértelmezés fentebb kifejtett módjának: a művészi élmény egyénileg átélhető (esztétikai), ám mégis közös, érthető diskurzus tárgyává tehető valami.

Stierle maga is fontosnak tartja megjegyezni, hogy az általa használt interpretációfogalom történeti fejlemény, tehát nem mindig létezett a műértelmezés itt felkínált, a megértés mibenlétét faggató gyakorlata. Az antik és középkori irodalmi gyakorlatban

a szöveg és kommentár viszonya nem egészen felelt meg annak, amit ma irodalom és értelmezés viszonyának tekintünk. A modern értelmezésfogalom feltételezi a mű modern fogalmát. A mű ezen fogalma – amelyre később még sokszor visszautalunk – Stierle szerint arra épül, hogy az irodalmi vagy költői szöveg a „nyelv minden szintjét felhasználja, oly módon, hogy a struktúrák és struktúraszintek közötti megfelelésekből képzeletbeli szintézisek állnak elő, melyek eleddig mélyen rejtettek a nyelv médiumában.” (Stierle 1997: 67). A megértés tehát a mű struktúrájában tár föl valamit, amely azonban alapvetően a médium (a nyelv) rejtett lehetőségeit mutatja meg váratlan erővel. Mit érthetünk vajon ezeken a rejtett lehetőségeken? Milyen módon mutatható meg a költészet/irodalom ezen képessége?

Lássunk egy rövid, jól követhető példát. Vegyük az alábbi hat szót, tetszőleges sorrendben:

elásni kinyitni levágni felkötni megszülni bezárni

1. feladat:

Próbáljunk meg szöveget alkotni belőlük anélkül, hogy megváltoztatnánk a formájukat. Minden más a szövegalkotóra van bízva: írhat prózát vagy verset, változtathat a szavak sorrendjén, tetszése szerint adhat hozzá más szavakat.

Nem tudom ellenőrizni, hogy e könyv olvasói milyen szövegeket hoznak létre a megadott szavakból, de amikor egyetemi óráimon használtam ezt a példát, számos kreatív megoldással találkoztam. Sok elbeszélő szöveg mellett használati utasítások is előfordultak, egyebek között a sertésfeldolgozás vagy a hobbikertészet témakörében is. A szövegek döntő részében megszületett az a felismerés, hogy a megadott főnévi igenevek párokba rendeződnek: kinyitni-bezárni, felkötni-levágni, megszülni-elásni.

2. feladat:

Idemácsolom a feladat mintájául szolgáló irodalmi mű szövegét.

- Aki nem ismeri föl a szöveget, attól azt kérem, hogy próbálja meg kitalálni, mikor és milyen nyelven íródhatott a mű. Utóbbi kérdés becsapós: valójában azt kérdezem, honnan valószínűsíthetjük, hogy ezt a verset magyarul írták. (Ez a kérdés már annak is értelmes, aki felismeri a verset.)
- Adjunk címet a versnek.

Még ki lehet nyitni.
És be lehet zárni.
Még föl lehet kötni.
És le lehet vágni.
Még meg lehet szülni.
És el lehet ásni.

Tehát: Mikori lehet a vers? Miért gondolhatjuk, hogy nem fordítás, hanem magyar nyelven írták? És mi lehet a címe?

Megint csak órai tapasztalataimra hagyatkozhatom: diákjaim nagy arányban rájönnek arra, hogy a vers huszadik századi, és annak is inkább a közepén-második felében születhetett. Indoklásként a szinte minimalista versmondattant, az azonosítható versmérték hiányát, a hiányos (elliptikus) és ezáltal nyitott szerkezetet szokták felhozni. Ugyancsak gyakran szóba kerül, hogy valamilyen történelmi traumát, rettentet azonosítanak a vers ihletőjeként. Hogy ez miért lehet, arra mindjárt visszatérünk.

A magyarnyelvűségről azt mondhatjuk, hogy összefüggésben van a hiányos szerkesztéssel. Az általam ismert indoeurópai nyelveken az ilyen igeneves formákat szenvedő szerkezettel (vagy általános alannyal) lehet a legegyszerűbben kifejezni, ami azonban azt jelenti, hogy a cselekvés elszenvedője adja a mondat grammatikai alanyát. Vagyis mondhatjuk azt, hogy „Er/Sie/Es kann geöffnet werden”, „He/She/It can be hanged”, „Può essere chiuso/a”. Persze ezek a nyelvek is különböznek abban, hogy mennyire határozzák meg az alany mibenlétét: a névmás kötelező vagy nem kötelező jellege is megkülönbözteti őket, valamint az is, hogy a névmás neme döntő-e a főnév élő vagy élettelen voltát illetően (a német „sie” utalhat pusztán a dolog grammatikai nemére, az angol „she” esetében szinte biztosan élőlényről [esetleg országról, hajóról vagy gépjárműről] beszélünk).

Ebből már észre is vehetjük, hogy a szöveg egyik fő problémája annak a dolognak a meghatározatlansága, amit „még ki lehet nyitni...”. Amikor saját szöveget alkotunk a megadott szavakból, többnyire feloldjuk ezt a meghatározatlanságot, és valamilyen tárgyról (a tárgyat itt grammatikai értelemben véve) írunk. Ezért is születhetik sok „használati utasítás” típusú szöveg. Versünkben viszont még az sem egyértelmű, hogy *élőlénnyről vagy élettelen tárgyról* van-e szó. Kinyitni és bezárni többnyire tárgyakat szoktunk, megszülni-elásni élőlényt lehet, a felkötni-levágni viszont egyfajta köztes zónát jelent. Ha a szöveg folyamatát nézzük, akkor azt mondhatjuk, hogy a főnévi igenevek az élettelenről az élő felé mozognak, amit viszont ellenpontoz a felkötni-levágni és a megszülni-elásni pár, hiszen mindkét pár második tagja utalhat az élet megszűnésére. Tehát ahogy előrehaladunk a szövegben, az lehet a benyomásunk, hogy a vers fokozottan élőlényekről, azon belül is az emberről szól, miközben azt is érzékelhetjük, hogy az embert lehet tárgyként vagy állatként kezelni („felkötni, mint a sonkát”, „elásni, mint a kutyát”).

A szöveg jelentésségének kulcsát tehát a meghatározatlanságban láthatjuk, és ezt a meghatározatlanságot a magyar nyelv egy nyelvtani sajátossága támasztja alá: tudniillik hogy az efféle szerkezetekben a főnévi igenév adja a mondat grammatikai alanyát. Ez a sajátosság teremti meg azt a lehetőséget, hogy ne kelljen még névmással se utalni a mondatok logikai alanyára, vagyis a beszéd tulajdonképpeni tárgya egészében burkolt maradjon. Ezzel két korábbi mondandónkat is alátámasztva láthatjuk: az egyik az, hogy a szövegértelmezés a lehetséges implikációk kibontásának

és összevetésének feladatát jelenti, a másik pedig, hogy a költészet képes az adott nyelvben rejlő, egyébként jobbára észrevétlen lehetőségek felszínre hozására.

Az itt mondottak egyben azt is megmagyarázhatják, miért érezhetünk rá a szöveg „huszadik századiságára”. Az emberi-állati-tárgyi szférák ilyen többirányú összekeverése könnyen összefüggésbe hozható a diktatúrák és népirtások világával, valamint az egzisztencializmus világgépével. Ha már itt tartunk, talán az sem okoz nagy meglepetést, ha kiderül, hogy a mű szerzője nem más, mint Pilinszky János, és a vers a *Végkifejlet* című kötetben (1973–74) látott először napvilágot.

Még mindig nem ismerjük viszont a szöveg címét. Hallgatóim ötletei között talán leggyakrabban a *Még* vagy a *Még lehet* fordult elő, de sokan hozakodtak elő a végtelenségre vagy a nyitottságra utaló címmel is, amivel egyáltalán nem jártak messze az eredetitől.

Pilinszky címválasztása azonban még csavarosabb ennél: a vers címe *Infinitívusz*, ami egyszerre utal a főnévi igenév latin nevére, valamint a befejezetlenség, végtelenség jelentésmezejére. Tulajdonképpen szójátékról van szó, amiben azonban az eddigiek fényében már többet láthatunk puszta nyelvi leleménynél. A vers felszínre hozza a magyar nyelvi formában rejlő különös lehetőségeket, és mégis a nyelvtani forma latin megnevezését használja föl, hiszen ez nevezi meg jobban a vers többértelmű létértelmezési vonatkozásait. A vers egy kommentátorát idézve: „[a] latin grammatikusok felfigyeltek a főnévi igenév különös természetére. Amint az elnevezése – infinitívus – mutatja, a magyarral ellentétben nem emelték ki névszói, főnévi jellegét, hanem cselekvést jelentő szónak, igének tekintették, amely azonban még félkész, befejezetlen – in-finitus –, még nem született meg, nem lépett be a létbe, csupán lehetőség, arisztotelészi értelemben vett potentia, képesség, hogy a mód-, idő-, szám- és személyragok hozzáfűzésével – con-jugálással – befejezetté válják, megszülessék” (Kuklay 1999: 1).

Az itt idézett értelmező (Kuklay Antal egri kanonok) szerint a vers voltaképpen tárgya az ember, és ad is egy prózai fordítást a szöveg tulajdonképpeni értelméről, amelyben minden sort megfeleltet egy potenciális emberi léthelyzetnek. Ezzel némi képp önellentmondásba is keveredik, hiszen éppen a szöveg „infinitív” jellegét szünteti meg, korlátozva a lehetséges implikációk játékát. A „még le lehet vágni” sor például szerinte az embert „még megmenthető öngyilkos”-ként határozza meg, ami természetesen lehetséges értelmezés, de a szövegben semmi nem egyértelműsíti az önkezűséget (sőt az előző sor inkább azt sugallja, hogy más kötötte fel), továbbá az sem biztos, hogy még élve vágják le, akit levágtak (ld. „még el lehet ásní”). Arról nem is beszélve, hogy a felkötni-levágni igenévpár más összefüggésben is értelmezhető, például szárított húskészítményről is lehet szó (gondoljunk a kis gömböc meséjére), ez esetben a szöveg tágabb jelentését az ember elállatiasodásának képzetével lehet kiegészíteni. Ráadásul eszerint az értelmezés szerint az állatot már egyszer korábban is „levágták” (nem a kötélről, hanem a vágóhídon), vagyis a két főnévi

igenév nemcsak egy cselekvéssor ellentétes pólusait, kezdő- és végpontját nevezheti meg, hanem a kivégzés, gyilkolás alternatív lehetőségeit is megnevezheti („Felköt-ni! Levágni!”). Mindezek a lehetőségek feledésbe mennek, ha elfogadjuk azt a fordítást, mely szerint a sor a megmentendő öngyilkosra vonatkozik.

Kérdésként merül itt föl, hogy mit tekintünk egy értelmezés nagyobb erényének: a következetességet vagy a nyitottságot? Kuklay rövid értelmezése inkább az előbbi erénnyel rendelkezik. Kiemel egy domináns (szerintem valóban letagadhatatlanul kiaknázható) értelemlételemet, és ezt konzekvensen végigviszi a művön, az ember „befejezetlenségének” antropológiai tételét mutatva be a szövegben. „Az ember, az emberiség is különös fajta a teremtmények között. A természet nem határozta meg, nem definiálta, mint ösztöneik által az állatokat. Meghagyta befejezetlennek, infinitusznak, szabadnak, jóra és rosszra nyitottnak” (Kuklay 1999: 1). Az értelmező szerint a költő a latin grammatikai etimológián elgondolkodva jutott el az „ember is infinitívusz” gondolatig, ezt rejtette el a versben, és az olvasó feladata, hogy a költemény üzenetét „dekódolja” (Kuklay 1999: 2).

Nagyon vonzó, frappáns és a költő katolikus hitével természetesen jól összeegyeztethető értelmezés ez. De mit kezdünk azzal a ténnyel, hogy magyar szakos hallgatóim közül eddig egy sem akadt, aki konkrétan ezt az értelmezést olvasta volna ki magából a versszövegből? Természetesen fölvethető, hogy azért, mert latinos, antropológiai és bölcséleti-teológiai műveltségük hiányos, illetve a verssel sem a megfelelő előkészítettség mellett találkoztak, mivel nem a költő életművének kontextusában, hanem megcsontított, cím és szerző nélküli szöveggé mutattam be nekik. Ebből az következik, hogy egy mű jelentésének feltérképezéséhez egy megfelelő kontextus ismerete szükséges, és a korrekt jelentés a szöveg és az adott kontextus egybeeséséből állapítható meg.

Már láttuk, hogy egy hétköznapi megnyilatkozás esetén ez a módszer valóban működhet. A „nehéz ez a bőrönd” mondat tulajdonképpeni értelmét az adhatja meg, hogy ki és milyen összefüggésben mondta: a mondatot ennek az összefüggésnek az ismeretében „fordíthattuk le” valamilyen jelentésre, ennek megfelelően „dekódolhattuk” azt a beszédcselekvést, amely megtestesül az adott mondatban. Persze már egy hétköznapi megnyilatkozás esetén is fölvethető olykor a kérdés, hogy mi szükség a burkolt célzásokra, miért nem lehet rögtön azt mondani, „amire a beszélő gondol”. Mivel nem pszichológiai értekezésben vagyunk, ezért el kell tekintenünk annak részletes megválaszolásától, hogy milyen egyéni célok bújhatnak meg amögött, ha valaki nyílt segítségkérés vagy bírálat helyett ténymegállapításnak álcázza a mondandóját. A helyettesítésnek talán nincs is mindig tudatos oka, egyszerűen a nyelvi megszokás vagy az udvariasság igénye okozza, hogy egy-egy nyíltan megfogalmazott kérdés, utasítás vagy kritika helyett körülményesebben fogalmazzunk.

Akár tudatos stratégiát, akár pusztán nyelvi megszokást sejtünk is az efféle helyettesítés hátterében, a megnyilatkozást mindenképpen kétfelé osztjuk: Pettersson szótári

jelentésről és implikációról beszélt, de szokás „felszíni” és „mögöttes” jelentésről szólni; ugyanígy szó szerinti és átvitt jelentésről is beszélhetünk, ahogy a hagyományos retorikában a szóképek esetében szokás. Adott egy felszíni struktúra, amelyet a megfelelő algoritmus ismeretében lefordíthatok egy tőle különböző jelentésre. Ha például a feleség reggel hirtelen azt mondja: „kedd van!”, a férj ránéz az órára, és értenie kell, hogy „ma szállítják el a szemetet, mindjárt itt a kukásautó, föl kell kelned, és ki kell húznod a kukát az utcára”. Más családban ugyanennek a megnyilatkozásnak akár egészen más jelentése is lehet.

Fennáll-e ez a helyzet irodalmi művek, mondjuk az itt példaként használt Pilinszky-szöveg esetében? Az igenlő válaszhoz azt kell feltételeznünk, hogy az irodalom funkciói között fontos szerepet játszik a rejtjelezés, vagyis egy „tulajdonképpeni” jelentésnek, a szerző számára fontos jelentésnek az elrejtése a sorok mögött vagy között. Természetesen vannak az irodalomnak olyan formái, műfajai és korszakai, amelyek támogatják ezt az értelmezést. Az iskolában azt tanuljuk, hogy a szóképek, trópusok leggyakrabban a költészetben, költői képek formájában fordulnak elő. Márpedig ha ez így van, tudnom kell a költői képet lefordítani valamilyen más jelentésre. De gondolhatunk az olyan klasszikus költészeti formákra, mint az akrosztikon vagy az anagramma, amelyek valóban nevek vagy szavak elrejtését teszik lehetővé a verset alkotó betűk között. Az is nyilvánvaló, hogy olyan időkben, amikor cenzúra uralkodik, az irodalom bizonyos eszközei a cenzúra kijátszását segíthetik elő. Ilyen eszköz lehet a példázatosság, amikor az állatmesei, történelmi vagy egyéb köntösbe öltöztetett elbeszélés formailag támadhatatlan, az értő olvasó mégis kiolvashatja a fennálló rendszer kritikáját is a sorok közül.

Korábban mégis arról esett szó, hogy az irodalom modern fogalma nehezen egyeztethető össze az efféle praktikus célokkal. Lehet, hogy a költő szerelmének nevét rejtette el egy szonett kezdőbetűiben, de ha ez a mű fő érdekessége, valószínű, hogy leginkább csak a költő életrajzíróinak figyelmére tarthat számot. A pusztán rendszerkritikus művek is ritkán állják ki az idő próbáját, ha egyszer elmúlt az a rendszer, amelynek cenzúráját igyekeztek kijátszani. Arról pedig, hogy a költői képeket tényleg lefordítjuk-e prózai jelentésre, külön fejezetben kell szólni. Ha Eagleton és mások úgy fogalmaztak, hogy egy mű irodalmi jellege a közvetlen praktikus céloktól való eltávolodást is jelenti, akkor ezek közé a célok közé a közvetlen jelentésátvitelt (tehát egy társadalmi, történelmi, lélektani, antropológiai stb. tétel kifejtését, állítását) is be kell sorolnunk. Ez olyasmit jelent, hogy egy szövegben a tételszerű jelentésesség és az irodalmi jelleg mindig bizonyos feszültségben – bár korántsem kizáró ellentétben – áll egymással. Ennek a problémának később szintén külön gondolatmenetet kell szánnunk.

A Pilinszky-költemény antropológiai értelmezése talán azért látszik egyoldalúnak, mert abból indul ki, hogy a vers domináns feladata a rejtjelezés. Vagyis amint az értelmező talált egy azonosítható, a versen végigvihető jelentést („az ember befejezetlen teremtmény”), ezt tekinti a vers tulajdonképpeni kódjának. Ezzel szükségképpen

eltekint attól a ténytől, hogy a versnek mindössze egyetlen olyan sora van („még meg lehet szülni”), amelynek a logikai alanya szinte biztosan emberi lény, vagyis a vers voltaképpen témája is nyitott. Az antropológiai értelmezés ezért kiegészíthető, sőt akár ellenpontosítható is egy – mondjuk így – „poétikai” értelmezéssel, amely szerint az infinitívuszi jelleg magára a nyelvre, a költői alkotásra vonatkozik. Ez az értelmezés lényegénél fogva nem adhat olyan zárt és következetes fordítást a műről, mint a Kuklay Antalé, hiszen éppen arra hívja föl a figyelmet, hogy a költői nyelv a magyar nyelvten sajátosságaira világít rá, ezáltal a tárgy meghatározatlanságát állítja a fókuszba. Ebből lehet a mű világnézeti, történelmi háttérére következtetni a tárgyi, állati és emberi világ többirányú keveredése folytán, de az értelmezés lényege nem ennek azonosítása, hanem az, hogy – mint Stierle mondta – „a nyelv médiumában mélyen rejlő” összefüggésekre mutasson rá, amiben mind az *infinitívus* latin többértelműsége, mind a főnévi igenév magyar használata szerepet játszik.

Másképp fogalmazva: az irodalmi műértelmezés (ha az „irodalmi” legalább annyira érdekli, mint az „értelem”) nem éri be azzal a kérdéssel, hogy „mit jelent” egy szöveg, hanem arra kell figyelnie, hogy „miként jelent”.

Nem véletlenül szerepelt az előző mondatban a „miként” szó a „hogyan” helyett. Figyeljünk föl a „miként” kérdőszóban rejlő kétértelműségre! Elsődleges jelentése szerint a „hogyan” szinonimája, de számunkra fontos lehet egy alternatív etimológia is: az, hogy egy szöveg „mi-ként” jelent, attól is függ, hogy „mi-ként” tekintünk rá. Saját előfeltevésünk arról, hogy mi is tulajdonképpen az, amit értelmezünk, nagyban meghatározza, hogy a jelentéstulajdonítás mely módját részesítjük előnyben, mely lehetséges jelentésösszefüggéseket vesszük észre, és melyeknek tulajdonítunk valódi jelentőséget. Ez minden szövegre vagy jelre igaz lehet, hiszen másképp értelmezünk egy felszólítást, ha bírósági fejléces papíron kapjuk, és a legegyszerűbb ábrának is megváltozik a jelentősége, ha közlekedési táblára rajzolják. Lehet úgy is csöndre inteni valakit, hogy „Fogd be a pofád!”, úgy is, hogy „Kérem, legyen szíves csöndben maradni, nem hallom az előadást!”, és úgy is, hogy „Psszt!”. Miben áll ezek között a különbség? Mondhatjuk-e hogy ugyanazt jelentik, csak másképp? Vagy abból induljunk ki, hogy maga a jelentés változik meg, hiszen ezek a megnyilatkozások eleve másképp ábrázolják a beszélő és a címzett viszonyát, más társas környezetet vázolnak föl? Az „elgondolt dolog” és az „elgondolás módja” (*das Gemeinte* és *die Art des Meinens*, ahogy a német filozófus-kritikus Walter Benjamin megkülönböztette őket, Benjamin 2007: 188) másképp viszonyul egymáshoz, és vitatott kérdés, hogy az ezekhez hasonló példákban van-e olyan közös jelentés, amely azonos marad önmagával, a megfogalmazás stílusától és módjától függetlenül. A probléma részint abból adódik, hogy ha meg akarjuk adni az egymással rokon értelműnek tekintett szavak vagy mondatok közös jelentését, ehhez is a nyelvet kell használnunk, és többnyire a szóban forgó szavak vagy mondatok egyikét megneveznünk, mint a „tulajdonképpen” jelentést. Ehhez az adott formát (pl. „maradj csöndben!”) semleges stílusértékűnek kell tekintenünk, és ekképp a többi változat fölé (vagy mögé?) kell helyeznünk, mint azok kiindulópontját.

Az irodalom esetében azonban az eddigiek alapján még csavarosabb a helyzet: itt ugyanis arról van szó, hogy amennyiben a szöveget irodalmiként olvassuk, zavarba kell jönnünk a tökéletes jelentés gondolatától, és gyanúba kell kevernünk minden olyan felvetést, amely szerint a szövegről adható lenne tökéletes prózai „fordítás”, hiszen minden ilyen fordítás kizárólag a „mit” és nem a „mikéntet” tudja megmutatni. Márpedig ezzel éppen a szöveg irodalmi, művészi kvalitásaitól tekint el a fordítás, vagyis – a mi szempontunkból – pont a lényegét téveszti szem elől. Még egyszer visszatérve a Pilinszky-versre: az irodalmi értelmezőnek egyszerre kell azt megvizsgálnia, hogy miként válaszolhatók meg a szöveg által nyitva hagyott kérdések (mi az, amit ki lehet nyitni, meg lehet szülni stb?), valamint azt is, hogy a szöveg miért – és miért éppen így – hagyja nyitva ezeket a kérdéseket.

Az irodalmi szöveg különleges státusza kifejezetten modern elképzelés, amely a romantika korában nyert létjogosultságot, és a huszadik században emelkedett a kritikai alaptétel rangjára – nagyjából a modern irodalomelmélet kialakulásával egy időben. Az utóbbi évtizedekben komoly kihívások is érték ezt a felfogást: az irodalmi mű különleges státusza – így az ellenzők – nem magától értetődő dolog; nézőpontunktól függ, hogy egyazon szöveget irodalmi műnek vagy irodalmon kívülinek tekintünk-e. A modern és a kortárs irodalomban hemzsegnek az olyan alkotások, amelyek maguk is állandóan provokálják, újraértelmeztetik velünk művészet és nem-művészet, irodalom és nem-irodalom határát. Örkény István egyperces novellái közül többet, mindenekelőtt a *Mi mindent kell tudni* című darabot, lehet említeni olyan „talált szövegként”, amelynek irodalmi értékét kizárólag a novelláskötet kontextusa és az ebből adódó értelmezői szándék adja meg – a szöveg ugyanis nem más, mint egy régi budapesti vonaljegy használati utasítása. Igaz, a szöveg az egyperceseket tartalmazó kötetben a *Példázatok*-ciklusban szerepel, ami bátorítja az olvasót az egyéb értelemléhetőségek keresésére. Tandori Dezső sakkverseitől a „minimalista próza” látványosan művészietlen megoldásaiig lehetne sorolni mindazokat a formákat, amelyek kétségbe vonják azt, hogy az „irodalmisság” magának a szövegnek a tulajdonsága lenne. De ugyanígy hivatkozhatunk olyan periférikus vagy átmeneti jelenségekre, mint az ifjúsági és a szórakoztató irodalom – az utóbbi évtizedek társadalmi-kulturális átalakulásai nyomán egyre komolyabb kétely merül föl azzal kapcsolatban, hogy rendelkezésünkre állnak-e olyan kritériumok, amelyek alapján elkülöníthető volna a „magas” (tehát az értelmező figyelemre érdemes) irodalom a pusztá szórakoztatást vagy egyéb praktikus célt kiszolgáló műfajoktól. Vajon értelmesebb feladat értelmező dolgozatot írni Dickensről, mint J. K. Rowlingról?

Mindez elsősorban a kánonok és az irodalmi intézményrendszerek kérdését veti föl. Az irodalom értelmező tanulmányozása természetesen nagyban függ az őt fenntartó intézményrendszerrel, és ezen az intézményrendszeren kívül nehéz is megindokolni a létjogosultságát. Ezen nincs is mit csodálkoznunk: akik azon keseregnek (vagy kárörvendenek), hogy a kultúra értékeinek nincsen „objektív” mércéje, azok alighanem eleve félreismerik a kulturális mezőn belül megfontolható érvek természetét.

Egy földönkívüli (vagy egy, a mugli iskolák világában járatlan varázsló) nem biztos, hogy bármilyen értékkülönbséget látna a *David Copperfield* és a *Harry Potter* között, mivel ilyen értékkülönbség nem is létezik azon a kulturális intézményrendszeren kívül, amely az irodalmi értelmezés és értéktulajdonítás szempontjait előállítja. Nincs is semmilyen objektív akadály annak, hogy Rowling nagysikerű regényéről olyan dolgozatot írjunk, amely megfelel a szakszerű irodalomértelmezés szempontjainak; sőt, a kiterjedt angol nyelvű szakirodalomban számos olyan interpretációval találkozhatunk, amely különböző irodalomelméleti, kritikai irányzatok összefüggésében mutatja be a regényt, például a nemi szerepek vagy az identitás kérdését előtérbe állítva.

Amikor tehát az irodalmi értelmezés sajtószereplését szorgalmazom, ehhez nem kell azt feltételeznem, hogy szövegek egy bizonyos csoportja magától értetődően tartalmazza az „irodalmisság” vonásait. Természetesen azt valószínűsítem, hogy az itt használt Pilinszky- vagy Kosztolányi-szövegeken könnyebb bemutatni a pusztá jelentéstulajdonítás és az irodalmi interpretáció különbségét, mint ha viccekkel vagy blogbejegyzésekkel kezdenénk, de ez nem jelenti, hogy a szövegek különbsége abszolút lenne, vagy függetleníthető volna a saját értelmezői hozzáállásomból adódó előítéletektől. Még az sem magától értetődő, hogy az irodalminak tartott szövegek mentesülnének a pragmatikus, társadalmi vagy egyéb jelentésteremtő funkcióktól (sőt), pusztán arról van szó, hogy olyan interpretációs szemléletet szorgalmazok, amely a vizsgálat során törekszik ezen szempontok részleges vagy időleges felfüggesztésére.

Hadd forduljak magyarázatért a modern értelmezélmélet egyik legfontosabb alakjához, a német filozófus Hans-Georg Gadamerhez, aki egy nagyon kései írásában a „szöveg és interpretáció” kérdését firtatta. (Gadamer nyolcvanéves is elmúlt már, amikor ezt a rövid művét írta, a francia bölcselelő Jacques Derridával való találkozás és vita alkalmára.) Ebben az írásában Gadamer a szöveg fogalmáról beszélt, és a szövegeket általában a megértetés szándékával hozta összefüggésbe. Az idős mester ekkor így fogalmazott: „a szöveg pusztán köztes-termék, a megértetés történetének egy szakasza [*eine Phase im Verständigungsgeschehen*], amely mint olyan feltétlenül magában foglal bizonyos absztrakciót is, nevezetesen éppen ennek a szakasznak az elkülönítését és rögzítését.” (Gadamer é.n.: 25). Vagyis a szövegek általában arra szolgálnak, hogy valamit elmagyarázzanak, megértessenek az olvasóval, és amint ezt a dolgot megértettük, a szövegre voltaképpen nincs többé szükség. Belátható, hogy ez különösen igaz a tankönyvekre és egyéb ismertetőkre: a KRESZ-szabálykönyvet csak az tanulmányozza, akinek még nincs jogosítványa, vagy aki úgy érzi, bizonyos szabályok ismétlésre szorulnak. Hasonló a helyzet az újsághírekkel, a használati utasításokkal és a modern szervezeti kultúrára jellemző „emlékeztetőkkel” (ang. „memorandum, memo”, ehhez ld. Guillory 2004). Mindezek a szövegek többnyire addig értékesek, amíg valamilyen információértékkel bírnak: fölhívják a figyelmünket valamire, amit nem tudtunk, elmagyaráznak valamit, amit nem értettünk,

emlékeztetnek valamire, amit elfelejtettünk. Aki már birtokában van a tudásnak, emlékszik a teendőkre, vagy már elvégezte a feladatát, annak ezek a szövegek fölöslegessé váltak.

Ezzel szemben Gadamer megkülönböztet egy olyan szövegtípust, amit ő *eminens szövegnek* nevez. Erről a szövegtípusról azt állítja, hogy nem tűnik el, nem oldódik föl a megértés folyamatában. Gadamer megfogalmazása szerint az *eminens szöveg* „[sem] egy eredeti nyelvi cselekvésre”, „sem egy eredeti beszédre, sem a beszélő szándékára nem utal vissza”, így „nem érinti a tárgyi tartalomnak ezt a minden beszédet megillető elsődlegességét”, s éppen ezért az ilyen szövegek „mindig csak a hozzájuk való visszatérésben vannak <jelen>”. Talán nem meglepő, hogy az ilyen szövegek legjellemzőbb példájaként Gadamer az irodalmi, főként a költői szövegeket említi. Így fogalmaz: „...az irodalomhoz tartozni kitüntetést jelent. Egy ilyen szöveg nem egy beszéd puszta rögzítését fejezi ki, hanem saját autenticitással rendelkezik. Míg máskülönben a beszéd jellegét az adja, hogy hallgatója mintegy áthallgat rajta [*durch sie hindurchhört*], és figyelmét erőteljesen arra irányítja, hogy a beszéd mit közöl vele – addig itt maga a nyelv lép sajátos módon előtérbe” (Gadamer é.n.: 25). Korábban azt állítottam, hogy az irodalmi szövegalkotás abban különbözik sok más szövegalkotási módtól, hogy nem foglalható össze egyetlen praktikus célban: nem mondhatjuk egyértelműen, hogy a költő panaszkozik, feljelent, tudósít stb., vagy legalábbis mindig van az irodalmi szövegnek olyan „maradék”, amely nem foglalható egy ilyen cél alá. Mintha Gadamer is ilyesmire célozna, amikor az „eredeti nyelvi cselekvés” hiányára hivatkozik, és azt állítja, hogy az *eminens szöveg* nem utal vissza „sem egy eredeti beszédre, sem a beszélő szándékára”.

Felfigyelhetünk itt egy érdekes ellentmondásra. Az *eminens szöveg* bizonyos értelemben magát a szövegszerűséget testesíti meg, amennyiben mindig szöveggént van jelen, és nem oldódik föl a megértés folyamatában. A költemény megértéséhez nem elég a költemény tárgyi tartalmát érteni (a történelem- vagy a biológiaiakönyvnél ez lenne a helyzet), hanem mindig magához a szöveghez kell fordulnunk. Ezért használhatja Gadamer az „*eminens*” szót, hiszen – akárcsak az *eminens tanuló* – ez a típus kitűnik a többi szöveg közül. Ám ennek a kitűnőségnek két oldala van: egyrészt megtestesíti mindazt, ami a szövegszerűségben speciális, másrészt viszont éppen „*kitűnősége*” révén különbözik az összes többi szövegtől. Vagyis attól „*igazi*” szöveg, hogy nem olyan, mint a többi szöveg. Hogyan lehetséges ez? Aki olvasta Karinthy Frigyes *Tanár úr kérem!* című művét, az emlékezhet a jó tanuló Steinmannra. Az *eminens tanuló* paradoxona tulajdonképpen megmagyarázhatja az *eminens szöveg* paradoxonát is, hiszen Steinmann úgy testesíti meg a jó tanuló ideálját, hogy ezzel egyben ki is emelkedik a tanulók közül, és majdhogynem megszűnik tanulónak lenni, még a tanár is elfelejti feleltetés közben, hogy tanulóval beszél:

A felelés rövid ideig tart. Félszavakban beszélnek egymással, értik egymást, lassanként intim dialógus alakul ki a tanár és a jó tanuló közt: mi már nem is értjük, ez az ő kettejük dolga, két rokon lélek, mely itt előttünk egyesül, a

differenciálegyenletnek éteri légkörében. *Egy mondat közepén eszmél rá a tanár, hogy miért is beszélgetnek ők, hogy ez felelés, az előmenetel megítélése.* A jó tanulónak be se kell fejezni ezt a mondatot. Minek befejezni? Maradt-e szemernyi kétség afelől, hogy be tudja fejezni? (Karinthy 1954: 28–29, kiemelés: MGT)

Eminensnek lenni tehát azt jelenti, hogy az eminens egyszerre testesíti meg valaminek az ideálját (a tanulóágét vagy a szövegségét), ám ezáltal egyszersmind gyökeresen eltér ennek a valaminek az átlagától; attól, amit „normálisnak” nevezhetünk. Talán azért van ez, mert a szöveg meghatározásában, akár csak a tanulóéban, ott rejlik egyfajta átmenetiség. A tanuló az, aki még úton van a tudás felé, a szöveg pedig úton van a megértetés felé. A tökéletes tudásról számot adó tanuló éppolyan anomália, mint az a szöveg, amely tökéletesen azonos önmagával, és nem egy rajta túlmutató jelentés megértetésére szolgál. (Noha, mint látni fogjuk, az ilyen eszményi önazonosság vágya igenis nyomot hagyott a modern irodalom fogalmán, a költészet elméletén és egyes irodalomtudományi szemléletmódokon.)

Gadamer nem állítja, hogy az „eminens szöveg” teljesen mentes lenne a jelentéstől, vagy ne szorulna rá az értelmezésre. Sőt, a főművének számító *Igazság és módszer*-ben (1960) éppen amellel érvel, hogy a költői és filozófiai szövegeket éppúgy kell értelmeznünk, faggatnunk igazságukért, mint ahogy gyakorlatiasabb, például jogi vagy vallási szövegekkel tennénk. Sőt, a jog és a vallás példája éppen arra mutat rá, hogy az értelmezés mindig együtt jár az alkalmazással, ami a szöveg igazságának a saját életvilágunkba való átültetését jelenti. Hogy ez miként működik az irodalmi értelmezés esetében, arról Gadamer nem nyilatkozik, ám a szöveg és interpretáció viszonyáról szóló írás talán némi útmutatással szolgál. Az eminens (irodalmi) szöveg a hozzá való visszatérésben létezik, vagyis nem szűnik meg szövegnek lenni még akkor sem, amikor valamit megérteni véltünk belőle. A szöveghez való visszatérés, újraolvasás nemcsak pontosíthatja a korábban a szövegből kiolvasott jelentést, hanem akár teljesen új jelentések létrehozására adhat módot. Ezek akár egymásnak ellentmondó jelentések is lehetnek, amelyek valamilyen módon mégsem törlik ki egymást. Az *Infinítívusz* példáján is láthattuk, hogy az antropológiai értelmezés („az ember befejezetlen teremtmény”), amely a vers teljes parafrázisára épült, önmagában következetesen vezethető végig a versen, ám csak azon az áron, hogy eltekint más, a szövegből ugyancsak kiolvasható jelentésektől, sőt egyenesen ellentmond annak az értelmezésnek, mely szerint maga a versszöveg befejezetlen és végtelenül nyitott. Ennyiben a versre is igaznak bizonyul, hogy „még ki lehet nyitni; még be lehet zárni”. A bezárás egy adott jelentéssel való megfeleltetést jelent, a kinyitás pedig azt, hogy beismerjük: egyetlen magyarázat sem azonosítható magával a verssel.

Az *eminens szöveg* fogalmából arra következtethetünk tehát, hogy az irodalmi értelmezés a szövegre figyelés különös módjának tekinthető. Olyasfajta gyakorlatnak, amely a szövegből kiindulva megkísérli a szöveg lehetséges jelentéseinek azonosítását, de nem azzal a céllal, hogy egyik vagy másik lehetséges jelentést mint a szöveg

„tulajdonképpeni értelmét” fektesse le. Ha az ilyen értelmezés tárgya az eminens szöveg, akkor ebből következően az értelmezés sem tehet úgy, mintha tárgya pusztán „köztes-termék” volna, amely feloldható a megértetés folyamatában.

A Gadamerétől egészen eltérő elméleti háttérű, lenyűgözően elmés és sokrétű francia kritikus, Roland Barthes hasonló következtetést fogalmaz meg egy híres tanulmányában. Az *S/Z* című munka (1970) egy Balzac-elbeszélés, a *Sarrazine* könyvterjedelmű elemzésére vállalkozik. Az elbeszélés tartalmaz egy olyan epizódot, amelyben a címszereplő meghallgatja imádotjának, Zambinellának az operabeli fellépését. Sarrazine ekkor még nem tudja, hogy Zambinella valójában nem nő, hanem kasztrált. A vonatkozó részlet ekképp szól, olvassuk figyelmesen! (Kosztolányitól itt sem szabadulunk, az ő magyar fordítását idézem):

Annyira mámoros volt, hogy nem látta többé se a termet, se a nézőközönséget, se a színészeket, még a zenét se hallotta. Sőt nem is volt már távolság közötté és Zambinella között, rászegezte a szemét, és birtokába vette őt. Szinte ördögös hatalommal érezte hangja fuvallatát, beszívta illatos rizsporral átitatott hajának felhőjét, s annyira látta arca síkját, hogy megszámlálhatta a kékes ereket, melyek bársonyos bőrét átszeldelték. Aztán ez a mozgékony üde és ezüstös hang, mely annyira hajlékony, mint valami fonál, mely a legkisebb leheletre más-más alakot ölt, föl- és legombolyul, kibomlik és szétszóródik, ez a hang oly mélyen hatott a lelkére, hogy nemegyszer önkéntelenül felsikoltott attól a görcsös elragadtatástól, amilyent csak ritkán ad emberi szenvedély. Hamarosan el kellett hagynia a színházat. Reszkető lábain alig bírt megállni. Levert volt és gyöngé, mint az ideges ember egy izonyatos dühroham után. Annyi öröm érte vagy talán annyi szenvedés, hogy az élete kicsorrant a földre, mint feldöntött vázából a víz. Oly üresnek érezte magát, oly megsemmisültnek, mint a halálosan lankadt lábadozók valami nagy-nagy betegség után. Megmagyarázhatatlan bánat facsarta el a szívét... (Barthes 1997: 297–298)

Talán a mai olvasónak már nem olyan megbotránkoztató Roland Barthes állítása, hogy a szövegrész kétféleképpen olvasható. Világos, hogy Sarrasine valamiféle önkívületbe esik, de nem egyértelmű, hogy inkább valamiféle esztétikai, szellemi elragadtatásról van szó, vagy egészében testi élményről. Barthes azt veti föl, hogy a részletben Sarrasine orgazmust él át, amit a szöveg számos összetevője alátámaszthat, a birtokba vétel („il la possédait”), a görcsös elragadtatástól („délices convulsives”) belőle feltörő önkéntelen sikolyok („cris involontaires”); a tény, hogy hirtelen el kell hagynia a színházat, a fizikai gyengeség és megmagyarázhatatlan bánat („tristesse inexplicable”), nem is beszélve a düh kitörésére és a kilocsant vízre való utalásoktól. Valószínűleg prűdnek kell lenni ahhoz, hogy valaki kapásból elutasítsa egy ilyen olvasat lehetőségét. Azonban továbbra is fennáll a kérdés, hogy a két lehetséges értelmezés miként viszonyul egymáshoz. Ha észrevettem az erotikus utalásokat, továbbra is mondhatom, hogy Sarrasine „valójában” művészi eksztázist élt át, amelyet a szöveg erotikussá stilizál – a művészi vagy vallásos tapasztalat ilyen

erotikus olvasata nem volna egyedülálló dolog. De azt is mondhatom, hogy a szöveg eufemizmusokkal él, és nem fogalmaz egészen egyértelműen Sarrasine élményét illetően, megtorpan a tényleges esemény szó szerinti kimondása előtt. Barthes magyarázatából kitűnik, hogy ő a második olvasatot kívánta megvédeni olyan olvasókkal szemben, akiket alighanem az előbb neveztem prűdnek. „Bizonyára akadnak olyanok, akik azt állítják, hogy a színház-jelenet, <úgy, ahogy az író elmeséli>, a betű szerintiség előnyeit élvezzi, azaz ez képezi a szöveg <realitását>, <igazságát>. Az orgazmus-olvasat ezek szemében szimbolikus olvasat, zavaros belemagyarázás.” Ezzel szemben Barthes a „betű szerintiség” lehetetlenségét állítja: azt, hogy az irodalmi szövegben nem tehető különbség betű szerinti és átvitt jelentés között, mivel „a balzaci betű végül is csupán <átírása> egy másik betűnek, a szimbólum betűjének: az eufemizmus is nyelv”.

Ebben a példában természetesen máshová esnek a hangsúlyok, mint Gadamer és az „eminens szöveg” esetében. Barthes konklúziója azonban nem tér el nagyon attól, amit a német bölcselelő nyomán levontunk: „valamely szöveg jelentése nem ebben vagy abban az <interpretációjában> lelhető fel, hanem [...] az olvasatok plurális rendszerében. Egy szöveg értelme voltaképpen nem lehet más, mint rendszereinek pluralitása, végtelen <körkörös> átírhatósága” (az összes idézet innen: Barthes 1997: 154). Barthes végtelen átírhatóságról beszél, Gadamer arról, hogy az eminens szöveg mindig csak a hozzá való visszatérésben létezik – ez a két megfogalmazás természetesen eltérő implikációkat hordoz, ám abban biztosan közösek, hogy az irodalmi szöveg kettős természete mellett érvelnek: az irodalmi szöveg értelmezésre hív, de a létrehozott interpretáció mindig részleges marad, és a szöveg mindig alkalmat ad az újraértelmezésre, az „átírásra”.

Még két összefüggésre szeretnék röviden kitérni a Gadamer–Barthes összevetésből kiindulva. Az egyik összefüggés a szó szerinti és az átvitt jelentés kérdéséhez kapcsolódik, a másik pedig az erotika és az eufemizmus problémájához. Mindkettőből messzemenő következtetések adódhatnak az irodalom és az irodalmi értelmezés természetét illetően, sőt mindkettő arra inthet, hogy az irodalom nem elsősorban értelmezésre való. Ezeket az ellenvetéseket érdemes alaposan megfontolni.

Már korábban is utaltam a szó szerinti és átvitt jelentés problémájára a szóképek, retorikai alakzatok klasszikus felfogását illetően. A szóképek úgynevezett „behelyettesítéses” elmélete (ld. Black 1990) szerint a szóképek egy „tulajdonképpeni” név helyett állnak. Vagyis amikor Akhilleuszról vagy Zrínyiről azt olvassuk, hogy „oroszlánként” harcolt, akkor ezt lefordíthatjuk magunknak: olyan vakmerő, ádáz és kegyetlen volt, mint az oroszlán. Ez esetben világosnak tetszik, hogy mi a különbség a szókép két síkja között: ezt különböző elméletek szó szerinti és figuratív jelentés, képi és fogalmi sík, újabban a kognitív metaforaelméletben „forrástartomány” és „célstartomány” különbségeként nevezik meg. A kép szó szerint egy vadállatot jelenít meg, de értjük, hogy a kép ezáltal mit akar mondani a hős emberi tulajdonságairól. Ha elidőzünk a képnél egy pillanatra, elgondolkodhatunk a síkok tulajdonképpeni

logikai viszonyairól. Arról van szó, hogy az oroszán eleve rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal, és a hős megnevezésével átvisszük rá ezeket? Vagy arról, hogy voltaképpen az állatot látjuk el emberi vonásokkal (antropomorfizáljuk), és amikor az embert az állathoz hasonlítjuk, akkor mintegy visszavonatkoztatjuk ezeket a vonásokat az emberre? Ez a probléma általában a metafora és a nyelv természetével kapcsolatban vet föl nehezen megválaszolható kérdéseket.

Azonban már láttuk, hogy az irodalmi mű (főként a modern irodalmi mű) értelmezése további nehézségeket támaszt, mivel a két sík közötti hierarchia még kevésbé világos, mint az Akhilleusz-oroszán példa esetében. Barthes példájában sem könnyű eldönteni, hogy az erotikus élmény át-esztétizálásáról vagy a művészeti elragadtatás át-erotizálásáról volt-e szó. Amikor T. S. Eliotot, a huszadik század első évtizedeinek nagy amerikai-angol költőjét megkérdezték, hogy mit értett a *Hamvazószerda* című művének alábbi során: „Hölgyem, három fehér leopárd ült egy borókafenyő alatt” (Vas István fordítása) – állítólag így válaszolt: „Azt értettem ezen, hogy <Hölgyem, három fehér leopárd ült egy borókafenyő alatt>” (Snaevarr 2004). Eliot válasza összevethető más modern költők megnyilvánulásaival, például a francia Paul Valéry azon híres kijelentésével, mely szerint „verseimnek az az értelmük, amit adnak nekik”. Az efféle megnyilatkozások persze érthetők úgy, hogy a költő szeretné, ha a vers megállna a saját lábán, és az olvasó maga találná meg a megfelelő „fordítást”. De maga az idézett sor elbizonytalaníthat minket abban a tekintetben, hogy létezik-e egyáltalán ilyen fordítás. Az-e a funkciója a költői képnek, hogy pontos fogalmi jelentést társítsunk hozzá?

Az irodalomelmélet már régóta megkérdőjelezi a költői kép és a klasszikus szókép-értelmezés közötti megfelelést. A modern irodalomesztétikai gondolkodás egyik megalapozója, az olasz Benedetto Croce a költészetről szóló, 1936-ban megjelent könyvében azt a meglepőnek ható kijelentést tette, hogy a retorikának semmi köze a költészethez, mivel a szószerinti és az átvitt közötti különbség a költészetben nem érvényes (Croce 1969: 91–98). Az interpretáció fontosságát hangsúlyozó Gadamer is hasonlóan vélekedett, amikor a metafora és a költői nyelv azonosítása ellen érvelt, hiszen „[k]öltői beszéd valójában nem azáltal születik, hogy egy költőietlen szöveget költőivé teszünk metaforák alkalmazásával” (Gadamer 1994: 135). A szóképek és a retorika ilyen elutasítása voltaképpen az irodalom „lefordíthatatlansága” melletti kiállással egyenértékű. A fönt hosszabban idézett Roland Barthes is úgy vélekedett, hogy a modern irodalomértelmezés számára a retorika elavult, már nem szolgál használható szempontrendszerrel – ez összefüggésbe hozható a Sarrasine-értelmezésből idézett gondolatával, amely a betű szerinti értelem lehetetlenségét mondta ki.

Croce nemcsak 1936-os könyvében, hanem már évtizedekkel korábbi elméleti írásaiban, így nagy hatású *Estztikájában* (1900) is megkérdőjelezte azt, hogy a művészi kifejezésben megjelenő tartalom bármilyen más formára lefordítható lenne. Az irodalomban a mondás *mikéntje* lényegi alkotóeleme a kifejezésnek, ezért semmilyen „eszmei mondanivaló” vagy „üzenet” nem vonható el a kifejezésből anélkül, hogy

meg ne csonkítanánk magát a művet. Croce ezt az elvet az *intuáció és a kifejezés egységének* nevezte el, ahol az intuáció tulajdonképpen a kifejezendő tartalmat jelenti – ez azonban csak akkor lehet művészi tartalom, ha eleve a kifejezés megfelelő módjával együtt születik meg, nem pedig egy (akármilyen nemes) eszme vagy fogalom utólagos megmunkálásával. Ennek a gondolatnak a hatása a huszadik századi irodalomelméleti gondolkodásra túlbecsülhetetlen.

Ennek bizonyítására induljunk ki megint egy számunkra kedves magyar szerzőből. József Attila nemcsak költőként, hanem elméletíróként is számottevő munkásságot hagyott hátra. Jól ismerte korának filozófiai irányzatait, több idegen nyelven olvasott, és egyebek között Croce esztétikai gondolatai is mélyen foglalkoztatták. Amikor újragondolta a crocei elméletet, az *intuáció* és a *kifejezés* ellentétét a *fogalom* és az *ihlet* ellentétpárjával egészítette ki, és azon elmélkedett, hogy mi különbözteti meg a művészi szöveget az értekező szövegtől. Arra jutott, hogy az értekezést – tehát az elméleti, filozófiai vagy kritikai szöveget – a fogalom vezérli, míg a költszetet az ihlet. Márpedig az ihletet éppen az jellemzi, hogy „ragaszkodik az alakjához”, mondja József Attila.

Talán ironikusnak találhatjuk, hogy éppen az a József Attila ragaszkodik a kétféle szövegtípus megkülönböztetéséhez, aki mindkettőben jeleskedett; de valószínű, hogy éppen ezért láthatta világosan a kettő különbségét. Mindenesetre ő alapvetően úgy vélekedett, hogy az értekező szöveg lényege átfogalmazható, míg a költeményé nem. A biztonság kedvéért mégis jobb, ha szó szerint idézem az ő értekezését:

Most mondjuk ki mindegyiknek a tartalmát: az értekezésnél ez minden nehézség nélkül sikerül [...]: az értekezés igazsága igazság marad akkor is, ha egy mondatban vagy ha tizenötben mondom el, az értekezésnek ekkor a valósága változik. De amilyen könnyen megtehetem ezt az értekezéssel, annyira lehetetlen megtenni a költeménnyel: az értekezést kivonatolván fogalmat kaptam, ám a költeményt kivonatolván nemcsak hogy nem kapok ihletet, hanem azt egyenesen megölöm, fogalmat, azaz a jelenvolt ihlet nemlétét kapom. (József 1995: 103–104)

Ha egyetértünk József Attilával abban, hogy az értekezés kivonatolható, akkor ebből az is következik, hogy az értekező szövegek között szabadabban teremthetnek tartalmi kapcsolatot, mintha költeményekkel foglalkoznánk. Ez akár azt is jelentheti, hogy egyes fogalmak között rokon értelműséget vagy más logikai viszonyt állapíthatok meg akkor is, ha a különböző szerzők eltérő szavakat használnak e fogalmak megnevezésére.

József Attila hozzávetőleges kortársai voltak az ún. „angol-amerikai új kritikusok”, akikre közvetve szintén hatással volt Benedetto Croce művészetelmélete. Ők a „paraphrase”, tehát a *parafrázis*, *átfogalmazás* szót használták arra, amit a magyar költő *kivonatolás*nak nevezett. Mi több, ezt a gyakorlatot „eretnekségnek” minősítették – más olyan kritikai gyakorlatokkal együtt, mint például a szerzői szándék vagy az

olvasóra tett érzelmi hatás túlértékelése. Az új kritikusok tehát igyekeztek szigorú határokat vonni az irodalomértelmezés és a kritika elfogadhatónak vélt gyakorlata köré, igyekeztek megbízható és tanítható módszertant kidolgozni a szövegértelmezés számára. Az olyan tilalmak, mint a kivonatolás vagy parafrázis tiltása ezt a célt szolgálták. Az új kritikusok egyik mérvadó képviselője, az amerikai Cleanth Brooks megfogalmazása szerint: amikor parafrázeálunk, akkor „azt kockáztatjuk, hogy [...] erőszakot követünk el a költemény saját belső rendje ellen” (Brooks 1947: 202). Azáltal, hogy „állításokat *vonunk el [abstract]* a költeményből, [...] az elvonás [*abstraction*] folyamatában szükségképpen eltorzítjuk magát a költeményt” (Brooks 1947: 252) Brooks ezzel ahhoz a nézethez csatlakozott, amely szerint az irodalmi mű nem állít semmi olyat, amit fogalmi nyelvre lefordíthatnánk, ezért a szöveg valódi jelentésének megállapításához mindenekelőtt a „költemény belső rendjének” helyreállításán keresztül vezet az út.

Ezzel tulajdonképpen azt a kérdést is föltehetjük magunknak, hogy ha nincs értelme az irodalmi szöveg kivonatának, akkor beszélhetünk-e egyáltalán jogosult értelmezésről? Ma is vannak, akik egyenesen az irodalmi értelmezés lehetetlen, fölösleges vagy elavult voltát hangoztatják. Sokszor nem is műértelmezésről, hanem műelemzésről beszélnek, ami – ha nem felcserélhető szinonimaként használják a két fogalmat – azt jelenti, hogy a mű szerkezetét, struktúráját, alkotóelemeit igyekeznek föl-tárni, mielőtt (vagy ahelyett, hogy) a mű jelentésével foglalkoznának. Ennek ellenére az interpretáció gyakorlata a huszadik századi irodalomtudományban elsőrangú maradt. Amikor 1964-ben Susan Sontag híres kirohanást intézett „az értelmezés ellen”, ezzel nagy visszhangot váltott ki – annak ellenére, hogy az Új Kritika elvben már évtizedek óta óvott a parafrázistól. A gyakorlatban azonban az „újkritikusok” mégis az irodalmi mű jelentéstani összefüggéseire összpontosítottak: noha általában a többértelmű, ironikus vagy nehezen megfejtethető összefüggéseire (Donoghue 1998: 104).

Sontag ugyancsak a művészet értelmezésének tartalmi jelentésre összpontosító válfaját utasítja el, és szintén egyfajta formalizmust hirdet: „Elsősorban is arra lenne szükség, hogy a kritika több figyelmet fordítson a művek formájára. Ha a tartalom túlhangsúlyozása az értelmezés arroganciájához vezet, a forma hosszabb és részletesebb leírása annak elhallgattatásához. Arra van szükség, hogy kidolgozzuk azt az inkább leíró, semmint előíró jellegű nyelvet, amelyen a formákról beszélni lehet” (Sontag 2000). Sontag nem tudományos formalizmust hirdet, hanem a művészetnek az értelmezés uralma alóli felszabadítását tűzi ki célul, és ezzel a modern fogyasztói kultúra okozta tompaságot kívánja ellensúlyozni. „most az a legfontosabb, hogy visszanyerjük érzékeink egykori élességét. Meg kell tanulnunk többet *lát*ni, többet *hall*ani, többet *érez*ni [...] A kritikának azt kell megmutatnia, *miként van az, ami van*, nem pedig azt, hogy *mit jelent*. [...] Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk” (Sontag 2000). Sontag esszéje a MacLeash és Kosztolányi versében is előkerülő ellentétet, a lét és a jelentés közötti feszültséget idézi föl újra. Ezzel együtt Sontag sem állítja, hogy a művészetről való kritikai beszéd értelmetlen volna, egyszerűen a

„hogyan” kérdését teszi föl újra, és olyan kritika- vagy kommentárirói módszertan kidolgozását sürgeti, amely „szolgálná a művészetet, s nem pedig a helyét bitorolná” (Sontag 2000).

Az újabb évtizedek nemzetközi irodalom- és kultúratudományában ugyancsak vizs-
szatérő téma az interpretáció szükségessége és lehetősége. Német nyelvterületen
azért vetődik föl különösen élesen a kérdés, mert a bölcsészettudományok megalap-
ozó gesztusát érinti. Amikor Wilhelm Dilthey a 19–20. század fordulóján rendszer-
szerű különbséget állapított meg a természettudományok és a „szellemtudományok”
(*Geisteswissenschaften*) között, akkor a megértést nevezte meg utóbbiak fő felada-
taként. (Dilthey 1974: 510). A **szellem** fogalma tehát ebben az összefüggésben elvá-
laszthatatlan az interpretáció tudománytörténetétől, miáltal pontosan a Kosztolányi
által is nehezményezett metafizikai szemlélet kapcsolódik össze az értelmezéssel.
Az értelmezéstan újabb, német nyelvterületről származó kritikussai pontosan a jelen-
tés mint szellemi létező önállóságát vitatják. Kosztolányi a Goethéről írott tanulmá-
nyában a lélekről azt feltételezte, hogy „nem egyéb, mint szerveink működésének
finom terméke”, ám ez már nála is a nyelvi forma és a tartalom analógiájaként szol-
gált. A kultúratudomány újabb irányzataiban hasonlóképp gondolkodnak a jelentés-
ről: míg a hermeneutika hagyományában a jelentést sokszor „szellemi” létezőként
azonosítják, addig újabban inkább a „kommunikáció **materialitásának**”, a közlés és
a hírközlés technológiáinak „melléktermékeként” azonosítják. Kosztolányinál a
kivonatolható, önmagában értéktelen tartalom állt szemben a precízen elemezhető,
ám végső titkát kiadni mégsem hajlandó formával. Sontagnál az értelmezés intéz-
ményes hatalmát képviselő jelentés képezett kontrasztot a művészet felszabadító ha-
tását jelképező érzéki formával. A német kultúratudomány egyik közelmúltbeli fe-
negyerekénél, Friedrich Kittlernél és másoknál hasonló ellentéttel találkozunk,
amikor a szellemmel kapcsolatos fogalmiságot próbálják valami megragadhatóbbal
helyettesíteni, így a közlés médiumairól és materiális effektusairól beszélnek. A je-
lentés (üzenet) ebben az elméletben a médiumok közötti fordíthatósággal egyenlő, a
szöveg érthetősége pedig – Kittler egyik legkiválóbb magyar értelmezője szerint –
csak akkor probléma, ha a szöveg „nem fordítható át maradéktalanul valamely mé-
diumba”. A maradék ez esetben hulladékká is válik, mivel nincs számára tárhely a
médiumok rendszerében (Kulcsár-Szabó 2005: 70). Ami Kosztolányinál a vers „lel-
ke” volt, az itt kommunikációs zaj és hulladék.

Ebben a kultúratudományi keretben – ezt kár volna tagadni – megszűnik az iroda-
lom, sőt általában a művészet kitüntetett szerepe, és az irodalmi mű egyedisége he-
lyett az irodalmi kommunikáció médiumai, közvetítőrendszerei válnak kitüntetett
vizsgálati tárgyá. Alighanem ehhez a szemlélethez kapcsolhatók a **filológia** új-
radefiniálására és szerepének újragondolására irányuló törekvések is. Elnagyolt
szembeállítással élve: a hermeneutika a szöveggel szembeni értelemigényt a fizikai
megvalósulás elé helyezi: ennek példája lehet a szövegromlás korrekciójának esete,
vagyis amikor a valamilyen szempontból hibás vagy hiányos szöveget fejben

kiegészítjük az elvárt értelem alapján. Ktdjk tlln nnk mndtnk jlntst? Az „új filológia” hívei sokszor ellenkezőleg érvelnek, és a szöveg fizikai vagy bibliográfiai összetevőinek fontosságára hívják föl a figyelmet: például arra, hogy Keats szonettjének akár a jelentése is megváltozhat akkor, ha az eredeti folyóiratközlésben tanulmányozzuk, nem pedig utólag összeállított irodalmi antológiákban (Bornstein 2011: 92).

Az ebből a német szellemi környezetből kikerülő tudósok egyike, a mai Magyarországon különösen nagy visszhangot keltő Hans-Ulrich Gumbrecht a jelentés/forma ellentétet a **jelentés** és a **jelenlét** megkülönböztetésével váltja föl. A magyarul szokatlanul – és véletlenül – jól hangzó fogalompár arra utal, hogy a kultúratudomány olyan területekre is igyekszik kiterjeszteni a figyelmét, amelyek a pusztán jelentésekre figyelő módszerekkel nem elérhetők. (Jellemző, hogy a szerző például a sport esztétikájáról is írt könyvet – ebben a magyar Aranycsapatnak is nagy szerepet szánt –, de irodalmi művekkel és más műalkotásokkal való találkozásra is fönntartja a jelenlét fogalmát, erről majd lejjebb lesz szó.) Gumbrecht érdekes módon egyebek között az **élmény** (ném. *Erlebnis*) fogalmát állítja a középpontba, mely fogalom a német és magyar nyelvű költészetértelmezésben is nagy szerepet játszott. A Gumbrecht által gyakran bírált, a modern bölcsészettudományokat értelmező tudományként leíró Dilthey ugyancsak írt munkát *Élmény és költészet* címen – nem meglepő, hogy a mai tudós igyekszik saját élmény-fogalmát megkülönböztetni az elődjétől (Gumbrecht 2010: 104, 129. jegyzet). De ennek a fogalomnak más tudománytörténeti vonatkozásai is vannak: Hankiss Elemér híres, eredetileg még az 1960-as években írott tanulmányában, melyben egy rendkívül rövid Kosztolányi-verset (*Októberi táj*) vizsgál, a műalkotást mint az élmény rögzítésére és a befogadás során újralétrehozására szolgáló „gépet” jellemzi (Hankiss 1985: 265). Gumbrecht értelmezésében az élmény átmeneti állapotot jelent, olyan „intenzitás-pillanatot”, amely egy dolog fizikai érzékelése után, de konkrét jelentéssel való ellátása előtt játszódik le (Gumbrecht 2010: 84).

Korábban azt láttuk, hogy ebben a kultúratudományi közegben az irodalom és az olvasás kitüntetett szerepe megszűnt, a kultúratudósok érdeklődését a modern médiumok kommunikációs lehetőségei, a testi és performatív kifejezésmódok, valamint a pop- és akár a sportkultúra elemzése köti le. Ennek fényében különösen érdekes Gumbrecht azon értekezői lépése, hogy az élmény és a jelenlét fogalmainak gyakorlati hasznát elemezve, a tudomány és a felsőoktatás új funkcióinak ismertetésekor az olvasáshoz fordul analógiáért. Arról beszél, hogy az általa előnyben részesített tanítási stílus nem előíró, hanem rámutató (ez emlékeztethet Sontag érveire), vagyis nem az oktató saját értelmezését helyezi előtérbe, hanem a diákokat juttatja *élmény*hez azáltal, hogy figyelmüket „összetett jelenségekre és problémákra irányítja rá”. Gumbrecht persze észleli az ezzel kapcsolatos nehézségeket, és itt veszi elő az olvasás példáját:

De hogyan kerülhető el, hogy egy ilyen rámutató tanítási stílus némaságba vesszen vagy, ami még rosszabb, a nagy összetettség kvázi-misztikus szemlélésébe és csodálatába? Analógiáért, mely segíthet világosabbá tenni ezt a

problémát, az *olvasás* – erőteljes – új fogalmához fordulhatunk, amelynek háttérben a modern irodalom bizonyos formáinak olvasása során szerzett élmények állhatnak. Az ilyen olvasás, könyvek olvasása és a világ olvasása egyaránt, nem pusztán jelentéstulajdonítás. Soha véget nem érő, egyszerre örömteli és fájdalmas mozgás a szellemi tájékozódás és kontroll elvesztése és visszanyerése között – amely előállhat (szinte?) bármely kulturális tárgygal való szembesülés közben, amennyiben nem szorít az idő, vagyis ha nem kell azonnal „megoldással” vagy „válasszal” szolgálni. Pontosan erre a mozgásra gondolunk, amikor azt mondjuk, hogy egy tanítási óra vagy szeminárium „tágítja” a horizontunkat (Gumbrecht 2010: 104–105).

Érdeemes kiemelni néhány pontot ebből a bonyolult idézetből.

- Egyrészt (mint már szó volt róla) figyelemreméltó, hogy az olvasás, azon belül is a modern irodalom olvasása mindenfajta élmény analógiájaként szolgál. Gumbrecht a „világ olvasása” kifejezést is használja, amivel ebben az új szellemi környezetben is régi eszmetörténeti toposzokat idéz föl, hiszen a világnak mint olvasható könyvnek az elképzelése sokféle alakban fölbukkant az európai gondolkodástörténet során. Igazából éppen a modern természettudományok virágzását előkészítő 18. századi empirizmus szorította háttérbe ezt az elgondolást, amikor szembeállította a könyvekből elnyerhető, a tekintélyelvre építő tudást azzal az ismerettel, amit „a saját szemünkkel”, érzékszerveink és önálló gondolkodásunk révén nyerhetünk a világról (ld. Blumenberg 1986: 86). A modern irodalom- és kultúraelmélet saját szempontjából rehabilitálja a világmegismerés és az olvasás közötti régi párhuzamot, amint ezt már itt a Gumbrecht-idézetből is látjuk.
- A következő kiemelendő pont az olvasás és a jelentéstulajdonítás közötti különbségtétel. Olvasni – modern irodalmat olvasni és a fentiek értelmében a világot olvasni – nem azt jelenti, hogy pontról pontra megfeleltetjük az olvasottakat valamely tételszerű jelentéssel. Gumbrecht „mozgásként” írja le ezt a tevékenységet, amivel alátámasztja az ebben a könyvben felvillantott analógiát a testmozgással. Ugyanakkor mi a bevezetőben ragaszkodtunk az értelmezés vagy interpretáció fogalmához, Gumbrecht pedig elvetné azt. Kérdéseink az alábbiak lehetnek: 1, Ha az a feladat, hogy írásos beszámólót adjak valamely művel való találkozásomról, hogyan tudok szakmailag megalapozott módon beszélni arról a „mozgásról”, amely az olvasási folyamatot jellemzi? 2, Mit nyerek illetve veszítek azáltal, ha feladom az „értelmezés” megnevezést? Elgondolhatom-e úgy az értelmezést, hogy az közel marad az olvasás eddig rendszerezett, a parafrázisnak, a fordításnak és a jelentéstulajdonításnak ellenálló válfajához?
- Sok tekintetben fontos Gumbrechtnek az a kitétele, hogy az efféle olvasás akkor működik, amikor „nem szorít az idő”. A német-amerikai tudós itt tudománypolitikai kérdésekről is beszél, egyebek között arról, hogy a bölcsészettudomány akkor képes megfelelni saját eszményi feladatának, ha nem szorítják konkrét megoldások azonnali előállítására, „alkalmazott tudományos” eredmények

felmutatására. Kérdés, hogy mennyiben indokolt az az analógia, amelyet ő az értelmezés és az efféle megoldás-orientált gyakorlat között fölállít. Az mindenestre fontos megfigyelés, hogy az irodalmi olvasás lényege szerint lassú olvasás, amely lehetővé teszi az elidőzést, a vissza-visszatérést és a részletes megbeszélést. Erre mások is sokszor rámutattak, sokszor éppen pedagógiai vagy intézménypolitikai összefüggésben. „Irodalom az, ami kívül kerül a rendszeren; nem lehet gyorsolvasni” – mondja egy szintén világhírű, szintén kettős identitású (indiai–amerikai) kultúratudós (Spivak 2003: 52). Ha viszont a tanítás és az irodalmi/kulturális intézményrendszer szerepe ilyen fontos, akkor miként értelmezhetjük az élmény és az értelmezés gumbrechtli megkülönböztetését?

Két további irányba szeretném továbbvinni ezt a kérdést, ezek egyike az időben visszafelé mutat, a Gumbrecht-féle elmélet lehetséges előzményei felé. Ebben az összefüggésben arra szeretnék rámutatni, hogy a jelentéstulajdonítástól való ódzkodás és az olvasás folyamatszerűségének hangsúlyozása nem feltétlenül vezet az értelmezés fogalmának elvetéséhez. Másrészt egy gyakorlatibb, az irodalom tanításához kapcsolódó tanulmány révén térek ki arra, hogy milyen viszony lehet az irodalmi élmény és annak értelmező feldolgozása között.

A Gumbrechtet megelőző generációhoz tartozó Wolfgang Iser egyik első, az értelmezéssel foglalkozó tanulmányában Susan Sontag már idézett konklúziójából indult ki, mely szerint „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk”. Iser az itt elmondottakkal összhangban a „hagyományos” jelentésfejtő értelmezés kudarcára következtetett ebből, és olyan értekező nyelv kifejtésére törekedett, amely magának az olvasásnak a dinamikáját képes leírni, vagyis nem egy adott jelentésre, hanem a jelentésalkotás folyamatára volt kíváncsi (Iser 1989: 3). Ezt a dinamikát (a korábban látott példákhoz hasonlóan) ő a modern irodalom zavarba ejtő, idegességet kiváltó vonásaihoz kapcsolja, és mindenekelőtt az irodalmi szövegek kimondatlan rétegeire illetve a megértést megakasztó mozzanataira összpontosít. Az olvasás folyamatát leíró összefoglaló tanulmányában (melyet később részletesebben, könyv alakban is kifejtett) úgy érvel, hogy az olvasó mindig jelentéstulajdonításra törekszik, ám ebben a szöveg őt rendre megakasztja. Az olvasás (nála ez elsősorban regényolvasást jelent) folyton váltakozik az elképzelt világ egységes illúziójának képzeletbeli létrehozása és ennek az illúzióknak a lerombolása között. Az olvasónak ez a zavarba hozása eredményezi, hogy Iser szerint „amikor különösen lenyűgöz bennünket egy könyv, szükségét érezzük, hogy beszéljünk róla; nem eltávolodni akarunk tőle a beszéd révén – egyszerűen szeretnénk jobban megérteni azt, hogy mi ragadott úgy magával. Élményen estünk át, és most szeretnénk tudatosan is megismerni azt, amit átéltünk. Talán éppen ez az irodalomtudomány elsődleges haszna – segít tudatossá tenni a szöveg azon aspektusait, amelyek másképp rejtve maradnak a tudatalattiban” (Iser 1974: 290).

Egy másik dolgozatában Iser az irodalom modern funkciótörténetéről számol be, és ismerteti az irodalom romantikus, polgári, valamint a huszadik századi avantgárdban

betöltött szerepét. A német idealista filozófiától öröklött esztétikai szemléletben a művészet a természeti-társadalmi valóság meghaladását ígérte, a tizenkilencedik századi polgári művészeteszmény a műveltséget a társadalmi előmenetellel kapcsolta össze, a modern avantgárd mozgalmak (a dadaizmustól az 1968-as diáklázadáokig) a művészet és az irodalom társadalmi valósággá válását sürgették. Iser ezeket a történeti funkciókat mind érvénytelennek tekinti egy olyan korban – a tanulmány eredetileg 1986-ban jelent meg! – amelyben a hagyományos magas kultúra egyedül a tévés műveltségi vetélkedőkön keresztül kerül ideig-óráig a figyelem előterébe, és a társadalmi elismerést nem a műveltség, hanem a szakmai siker garantálja. Az elavult funkciók helyett Iser szerint az irodalmat „az a felismerés teszi ma is olyan izgalmassá és érvényessé, hogy minden tevékenységünket áthatja az értelmezés – hogy valójában értelmezés *által* élünk” (Iser 1989: 209). Az értelmezés mindenütt jelenléttségének többnyire a nietzschei filozófiából származtatott gondolatát Iser úgy fogalmazza át, hogy az emberi világot „mindig már értelmezett világnak” (világképek és intézmények által áthatott világnak) nevezi. Ha ez igaz, akkor az értelmezésre felhívó irodalom ebben a világban „a mítosz folytatásának” tekinthető (Iser 1989: 210, 212).

Iser érvelése tehát arra a gondolatmenetre épül, hogy a világban való tájékozódáshoz is eleve értelmezésre van szükségünk: a valóság önmagában értelmetlen és kaotikus, így csak akkor igazodunk el benne, ha interpretációk, tehát világképek, szimbolikus rendszerek, kulturális szokások és társadalmi intézmények mentén rendezzük el. A hétköznapi életben ezeket az értelmezéseket sokszor *a valóságnak* tekintjük, mivel ezek segítenek nekünk a tájékozódásban. Mivel mindenkinek szüksége van ezekre az értelmezésekre a világban való eligazodáshoz, senkinek nem lehet tökéletes rálátása saját világképére, saját előítéleteire. Az irodalom értelmezése ebben a felfogásban azért hasznos tevékenység, mert legalább ideig-óráig rálátást biztosít saját előítéleteinkre, saját jelentéstulajdonító tevékenységünkre. Az irodalmi mű Iser szerint mindig több értelmezést tesz lehetővé, sőt ezeket egymás ellen is kijátssza, így hívja föl az olvasó figyelmét arra, hogy egy-egy esemény értelmezése mennyi mindentől függhet. Sőt, szerinte az értelmezési perspektívák váltakozása éreztetheti velünk, hogy egy regény „életszerűbb”, mint az, amelyből ez a váltakozás hiányzik. Az irodalmi szövegek tehát eszerint a felfogás szerint „nem igazolják vissza a nekik tulajdonított jelentéseket, ellenben úgy vannak megszerkesztve, hogy folyamatosan jelentéstulajdonításra készítetnek” (Iser 1989: 30). Ezt a kettősséget Iser „az olvasás dialektikájának nevezi”, és több tanulmányában is azt a következtetést vonja le ebből, hogy az irodalom olvasása olyasvalaminek a megtapasztalását és megfogalmazását teszi lehetővé, ami máskülönben rejtve marad előlünk (Iser 1974: 294; Iser 2001: 358–367).

Azért tettük ezt a kitérőt, hogy az értelmezés szükségessége mellett érvelő Iser felfogását összevevük az értelmezés iránti kételyt bejelentő Gumbrechtével. Az alapvető eltérés ellenére bizonyos hasonlóságokat fedezhetünk föl kettejük érvelésmódja között. Gumbrecht a modern irodalom olvasásához az egyértelmű tájékozódás

elbizonytalanodását kapcsolta, Iser is hasonló folyamatokról számol be, a modern regényirodalom történetét a bizonytalanság növekedésének történeteként írja le. Az értelmezést szükségesnek tekintő értekező sem úgy fogja föl az interpretációt, mint ami egy végső vagy egyértelmű jelentés összekapcsolását jelenti a művel, hanem jelentéstulajdonítási műveletek egymást állandóan kiegészítő, felülíró, korrigáló sorozataként tekint az olvasás és értelmezés folyamatára. Ez a dialektikus mozgás végső soron nem sokban különbözik az élmény gumbrechtli felfogásától, amely – mint láttuk – az érzékelés és a jelentés közötti átmeneti sávot fedi le. Végül: Gumbrecht is fontosnak tartotta kiemelni a „világ olvasásának” fontosságát, és Iser is arra jutott, hogy az irodalom interpretációja során saját észrevétlen vagy tudattalan értelmezési szokásainkat vizsgálhatjuk fölül, ezzel nyitottabbá válhatunk saját magunk és világunk értelmezésére.

Az irodalomértelmezés gyakorlatát ért kihívások tehát számosak és komolyan veendőek. Azonban úgy is felfogható a dolog, hogy magának az interpretációnak a fogalma elég tágas, így nem csak a mű tartalmi kivonatának vagy akár elvont „üzenetének” megfogalmazását jelentheti. Mivel a költeményt, az elbeszélést és a drámát is emberi nyelven írják, és felidézi az emberi kommunikáció hétköznapi kontextusát, ezért lényege szerint hordoz olyan implikációkat, amelyeket csak magyarázat (explikáció) révén tudunk azonosítani. Ezek a magyarázatok azonban nem tarthatnak számot végső érvényre, mivel az irodalom praktikus vonatkozásai nem egyértelműek, a magát a szöveg létrehozását létrehozó aktus mibenléte nem rögzíthető véglegesen.

Nehezen képzelhetők el az „élményszerű” és az „értelmező” befogadás egymást teljesen kizáró formái. Végleges példákért talán az ifjúsági kultúrához fordulhatunk: a könnyűzene befogadásának vannak a tiszta testiséghez közelítő módjai, mint amikor úgy ugrálunk a zenére, hogy sem a szöveget nem értjük, sem koreográfiát nem kell kidolgoznunk az alkalomra. Értelmünk ilyenkor csekély szerepet játszik a befogadásban. A mozi- és a videojáték-kultúra ugyancsak törekszik a közvetlen fiziológiai hatáskeltésre (ehhez paradox módon egyre bonyolultabb technológiára van szüksége), bár az akció- és horrorfilmek hatásához is szükség lehet „értelmező” mozzanatokra, például értenem kell a cselekmény felépítését ahhoz, hogy egy fordulat a kellő váratlansággal vagy éppen előkészítettséggel hasson rám. Hogy a popkultúra is létrehozza a maga értelmező közegét, azt a tv-s sorozatokhoz, zenei műfajokhoz, videojátékokhoz és sportokhoz kapcsolódó internetes fórumok sokasága tanúsíthatja. Ezek igazolni látszanak Isernek azt a korábban idézett feltételezését (amelyet ő csak az irodalom kapcsán kockáztatott meg), hogy a műélvezet kiváltja az élvezetet okozó jelenségről való beszélgetés igényét. Persze a beszélgetés olykor lehet tisztán információcsere is, de egyes fórumok azt igazolhatják, hogy határozott értelmezési kérdések is fölmerülhetnek akár focimeccsek kapcsán is. Ha például arról beszélnek egy fórumon, hogy megérdemelten aratott-e diadalt a korábban láttott meccs győztese, ezt már határozottan értelmezői kérdésnek tekinthetjük, amely nemcsak összehasonlító távlatot és az adott területen való jártasságot igényel, ha-

nem akár komoly filozófiai kérdéseket is magával von (mint a sors- vagy véletlenszerűség, az oksági meghatározottság és az eseményszerűség problémakörét).

Ellenkező előjelű példát már említettünk: a kötelező iskolai műértelmező dolgozatnak akkor is el kell készülnie, ha a dolgozatíró nem képes élményszerűen befogadni az értelmezendő művet. Az azonban valószínű, hogy nagyobb eséllyel válik jó műértelmezővé az, aki nemcsak iskolai kényszerből fog neki irodalmi művek olvasásának és értelmezésének, hanem rendszeresen foglalkozik olvasással és írással, netán ismerőseivel is beszélget irodalomról és kapcsolódó tárgyerületekről. Az iskolai műértelmezésben éppen az a nehézség, hogy a formalizált feladatok gyakran szinte lehetetlenné teszik a műélmény átvitelét az iskolai teljesítménybe, a tanár csak közvetve, a feladatmegoldás színvonala alapján ítélni tudja a diák befogadói kultúráját. Alighanem a sokszor balszerencsés formalizálás (amit azonban az oktatásban szinte lehetetlen elkerülni) okozza, hogy sokan ellentétként élik meg a műélmény és az értelmezés kettősségét. Egy amerikai középiskolai tanár saját megfigyelései szerint az iskolai olvasási feladatok során rosszul teljesítő diákok között nemcsak olyanok vannak, akik teljességgel idegenkednek az olvasástól, hanem olyanok is, akik hobbiból fálják a könyveket, de nem képesek ezt a szenvedélyüket összekapcsolni az iskolai keretekhez szabott formális „szövegértési” feladatokkal (idézi Vischer Bruns 2011: 45). Az iskolai értelmezés és a privát műélmény számukra feszültségben áll.

Pedig számos érv szól amellett, hogy az élmény és a megértés az olvasás során nem állítható szembe egymással. Ha most eltekintünk a nonszensz költészet és a hangköltészet extrém példáitól, nyilvánvaló, hogy egy szöveg szavait, mondatait értenem kell ahhoz, hogy a mű kiválthassa rám „fiziológiai” hatását. Most azonban nem egyszerűen a (szószerinti) megértés, hanem a kifejtett, megfogalmazott értelmezés és a műélmény viszonyáról beszélünk. A fent említett amerikai iskolai tapasztalatot értelmező tanulmányban Christina Vischer Bruns kétféle olvasásmódot különít el, az egyiket elmerülő (*immersive*), a másikat gondolkodó (*reflective*) olvasásnak nevezi. Az elsőhöz a képzeleti beleélés, az érzelmi és hangulati ráhangolódás, a szövegnek való engedés mozzanatai kapcsolódnak, míg a másikkra éppen a távolságtartás, az elemző, kritikai munka a jellemző. Az első tehát inkább passzív és jóindulatú, a másik pedig tevékeny, intellektuális és gyanakvó: a megkülönböztetés nagyjában-egészében megfelel az élmény és az értelmezés közötti korábban tett különbségnek.

Vischer Bruns egyik fő állítása, hogy a modern irodalomelmélet és a rá épülő oktatási gyakorlat hajlamos élesen szembeállítani ezt a két befogadási módot, és a másodikat, a reflektáló-kritikai olvasást előnyben részesíteni. Ráadásul neves irodalomtudósok abból a feltételezésből indulnak ki, hogy az első (az élményszerű, átélő a szövegbe belemerülő) olvasásmód minden olvasó természetes képessége, míg a kritikai távlatot az oktatás feladata kifejleszteni. Bruns részint éppen a fenti oktatási tapasztalat alapján állítja, hogy ez a szembeállítás torzító. Azon tanulók számára, akik rendszeresen olvasnak, a reflektálás épp olyan természetes tevékenység, mint a

beleélés, míg az olvasástól általában idegenkedő tanulóknál éppen a beleélés képessége hiányzik. A tanulmány megfontolandó gyakorlati következtetése az, hogy a közoktatásnak nagyobb hangsúlyt kell fektetnie az elmerülő-beleélő (vagyis: az élményszerű) olvasás képességének kifejlesztésére, még mielőtt túlzottan korán kritikai-értelmező munkára kényszeríti a diákokat. Noha a beleélés „az öntudat elvesztésének vagy csökkenésének tapasztalatával jár” (Vischer Bruns 2011: 64), ez a tapasztalat mégis elkerülhetetlen ahhoz, hogy képessé váljunk szövegekkel való elmélyült foglalkozásra. Vischer Bruns a pszichológus Winnicott-tól kölcsönvett (és egyébként Iser által is használt, ld. Iser 2001: 253, 306) fogalommal az irodalmi művet mint „átmeneti tárgyat” írja le, amely a személyiség és a világ közötti kapcsolódási pontként működhet, így mind a világ megértésében, mind az önmegértésben hasznos lehet.

Ennek az érvnek az ellenpárja az a megfigyelés, hogy a tudatos, reflexív, kritikai olvasás hozzájárulhat a műélvezet elmélyítéséhez is, akár úgy, hogy korábban élvezett műveket még összetettebb, rétegzettebb formában tesz hozzáférhetővé az olvasó számára, akár úgy, hogy új, a korábbiaknál nehezebb és bonyolultabb művek befogadására is képessé teszi. A kritikai olvasás „fejleszti” a beleélő olvasást, míg a beleélés alapozza meg a kritikai olvasás szükségességét (Vischer Bruns 2011: 78). Vischer Bruns következtetései szerint tehát – ha az olvasási képességek fejlesztésére törekszünk – nincs értelme az értelem és az élmény merev szembeállításának. Ez a következtetés egyébként egybevág Kosztolányi kritikai nézeteivel is, melyeket mai értelmezője így összegez: „Amiképpen a befogadás Kosztolányi szerint nem bontakozhatik ki ösztönös-álomszerű szellemi folyamatok közreműködése nélkül, úgy az olvasás sem képzelhető el egyoldalúan értelmi-rationális tevékenységként. A befogadás legalábbis olyan többretegű folyamat, amelynek az érzéki műélvezet, az ösztönös megragadás, az elemző magyarázat egyaránt részét képezi.” Vagy tömörebben: „műélvezet és műértés nem ellentétes, egymást lerontó befogadói törekvések” (Bengi 2012: 169, 175).

7. Konklúzió helyett: egy irodalmi allegória

Végezetül lássunk egy irodalmi szövegrészt, amely ennek a problémának az allegóriájaként is olvasható. Umberto Eco *A rózsza neve* című regényében az elbeszélő Adso és mestere, Baskerville-i Vilmos úgy képes föltárni a kolostor labirintus-könyvtárának szerkezetét, hogy – miután egyszer már jártak a falak között, és csak véletlenszerűen tudtak kikeveredni az útvesztőből – most tollat és papírt ragadnak, hogy emlékeik és mértani ismereteik segítségével rekonstruálják a könyvtár alaprajzát. A sikert látva Adso meglepetésének ad hangot:

- Hogyan lehet az – csodálkoztam – hogy atyámnak most sikerült megfejtenie a könyvtár titkát, hogy kívülről vizsgálta, s nem pedig akkor, amikor benne volt?
- Ugyanúgy, ahogyan Isten ismeri a világot, mert azt ő a teremtés előtt mintegy kívülről gondolta ki, mi pedig épp azért nem ismerjük a szabályát, mert benne élünk, s már készen találtuk.
- Tehát a dolgokat úgy lehet megismerni, ha kívülről vizsgáljuk őket?
- Igen, a mesterséges dolgokat [*le cose dell'arte*], újragondolva, miként jár el egy-egy tárgy megalkotója. A természet dolgaira ez nem áll, mert azok nem a mi gondolkodásunk művei (Eco 1988: 256).

Két tétel olvasható ki a kis allegóriából, egyet maga Vilmos mond ki, a másik viszont mintegy előtte is rejtve marad, a narratívából szűrhető le. Vilmos szerint az ember alkotta, csinált (azaz: *fiktív*) dolgok (mint amilyen az irodalom) csak úgy ismerhetők meg, ha bizonyos távolságból, kívülről szemléljük őket. Vagyis az irodalom megértéséhez le kell küzdenünk a szöveg csábítását, hogy beleéljük magunkat, és úgy szemléljük, *mintha* természeti dolog lenne. (Immanuel Kant szerint a műalkotás nem természet, de törekszik annak látszani [Kant 1997: 232–233]) Azonban joggal feltételezhető, hogy a mértani számítások csak azért lehetségesek, mert Vilmosék *már jártak* a labirintusban, sőt eltévedtek benne (!) és saját maguk bizonyosodtak meg a szobák számáról és alakjáról, aminek révén utólag könnyen kikövetkeztethették mindazt, amit a tervezők szándékosan elrejtettek előlük. Mini-allegóriánk másik következtetése tehát az kell, hogy legyen: a távolságtartó, „kritikai” irodalomszemlélet csak azután lehetséges, hogy a képzelőerő aktivizálásával már lehetővé vált a szövegbe való „belefeledkezés”. Ennek az utóbbi mozzanatnak logikai, de az oktatási folyamatban nyilvánvalóan időbeli elsőbbséget is kell tulajdonítanunk ellenpárjával szemben. Az Eco-regény részlete tehát olvasható olyan allegóriaként is, amely megerősíti Vischer Bruns következtetéseit.

Az irodalmi mű élményszerű olvasata azzal jár, hogy eltévedünk a szöveg labirintusában. Jelentőséget tulajdonítunk az érzéki látszásnak, megfeledkezünk a szöveg figuratív játékaival, szabadjára engedjük képzeletünket, jelentéseket alkotunk a szöveg útmutatásai alapján. Ilyen együttjátszás nélkül nem létezik irodalmi olvasás. Ahhoz azonban, hogy az élménynek távlati következményei is legyenek, képesnek kell lennünk kiutat találni a labirintusból, és felmérni azt, hogy milyen módokon teszi lehetővé számunkra az irodalom a szövegben való felelőtlen tévelygést. Ehhez kritikai távlatra és szakmai fogalmiságra van szükségünk – ezek teszik lehetővé azt, hogy a következő belépés során már célzatosabban haladjunk, és jobban értsük azt, hogy mi történik velünk a szöveg útvesztőiben.

Szakirodalom

- Arisztotelész (1997): Poétika (ford.: Ritoók Zsigmond). PannonKlett (Matúra): Budapest
- Assmann, Jan (1999): A kulturális emlékezet (ford.: Hidas József). Budapest: Atlantisz Kiadó.
- Augias, Corrado (2007): Leggere. Perché i libri ci rendono migliori, più allegri e più liberi. Milano: Mondadori.
- Barthes, Roland (1997): S/Z (ford.: Mahler Zoltán). Budapest: Osiris Kiadó.
- Bene Sándor (2007): A jövő története és az olvasók (1653: Zrínyi befejezi a Vitéz hadnagyot). In: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): A magyar irodalom története I. Budapest: Gondolat Kiadó. 487–500.
- Bengi László (2000): Az elbeszélés kihívása. Budapest: FISz
- Bengi László (2012): Az elbeszél halál. Kosztolányi-tanulmányok. Budapest: Ráció Kiadó.
- Benjamin, Walter (2007): A műfordító feladata (ford.: Tandori Dezső). In: Józán Ildikó (szerk.): Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig. Budapest: Balassi. 183–195.
- Benkő Krisztián (2007): Filológia, ideológia, poétika (1903: Thaly Kálmán: Kurucvilág). In: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): A magyar irodalom története II. Budapest: Gondolat Kiadó. 649–661.
- Black, Max (1990): A metafora (ford.: Melis Ildikó). Helikon 1990/4. 432–447.
- Blumenberg, Hans (1986): Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bókay Antal (2006): Az irodalomtanítás irodalomtudományi modelljei. In: Sipos Lajos (szerk.): Irodalomtanítás a harmadik évezredben. Budapest: Krónika Nova. 29–42.
- Booth, Wayne (1998): The Ethics of Teaching Literature. College English 1998/1. 41–55.
- Bornstein, George (2011): Hogyan olvassuk a könyvoldalt? (ford.: Vince Máté). In: Déri Balázs et al (szerk.): Metafilológia 1. Budapest: Ráció Kiadó. 81–117.
- Brenner, Peter J. (1998): Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen: Niemeyer.
- Brooks, Cleanth (1947): The Well-Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry. New York: Harvest.

- Brooks, Cleanth (1998): Az irónia mint strukturális elv (ford.: Vámosi Pál). In: Bóckay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): A modern irodalomtudomány kialakulása. Budapest: Osiris Kiadó. 347–356.
- Bruno, Pino (2008): Perché il futuro non è più quello di una volta. Pino Bruno – Il futuro non è più quello di una volta. <http://www.pinobruno.it/2008/07/perche-il-futuro-non-e-piu-quello-di-una-volta/> (2015. 07. 10.)
- Cerquiglini, Bernard (2011): A variáns dicsérete (ford.: Keszeg Anna). In: Déri Balázs et al (szerk.): Metafilológia 1. Budapest: Ráció Kiadó. 219–297.
- Cohn, Dorrit (2000): The Distinction of Fiction. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
- Croce, Benedetto (1969): La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letterature. Bari: Laterza.
- Culler, Jonathan (1992): In Defense of Overinterpretation. In: Umberto Eco (szerk.): Interpretation and Overinterpretation. Cambridge: Cambridge University Press. 109–124.
- Cserhalmi Zsuzsa (2001): Amit az irodalomtanításról tudni kellene. Budapest: Korona Kiadó.
- Csonka Ferenc (2007): Adalékok és észrevételek Zrínyi Miklós három epigrammájához. Irodalomismeret 2007/1. 5–16.
- Csúri Károly (1987): Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés köréből. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Damrosch, David (2008): How to Read World Literature? London: Blackwell.
- Damrosch, David (2014): World Literature as Figure and Ground. State of the Discipline Report. <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/world-literature-figure-and-ground-0> (2015. 07. 10.)
- De Man, Paul (1994): A vakság retorikája. Jacques Derrida Rousseau-olvasata (ford.: Török Attila). Helikon 1994/2. 109–140.
- De Man, Paul (2002): Visszatérés a filológiához (ford.: Gyuris Norbert). Filológiai Közlöny 2002/1–2. 12–17.
- Derrida, Jacques (1992): „This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jacques Derrida” (ford.: Geoffrey Bennington – Rachel Bowlby). In: Derek Attridge (szerk.): Acts of Literature. London: Routledge. 33–75.
- Dilthey, Wilhelm (1974): A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban (ford.: Erdélyi Ágnes). Budapest: Gondolat Kiadó.
- Donoghue, Denis (1998): The Practice of Reading. New Haven, Co: Yale University Press.
- Eagleton, Terry (2012): The Event of Literature. New Haven – London: Yale University Press.

- Eagleton, Terry (2013): *How to Read Literature*. New Haven, Co: Yale University Press.
- Eco, Umberto (1988): *A rózsza neve* (ford.: Barna Imre). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (2013): *Az értelmezés határai* (ford.: Nádor Zsófia). Budapest: Európa Kiadó.
- Eisemann György – H. Nagy Péter – Kulcsár-Szabó Zoltán (1999): *Irodalom tankönyv 16–17 éveseknek*. Budapest: Krónika Nova.
- Eliot, T. S. (1998): *Hagyomány és egyéniség* (ford.: Szentkuthy Miklós). In: Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris Kiadó. 331–336.
- Foucault, Michel (1991): *A diskurzus rendje* (ford.: Romhányi Török Gábor). *Holmi* 1991/7. 868–889.
- Foucault, Michel (2000): *A szavak és a dolgok* (ford.: Romhányi Török Gábor). Budapest: Osiris Kiadó.
- Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer* (ford.: Bonyhai Gábor). Budapest: Gondolat Kiadó.
- Gadamer, Hans-Georg (1994): *A szó igazságáról* (ford.: Poprády Judit). In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins. 111–141.
- Gadamer, Hans-Georg (é.n.): *Szöveg és interpretáció* (ford.: Hévízi Ottó). In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó. 17–42.
- Genette, Gérard (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method* (ford.: Jane E. Lewin.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Greenblatt, Stephen (2009): *Mi az irodalomtörténet?* (ford.: Tóth Csilla). In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8*. Budapest: Kijárat Kiadó. 109–132.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2001): *„Poraiból megéledett phoenix” avagy: a kánontól a klasszikáig* (ford.: V. Horváth Károly). In: Rohonyi Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Budapest: Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium. 163–180.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010): *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít* (ford.: Palkó Gábor). Budapest: Ráció Kiadó.
- Halmi Tamás (2000): *„Ha félsz, a másvilágba írd át.” Versnyelv és világkép a Kosztolányi-líra utolsó szakaszában*. *Prae* 2000/3–4. *PRAE – irodalmi folyóirat*. http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/324_Halmi_Tamas.html (2015. 07. 10.)
- Hamacher, Werner (2009): *95 Theses on Philology* (ford.: Catherine Diehl). *Diacritics* 2009/1. 25–44.
- Hamacher, Werner (2012): *Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse*. In: Marja Rauch – Achim Geisenhanslüke (szerk.): *Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte*. Stuttgart: Reclam. 163–182.

- Hankiss Elemér (1985): *Az irodalmi mű mint komplex modell*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Hankiss Elemér szerk. (1971): *A novellaelemzés új módszerei. A szegedi novellaelemző konferencia anyaga: 1970. ápr. 9-11*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hay, Louis (2011): „A szöveg nem létezik” (ford. Acél Zsolt). In: Déri Balázs et al (szerk.): *Metafilológia 1*. Budapest: Ráció Kiadó. 318–337.
- [Helikon 2001] = Kappanyos András szerk. (2001): *Az interpretáció érvényessége*. Helikon. Irodalomtudományi Szemle 2001/4.
- [Helikon 2011] = Földes Györgyi szerk. (2011): *Testírás*. Helikon. Irodalomtudományi Szemle 2011/1–2.
- Hirsch, E. D. (2006): *The Knowledge Deficit*. New York: Harcourt.
- Hoesel-Uhlig, Stefan (2004): *Changing Fields: The Directions of Goethe's Weltliteratur*. In: Christopher Prendergast (szerk.): *Debating World Literature*. London: Verso. 26–53.
- Iser, Wolfgang (1974): *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1978): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1989): *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (2001): *A fiktív és az imaginárius* (ford.: Molnár Gábor Tamás). Budapest: Osiris Kiadó.
- Iser, Wolfgang (2004): *Az értelmezés világa* (ford.: Lajosi Krisztina). Budapest: Gondolat Kiadó.
- Iser, Wolfgang (2006): *How to Do Theory*. London: Wiley–Blackwell.
- James, Henry (2004): *A szönyeg mintája* (ford. Szabó Szilárd). *Holmi* 2004/9. 1132–1158.
- Jameson, Fredric (1983): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London – New York: Routledge.
- Jauss, Hans Robert (1997): *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* (ford.: Bernáth Csilla). *Hans Robert Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest: Osiris Kiadó. 36–84.
- József Attila (1995): *Tanulmányok és cikkek*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Kant, Immanuel (1997): *Az ítélőerő kritikája* (ford.: Papp Zoltán). Szeged: Ictus.
- Karinthy Frigyes (1954): *Tanár úr kérem*. Budapest: Ifjúsági Kiadó.
- Kermode, Frank (1989): *An Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretation*. London: Collins.

- Kermode, Frank (2000): *Shakespeare's Language*. London: Penguin.
- Király István (1986): *Kosztolányi. Vita és vallomás*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Kosztolányi Dezső (1920): *Tanulmány egy versről*. Nyugat 1920/3–4. Elektronikus Periodika Archívum és Adatbázis. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00273/08118.htm> (2015. 07. 10.)
- Kovács Árpád (2004): *Diszkurzív poétika*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Kovács Sándor Iván (1985): *A lírikus Zrínyi*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Kuklay Antal (1999): *Pilinszky János Infinitívusz c. verséről*. *Folia Selecta* 1999/15. 1–2.
- Kulcsár Szabó Ernő (2010): *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*. Budapest: Akadémiai.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2005): *Hermeneutikai szakadékok*. Debrecen: Csokonai.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2010): *Kereszteződések. Az időbeliség mintái a későmodern költészetben*. In: Kulcsár-Szabó Zoltán: „Tükörszínhátjátéka agyadnak”. *Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*. Budapest: Ráció Kiadó. 154–187.
- Lausberg, Heinrich (2008): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Martens, Gunter (2011): *Segítség vagy gyámkodás? A kommentár szerepéről* (ford. Dejesics Konrád). In: Déri Balázs et al (szerk.): *Metafilológia 1*. Budapest: Ráció Kiadó. 459–475.
- Nemes Nagy Ágnes (2004): *Kosztolányi Dezső: Boldog, szomorú dal. Verselemzés televízióra*. In: Nemes Nagy Ágnes: *Az élők mértana 1. Prózai írások*. Budapest: Osiris Kiadó. 319–329.
- Németh G. Béla (1982): *Az önmegszólító verstípusról*. In: Németh G. Béla: *Hét kísérlet a kései József Attiláról*. Budapest: Tankönyvkiadó. 103–168.
- Palmer, Richard E. (1998): *„Hermeneuein-hermeneia” – Ókori szavak használatának mai jelentősége* (ford.: Kállay Géza). In: Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete. Ikonológia és műértelmezés 3*. Szeged: JATE Press. 59–76.
- Pethőné Nagy Csilla (2010): *Irodalom 11*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Pettersson, Torsten (1988): *Literary Interpretation: Current Approaches and a New Departure*. Abo: Abo University Press.
- Ricoeur, Paul (1998): *Az interpretációk konfliktusa* (ford.: Martonyi Éva). In: Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete. Ikonológia és műértelmezés 3*. Szeged: JATE Press. 139–150.
- Schlegel, Friedrich (1981): *Az érthetlenségről* (ford. Vámosi Pál). In: Salyámosy Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest: Európa Kiadó. 79–92.
- Showalter, Elaine (2003): *Teaching Literature*. London: Blackwell.

- Simon Attila (2002): Dünamisz és katharszisz (Az esztétikai tapasztalat arisztotelészi értelmezéséről). In: Simon Attila: Az örök feladat. Debrecen: Csokonai. 9–50.
- Snaevarr, Stefán (2004): The Heresy of Paraphrase Revisited. *Contemporary Aesthetics* 2004/1. *Contemporary Aesthetics*. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=228> (2015. 07. 10.)
- Somlyó György (1977): A költészet vérszerződése. Budapest: Szépirodalmi.
- Sontag, Susan (2000): Az értelmezés ellen (ford.: Rakovszky Zsuzsa). *Látó* 2000/7. *Látó: Transindex*. <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118>
- Spitzer, Leo (1955): The 'Ode to a Grecian Urn' or 'Content vs. Metagrammar'. *Comparative Literature* 1955/2. 203–225.
- Spivak, Gayatri Chakravorti (2003): *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Staiger, Emil (1967): *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich: Atlantis.
- Staiger, Emil (1995): Az értelmezés művészete (ford.: Kurdi Imre). *Athenaeum* 1995/1. 87–108.
- Stecker, Robert (1987): Pettersson on Incompatible Interpretations. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/2. 300–302.
- Stecker, Robert (1989): Torsten Pettersson – Literary Interpretation: Current Models and a New Departure. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/3. 294–295.
- Steiner, George (2005): *Bábel után. Nyelv és fordítás 1.* (ford.: Bart István). Budapest: Corvina Kiadó.
- Stierle, Karlheinz (1997): *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München: Fink.
- Swift, Jonathan (1958): *Hordómese* (ford. Kéry László). Budapest: Európa Kiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály – Veres András – Bojtár Endre – Horváth Iván – Szörényi László – Zemplényi Ferenc szerk. (1985): *Irodalom III*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály (1980): *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Szegedy-Maszák Mihály (1987): „A regény, amint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály (1995): Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről. In: Szegedy-Maszák Mihály: „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*. Budapest: Balassi. 24–67.
- Szegedy-Maszák Mihály (2002): Egy műfaj kockázatai. *Alföld* 2002/2. 17–26. *Elektronikus Periodika Archívum és Adatbázis*. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00070/szegedy.htm> (2015. 07. 10.)

- Szilágyi Márton – Vaderna Gábor (2010): A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig) In: Gintli Tibor (szerk.): Magyar Irodalom. Budapest: Akadémiai Kiadó. 313–637.
- Szilasi László (1994): Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét? Budapest: Pesti Szalon (JAK).
- Szitár Katalin (2000): A prózanyelv Kosztolányinál. Budapest: ELTE BTK.
- Szondi, Peter (1998): Hermeneutika – mítosz – irodalom. A filológusi megismerésről (ford. Mezei György). In: Fabiny Tibor (szerk.): A hermeneutika elmélete. Ikonológia és műértelmezés 3. Szeged: JATE Press. 343–358.
- Szörényi László – Szabó G. Zoltán (1997): Kis Magyar Retorika. Budapest: Helikon.
- Takáts József (2001) Takáts József: Nyolc év az elsődleges kontextus mellett. ItK 2001/3–4, 316–325. Az ItK honlapja. <http://www.itk.iti.mta.hu/megjelent/2001-34/takats.pdf> (2015. 07. 10.)
- Thienemann Tivadar (1931): Irodalomtörténeti alapfogalmak. Pécs: Minerva.
- [TESz 1967] = Benkő Lóránd főszerk. (1967): A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Valdes, Mario J. (2002): Rethinking the History in Literary History. In Linda Hutcheon – Mario J. Valdes (szerk.): Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory. Oxford: Oxford University Press. 63–115.
- Vas István (1974): Zrínyi Miklós kilenc soráról. In: Vas István: Az ismeretlen isten. Budapest: Szépirodalmi Kiadó. 947–953.
- Vischer Bruns, Christina (2011): Why Literature? The Value of Literary Reading and What it Means for Teaching. New York: Continuum.
- Wellek, René (1963): The Term and Concept of Literary Criticism. In: René Wellek: Concepts of Criticism. New Haven – London: Yale University Press. 21–36.
- Žižek, Slavoj (2006): The Parallax View. Cambridge, MA: MIT Press.
- [Zrínyi 1985] = Kovács Sándor Iván szerk. (1985): Zrínyi Miklós prózai művei. Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó.
- Zunshine, Lisa (2006): Why We Read Fiction? Columbus: Ohio State University.

A kötet szerzője:
dr. Molnár Gábor Tamás (molnar.gabor@btk.elte.hu)

ISSN 2416-1942 (online)

ISSN 2416-1772 (nyomtatott)

ISBN 978-963-284-590-6

Felelős kiadó: Eötvös Loránd Tudományegyetem

A kiadásért felel: Antalné dr. Szabó Ágnes

A kiadó székhelye: 1053 Budapest, Egyetem tér 1–3.

www.elte.hu


Felelős szerkesztő: Antalné dr. Szabó Ágnes

A sorozatot gondozza: az ELTE BTK Szakmódszertani Központja

<http://methodika.btk.elte.hu/>

Online kiadás

Budapest, 2015



Az Eötvös Loránd Tudományegyetem *Bölcsészet- és Művészetpedagógiai Kiadványok* című könyvsorozatában különböző szerzők tollából a bölcsész és a művészet-közvetítő tanárok képzését, valamint továbbképzését támogató szakpedagógiai tanulmánykötetek, tankönyvek és feladatgyűjtemények jelennek meg. A lektorált sorozatot az ELTE BTK Szakmódszertani Központja gondozza. A sorozat hosszú távon kívánja szolgálni a tanárképzést és a pedagógus-továbbképzést.

SZÉCHENYI 2020



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális
Alap



BEFECTETÉS A JÖVŐBE