

Domonkos Péter

Magyar Irodalmi Doktori Iskola, BTK, ELTE

„Harbach 1944”

Pilinszky János verse egy újraértett olvasáselmélet tükrében

Csak az utóélete felől látszik igazán, mi az, ami Michael Riffaterre olvasáselméletéből ma is meggyőző, ma is a hasznunkra van. Vajon ez miként működtethető, korszerűsítve, a Pilinszky alakította térben?

Akik érdeklődnek az irodalomelmélet iránt, bizonyára találkoztak már Riffaterre nevével mint az irodalomtudományi strukturalizmus védjegyével. Magyarul először a *Hankiss Elemér* szerkesztette, kétkötetes strukturalizmus-antológiában jelent meg, mely *Baudelaire* „A macskák” című költeményéről írott programatikus tanulmányát adta közre. (1) Igaz, ennek már pár évtizede. S bár az említett tanulmányt néhány éve *Bókay Antal* és *Vilcsék Béla* is beválogatta „A modern irodalomtudomány kialakulása” című szöveggyűjteményébe, attól félek, nem feltétlenül arról van szó, hogy megőrizte jelentőségét. (2) A posztmodern tudat számára – s a szöveggyűjteménynek „A posztmodern irodalomtudomány kialakulása” című kötet a folytatása – az, ami modern, végérvényesen meghaladott: mint közelmúlt érdektelenebb a régmúltnál, mely legalább a régiség patinájával bír.

Akárhogy van is, nem tudok senkiről, akire itthon Riffaterre olvasáselmélete mélyebb benyomást gyakorolt volna. A magyar szellemi élet hamarosan sürgetőbb kihívásokkal szembesült, és anélkül lépett túl rajta, hogy próbát tett volna vele. Am ha igaz – ahogy ezt *Gadamer* már fél évszázada világosan látta –, hogy a humán tudomány folytonos megújulása saját hagyományának értő újraelsajátításán múlik, ez a „nagyvonalúság” érthetetlen. A magam részéről az irodalomelmélet tekintetében is tartom magamat ahhoz, amit *Gadamer* a filozófia klasszikusairól mondott: „Hogy ezeknek a gondolkodóknak a szövegeit megértve olyan igazságot ismerünk meg, melyet más úton nem lehet elérni, azt akkor is be kell vallanunk, ha ez ellentmond a kutatás és a haladás mércéjének, mellyel a tudomány méri magát.” (3) Ez persze nem azt jelenti, hogy felejtszünk el mindarról, ami Riffaterre óta történt.

Riffaterre módszere, a szuperolvasás

Riffaterre a maga műelemző módszerét szuperolvasásnak nevezi (bár a szakirodalom nem veszi figyelembe, jegyezzük meg, hogy a terminust idézőjelbe tette). (4) Hogy mitől szuper ez az olvasás, ki kell következtetnünk, ő maga nem mondja meg. Csak az biztos, a szuperolvasás a természetes olvasáshoz képest az, ami: a különbségeket kell szám-bavennünk.

Először is, a szuperolvasás idealizált olvasás, mely elvonatkoztat a valóságos olvasó fáradékonyaságától, akinek figyelme – jól tudjuk – időnként elkalandozik olvasás közben. (5) A természetes olvasás egyszeri olvasást jelent. A szuperolvasás ezzel szemben többszöri: „a kommunikáció éppen tanulmányozott speciális aktusát” (ez volna a költészet, illetve a költészet befogadása ezen a bikkfanyelven) „alaposabban kikémeleli azáltal, hogy újra és újra végrehajtja”. (6) Továbbá, a szuperolvasás, úgymond, elvonatkoztat a tartalomtól. (7) Egy nagy múltú fogalompár jegyében ezt formalizmusnak nevezhetjük. Egy másik tanulmányában Riffaterre maga is formacentrikusnak nevezi érdeklődését: „Cé-

lom e helyütt, hogy a szöveg formális tulajdonságaira koncentráljak. Nekem úgy tűnik, egy költemény egyetlen értelmezése sem lehet pontos és megbízható, ha nem ilyen tulajdonságokon alapul.” (8) Nota bene: a formalizmus tehát csak kiindulópont, a költemény értelmezése a cél. S valóban, akár „A macskák” elemzését, akár Riffaterre más tanulmányait olvassuk, szembetűnő érdeklődése a jelentés iránt, s a rivális értelmezésekkel folytatott polémiája. (9)

Ne gondoljuk, hogy Riffaterre beérte a szöveg formális elemzésével. *Jakobs*nak és *Lévy-Strauss*nak „A macskák”-ról írott elemzésében éppen azt kifogásolja, hogy az öncélú megfigyelések (a rímek nyelvtani neme, szófaja, egyes száma – többes száma, jelentéstan osztrályai, csoportosulása, alany és tárgy kategóriái, a mondat szerkezetek, s a mindebben kimutatható szimmetriák és aszimmetriák stb.) csak lazán kapcsolódnak a mű jelentéséről mondottakhoz: „szakadék támadt az elemzés földhöz tapadt folyamata és a filozófiai tűzijáték között.” (10)

Mi volna hát a forma, ami érdekli? A superolvasás egy vonatkozásban a természetes olvasáshoz hasonlít, s ezt Riffaterre nem győzi hangsúlyozni. Míg más strukturalisták (s itt elsősorban Jakobsonra és Lévy-Straussra gondol) műelemzéseikben olyan szerkezeteket mutattak ki, melyek a költeményt statikusan fogták föl, ő a maga részéről éppen a szavak és mondatok egymásutánosságára helyezi a hangsúlyt, és az ebben rejlő hatáspotenciálra. Ezt a hatáspotenciált nevezi meglepetésnek, bár a szó megtévesztő. Mint pszichológiai terminus azt a képzetet kelti, hogy merőben szubjektív, s mint ilyen, megfoghatatlan. Ehhez képest Riffaterre egy nyelvi jelenség hatásáról beszél, mely nyelvészetileg megragadható, leírható, objektív: „Az előre nem várhatóságnak az a forrása, hogy a nyelvtani megszorítások korlátozzák a szavak megválasztásának szabadságát a mondat minden pontján, s ezzel bizonyos fokig ’várhatóvá’, kiszámíthatóvá tesznek minden egyes soron következő szót. A várhatóság a részt vevő rétegek és a megkötöttségek szármával párhuzamosan nő; ez történik a rendszeres ismétlődések, például a paralelizmusok s különösképpen a metrum esetében. Amint nő azonban a várhatóság, úgy fokozódik a nem várható, meglepetésszerű elem hatása.” (11)

Hadd hívjam fel a figyelmet arra a nem jelentéktelen többletre, amivel az első mondat-hoz képest a második mondat szolgál. Ha Riffaterre csak annyit mondana, hogy vannak nyelvtani megszorítások, s a meglepetés ehhez képest értendő, ma szembesülnie kéne azzal a nyelvfilozófiai állásponttal, mely egyáltalán nem hisz nyelvtani szabályokban. (12) Persze, ez a nyelvfelfogás sem tagadhatja, hogy bizonyos szociológiai határok között ilyen vagy olyan nyelv szokások léteznek, melyekre egy szokatlan nyelvi fordulat esetén alappal hivatkozunk. A Riffaterre-től citált szöveg második mondata azonban némiképp mást mond. Nem általános nyelvtani megszorításokra hivatkozik, hanem egy adott szöveg szabályaira, melyeket maga teremt meg rendszeres ismétlődések útján. Így az eltérés is ezekhez képest értendő – persze csak a második mondat szerint.

A „meglepetés” tehát csak annyiban pszichológiai ügy, hogy egyfajta nyelvi fordulat hatása. Hogy Riffaterre mennyire ódzkodott a szubjektívizmustól, s mennyire vágyott az objektivitásra, jól mutatja, amikor az elemzés egy pontján az iróniáról beszél: „Az iróniának az irodalomban verbális struktúrájának kell lennie, máskülönben az egyes olvasók eltérő véleményétől függne az, hogy mi a túlzás vagy a ’nem komolyan értendő’. A szövegben valami jelnek kell lennie, amely megmutatja, hogy nem kell komolyan venni a mondottakat, vagy hogy kettős jelentésről van szó.” (13) Ehhez képest teljesen érthetetlen, miért ragaszkodott egyfajta olvasásstatisztikához. A szöveg elemzésre méltó, releváns pontjait szerinte kijelölik az olvasók reakciói: „A tapasztalat azt mutatja, hogy ezekre a pontokra mindig rámutat jó néhány ’informáns’ (megkérdezett olvasó), olyanok, akik egyébként egymástól eltérően racionalizálják, magyarázzák a költeményt.” (13) Végül is, ahol nyelvi jeleken múlik minden, nem szavazás fogja eldönteni, hol következik be fordulat a szöveg szabályaihoz képest.

A magam részéről csak egy magyarázatot tudok erre: valamiképpen igazolni akarta a szuperolvasás bevallott történetietlenségét. A természetes olvasás egy természetes személy aktusa, aki nyilvánvalóan bizonyos paraméterekkel bír. Ekkor vagy akkor él, ilyen vagy olyan kollektív előfeltevések között, művelt vagy műveletlen, irodalmár vagy történész és így tovább. Riffaterre bevallott célja egy olyan olvasat létrehozása, mely független ezektől a paraméterektől. (15) Meggyőződése, hogy egy költemény mint üzenet bizonyos – időtlen – sajátosságokkal rendelkezik, melyeknek „az olvasóból ki kell tudniuk váltani bizonyos reakciókat, válaszokat – annak ellenére, hogy ... az esztétikai divat megváltozik.” (16) Amikor azt javasolja, hogy tekintsünk el a válaszok tartalmától, ezt abban a reményben teszi, hogy a tartalmi különbségeiktől megszabadított válaszok a szöveg azonos pontjaira hivatkoznak; feltételezi, hogy ezek a hivatkozási pontok nyelvi fordulópontok, s ezek generálják a legkülönbözőbb válaszokat.

Ez a megközelítés – a formális elemek feltételezett egyöntetűsége ellenére – utat nyit a szemantikai értelmezések sokfélesége felé. Ám úgy tűnik, Riffaterre a maga szemantikai értelmezését a költemény értelmezésének képzelte, minthogy nyelvi kiindulópontjait tekintve minden egyéb olvasat összegzése – erre vall kimerítő felsorolása „A macskák” szuperolvasatának forrásairól.

Igaz, hogy egy nem lineáris olvasatban elveszhetnek bizonyos értelevonatkozások, ám az is igaz, hogy felszínre kerülhetnek olyan vonatkozások, amelyek a lineáris olvasatban vesznek el. Ezen még az előzetes megértésnek a strukturális elemzéshez képest fennálló elsőbbsége sem változtat, amire a hermeneuták sokszor hivatkoztak.

Ez ugyanis egy merőben formális megközelítéssel szemben érvényes csak. Jellemző, hogy Gadamer maga egy Celan-költemény értelmezése kapcsán Peter Szondi nem-lineáris olvasatáról szólva már sokkal óvatosabban fogalmazott.

(17) Ezen a listán efféle tételek szerepelnek: „annyi kritikus, amennyit kézbe tudtam venni”; „olyan információforrások, mint például saját tanítványaim vagy mások, kiket a sors utamba sodort” stb. A listán szerepel nyelvtörténeti szótár is, ami természetesen ugyancsak árulkodó. Riffaterre az elemzés során egyszerre akar a költemény hajdani és mai olvasójává válni: egyszer 19. századi fordulatokat idéz, máskor a legmodernebb nyelvészeti fogalmakat használja.

Jauss és de Man a szuperolvasásról

Úgy gondolom, a Riffaterre történetietlenségében rejlő problémát *Hans Robert Jauss* recepcióesztétikája oldotta meg, s

ennyiben egyenes út vezet Riffaterre-től Jauss-hoz. Jauss a szuperolvasó szerepkörét tagolta: egyfelől önmaga lépett a helyére (18), másfelől külön feladatnak fogta fel, hogy saját olvasatát a költemény recepciótörténetével szembesítse. Hogy Riffaterre hatása Jaussra mégis mennyire egyértelmű, kitetszik az esztétikailag érzékelő olvasat jaussi meghatározásából, mely épp a Riffaterre-ről szóló bírálatot követi: „Ennek a történeti olvasónak a szerepe (...), hogy saját olvasatában csodálkozni tud, és e csodálkozást kérdésekben is ki tudja fejezni. Az 1979-es év eme történeti olvasója mellé állítottam egy tudományos kompetenciával bíró kommentátort, aki az élvezve megértő olvasó esztétikai benyomásait analitikusan elmélyíti és – amennyire csak lehetséges – a szöveg hatásstrukturáira visszavezeti”. (19) Mi mást tett Jauss, mint hogy az ún. „informátorok” szerepét, akik Riffaterre-t a meglepetést okozó szöveghelyek nyomára vezették, valamint Riffaterre szerepét, aki a meglepetést nyelvi okokra utalva megmagyarázta, egyaránt magának tartotta fenn? A szuperolvasás korrigált változatát mint a befogadás első szakaszát beépítette rendszerébe, amely, mint tudjuk, egy szépirodalmi mű befogadását három sza-

kaszban képzelet el: az esztétikailag érzékelő olvasat, az értelmező olvasat és a történeti olvasat egymásra épülő folyamatában. Jauss recepcióesztétikája innen nézve Riffaterre korrigált olvasáselméletének és Gadamer korrigált hermeneutikájának ötvözete.

Hogy Riffaterre és Jauss elmélete közt rokonság van, azt *Paul de Man* is világosan látta. (20) A maga részéről azonban elutasította a szuperolvasás koncepcióját: „Ugyanis nem igaz, hogy az olvasó első vagy összegző percepciója egyáltalában szekvenciális volna, különösen nem egy lírai vers esetében. Az sem igaz, hogy egy ilyen olvasat dramatikusan fejlődne, fordulatok és felismerések sorozataként. Az ilyen elképzelések (...) nem (...) felelnek meg a szövegnek az olvasóra tett hatásával, hiszen a szöveg artikulációjának elve elsősorban mnemonikus, nem pedig dramatikus, arra van tehát kódolva, hogy kívülről megtanulják. (...) Az olvasó mozgását leíró később kialakított metaforái, mint amilyen a ’pásztázás’, jóval pontosabbak.” (21)

Nem foglalkozom Paul de Man Riffaterre-tanulmányának fősodrával, mely Riffaterre-en a stilisztikai olvasás helyett a retorikait kéri számon. (22) De megjegyzem, Paul de Man idézett érvei retorikai szempontból enthymémák: olyan érvek, amelyek a közönség előítéleteire apellálnak. Hogy az olvasók hogyan olvasnak, azt olvasástörténeti munkák jobban tudják. (23) Ez persze igaz Michael Riffaterre is. Úgyhogy egy pontosító megjegyzés mégiscsak nélkülözhetetlen. A „percepció” fogalmában, ahogy azt de Man használja, összemosódik két olyan fogalom, melyek megkülönböztetése Riffaterre számára lényeges volt: a szöveg észlelésének, illetve értésének fogalma. Egy dolog, hogy milyen sorrendben futom át a szavakat, és más dolog, hogy a szöveg értelmét hogyan alkotom meg. Riffaterre szerint az észlelés lineáris, és az értelmezést ehhez kell igazítani. Csakhogy ez vitatható. Akár már a szöveg észlelése tekintetében is. Riffaterre-nek ismernie kellett olyan költeményeket, ahol a haladási irány kérdéses: például *Mallarmé* költeményében, a „Kockadobás”-ban; Apollinaire ’kubista’ képviseiben; egyáltalán: a konkrét költészetben. Ha hű maradt volna alapelvehez, miszerint a szövegben kódolva van az utasítás, hogy hogyan olvassuk, elkerülhette volna ezt a csapdát. Azonkívül az sem magától értetődő, hogy a szövegértés elveit a szöveg észleléséhez igazítsuk. Meglehet, Riffaterre igazságtalan volt Jakobsonnal és Lévy-Straussal szemben, amikor elemzésükön ezt az összhangot kérte számon. Mert bár igaz, hogy egy nem lineáris olvasatban elveszhetnek bizonyos értelemvonatkozások, ám az is igaz, hogy felszínre kerülhetnek olyan vonatkozások, amelyek a lineáris olvasatban vesznek el. Ezen még az előzetes megértésnek a strukturális elemzéshez képest fennálló elsőbbsége sem változtat, amire a hermeneuták sokszor hivatkoztak. (25) Ez ugyanis egy merőben formális megközelítéssel szemben érvényes csak. Jellemző, hogy Gadamer maga egy *Celan*-költemény értelmezése kapcsán *Peter Szondi* nem-lineáris olvasatáról szólva már sokkal óvatosabban fogalmazott. (25) A priori semmi okunk sincs arra, hogy az architektónikus, a lineáris vagy a pásztázó olvasatot részesítsük előnyben. Annál inkább a posteriori. Az eredmény magáért beszél.

Kísérlet Riffaterre módszerének alkalmazására

Mindezek alapján az alábbi olvasási kísérlet lényegét a következőképpen foglalhatom össze. A magam részéről Jauss Riffaterre-értelmezéséhez csatlakozom, aki a szuperolvasás formalista kiindulópontját az értelmezés nélkülözhetetlen előjátékának fogta fel. Szépirodalomról lévén szó, különösen indokoltnak érzem azt a feltevést, hogy ha olvasás közben valamilyen – a riffaterre-i értelemben vett – nyelvi meglepetés ér minket, annak a szöveg jelentéséhez is köze van. Kivált, hogy Riffaterre a meglepetés legmeggyőzőbb példáival a szemantikai dimenzióban szolgált. Emlékezetes, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy a „Macskák” első sorában macskák helyett szeretőkről és tudósokról halunk – kevésbé emlékezetes, amikor az első sor telített grammatikai struktúráját hangsú-

lyozza az egyszavas címmel szemben. De ha valamilyen hangtani, grammatikai vagy prozódiai finomságra hívja fel a figyelmet, azt is becsatornázza a mű jelentésvilágába.

Jausznak abban is igaza volt, hogy elvetette az összes létező olvasat integrálásának ideálját, és a történelemfeletti olvasó helyére személy szerint önmaga lépett. Véleményem szerint a nyelvi meglepetés riffaterre-i fogalma sem kerülheti el a történetiséget, sőt egyfajta lokalitást sem. Sem a nyelvérzék, sem a nyelvtudomány nem történelemfeletti: nemcsak a nyelv, de a nyelvről szóló tudás, s mindezek folyamányaként az „Olvasó” is változik, s tisztességebb és pontosabb, ha nem tesz úgy, mintha téren és időn kívül állna. A magam részéről csak abban bízhatok, hogy előfeltevéseimet olvasóim is széles körben osztják, s ha valahol nyelvi meglepetést észlelek, igazat fognak adni. De ez korántsem biztos. Ennyiben a műértelmezés is rá van utalva az intuícóra, és az egyetértés hiánya a bírálat jogos mércéje lesz. (Más szempontból nem követem itt Jauszt: például a megértés és az értelmezés kissé mesterkéltséget elkövetését illetően. A történeti olvasatot pedig, melynek során értelmezésemet a „Harbach 1944” eddig írt értelmezéseivel kéne szembesítenem, mellőzöm. Riffaterre-től ez teljesen idegen volna, és nem is szükség-szerű: a megértő és értelmező olvasat kiegészítője, de egyik sem implikálja.)

Meggyőződésem, hogy ha Riffaterre olvasásméletét megszabadítjuk történetietlenségétől, a minden olvasatot összegző szuperolvasó gondolatától, valamint a statisztikai érvektől, megőrizzük viszont meglepetés-konceptióját és – ha a szöveg enged – sorról sorra, szóról szóra haladó, lineáris olvasási attitűdjét, s mindezt kiegészítjük azzal az értelemre irányuló kíváncsisággal, mely egyáltalán nem állt Riffaterre-től sem távol, akkor egy termékeny és ma is védhető olvasási alternatívát kapunk a napjainkban divatos olvasási stratégiákhoz (dekonstruktív olvasás, feminista olvasás, kultúrelméleti olvasás, posztkoloniális olvasás stb.) képest. Ezt szeretném bizonyítani az alábbi elemzéssel.

Riffaterre a maga elemzésében már a cím és a vers szövege között meglepő inkonzisztenciát észlelt: a cím nyomán leírást várnánk, ám a leírás elmarad, s a valóságos macskák átszellemülnek. Mutatis mutandis elmondhatjuk ugyanezt Pilinszky költeményéről is. Vegyünk például egy rokon című munkát, amely nemrég jelent meg: „Zentán történt ’44-ben”. (26) Aligha meglepő, hogy az alcíme, mely egyben műfajmegjelölés is: „Történelmi esszé”. A „Harbach 1944” cím a maga konkrét tér-idő koordinátaival szintén valóságos történelmi eseményekre utal, s ehhez illő olvasói elvárásokat ébreszt. Ám a továbbiakban egy látomást olvashatunk: az emlékektől – vagy inkább vízióktól – gyötört lírai én látomását.

A cím egy szava nem magyar szó (Harbach), így akusztikai sajátosságai a magyar nyelvi közegben különös erővel érvényesülnek. Az r és a b önmagában is agresszív, találkozásuk még fokozottabban az. S e zöngés hangok nyersességét a szóvégi h fejeli meg, mely a németben zöngésen, a magyar nyelvben teljesen ismeretlen nyomatékkal ejtendő. Ugyanakkor a szóvégi h a szókezdő h-val alliterál, s a két h együttesen kísérteties hatást produkál – ezek az akusztikai, hangulatteremtő hatások megelőlegezik a költemény hangulatát.

Az első sorban egy implicit, de lényegi ellentét lepi meg az olvasót: a cím a történelmi távlatot hangsúlyozza, az első sor az események aktualitását („Újra és újra őket látom...”). Miközben a „Harbach” r-je ropog újra a fogunk alatt, máris fontos problémához érkezünk – *Bacsó Béla* Celanról írott könyvében ezt tekinti a holokauszt kapcsán a kulcskérdésnek. (27) Mindkét költő költészetének központi jelentőségű felismerése, hogy „...ami történt, valahogy mégse tud végetérni” („Passió”). A naiv tudat emlékműveket állít, hogy ne feledjen; a hatástörténeti tudat tisztában van vele, hogy valami végérvényesen megváltozott, hogy az emberről kialakított elképzelésünk Auschwitz után sohasem lehet a régi.

A meglepetés erejével hat, hogy a beígért „öket” helyett a holdról és egy rúdról halunk a második sorban: egy tájkép bomlik ki, melyben ember – egyelőre – nincs sehol. Ám nem is egy tájról szól ez a sor (ahhoz a két részlet túlon túl díszletszerű), inkább a lí-

rai én megbabonázottságáról e kísérteties képek által. Ez leginkább a képek állóképességének tudható be, ami a két ige időtlen jelentésének köszönhető: a hold „süt” és egy rúd „mered”. A „mered” ige fenyegető konnotációja azonban élesen ellentmond a „süt” ige békés természetének. Bár „a hold süt” szintagma már korántsem áraszt nyugalmat – ez a szó szerkezet megbolygatott szórendjének tudható be. A „süt a hold” természetességéhez képest „a hold süt” fordított szórendje zaklatottságra utal. Még jelentésében is fordított, a fény helyett a sötétet hangsúlyozza: a hold süt, nem a nap, tehát éjszaka van. A két szintagma mellérendelő összekapcsolása továbbá annyira szokatlan, hogy egyenesen zavarba ejtő. Önmagában véve semmi furcsa sincs abban, hogyha valaki azt mondja: „süt a hold”, illetve „ott mered egy rúd”. De amint a kettő egymás után hangzik el, máris zavart érzünk. Azt a fajta zavart, amikor egy zavart elmét hallgatunk, amely elszakadt a realitástól, s belső életéről vall akkor is, amikor látszólag másról beszél.

A harmadik sorban megtudjuk, kik is azok az „ők”: a tájképben emberek bukkannak fel. Ha ugyan emberek még ezek az emberek egyáltalán, mert a sor meglepetéseleme éppen az, hogy embervoltukat megszegyenítő módon egy rúd elé fogták őket, akár az iga vonó barmokat. A negyedik sor újabb meglepetéssel szolgál: a szekér, amit húznak, (talán ez a megfelelő jelző itt) emberfeletti méretű („roppant”). Aki érti a szimbolizmust és emlékezik a címre is, a szekeret (vagy inkább a szekérhúzást) persze mindjárt a láger felé hajtott emberek kimerültségének szimbólumaként érti – a látomást pedig egy empátikus tudat teljesítményének, mely képes magáévá tenni a szenvedők nézőpontját. A lírai én tehát nem egyszerűen a víziók megszállottja: úgy lát, úgy érez, úgy beszél, mint akitet e látomásban lát, mint ahogy ők éreznek és látnak. A beszédhelyzet kettőssége azonban mindvégig megmarad: a lírai én többes szám harmadik személyben vall az elhurcoltakról, miközben egyre nyilvánvalóbban a nevükben szól, az általuk megélt pszichológiai realitást mondja ki.

Akárhogy is értsük, a kép maga adva van: emberformájú lények húznak egy emberföltti méretű szekeret a holdfénynél. Ehhez képest a második strófa első két sorában arról értesülünk, hogy a kocsi mérete folyton növekszik, még hozzá az éjszaka növekedésével párhuzamosan. (A „növekvő” jelző mint a „növvő” bővebb alakja nyelvi érzékelteti ezt a folyamatot.) Ez a fordulat ugyan szó szerint véve váratlannak mondható, de ha a szekér a fáradtság szimbóluma, mégis könnyen érthető: a foglyok kimerültsége az idő teltével fokozódik. A második strófa harmadik-negyedik sorában éppen a kimerültség testi tünetei kapnak hangot: „a testükön a por, az éhség / és reszketésük osztozik.” Ha itt meglepetésről beszélhetünk, annyiban, amennyiben az „éhség” és a „reszketés” a „por”-ral kerül egy sorba: a megfogalmazás elidegeníti a testet ugyanazon test reszketésétől és éhségétől, s a test mintegy tőle idegen erők martalékának tűnik. Pilinszky zseniálisan mutatja meg a kifosztottság végső stádiumát: amikor egy elcsigázott fogoly már saját éhségét is önmagától idegennek érzi.

A harmadik strófa első két sorának grammatikai meglepetése, hogy az ige és a hozzá tartozó nyelvtani tárgyak ütik egymást: sem az út, sem a táj, sem a krumpliföldek nem vihetők sehová. Ha mindezt pszichológiai realitásnak tekintjük, persze korántsem olyan meghökkentő: az elcsigázott foglyok érzik úgy, mintha az utat is, a tájat is maguk után vonszolnák. Még egyértelműbb a pszichológiai vonatkozás a második sorban, ahol „fázó” krumpliföldekről olvashatunk. Ez a megszemélyesítés nyilvánvalóan a foglyok szemszögéből indokolt: egyfajta kivetés, a fázó foglyok projekciója. Ha így értjük, megszemélyesítés helyett pontosabb enallagét mondanunk, – mint tudjuk, ez annak az alakzatnak a neve, amikor a jelzőt nem ahhoz a névszóhoz kapcsoljuk, amelyhez logikailag tartozhatna. A harmadik-negyedik sor folytatja a képtelen gondolatsort: a tájak súlyáról beszél, ami megint csak pszichológiai realitásként érthető, lévén megmérhetetlen. Nyelviileg nyilvánvalóan a „viszik ... a tájat” hozadéka: ha a tájat lehet cipelni, nyilván súlya is van. Virtuóz nyelvi megoldás, hogy „a tájaktól a terheket” alliterációja nyelvi-

leg reprezentálja azt a részlegességet, amit az előző sor állít: „mindennek csak súlyát érzik”. A „tájából” ugyanis csak a „t” marad meg a „terheket” szó két „t”-jében. Meglepetés egy emberibb alternatíva implicit felbukkanása. Hiszen ha szerencsétlen hőseink „mindennek csak súlyát érzik, / a tájból a terheket”, akkor mindez lehetne másképp is: amit magukkal visznek, nem csak a terhükre lehetne, hanem a segítségükre is.

Ilyen a rabtárs, azaz a másik ember. Pilinszky a kifosztottság súlyát most éppen ezen a mérlegen méri: a szomszéd nem több, mint esendő test, mely nem támasz, hanem teher maga is – s a sok test egymásra nehezedik. Nyelvileg az „esendő” szó tűnik föl: megfelelő módon visszanyeri eredendő, szó szerinti, nem metaforikus értelmét. Ez a degradálódás, mely az „esendő” szó sorsa, valamiképpen egybecseng egy másfajta lealacsonyodással. A negyedik strófa harmadik-negyedik sora ugyanis ismét az emberalatti létet konnotálja: „...eleven rétegekben / egymás nyomában inganak.” Egy állati csorda hullámgzik így: csak egy állati csorda személyiség nélküli egyedekből álló tömegét mondhatjuk „eleven rétegek”-nek.

Az ötödik strófa megfordításokkal él: a fogoly nézőpontjából a falvak és a kapuk térnek ki az útból, nem ő kerüli el őket. S a messzeség fut el előle megtántorodva, nem ő tántorog hiába a messzeség felé. Ezek a megfordítások nyelvileg hypallagék: az állítmány olyan alanyhoz kapcsolódik, amelyhez logikusan nem tartozhatna. Pilinszky eljárása bizonyos értelemben felelet *Adornónak*, aki – mint tudjuk – azt állította, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni. A „Harbach 1944” a poézis forrását a határhelyzetben lévőkkel való empatikus azonosulásban fedezi fel: az ő tudatállapotuk mint költői képek generátorra működik. Végső elcsigázottságukban túljutottak a primér szenvedésen is – ha nem így volna, a behelyezkedés, az empátia csak artikulálatlan jajkiáltásokat eredményezne. Ez a szenvedésen túli állapot jól érzékelhető azokban a fordulatokban, melyek éppen itt, az ötödik és hatodik strófában sűrűsödnek: ezek az érzékcsalódások, melyek hasonlatosak ahhoz, amikor a vonaton ülve úgy érezzük, a fák elszaladnak a vonat ablaka előtt, csak annyiban lehetségesek, amennyiben az ember elfelejtkezik valóságos állapotáról.

A hatodik strófa némiképp módosítja az ötödikben alkalmazott technikát: a hypallagének azzal a fajtájával él, mely megfordítja az okot és az okozatot. A facipő zaja, mely a botladozó léptek folyománya, mint maga az akadály, a botladozás oka jelenik meg. Talán mondani sem kell, ez a megfordítás is a pszichológiai realitáshoz igazodik: a fogoly az, aki lépni se tud, s fáradságát ily módon tárgyiasítja. Ugyanakkor újabb adalék is a foglyok szenvedésen túli pszichológiai állapotához: végső kimerültségükben, mikor lábukat már nem is érzik, hallani ugyan hallják facipőjük kopogását, de azt valami tőlük idegen valóság fejleményeként érzékelik. Korántsem véletlen, hogy Pilinszky a fülbemászó alliteráción túl („zörrenő zajában”) az érzékcsalódást par excellence tükröző szóképekkel, szinesztéziákkal él: a facipők zaja „alacsony” és „sötéten zörrenő” zaj.

A hetedik strófa a kötőszó által jelentésében antitétikus a hatodikkal: „De törzsük már a némaságé.” Ám a központosítás ennél nagyobb horderejű ellentétet sejtet: mindezidáig minden mondat egy-egy strófa terjedelmű volt, ez a sor viszont maga egy kerek mondat. Mivel egy háromsoros és egy négysoros mondat követi, mintegy választóvonalat húz a vers két része közé. Ezt a központosításban rejlő cezúrát megerősítik más nyelvi ismérvek is. Eltűnnek a hypallagék, az abszurdumok. S bár a foglyok nyelvi lefokozása nem először történik, a brutális kép („mintha szimatolnák / a messze égi vályukat”) ezúttal fordulatot sejtet: a vályuk szagára felkapják a fejüket, akár a hazahajtott csorda. Az igazi meglepetést azonban a „Magasba mártják arcukat” sor és az „égi vályuk” oximoron hozza.

Arcunkat megmártani a tiszta vízben szokás, a mélybe hajolva. E gesztus számos konnotációval bír: felüdülést, felfrissülést jelent, és persze megtisztulást. Méltóságteljes gesztus, nyugodt, komoly – így tesz, aki pihenni készül sok-sok fáradság után. A „Magasba mártják arcukat” sor új értelmet ad az elembertelenedésnek: a foglyok előtt a halálközeli állapotban váratlanul új dimenzió nyílik meg, az emberi lét mélypontján a

transzcendencia közelségét érzik. Félreérthetetlenül teszi ezt az „égi” jelző a „vályuk” főnév előtt.

Ezt a fordulatot teljesíti be az utolsó strófa. Bizonyára minden olvasó érzékeli a pátoszt, mely az utolsó sorokból árad, dacára annak, amit e halálmenetek sorsáról tudunk, s amire a képek a maguk kétértelműségében ugyancsak vonatkoznak. De többet és mást is mondanak, mint amit gondolni szoktunk. Mintha ugyanazok a brutális allúziók egész mást jelentenének, mint eddig. Ennek a meglepő hatásnak próbálom megfejteni a titkát.

Az utolsó strófa, mint említettem, ismét egy kerek mondat. E mondat legfeltűnőbb stilisztikai sajátossága, hogy alanya, „a halál” végszóként hangzik el, csattanóként, s míg ki nem mondatik, nemigen sejtjük, hogy a mondat egyéb részei mire is vonatkoznak. E képek ugyanis más színben tüntetik fel a halált, mint ahogy vártuk volna: először egy megsemmélyesítésben gazdaként, aki a hazatérő csordát fogadja (v.ö. a „fogadásukra már készen” és a „kapuit vadul széttaszítva” fordulatokat a hetedik strófa utalásával az előkészített „vályuk”-ra, melyek szagát már érzik, „szimatolják” a barmokként megjelenített rabok); aztán egy hasonlatban „megnyíló karám”-ként; végül – metaforikusan – „sarkig kitarult” kapuként. Ezek a képek a halált egyfelől mint megérkezést, hazaérkezést ábrázolják, másfelől egy létforma megnyílásaként, mely vonzóbb, mint a földi. A halál mint esemény persze megőrzi brutalitását; erre vall a „vadul” határozószó a „kapuit vadul széttaszítva” szó szerkezetben, de hangsúlyosabb, hogy megnyit egy dimenziót, amely viszont védett (v.ö. „karám”) és otthonos, hiszen „égi vályuk” fogadják az embert.

Vajon mi ez a dimenzió? A kérdés nem retorikai, mivel az utolsó strófában semmi sincs, ami a halálon túlra mutatna: a mondat alanya és végszava a halál, s a képek – beleértve a „karám”-ot is – mind rá vonatkoznak. Érthetnének tehát a befejezést úgy is, hogy a halál mint esemény a halálra mint állapotra nyit kaput, a halálra mint szenvedésen túli dimenzióra. Nagy hagyománya van ennek a felfogásnak *Szókratész* védőbeszédétől egészen napjainkig. Hogy a befejezést mégsem így kell értenünk, arra a hetedik strófában rejlő, jó okunk van.

A hetedik strófa ugyanis már átértékelte egy képsort, melyet a továbbiakban eszerint helyes értelmeznünk. A szokatlan, sőt azt hiszem, egyedülálló „égi vályuk” szó szerkezetben ugyanis a „vályuk” olyan transzcendens konnotációt kaptak, mely a „karám” szóra is átsugárzik. Ha ugyanis a „vályuk” égiek, akkor a „karám” is az. Az égi karám viszont többet mond a szenvedésmentes állapotnál, ahogy a halált az említett tradícióban értik. Mi más lehetne, hogyha „égi”, mint a mennyország, az Istenhez hazaérkező ember égi otthona? A halál brutális eseménye tehát, ahogy az utolsó sorban áll, a „sarkig kitarult” kapu erre a magasabb, misztikus dimenzióra. Ez a halál és különösen a holokausz új értelmezését kényszeríti ki: azt a misztikus – és mélyen problematikus – értelmezést, mely szerint e szenvedéstörténet üdvörténet.

Mindeddig csupán a költemény olyan sajátosságaival foglalkoztunk, melyek egy prózaszövegről is elmondhatóak. A „Harbach 1944” viszont vers: nyugat-európai, azaz ri-

Ha Riffaterre olvasáselméletét megszabadítjuk történetietlenségétől, a minden olvasatot összehozó szuperolvasó gondolatától, valamint a statisztikai érvektől, megőrizzük viszont meglepetés-konceptióját és – ha a szöveg engedi – sorról sorra, szóról szóra haladó, lineáris olvasási attitűdjét, s mindezt kiegészítjük azazal az értelemre irányuló kíváncsisággal, mely egyáltalán nem állt Riffaterre-től sem távol, akkor egy termékeny és ma is védhető olvasási alternatívát kapunk a napjainkban divatos olvasási stratégiákhoz (dekonstruktív olvasás, feminista olvasás, kultúrelméleti olvasás, posztkoloniális olvasás stb.) képest.

mes-időmértékes, közelebből jambikus verselésű. Versritmus, rím, enjambement csak a versszöveg sajátossága. Miként alkalmazható Riffaterre „meglepetés”-fogalma ebben a körben? Az elemzés hátralevő részében erre keresem a választ.

Kézenfekvőnek tűnne, hogy a verselés tekintetében „meglepetés”-en a szabályszegést értsük. Csakhogy a jambikus (és trochaikus) verselés sajátossága, hogy sok licentiát megenged: ha hihetünk a témába vágó felméréseknek, a verslábak 70 százaléka is elég a jambikus (vagy trochaikus) lejtés felismeréséhez. (28) Szabály szerint a spondeus a helyettesítő versláb. Ám – költőnként változó mértékben – egyéb verslábakkal is találkozunk. (29) Pilinszky például pyrrichiusokat, sőt trocheusokat is megenged magának a jambikus versben, s mivel nem csak a „Harbach 1944”-ben, tévedés volna ezeket kirívó szabálysértésekként felmutatni. A költemény, mint tudjuk, a „Harmadnapon” kötet „Egy KZ-láger falára” ciklusának nyitódarabja. A „Francia fogoly”-ban, mely követi, négy sorban három pyrrichiusú és két trocheust találunk: „Csak azt a testet, reszkető lapockát, / a csupa bőr és csupa csont kezét, / a tenyerét, mely úgy tapadt a szájra / és úgy adott, hogy maga is evett!”

Termékenyebbnek tűnik a „meglepetés” differenciáltabb verstani értelmezése. A „Harbach 1944” olvasása során a jambikus lejtés mellett a hangsúlyok ritmikája is érvényesül: ahogy az köztudott, a magyar nyelvben a szavak első szótagját hangsúlyozzuk. Persze korántsem minden szót: nem tekintve a hangsúlytalan névelőket, névutókat, kötszavakat stb., egy összefüggő szöveget az értelmes olvasás mindig értelmezve tagol és hangsúlyoz („a hold süt” szintagmában például a „hold” szót nyomja meg, nem a „süt”-öt, ami a szöveg nyilvánvaló félreértése volna). S bár minden, ami értelmezés tárgya, értelmezhető másképp is, hátam mögött a költemény imént kifejtett magyarázatával vállalom a subjektivitás kockázatát, és megadom, hol hallok a szöveg hangsúlyait. (1. melléklet) Ez a hangsúlyeloszlás sajátos módon interferál a jambikus lüktetéssel. A hangsúly az esetek kétharmadában (75-ből 50 esetben) a verslábak második szótagjára esik, úgyhogy ezt tekintem e versben szabályszerűnek. A maradék egyharmadnyi esetben (25 alkalommal) az értelmi-intonációs hangsúly az időmértékes verslábak első szótagjára esik. Ezt tekintem tehát itt „meglepetés”-nek.

Nem kívánok elidőzni minden egyes ilyen esetről, csupán arra hívom fel a figyelmet, hogy ezek az utóbbi egybeesések az utolsó strófában, s azon belül is az utolsó sorban sűrűsödnek. (2. melléklet) A költemény egyetlen más strófájában sincs hat belőlük, és egyetlen más sorban sincs három.

Milyen jelentőséget tulajdoníthatunk mindennek? Talán nem merészkedünk messzire, ha feltételezzük, hogy egy vers zenéje, lüktetése akkor is hat a befogadóra, ha nem tudatosítja, s így a „meglepetés” is, amely a ritmus szabályszerűségéhez képest éri, lehet öntudatlan. Az említett hangsúlyáthelyezés – mint egyfajta manipuláció – legalábbis figyelemfelhívólag hat. Esetünkben azonban alighanem többről van szó. Vessük csak egybe a hetedik strófa utolsó sorát – „a messze égi vályukat” – a költemény befejező sorával: „sarkig kitárult a halál”! Az első esetben a jambikus lüktetést a hangsúlyozás felülírja, s az intonációt a „messze” szón kezdve trochaikus lejtést ad a sornak. Ezzel persze meg is fosztja attól a lendületétől, ami az emelkedő sorok sajátja. Az interferencia itt gyengítőleg hat. A költemény egészét tekintve ez a hatás az uralkodó. Az utolsó sorban azonban az értelem hangsúlyai, mintegy crescendóban, egyesülnek a jambikus lüktetéssel – éles ellentétben a hangsúlyok által trochaizált sorok visszafogott, enervált hangulatával.

Ami a költemény rímelését illeti, a kötet uralkodó rímformáját követi: félrímek, s aszszonáncok. Rímtelen versre csak egy példa akad („Novemberi elízium”), egy költemény pedig végig páros rímű („Örökkön-örökké”). Páros rímek egy-egy versen belül is felbukkannak, kivált a kötet vége felé, s különösen zárlatként („A szerelem sivataga”, „Apokrif”, „Félmúlt”). A rendhagyó esetek azonban többnyire a félrímes forma mutációi. Itt-ott egy-egy versrészlet erejéig az xaxa képletből xaax képlet lesz („Senkiföldjén”, „Aranykori tö-

redék’); előfordul, hogy a rímelés axax formát vesz föl („Hideg szél’), s az is, hogy keresztřímmé növi ki magát (például a „Harmadnapon’ első stófájában).

A „Harbach 1944” rímei közül az utolsó önmagában is figyelemre méltó. Bevallom, mindig rossz rímnek tartottam – eladdig, míg el nem gondoltam a költeményen. A „karám” és a „halál” szó összerímeltetése végkicsengésében erőtlen: a „halál” lágy más-salhangzói olyannyira elűtnek a „karám” csikorgó mássalhangzószerkezetétől, hogy ezen még a magánhangzók megfelelése sem segít. A költemény befejezése hirtelen lebegővé, „erőszakmentessé” válik. Mindez csak addig zavaró, amíg a halált, a költemény szereplőinek halálát rettenetesnek véljük. Amint belátjuk, hogy Pilinszky misztikus interpretációjában haláluk megváltás, sőt kapu, egy természetfölötti dimenzió kapuja, a leheletszerű végkicsengés sokszorosán indokoltá, s jelentéssel bíróná válik.

A beszéd dallama a mondattal (illetve a tagmondatokkal) áll összefüggésben: egy tagmondat végén a hangot felvisszük, hogy jelezzük, a mondat folytatódik még; egy mondat végét viszont a lezálló hang jelöli ki. A hanglejtés ebből tevődik össze. A „Harbach 1944” esetében 32 sorból 21-ben a sorvég egyben egy mondat vagy egy tagmondat vége is. Az enjambement tehát inkább kivétel. Am döntő módon befolyásolja a szöveg dallamát, hiszen áthelyezi a kulcspontokat.

Amint arról már volt szó, a „Harbach 1944” minden strófája – a hetedik kivételével – egy-egy kerek mondat. E mondatokon belül a tagmondatok száma változó – elsősorban az enjambement-ok miatt. Az egyetlen eset, amikor két tagmondat szorul egy sorba, mindjárt a költemény elején, a második sorban található: „a hold süt és egy rúd mered”. Akad egy tagmondat, mely majdnem egy teljes sor, de már a következő tagmondat kötőszava áll a sor végén: „elébük jött a messzeség és” (5. strófa). A többi tagmondat legalább egysoros, de sűrűn előfordul, hogy hosszabb. Hogy milyen hosszú, az változó; a leghosszabb háromsoros (értelemszerűen két enjambement-nal): „Térdig gázolnak botladozva / facipőiknek alacsony, / sötéten zörrenő zajában, /...” (6. strófa). Mindebből a nyolc strófán belül a legváltozatosabb mondat szerkezetek és dallamképletek adódnak.

Ebben a változatosságban az ismétlődés a meglepetés. Mindössze két strófa akad, melynek dallamképlete megegyezik: a negyediké és a nyolcadiké. Mindkettőben három tagmondatot találunk: az első kettő egy-egy soros, a harmadik kettő. A költemény befejezését tehát a ritmika, a rímelés és a dallam is indokolja, zeneileg is csúcspontjára juttatva a költői gondolatmenetet.

Jegyzet

(1) Riffaterre, Michael: „Költői Struktúrák leírása: Baudelaire *A macskák* című költeményének kétféle megközelítése” (ford. Szegedy-Maszák Mihály). In: Hankiss Elemér (é.n., szerk.): *Strukturalizmus I–II*. Európa könyvkiadó, h.n. 122–157.

(2) Bókay Antal – Vilček Béla (1998): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris Kiadó, Budapest. 606–623.

(3) Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest. 22.

(4) Riffaterre, Michael: „Költői Struktúrák leírása: Baudelaire *A macskák* című költeményének kétféle megközelítése” (ford. Szegedy-Maszák Mihály). In: Bókay Antal – Vilček Béla (1998): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris Kiadó, Budapest. 608.

(5) Uo.

(6) Uo.

(7) Uo. 607.

(8) „My aim here is to focus on the text’s formal features. No interpretation of a poem, it seems to me, can ever be specific and reliable unless based on such features.” Michael Riffaterre: „Sylleptic symbols: Rimbaud’s ‘Mémoire’”. In: Prendergast, Christopher (1990, szerk.): *Nineteenth-century French poetry. Introductions to close reading*. Cambridge U.P., Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney. 180.

(9) A formalizmus, ahogy az a tárgyalt Riffaterre-tanulmányban felmerül, csak egy ismertetőjegye a szuperolvasásnak, egyéb ismérvek mellett. Természetesen lehet beszélni Riffaterre formalizmusáról általában, az egész életművet értve. Ebben az értelemben tágabb kategória, mint a szuperolvasás, amivel én itt foglalkozom. Csak-hogy Riffaterre korántsem marad a maga szabta határok között: azt mondja, vonatkoztatunk el a tartalomtól,

miközben határozottan állást foglal tartalmi kérdésekben is. Az a Rimbaud-tanulmánya például, amelyből imént idéztem, Rimbaud egy különösen homályos értelmű költeményét fejt meg. Röviden: Riffaterre-t pusztán formalistának tekinteni félrevezetőnek, de legalábbis – a magam értelemlorientált nézőpontjából – terméketlennek tartom.

(10) Riffaterre, 1998, 619.

(11) Uo. 608.

(12) Richard Rorty egy interjúban ezt a felfogást a következőképp foglalta össze: „A beszédet nem lehet leírni egy absztrakt szabályrendszer törvényeinek való engedelmeskedésként, mint ahogyan ezt számos közkeletű nézet teszi, sőt egyáltalán semmilyen rendszerként sem. Wittgenstein mutatott rá először, hogy a szabályokat mindig vakon követjük, vagyis nem vagyunk képesek megmondani, hogy éppen miféle szabályokat is követünk akkor, amikor az úgynevezett normáknak megfelelően viselkedünk. (...) Davidson tovább viszi ezt a gondolatot, és azt mondja, hogy ilyenfajta lényegisége a nyelvnek egyáltalán nem is létezik, vagyis a legtöbb, amit tehetünk, hogy konstatáljuk a nyelvhasználati szabályszerűségeknek tetsző mintázatokat, de ezzel egy időben azt is tudnunk kell, hogy ezek semmilyen szerepet nem játszanak a beszédprodukciónban, vagyis nem belső vezérlői a zajcsereinek. Ezzel mindenfajta szisztematikus leírás lehetőségét elvetjük a nyelvvel kapcsolatban – ebben az értelemben mondom én is azt, hogy a nyelv, ahogyan arra gondolni szoktunk, egyáltalán nem is létezik.” *Magyar Narancs*, (2004), 20, (05.13.), „A második lépés a felvilágosodás útján” (Interjú Richard Rorty filozófussal).

(13) Riffaterre, i.m. 612.

(14) Uo. 608.

(15) Uo. 607.

(16) Uo.

(17) Uo. 608.

(18) Hans Robert Jauss: „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában (Baudelaire: Spleen II.)” In: uő. (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest. 326.

(19) Uo.

(20) Paul de Man (2002): „Hypogramma és inskripció” In: uő: *Olvasás és történelem*. Osiris Kiadó, Budapest, 403., 8. lj.

(21) Uo. 402–403.

(22) Lásd uo. különösen a 420. és a skk. oldalakat.

(23) Lásd *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. (2000) Balassi Kiadó, Budapest.

(24) Jauss, aki álláspontjának alátámasztására R. Posnert is idézi, így fogalmaz: „Ami a szöveg kész ’szövedékén’, szerkezetének zárt egészénél jelentéshordozó nyelvi funkcióként vagy esztétikai ekvivalenciaként felismerhető, az mindig már előzetes megértésen alapul. Amit a költői szöveg esztétikumának köszönhetően előzetesen megérthetővé tesz, folyamatszerű hatásából származik, és ezért kész struktúrájának mint artefaktumnak a leírásából nem vezethető le egyenesen, bármennyire teljesen táma is fel ez teégeit és esztétikai ekvivalenciáit.” Jauss, i.m. 321.

(25) „(Peter Szondi) kiélezte a kérdéseket, és folytatásra, párbeszédre hív – még ma is. Így például amikor Jakobsont idézi, és a mondatbeli kijelentések egymásutániságával – joggal – egyfajta, ’a nyelvi anyag által felkínált belső összefüggést’ állít szembe; ezzel egyidőben mégsem tudja megtagadni ezt az egymásutániságot és ennek értelelmigényét.” (H.-G. Gadamer: „Ki vagyok én, és ki vagy te? Kommentár Paul Celan verseinek *Atemkristall* című ciklusához – Részletek” In: Bókay – Vilcsek – Szamosi – Sári (2002, szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris Kiadó, Budapest. 256.

(26) Szloboda János (2005): *Zentán történet ’44-ben. Történelmi esszé*. Kráter Kiadó, Pomáz.

(27) Bacsó Béla (1996): *A szó árnyéka*, Jelenkor Kiadó, Pécs. 5–13.

(28) Szepes – Szerdahelyi (1988): *A múzsák tánca*, Akadémiai Kiadó, Budapest. 43. és 49–50.

(29) Uo. 78–79.

1. melléklet. A hangsúlyos szótagok a költeményben

Harbach 1944

*Újra és újra őket látom,
a hold süt és egy rúd mered,
s a rúd elé emberek fogva
húznak egy roppant szekeret.*

*Vonják a növényéjszakával
növekvő óriás kocsit,
a testükön a por, az éhség
és reszketésük osztozik.
Viszik az utat és a tújat,
a fűző krumpliföldeket,*

de **mindennek** csak **súlyát** érzik,
a **tájakból** a **terheket**.

Csak **szomszédjuk esendő testét**,
mely szinte **beléjük** tapad,
amint **eleven rétegekben**
egymás nyomában **inganak**.

A **falvak kitérnek** előlük
és **félre** állnak a **kapuk**,
elébük jött a **messzeség** és
meztántorodva visszafut.

Térdig gázolnak **botladozva**
facipőiknek alacsony,
sötétén zörrenő zajában,
mint **láthatatlan avaron**.

De **törzsük** már a **némaságé**.
Magasba mártják **arcukat**,
feszülten, mintha **szímatolnák**
a **messze égi vályukat**.

Mert **fogadásukra** már **készen**,
akár egy **megnyíló karám**,
kapuit vadul széttaszítva
sarkig kitérult a halál.

2. melléklet. Azoknak a hangsúlyos szótagoknak a térképe, amelyek egy időmértékes versláb első szótagjával esnek egybe:

Harbach 1944

Újra és újra őket látom,
a hold süt és egy rúd mered,
s a rúd elé **emberek** fogva
húznak egy roppant szekeret.

Vonják a nővé éjszakával
növekvő óriás **kocsit**,
a testükön a por, az éhség
és reszketésük osztozik.

Viszik az utat és a tájat,
a fázó krumplicöldeket,
de mindennek csak **súlyát** érzik,
a **tájakból** a **terheket**.

Csak szomszédjuk **esendő** testét,
mely szinte beléjük tapad,
amint **eleven** rétegekben
egymás nyomában **inganak**.

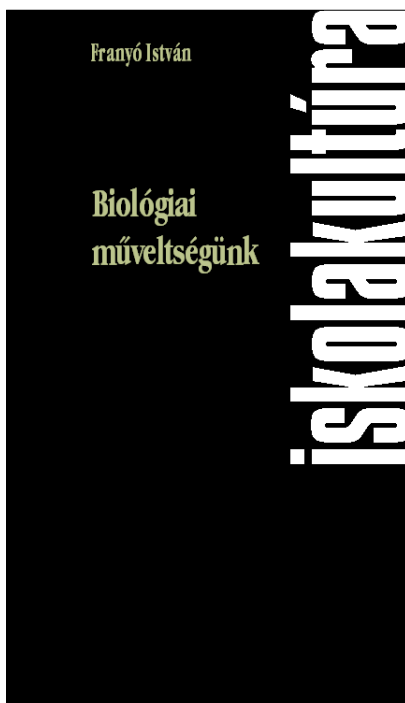
A falvak kitérnek előlük
és félre állnak a **kapuk**,
elébük jött a messzeség és
meztántorodva visszafut.

Térdig gázolnak botladozva
facipőiknek alacsony,

sötéten zörrenő *zajában*,
mint láthatatlan avaron.

De törzsük már a némaságé.
Magasba mártják arcukat,
 feszülten, mintha szimatolnák
a messze égi vályukat.

Mert fogadásukra már készen,
akár egy megnyiló *karám*,
kapuit vadul szétaszítva
sarkig kitérult a *halál*.



Az Iskolakultúra könyveiből