

AZ INTERTEXTUÁLIS HAGYOMÁNYTEREMTÉS POÉTÁI A SZÁZADFORDULÓN

Az újabb textológia és a genetikus szövegkritikai vizsgálódások,¹ valamint az irodalomtörténeti, -elméleti felfogások² és az esztétikai, kritikai tapasztalatok³ egyaránt a művek textuális folytonosságát és palimpszesztus jellegét emelik ki; minden szövegben jelen van egy korábbi és/vagy későbbi is, minden irodalmi alkotás egy(néhány) másikat is éltet. A lírai, a prózai vagy a drámai művek nyelvi fenoménként és történeti képződményként tételezése az értelmezés hagyományba integráltságának belátását involválja. Ilyenképpen az interpretátornak is számot kell vetnie az elméleti referenciákkal és történeti meghatározottságával, mármint elemi előítéleteivel, melyek az alakulásfolyamatok, a nagyobb távú összefüggések érzékelését, illetőleg az esztétikai-poétikai stb. kérdések megválaszolását segítik vagy eleve megnehezítik. Az utóbbi évtizedek magyar irodalmában, valamint olvasói, értelmezői s kritikai horizontjában ugyanis nyilvánvalóvá vált, hogy egyrészt a folyamatok, az események nem meg-, hanem eredendően csakis újraírhatók, másrészt pedig az, hogy az új lírai, epikai s drámai szöveg felépítésének a tradícióértés és -értékelés adja meg az alaptényezőit és a feltételeit. Következésképpen, a mimetikus esztétikai modellt félreállítva, olyan poétikai eljárások kerülnek előtérbe, amelyek a mű fiktív világát szabad átjárású nyelvi szintéreként alakítják ki, miután intertextuális, -mediális allúzióknak, lapszéli hivatkozásoknak, vendégszövegeknek biztosítanak helyet. A szövegköziség alapelveivel összhangban a kommunikátumként (vagyis jelkomplexumként) működő alkotás az irodalmi folyamatok szerves részének tekinthető, tehát történetileg változónak, újra meg újra felülíródónak mondható. A posztmodern művészi világgép és irodalomértés szerint a mű dialogikus vagy polilogikus természete a hipertextuális alaphelyzetből való kilépésnek, a hagyomány megszakításának a lehetőségét erősíti meg. Ennek megfelelően pragmatikai dimenzióban a történetileg változékony s megoszló befogadói oldal nyitottságát, azaz interpretatív vetületben a jelentéslehetőségek kimeríthetetlenségét deklarálja. Mindenesetre a művészi tradícióba beépült alkotások történeti értékét nagyrészt az határozza meg, hogy mennyiben ösztönöznek a múlt és a jelen irodalmáról alkotott összképünk átrajzolására, a különféle esztétikai-poétikai elgondolásokat képviselő vonulatok, illetve az egyes életművek újraértékelésére.

Tudománytörténetileg az *intertextualitás* kérdésköre mintegy három évtizede, a Julia Kristeva-féle kategória-meghatározás óta áll a teoretikai érdeklődés előterében. Gérard

¹ *Textológia vagy textológiák?*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Helikon, 1998/4.

² Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, transl. Channa NEWMAN, Claude DOUBINSKY, Lincoln–London, 1997.

³ BÁNYAI János, *Palimpszeszt és palinódia*, Hungarológiai Közlemények, 1997/1–2, 26.

Genette „*transztextualitás*”-rendszere a címek, az alcímek, a jegyzetek, a mottók, az illusztrációk, esetenként a vázlatok és a tervek képezte *paratextualitás*, a műfaji hovatartozást jelző *architextualitás*, a szöveg–szöveg korrelációban kritikailag kommentáló *metatextualitás*, valamint az alapszövegből egyszerű *transzformációval* vagy *imitációval* (közvetett transzformációval) létrejövő *hipertextualitás*⁴ viszonylatában, a fő kapcsolattípusok között definiálja az *intertextualitást*.⁵ A kapcsolatszövevény fő változataiként az *idézetet*, a *plágiumot* és az *allúziót* nevezi meg. Az idézés voltaképpen örök kultúrfenomenon, mely által az adott történeti periódus sajátos kapcsolatot és értéviszonyt alakít ki a hagyománnyal. Tudvalevő, hogy az idézőjel „nem korszakos vívmány”.⁶ Akárcsak az, hogy a művészi és a tudományos szövegben egyaránt helye van. A lábjegyzet viszont az idézés különböző jelei között a tudományos idézetváltozat alapismérve. Az újabb idézéselméletek szemszögéből nézve⁷ érdekfeszítő példa lehet Kemény Zsigmondnak néhány, a Pesti Napló 1853-as és 1854-es keltezésű számaiban található cikksorozata, mely Engels *A munkásosztály helyzete Angliában* című munkájával⁸ lép intertextuális kapcsolatba. És mondatok, sőt bekezdésnyi szövegrészek kerülnek át a történelmi materializmus ezen alapművéből az idéző szövegbe – a beemelés- és a beillesztés-művelet explicit nyomai (idézőjel, lábjegyzet vagy konkrét utalás) nélkül. Az implicit szövegekölcsönzés folytán a vizsgált esetben a bölcelet, a tudományok királynője, az esszé műfajába hajlik, avagy a művészi misztifikáció arculatát ölti magára. Ezzel szemben a Thaly Kálmán álkuruc verseihez csatolt jegyzetapparátus a tudományokhoz (mármint a kritikai szövegekölés egyes alapelveihez) igazodásra enged következtetni, s így az is megkockáztatható, hogy a tudósi tekintély féltésének szimptomája.⁹

⁴ Gérard Genette fejtegetése alapján a hipertextuális műfajok/alakzatok területe világosan feltérképezhető, ami, tegyük hozzá, nem zárja ki a konvencionális határok elmozdíthatóságát. A *travesztia* a stílust változtatja meg anélkül, hogy a témát átalakítaná; a *paródia* a tárgyat változtatja meg anélkül, hogy a stílust módosítaná. A stílárís transzformáció a travesztianál a degradációt szolgálja, a minimális transzformáció a paródiánál az utáncott stílus felismerését, az utáncott személy azonosítását könnyíti meg. A *karikatúra* imitativ természetű, és – akárcsak a travesztia és a paródia – szatirikus célzatú. A *pastiche* sohasem hordoz magában efféle intenciót, hanem eleve a játékos imitálásra hajlamos. Philippe Lejeune műfajiszerződés-elméletéből kiindulva, a *pastiche* komoly előfeltétele a szerző és az olvasó közötti hallgatólagos megállapodás, a *virtuális pastiche* esetében is létrejön a műfaji egyezmény, *hamisítás* alkalmával azonban nem kerül sor paktumkötésre, mégpedig az imitátor ravasz rejtőzködése, a feltételezhető szerző invenciózus *pastiche*-művészete folytán. – Lásd *uo.*, 24–28, 78–79, 131.

⁵ Genette a „textuális transzcendencia” fent említett típusai között „két vagy több szöveg együttes jelenlétből fakadó kapcsolatként, azaz – eidentikusan és leggyakrabban – egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként” differenciálja. – Lásd *uo.*, 3.

⁶ ANGYALOSI Gergely, *Dialógus (?) a kritikával*, Hungarológiai Közlemények, 1997/1–2, 83.

⁷ Dubravka Oraić Tolić okfejtése szerint „a lábjegyzetek behatolása a művészi szövegbe, illetve azok kimaradása a tudományosakból annak tünete, hogy mélyreható változások történnek az adott szövegen és a kultúra egészén belül, de ugyanezek a jelenségek jelölhetik a kultúrának a művészetek, illetve a tudományok felé fordulását is.” Lásd Dubravka ORAIĆ TOLIĆ, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, 17.

⁸ KOMLÓS Aladár, *Kemény és Engels*, It, 1949, 122–129.

⁹ Történelemtudományi szempontrendszerből mérlegelve Thaly „kegyes csalását” avagy hamisítói manipulációit, hasonló következtetéseket vont le R. VÁRKONYI Ágnes, *Thaly Kálmán és történeírása*, Bp., 1961, 116–131.

A „Pound-érá”-t¹⁰ jóval megelőzően, melyet a *hagyományok egyenértékűségének* szelleme hat át, már a középkorban sem csak bizonyos típusú szövegekre (pl. a centóra) jellegzetes az idézés fenoménje, hanem az intellektuális, az ideológiai és a kommunikatív szférát egyaránt meghatározó, „pánkulturális” elv volt. Konstitutív tényezőként két tradíció megőrzését, mégpedig az antik (görög–római) és a zsidó szellemi örökség átvételét és egységes továbbvitelét tette lehetővé. Amennyiben nyelv és nyelv, kultúrhaagyomány és kultúrhaagyomány közötti kapcsolatszövevénynek tekintjük a fordítást,¹¹ úgy a Biblia alapján készült *Vulgata* forrásértékű fordítói műveletnek s teljesítménynek bizonyul a latin nyelvű Európában. A nyugati civilizáció történetében a leghatalmasabb és talán a legszabályosabb ideológiai piramis felállítására kerülhetett sor ezáltal. A feltételezett csúcstra a szóban forgó prototextust helyezték. Az egyházi kultúra az idézés olyan variánsait hozta létre, mint a kódex, a miscellanea és a breviárium, melyek Európa egyes kisebb kultúrrégiói esetében az egyetemes ismeretek jelképes gyűjtőhelyei voltak.¹² Sőt a *kompiláció* irodalmi gyakorlatától sem idegenkedett. E szövegszervező technika mibenlétét illetően lényeges, hogy – mint arra Martinkó András az *Ómagyar Mária-siralmat* vizsgálva rámutat – „szinte az egész középkoron át a világi, népi és vallásos költészetben, és persze az epika jó részében is, még nem érvényesül a mű autonómiájának, egyszerűségének, lezártágának szinte csak a 17–18. századi műköltészetben kialakuló elve. Ellenkezőleg, a mű »nyitott« volt – befelé is, kifelé is –, többnyire elszakadt a szerzőjétől, »szabad préda« volt; az alkotó számára még megtiszteltetésnek is számított, hogy művét ízekre szedve elkölcsonzik azon elv alapján, »je prends mon bien ou je le trouve«.”¹³ A kompiláció szerzőjének a múlt szellemi tárházában kellett otthonosan mozognia. Kellő anyagismerettel rendelkezve poétikailag az elhagyás, a hozzátoldás, az interpolálás, a kontaminálás (keverés) stb. megoldásával élhetett. Kifejezetten „komponálták”, „mozaikszerűen szerkesztették” az irodalmi alkotást, ennek ellenére nem művészi jellegűnek, hanem *doctus*nak tartották a költői gyakorlatot. Továbbá kiemelendő, hogy a cserélgetés, a csonkítás vagy a kiegészítés folytán létrejött szövegverziók mögött általában egy ismert vagy ismeretlen maradt *közös forrást* feltételez a szaktudomány.

Az antik szellemi hagyományt tulajdonképpen a Biblia idézésmodelljéhez igazodva sajátította el és vette át a középkor. Aquinói Szent Tamás *Summa theologiae*-jének állandósult szerkezete, az „Ut Philosophus dicit”, mely a középkori teológus és az antik filozófus közötti idézetkontaktus jele, az Isteni Szó bibliai idézésének textuális nyomai-val (pl. „És mondá Isten...”)¹⁴ vethető össze. Arisztotelészt nem a filozófusok egyikének tartotta Aquinói Tamás, hanem a filozófusnak, miképpen a Biblia is a (szent) szövegnek számított, az elsődleges írás (az Isteni Szó) tekintélyével bírt. A költők hierarchikus rendjében pedig Vergiliust tisztelték meg a kiemelt pozícióval, mint erről a középkori

¹⁰ SZIGETI Csaba, *A himfarkas bőre = Sz. Cs., A himfarkas bőre*, Pécs, 1993, 200.

¹¹ JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás*, Alföld, 1997/11, 45.

¹² ORAIĆ TOLIĆ, *i. m.*, 58.

¹³ MARTINKÓ András, *Az Ómagyar Mária-siralom hazai és európai tükörben*, Bp., 1988, 49.

centones vergilianae tanúskodnak. A világi irodalomban a görög–római klasszikusok sorait – kánonfenntartó intencióval s játékosan – intertextualizáló *centók* mellett a gnómákat, apophthegmákat, szállóigéket tartalmazó idézetgyűjtemények, a *florilegiumok* voltak népszerűek igen széles olvasói körben. Cervantes, Rabelais és Sterne nagyepikai műveiben ennek a skolasztika által előírt normarendszernek a játékos felrúgására került sor – többek között – az egységes, azaz a tekintélyelvű intertextuális kötődést parodizáló idézőmódozatok által (pl. *ex nihilo*- vagy illogikus utalások). A szövegköziség popularizálódott tradíciója a népi kalendáriumok formájában élt tovább a 18. és 19. században. Végül is „hímzett” változatában maradt fenn, és pedig ruszlikus környezetben a mosdó vagy a konyhai tűzhely felett elhelyezett falvédőn olvasható szentenciaként (pl. a Seneca-vagy Petronius-idézet: „Manus manum lavat”¹⁴). A középkori florilegium mellett pedig megjelent az *antológia*. A mai vers-, próza- vagy dráma- és más remekműgyűjtemények az egyre áttekinthetlenebb multimedialis világban való eligazodást hivatottak segíteni. Ugyanakkor a feltételezett nemzeti vagy világirodalmi kincsesházban az ideális száz alkotás egymás kontextusában kanonizálódik. Ezek szerint a florilegiumok az *egységes* antik szellemiség értékeinek emeltek múzeumot, az antológiák viszont (bár retrospektív tudattal is rendelkeznek) a jelen kulturális értékeit védelmező és *sökközpontú* „multimedialis bankhálózatnak” a kiépítéséhez járulnak hozzá.

Pragmatikailag-poétikailag az idézéstechnika vagy a befogadóra (statikus szituáció), vagy az idézetre (dinamikus szituáció) orientálódik. Az előbbi esetben az olvasó elvárásai horizontjához igazodik az idézetszöveg és az azt tartalmazó alkotás. Az utóbbi esetben viszont a konvencionális receptív tapasztalatokat vonja kétségbe. Statikus pragmatikai helyzetet rendszerint létező pretextusból származó és teljes citátum hoz létre, teszem azt, a középkori művek Bibliából merített idézetközleményei értelmileg jobbára minden művelt kortárs számára hozzáférhetőek voltak (nem így az utókor különböző befogadói közösségei számára). A jelöletlen idézetek, allúziók, remniszcenciák következetesen meg-megakasztiák az olvasást, dialogikus összjátékot eredményeznek a mű és a befogadó horizontja között. Terjedelmes és tudományos igényű kommentár vagy precíz jegyzetapparátus járulhat az irodalmi szöveghez, hogy pontról pontra eligazítsa annak intertextuális labirintusában (például Pound *Cantók*, T. S. Eliot *Átokföldje* című verse vagy Oszip Mandelstam avantgárd költészete). Továbbá, a gyanútlan olvasóban megütőközést kiváltva, s ezáltal dinamikus pragmatikai kapcsolatot kezdeményezve, hiányos vagy betöltetlen idézetek¹⁵ bukkanhatnak fel a szövegben. Előfordulhat olyan helyzet is,

¹⁴ Az idősebb Seneca, illetőleg Petronius Arbiter voltaképpen egy Epikharmosz-verstörödékből keletkezett görög szállóigét közvetített a római, egyszersmind az európai kultúrának: „Kheir kheira niptei”. Vö. BÉKÉS István, *Napjaink szállóigéi*, Bp., 1968, 103.

¹⁵ A *betöltetlen idézetek* két típusát különböztethetjük meg: az *áldézetet* és a *paracitátumot*. Az áldézetben megvan a reális alapszöveg, de a saját és az idegen szöveg közötti metszet hamis. A paracitátumban nincs reális alapszöveg. „A betöltetlen idézetek az *ex nihilo*-féle szövegközi alkotások legradikálisabb változatai. A betöltetlen idézetek a tárgy nélküli idézeteket, a tárgy nélküli vagy absztrakt idézetiséget, végül pedig általában a tárgy nélküli, absztrakt szövegköziséget formálják meg. A szövegköziség területén a betöltetlen idézetek azt a helyet foglalják el, amely az illogikus, értelem fölötti vagy értelmén túli nyelvet (*zauumnij jazik*, Alekszej Krucsonih szerzői szakkifejezése) illeti meg a természetes nyelvre és a valóságra való irányultságában. (...)”

melyben a szerző és a mű oldaláról dinamikus kontaktusfelvétel nyilvánul meg, a történetileg változó értelmezői közösség nagyobb részéről azonban statikus magatartás tapasztalható.¹⁶ Ilyen recepciós szituációként ismert Macpherson Osszián-eposzainak (a 3. században élt kelta bárd pszeudofordításának) a szinkrón fogadtatása. A kortárs kritika és az olvasók többsége még a statikus hagyományfelfogáshoz és kommunikatív elvekhez kötődött, s annak esztétikai konvenciórendszere alapján utasította el mint hamisítványt. A másik befogadói típus ellenben a dinamikus kommunikatív megközelítés szerint mint szenzációs felfedezés eredményét fogadta el ugyanazt a verskorpuszt. Macpherson tradíciókonceptiója megegyezett a preromantika dinamikus pragmatikájával, mely a különböző értelmezői közösségek konvencionális elvárásaitól független alkotói szabadságot engedélyezett a szerző számára. Az induló romantika korszakának alapeszméivel összhangban gondolkodókat a költemények keltette esztétikai élmény és az azokat átható létérzés, természetkultusz ragadta magával meg a vadregényes színterek töltötték el csodálattal, nem pedig a szövegek hitelességének kérdése foglalkoztatta. A romantika élményelvű műértése, szubjektívizálódás-igénye, a pretextus eredetiségétől való függetlenedési kísérlete, valamint a már „kimerített” zsidó-keresztény és antik szövegüniverzumról a népi kulturális örökségre áttevődő érdeklődése számottevő mértékben előmozdította az egységes hagyományrendszer megdőlését, megoszlását és nyelvi megsokszorozódását a posztmodern irodalomban.¹⁷

A szövegközi dialógus poétái

A hamisítás művelete mint implicit intertextualitás

Thaly Kálmán a kuruc kori szöveghagyományok nagy hamisítójaként él a magyar irodalmi köztudatban. Ugyanis Riedl Frigyes és Tolnai Vilmos tüzetes és tárgyias filológiai vizsgálódásai tisztázták, hogy a kuruc költészet Thaly által feltárt darabjai (pl. az *Esztergom megvételéről*, a *Bujdosó Rákóczi*, a *Balogh Ádám nótája*, a *Kölesdi harcról* stb., összesen tíz költemény) nem autentikus művek, hanem a közlő kreációi.¹⁸ A két irodalomtörténész Thaly halálát követően, 1913-ban „tárta a nyilvánosság elé egzakt érvekre

Bizonyos kultúrákban, amelyen például a 20. század európai avantgárdja, ezek az alakzatok a kor érdeklődésének középpontjába kerülnek, és fölveszik a mozdulatlan mozgatóerők és a katalizátorok szerepét. Velük együtt nőnek és rajtuk buknak a kor művészeti szándékai és vívmányai, a természetes nyelvek és a kultúra kánonainak szétzúzása utáni vágy, a természetes nyelvek és a kultúra, a hagyományok tényleges megsemmisítésének lehetetlensége, a végtelen deszemiotizáció pátosza és az újbóli, merev szemiotizáció hűvössége.” ORAIĆ TOLIĆ, *i. m.*, 19. (Lásd még Uő., *Az idézettség elmélete*, ford. RAJSLI Emese, Új Symposion, 1991/6–7, 5.)

¹⁶ Uő., 42.

¹⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* (It, 1995/4) című tanulmánya, valamint a szerző *Intertextualitás és emlékezet* című kéziratot doktori értekezése (Bp., 1999) e néhány bekezdésnyi történeti-poétikai összességénél részletesebben taglalja az intertextualitás elmélet- és funkció történetét.

¹⁸ RIEDL Frigyes, *A kuruc balladák*, It, 1913, 417–452; TOLNAI Vilmos, *Kuruckori irodalmunk szövegeiről*, EPhK, 1913, 408–412.

és tényekre alapozott bizonyító hermeneutikáját.¹⁹ Riedl szöveganalizáló módszerrel, a stílustörténeti mozzanatokra összpontosítva mutatta ki a verskorpusz legszebb darabjairól, hogy utánzatok. Tolnai nyelvtörténeti jelenségeket, jellemzőket is bevont vizsgálódási körébe, és ugyanerre a végkövetkeztetésre jutott. A hitelesség kérdése alkalmasint azért vetődött fel Thaly munkái irányában, mert egyfelől szövegkiadási gyakorlata már jóval korábban magára vonta a pozitivisták módszereket szorgalmazó szakmabeliek figyelmét, másfelől a „szövegromlási folyamat kritikai érzékeltetésére” sem törekedett. A helyzetet bonyolítja, hogy ez a modern textológiai felfogásoktól igen távol álló eljárás még meglehetősen általános volt a múlt század végén. Talán csak annyiban – bár nem biztos, hogy nagymértékben – tértek el Thaly alapelvei, teszem azt, a Kriza János és Erdélyi János vagy a Benedek Elek és Szepesi Jób neve alatt megjelent népköltészeti gyűjteményeket alapul véve, hogy „a forrásszövegekre az eredeti, hű alak és tartalom megtartása helyett esztétikai szempontokat alkalmazott, az egykori közfelfogás igényeit kielégítve a közreadó filológiai akribiája csak korlátozottan érvényesült: a több változatban fennmaradt szövegrészeket összeolvastotta, az egyes, más kutató által már kiadott töredékeket pedig műköltői ambíciójának teret engedve rekonstruálta.”²⁰ A kuruc balladák recepciótörténetének egy időben hozzánk közel eső szakaszában, a 40-es, 50-es években Esze Tamás foglalkozott a felmerült problematikával. Levéltári kutatásai és szövegvizsgálatai során írta meg irodalomtörténeti tanulmányait. Valamennyit a mimetikus esztétika szellemében.²¹ Emellett interpretatív magatartását az is definiálta, hogy a Rákóczi-kor történésze volt. Ennélfogva nem stílus- vagy nyelvtörténeti szempontrendszer alapján vonta kétségbe a versszövegek eredetiségét, hanem a történelmi-társadalmi viszonyok adekvát dokumentálását és az eszmei mondandó hitelességét kérte számon az irodalmi műveken. Perdöntő bizonyítéknak a költeményekben „rejtőző társadalmi igazság” valótlanságát állapította meg. Thaly műveinek eszmei horizontja ugyanis a századvégi kurucromantikának felelt meg, nem pedig a 20. századi marxista esztétika eszményeinek, nem lehetett „a katonáskodó szegénység kuruc politikai hagyományokból és szociális igényekből táplálkozó *osztályköltészet*”-nek²² kategóriájába sorolni.

A sokat vitatott álkuruc alkotásokat és a hamisításlegendát illetően az irodalomtörténet-írás azóta levonta a konzekvenciákat, mégpedig a lírai korpusz esztétikai kvalitását szem előtt tartva: „ha (...) több mint egy fél évszázadon át elragadó remekművek voltak, nem veszítették el teljes művészi értéküket pusztán azért, mert ma mást tudunk szerzőjüknek, mint előbb.”²³ Jelenünk értelmezői közössége számára Thaly viszonylag nem túl terjedelmes költői életművének karakterisztikumai közül talán nem annyira a történelmi múlt tematizálása és annak erős nemzeti érzéssel való felelevenítése az elgondolkodtató,

¹⁹ BOGOLY József Ágoston, *Ars philologiae: Tolnai Vilmos és az irodalomtudományi pozitívizmus öröksége*, Bp., 1994, 94.

²⁰ *Uo.*, 92.

²¹ ESZE Tamás, *Két szegénylegénynek egymással való beszélgetése*, It, 1949, 254–262; *Uö.*, *Őszi harmat után*, It, 1950, 64–70; *Uö.*, *A kuruc költészet problémái*, It, 1951, 31–47.

²² ESZE, *Két szegénylegénynek egymással való beszélgetése*, 258.

²³ KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Advig*, Bp., 1980, 108.

mint inkább az alanyiség háttérben maradásának szituációja, főként pedig a konzisztens szubjektumfilozófiai, a hamisítás esztétikai, valamint a beszédmódotánzás és a stílusverziók poétikai problematikája az érdekfeszítő. Az idegen modor imitálását akár a klasszikus retorika is legitimálhatná, teszem azt, a költői maszktechnika. Ezen a téren olyan 20. századi példákra hivatkozhatunk, mint Kovács András Ferenc maszkkollekcója, illetve Rákos Sándor Berda-, Catullus- és Dosztojevszkij-maszkja, Weöres Sándor Arany János-maszkja (*Negyedik szimfónia*, melyben az alaphang különböző regiszterei szólalnak meg) stb. E művészi megoldás Thaly műveiben nem csupán eszmei tartalmak közvetítését szolgálja, hanem a nyelvi mimikrit is. Így történik már a korai versekben, amikor például Balassi Bálint hangjának utánzásával próbálkozik meg, vagy történelmi alakok, kuruc bujdosók keserveit dolgozza fel a 19. századi lírai szöveg. A *Kuruc világ* (1903) című gyűjtemény előszava (paratextuálisan) egyértelművé teszi, hogy nem verses dokumentumokat tart kezében a befogadó, hanem „az eredeti kuruc énekek, balladák, dalok mintájára” írt, s egyetlen auktornak tulajdonítható szépirodalmi alkotásokat olvas. Ezzel a felvilágosítással egyébként azért is tartozott Thaly Kálmán, mert költői ambíciói mellett termékeny történetírói munkásságot fejtett ki, s számos kuruc kori szövegek közlést és történelmi feldolgozást társított nevéhez a kortárs szakmai és olvasói közösség.²⁴ Nem érdektelen kitérni erre a körülményre, hiszen mai művészetelméleti felfogások szerint az elvileg tökéletes hamisítványok esetében az eredeti művekre vonatkozó ismeretek már előzetesen meghatározzák az esztétikai tapasztalatot, a hatást és a befogadást. A kérdéses költemények esetében azonban az utánzás–hamisítás művelete, valamint a szerzőiség decentralizálódása a posztstrukturalista és a posztmodern irodalomelmélet, illetve műértelmezés irányából tanulmányozható. Ezek szerint az elismert auktoritású művekben a nyelvi maszkkeresés, illetve a maszkok nyílt felöltése csupán a „fikcionalitás álarcá”-nak számítana, a hamisítvány ellenben a „fikcionalitás (...) végső képlete, a misztifikáció misztifikációja”.²⁵

Az egyezményesen Thaly Kálmán nevéhez, lírai opusához rendelt szövegek korpusza megfelelések és eltérések, helyettesítések és imitációk tükörijátékként interpretálható. Minden textusban ott rejlik önmaga színeváltozásának képessége, az eredeti verziók sohasem rekonstruálhatók. Amennyiben a szóban forgó alkotásokat az idegen vagy ismeretlen szerző(k)tól származó (s múltbeli) szövegek viszonylatában szemléljük, akkor minden új (együttal jelenbeli) szöveg a történelmi idők homályából előkerült textus imp-

²⁴ A legújabb filológiai kutatások szerint a költő „tudományos” és a maguk nemében unikális (napló, emlékirat stb.) kiadásai is tartalmaznak olyan kiöltött esemény-beszámolókat s egyéb gyanús részeket, melyeknek mindmáig hitelt, a szövegek közlésnek pedig forrásértéket tulajdonított a történetírás diszciplínája. (Lásd SZÖRÉNYI László, *Rákóczi Ferenc csehországi tanulóévei = Sz. L., Memoria Hungarorum: Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, Bp., 1996, 59.) Thaly Kálmán irodalmi és szaktudományos tevékenységével tehát, úgymond, a kuruc kor „fantasztikus könyvtárát” hozta létre. Életműve „eredendően a tudás játéktérében épül fel, a könyvekhez fűződő alapvető kapcsolatában létezik.” Arra ébreszt rá, hogy „a fantasztikum gazdagsága a dokumentumban várja az embert”, miután műveiben létező vagy nem létező kéziratok, följegyzések, okiratok, könyvek fikcionalása játszódik le. (Vö. Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár = M. F., A fantasztikus könyvtár*, Bp., 1998, 17.)

²⁵ Hans-Robert JAUSS, *Egy posztmodern esztétika védelmében*, ford. KIRÁLY Edit, Holmi, 1993, 1242.

licit (rejtett) idézésének számít. Az „eredeti” pragmatikai szituáció megoldásának az áthasonítása, egy-egy nyelvi fordulat, egy-egy archaikus kifejezés beillesztése a mű autentikusságának a feltevését erősíti meg a befogadóban. A szövegközi vizsgálódásból természetesen Thaly közvetett ihletőinek, mestereinek neve, illetve saját nevén közölt költeményei sem maradhatnak ki. A verselés technikáját mindenekelőtt Aranytól igyekezett elsajátítani a szerző, amire a *Csongor vitéz* című szerzemény a legkézenfekvőbb példa. A *Bor vitéz* pastiche-án túl nemcsak formai ösztönzésekre figyelhetünk fel, hanem frazeológiai elemek kölcsönzésére, közlésmódbeli és kompozicionális megoldások átvételére éppúgy. Következésképp a hamisítói invenció egyaránt intertextualizálja a népköltészeti és a szépirodalmi, a nyelvi és a történelmi tradíciót. (Amint épp e két utóbbi szövegreteg integrálódásáról az implicit szerzői ének tulajdonítható lábjegyzetek, illetve a filológusi énekhez tartozó végjegyzetek árulkodnak.) A hamisítvány létmódjához eredendően hozzátartozik a hagyomány feltámasztása és átfunkcionalizálása. A történelmi elbeszélés és az újraelbeszélte történet korrelációjában a történelmi narratíva Thaly-féle át-és/vagy újraírását, annak millenáris szellemiségű átértelmezését és átértékelését állapíthatjuk meg. Kiemelendő, hogy a más-más kontextusból, illetve időből származó szövegek s szövegtörmelék szejátszerű szervezőmódjukból, azaz egyidejűsítetttségükéből adódóan számottevő szerepet játszanak a történelmi események, folyamatok láthatatlan „eredetijének” misztifikálásában. Ugyancsak a múlt homályából előkerült textuselemek összerendezettsége, valamint a lírai ének megsokszorozódása folytán relativizálódik az auktoriális és a művészi „eredetiség”, a tudatosan névtelenségben hagyott költőtársak és műveik, úgymond, destruálják, elfedik és szétírják a szerzői nevet (mint feltételezett középpont), noha e szituáció mit sem von le az irodalmi alkotások esztétikai értékéből, illetve a hamisítói teljesítményből. Mi több, a posztmodern esztétikai és teoretikai belátások szerint értelmezve, a misztifikáció költői hitele „fiktivitásának fölfedezett irrealitásán vagy irrealizálódásán alapul. Ezért (...) a leplezett misztifikáció sem veszíti el költői varázsát, hiszen a szerzői név stb. fiktívnek bizonyulása növelheti az irrealitás költőiségét.”²⁶ Továbbá történelmi horizonton esztétikai kommunikatív szemszögből szerző–szöveg és szöveg–olvasó kölcsönviszonyában a hamisítás, illetve a plagizálás eljárásának dinamikus átértelmeződése és átértékelődése tapasztalható. A 19. századi alkotó s műve következetesen elhallgatta e műveletet és a szoros intertextuális kötődést, a posztmodern író s műve viszont a szöveghagyomány szabad kisajátításának lehetőségével élhet, amire Esterházy Péter poétikája s opusa hozható fel paradigmaalkotó példaként. Paradox módon a századvégen–századelőn leplezendő volt a két mimológiai megoldás, hiszen az irodalmi kánonból való kirekesztést vonhatta maga után, s így utólagosan épp az imitáció pragmatikai szintű rekonstruálása, a „kegyes család” olvasói leplezése hozta létre az irodalmi modernséghez köthető hamisítástípust. Ezzel szöges ellentétben a posztmodern művészi gyakorlat és irodalomfelfogások felértékelik a „szövegkölcsönzést”, mivel az esztétikailag hiteles hamisítás vagy plagizálás a szerzőközpontú elméletek dekonstruálásaként, a szöveghagyomány lineáris, kauzális vagy hierarchikus rendjének tagadásaként

²⁶ RADNÓTI Sándor, *Hamisítás*, Bp., 1995, 127.

interpretálható, lényegileg pedig a mindenkori jelkomplexumra korlátozódó (szövegimmanens) befogadásmódozatok kétségbe vonásának számít. Sőt esztétikai kommunikációs teret hoz létre, ahol intertextuális párbeszédet kezdeményez; lévén, hogy pragmatikailag a történetiség hermeneutikai horizontján szöveg és befogadó (értelmezői közösségek) közötti kölcsönviszony konstituálja az irodalmi jelenséget.

A Thaly-féle szerepjátszás és stíluskövetés termékenyítőleg hatott a magyar, sőt közvetve az idegen (a horvát) nyelvű verskultúrára. Irodalomtörténeti és intertextuális összefüggésben szemlélve megállapítható, hogy a kuruc költészet e szöveg-hagyománya előbb Endrődi Sándor kuruc nótáit hívta létre, majd azok nyomán Ady szegénylegény-énekeiben teljesedett ki. Csakhogy megjegyzendő, már Zempléni Árpád *I. Andrássy generális* című lírai munkája (mely a szerző *Didó* című „verses lírai regény”-ébe épült be) elutasította a kurucromantikát. Az alcímében „kuruc ballada”-ként identifikált szerzemény az irodalom alakulástörténete folyamán agyonkoptatott műfajmodellt torzította el, de még inkább annak gondolati, retorikai és esztétikai autentikusságát tagadta.²⁷ A továbbiakban a formai-nyelvi játék technikáját Karinthy Frigyes *Doborza* című lírai sorai parodizálták, egyszersmind a verstípus sajátos közlésmódja és eszmevilága 20. századi érvényvesztését artikulálták. Az áthasonítás-művészet Ady-féle verziója a magyar irodalomból Miroslav Krleža *Petrica Kerempuh balladá*i című művének régies, ún. kaj dialektusában, de eszmeileg-szerkezetileg-nyelvileg megújulva a horvát költészeti tradícióba került át.²⁸ A magyar kontextus viszonylatában hasonlóképpen áll, hogy az eredeti vereminta sajátos műfajpoétikája, forma- és gondolatvilága, illetve beszédmódja átvételekor, majd továbbadásakor lényegesen megváltozott. És fordítva, e folyamatok során a népköltészeti, valamint az anonim költői hagyatéokra számos újabb ideológia és szemantikai réteg rakódott, s az egyediségében aligha ismert lírai hang ugyancsak különböző regisztereken szólalt meg. Az abszolutizmus korában Thaly *Ne bántsd a magyart* (1859) című kötete a közhangulatnak adott kifejezést, akárcsak a későbbiek, a *Régi vitézi énekek és elegyes dalok* (1864), az *Adalékok...* (1872) és a *Tanulmányok a Rákóczi korból* (1885) című gyűjtése a nemzeti lelkesedést növelte. A 18. századi költemények krónikás megformáltságától, nehézkességétől eltérően e darabok – nagyjából – vers-technikailag kifogástalanok voltak. A kidolgozott szerkezetet, a művészi alakításmódot a Herder-féle népköltészet-felfogással magyarázták; a kollektív költészet a maga tökéletességében jelent meg. Természetesen nemcsak a felépítésbeli különbségek (s ily módon a terjengősség leküzdése) diszkreditálták a Thaly-féle variánsokat, hanem a világképi szinten és a hangvételben tapasztalható sajátosságok is. A Rákóczi-felkelés korának költészete kis mértékben a népi örökséget vitte tovább, jobbra azonban a régi magyar kultúrához kapcsolódott. A névtelenségben maradt szerzők protestáns diákok, papok stb.

²⁷ Vö. BORI Imre, *Zempléni Árpád*, Híd, 1999, 687. – Mutatóba álljon itt a két utolsó szakasz: „Andrássy a haját csavarta marokra, / Úgy kelt az asszonnyal jókedvű birokra, / S hő ajakára tapadt bajuszának bokra. // És hogy ez első csók nem maradt egyetlen, / Se a szép csaplárné sokáig kegyetlen: / Elhíheti bárki, aki nem hitetlen.”

²⁸ BORI Imre, *Ady Endre a szerbhorvát irodalomban (1906–1944)* = B. I., *Tanulmányok a magyar–dél-szláv irodalmi kapcsolatokról*, Újvidék, 1987, 123.

voltak, és főként zsolttáridézetekkel, bibliai kifejezésekkel éltek, amint ez a fennmaradt kéziratos énekeskönyvek alapján megállapítható. A Pálóczi Horváth Ádám *Ötödfélszáz énekében*, a Szentsei-kódexben, a Jankovich-gyűjteményben vagy másutt található epikus dalok alaphangja szomorú, a jeremiádokra emlékeztet, győzelmet ünneplő, harcra buzdító szólam alig-alig hallható ki belőlük.²⁹ Nem így a Thaly-szerzemények esetében, melyeket lelkes öröm, harci kedv hat át, és fölényes beszédmód, többnyire az ellenfél lebecsülése, leértékelése határoz meg.³⁰ Az egykorú, írott kútfők hiányából származóan és a millenáris közhangulat hatására is a textuálisan egyre gyarapodó Rákóczi-legendát Thaly kuruc költeményei továbbszövegetik, hisz újramesélik s átírják azt. A fantáziának a (népies) lírai-epikai szövegekben való szabad kibontakozása, valamint a szerzői névvel vagy anélkül hagyományozott irodalmi beszédmódotok felidézése, utánzása és próbálgatása, a nyelvek és a hangszerelések közötti szabad válogatás az alkotóművészet szabadságfokának a növekedésére enged következtetni. A textuális szellemi örökség, a kulturális-irodalmi tradíció szabad alakítása pedig szöges ellentétben áll a népies ízlésvonal esztétikai-poétikai konvenciórendszerével.

A Thaly kuruc balladái és a közvetlen eszmei kontextusukat képező irodalmi művek vagy zenei gyűjtemések (pl. Káldy Gyuláé) által átmitizált múlt végső soron egy illuzórikus nemzeti önértelmezés megkonstruálását mozdította elő. Az anonim hagyomány idealizáló és nem kevésbé önáltató felülírása Endrődi Sándor *Kuruc nótáit* követően Ady lírai világában érvényét veszíti. Intertextuális viszonylatban a kuruc költészet tradíciója, gondolat- és motívumköre átszemantizálódik, formakultúrája szintén megújul. Az olyan 1908–1912 között írott versekben, mint például az *Obsitos vitéz nótája*, a *Ki elveszti harcát*, a *Bujdosó kuruc rigmusa*, *Az utolsó kuruc*, a kulcsfigura az otthontalanság, a magány és a céltalanság elemi létállapotának válik reprezentatív alakjává. Ámbár ugyanezen művekben az eltévedt ember meghasonlottságával élesen polemizál az öntudatos, az öneszményítő költői én. Az *Esze Tamás komája*, a *Kuruc Ádám testvérem* című versekben a „kuruckodó”, az ellenzéki magatartásra játszik rá. Az ellentétező versfelépítési metódus nyelvi szinten a *Két kuruc beszélget (Nagy tüzet csináltunk...)* szövegében dialogikus formát ölt fel, minthogy a kétségbeesetten töprengő lírai tudat ide-oda hanyódik. Természetesen a kiúttalanság létérzése is hozzájárul ahhoz, hogy a nemzetkép a negatív érték-tartomány irányába tolódik el Ady kuruc verseiben. A századvégtől, sőt az azt megelőző időktől örökölt magyarságfelfogás (ön)ironikus devalválása, valamint a Thaly-költemények beszédmódjának parodizáló kifordítása Karinthyig várat magára. Az *egész város beszél* című kötet *Mint vélgaban* című karcolata szerint az átpoétizált kuruchagyomány műfajilag „tisza halandzsa”, bár archaikus ízzel és „kurucos tüsszel” teli: „Huj, kuszma

²⁹ ZLINSZKY Aladár, *Elnöki megnyitó beszéd a Magyar Irodalomtörténeti Társaság 1935. márc. 9-i közgyűlésén*, It, 1935, 115.

³⁰ Természetesen a hamisítás ellen nyelvi és filológiai érvek is szólnak, s ilyeneket sorakoztat fel VARGA Imre *A kuruc költészet hitelessége* című tanulmányosorozata (lásd az ItK 1936-os számait), valamint DÉRI Andrea *Thaly Kálmán, a kuruc költészet felfedezője* című szakdolgozata (Bp., 1998, témavezető: S. SÁRDI Margit).

bég, huj, kereki! / Vatykos csuhászok vereki! / Dengelegi!...” s a *Doborza* refrénje: „Ne mánd, ne mánd a vereszt!”³¹

A méltató (affirmatív) versbeszéd mint explicit intertextualitás

Wohl Janka nevét a kultúr- és az irodalomtörténet-írás mint lapszerkesztőét és mint irodalmi szalon fenntartójáét jegyezte fel, jóllehet lírikusként is próbálkozott. Versgyűjteményét, a Jókai Mór által kiadott *Költeményeket* (1861) olyan neves irodalmárok, irodalomtörténészek recenzeálták, mint Erdélyi János és Salamon Ferenc. Mindkettejük kritikus álláspontja egyezett abban a tekintetben, hogy, mint Erdélyi megfogalmazta: „A nőket mint gondolatban, úgy formában is bizonyos mérték illeti, tehát költészetben a szigorúan szabályos formák inkább, mint a dithyramb és föllengés”.³² A műgondnak a vers eszme- és formavilágára való kiterjedését eredendően azért nyomatékosították, mert a költőnők, mármint Flóra, Atala, Malvina s Wohl Janka jelentkezése „oly időben történt, mikor a lírai érzelmességből élcebe, szeszélybe, őrgöngésbe látszottak tévedni a dalköltők”.³³ Erdélyi, amint erről az általa forgatott kötet lapszéli bejegyzései tanúbizonyságot tesznek, szigorú kritikának vetette alá a költeményeket, s elveivel összhangban dicsérő szavak az *Isten veled* olvastakor akadtak tollára, illetve a *Tűnődés* klasszikus (szapphói) versmértékét találta szerencsés művészi választásnak. Wohl Janka munkájának másik ítése kevésbé kíméletes hangú írást publikált a Szépirodalmi Figyelő hasábjain. Hiszen a kor költői gyakorlatával szemben az „eszmék kultusza”-ra apellált. A „magasabb eszmeiség” szövegszerű s kötött formájú tetet öltését azonban Wohl Janka kötetében nem tapasztalhatta. Jobb híján a versbeli én „tárgy nélküli rajongás”-ára gyűjtött „ékes” példákat, mi több, hogy az elriasztás erejével hasson az alkotótársakra, a lírai „temperatura” kedvelt kifejezéseit is felsorakoztatta. A *Visszhang* című költemény esetében pedig különösen szoros olvasatot érvényesített. Hogy a mű nyitjáig eljusson, két irányból közelített a szöveghez és a versmodellhez. Egyrészt a korszak költői gyakorlatából, vagyis az epigonokra jellemző intenciókból kiindulva vélte úgy, hogy a hangulatkölcsonzés szándéka hívta létre a művet, „de épen a hangulat az, amit legkevésbé lehet mástól venni át, épen ez az, aminek csak akkor van hatása, ha közvetlen, egyéni”.³⁴ Másrészt művészetek közötti összefüggések mentén próbált meg tájékozódni, ám a felvetődő elképzeléstől ő maga visszariadt, így azután a kísérletezői merészség méltánylása elmaradt, s tegyük hozzá, nem csupán az ő részéről. „Tudjuk, hogy a zongoraművészek gyakran készítenek variációkat egy-egy nagy művész eszméi nyomán: de megvalljuk, nem vagyunk annyira jártassak a zenében, hogy e téren a művészet és a mesterség felett határpert mernénk

³¹ A költemény refrénje palimpszesztusként maradt ránk, minthogy a felszíni megfakult, eltorzult textuális réteget óvatosan leválasztva egy Thaly-kötet címére, az alatt pedig egy Zrínyi-idézetre ismerhetünk rá: „Ne bánts a magyart!” – E versszöveg megjelését Eisemann Györgynek és Lator Lászlónak köszönhetem.

³² ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, kiad., jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1991, 474.

³³ Uo.

³⁴ SALAMON Ferenc, *Wohl Janka költeményei*, Szépirodalmi Figyelő, 1861. augusztus, 613.

kezdeni. A nevezett 'visszhang'-okról egyszerűbben is kifejezhetem a benyomást, melyet rám tevének nemcsak a hangulat, hanem alakítás dolgában. Olyforma meddő gyakorlatnak tetszik nekem ez eljárás, mint az, mikor azon kezdenők a festészetet, hogy a jól körvonalazott és árnyalt metszvényt felhígított színekkel töltenők be."³⁵ Amiként a századvégi akvarellkép „felhígított”, azaz pasztell színvilága mai szemlélőjének figyelmét leköti, nem kevesebb intenzitással vonzza magához ez az intertextuális s intermediális viszonylatban interpretálható irodalmi alkotás. A versminta a parafrázistechnika által egyrészt a zeneiség, másrészt az idézéspoétika fő elveit teljesíti ki. Egy és ugyanazon alapgondolat variatív, azaz változtató ismétlés révén más-más oldaláról mutatkozik meg, újabb meg újabb kontextusba kerül, s e folyamat jelentésfeltöltődést eredményez. A variációs művészet ezúttal nem jár együtt témaátalakulással, csupán fejleszt, s főképpen díszíti a központi gondolatot. Az új komponensekkel való részletezés, bővítés mellett tehát a különböző nyelvi ornamensekkel való gazdagításra esik a hangsúly. A versmodell formalogikája szerint tematikai, figuratív, valamint affektív szegmentumok szervesülnek a vezérmotívumba. A szemantikai és a hangvételtbeli mimikri ellenére intertextuális szinten mégis két szöveg, illetve lírai beszédmód differenciálható. A *Visszhang* autonóm kompozíciója azáltal, hogy a paratextuálisan (mottóként) megadott forrásból (Arany *Mi a költészet?* című verséből) merít, önmagát eredendően idézetelemekből összeállónak tünteti fel. Jószerével mindkét szerkesztéskonceptió – a formai nyitottság és a zártság – alapjegyei megállapíthatók. Egyfelől a parafrázis forrásának ismeretében a feltételezett olvasó „együtt mozog”³⁶ a Wohl Janka-vers szövegejeivel, melyek hol az Arany-versszak irányába mutatnak, hol a belső intertextualizáltságra irányítják a figyelmet. Ily módon folyamatos határátlépés, a két szöveg horizontja közötti ingázás tapasztalható az értelmező részéről. Másfelől a szövegstruktúra változékonysága a komponensek cserejátékán alapul. Az állandó öntranszformálódás szabálya az alapszövegből idézett sorokkal történő strófazárást deklarálja. A mottóból származó sorok folyamatos beillesztésének eljárása mind a versszakok, mind a műegész szintjén a lekerekítés, illetve az önlezárodás elvét érvényesíti, egyúttal a parafrázisszöveg terjedelmét is megszabja. A variánsképző metódus végső fokon az irodalmi, valamint a zeneművészeti örökség iránti hódolatot artikulálja. Művelődéstörténeti aspektusból szót kell ejteni a szerzőnő zongoraművészi hajlamáról, Liszttel fenntartott szoros barátságáról (s ez utóbbi körülménynek textuális emléket is számon tartja a kultúrhistoria, mégpedig egy Wohl Janka által írott Liszt-biográfiaként). A versminta irodalomtörténeti kontextusát pedig Arany János *Wohl Janka emlékkönyvébe* című költeménye képezi, melyet a rajongott személy maga jegyzett be az akkor 13–14 éves kislány emlékkönyvébe, a filológiai adatok szerint Nagykőrösön, 1858. június 29-én. Majd egy évre rá a mester iráni tisztelet jeleként elkészült az intertextuális technika igénybevételével „megfont” költői babérkoszorú.

Az eddigi vizsgálódások alapján kiemelendő, hogy Thaly Kálmán imitációtechnikája *affirmatív viszonyt* teremt az irodalmi örökséggel, és Wohl Janka is a szövegköziség

³⁵ *Uo.*, 630.

³⁶ Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, 1989, 229.

rokon típusát, az idézett pretextust *méltató* versbeszédet művelte. Csakhogy míg a kuruc balladák *magukba szervesítették a pretextust, implicite* és igencsak magas esztétikai színvonalon, mintegy a posztmodern eljárásokat anticipálva, addig a Bajza, Petőfi és Arany költészete előtt tisztelgő *Visszhang*-sorozat *világosan megvonta az intertextuális határokat*, a vendégszöveg jelenlétében az *explicit* idézés mód hagyományához ragaszkodott.

Hasonlóképpen a századforduló modernségéhez kapcsolódva a szövegköziség afirmatív verzióit örzi Kozma Andor lírai opusza. A *Magyar rapszódia*k (1920) című kötet versanyaga az irodalmi, a művészeti és a kulturális aposztrofálás különféle változatait reprezentálja, bár más-más szinten realizálja a kor-, az író- és a szellemtársi laudációt (*Tercinák Szász Károly emlékére, A tölgyek alatt, A mesemondó*), a kölcsönzött hangon előadott méltatást (Erkel Ferencről szól itt-ott Vörösmarty módjára), s hasonlóképpen rájátszik a specifikus beszédmódra, az építkezés-, a rím- vagy a verstechnikára (a költöket, Gyulai Pált vagy Zempléni Árpádot életrajzi értelemben is elének állítva), egy-egy versre s lírai világra (*Lenau, Csokonai*) stb. A paratextuálisan a 18. századi magyar költőre referáló, egyszersmind azt aposztrofáló költemény a klasszicista-rokokó életérzést, ízlésvilágot és esztétikai eszményeket hozza vissza, s akárcsak annak átmitizált-átpoétizált motívumuniverzumát szuverén formába illeszti. Ugyanakkor szövegszinten egy Csokonai-műre mutat rá, mégpedig *A reményhez* című ódára: „Szinte lüktet friss zenére / S ujong itt a sor, / Mint az ifju fürge vér / Tavasz nyiltakor. / Ott sír elhalóan, / Mint a tört remény – / Sorsod is, valóban, / Csak egy költemény.”³⁷ Majd a *factio personae* retorikai eljárása által figuratívan idézi meg Csokonait. A már halott poétának a Kozma-vers kontextusában megelevenedő, mintegy életre kelő szavai pedig a „szülői fészket” (az anyát), valamint a Múzsát (Lillát) aposztrofálják. Vagyis a kettős aposztrophé alakzatán hatolunk át e költemény fiktív világában. A közönséghez fordulás pragmatikai gesztusa (mint retorikai megoldás) mégis közvetetten vallomástevő attitűddé alakul át, miután művészi s alkotói önreflexiót eredményez a Kozma-vers szövegtükrében. Ugyancsak egy, a *Magyar szimfóniák* (1909) című kötetben található költemény, a *Magyar pusztán* textuálisan Petőfi és Arany lírai világát tematizálja oly módon, hogy intertextuálisan egyrészt a tájleíró irodalmi (poétikai) hagyományokat értékeli és értelmezi át, másrészt a népies artisztikai örökség alapmotívumait helyezi új funkcióba, ugyanis azok egyöntetűen nem érzelmi rezonanciát keltenek, hanem esztétikai hatást váltanak ki a befogadóban.

Kritikai és afirmatív hagyományértékelés

Zempléni Árpád költészete az intertextualitás kritikai, illetve afirmatív típusát hagyta ránk. A *Didó* (1904) és a *Turáni dalok* (1910) *integratív viszonyt* létesítenek az adott pretextussal, s ily módon a századelő irodalmi modernségének korszakában a karakterisztikusan posztmodern idézés technikát vetítik előre, ámbar különböző esztétikai szinten anticipálják azt. A népies művészeti konvenciók előli kitérés, a szabályok alóli kibújás

³⁷ KOZMA Andor, *Magyar szimfóniák*, Bp., 1909, 176.

lehetőségeként a formabontás művészi gyakorlata adódott. A kísérletezés jegyében a verses regény volt a legkézenfekvőbb, melynek hagyománya az 1890-es, 1900-as években egyébként is újjáéledt. A *Didó* nyelvi-esztétikai vonatkozásban bizonyos mértékig, illetve bizonyos pontokon megfelel e műfaj fő ismérveinek, mégis szerkezeti és tárgyi karakterjegyei többé-kevésbé eltérnek a tradíciótól. A Vajdától, Reviczkytól s másoktól örökölt perditatémát újszerű érzelmi és formai világba meg hangnembe transzponálja. A paródia esztétikai szempontból a verses regénnyel rokonítja a *Didót*. Ugyanis poétikailag a torzított idézetek szövegekői működtetésével, az újramotivált és átszemantizált allúziókkal teremt sajátos nyelvi-esztétikai összhatást, olykor a degradáció, olykor a blaszfémia indokán. A legfennköltebb érzelmét és eszményét is lefokozó ironia alakzata például a *Megszaggatott áramok...* című versben „a modern ízlésvilág felé mutat előre”.³⁸ Lényegileg a mindent átható nyelvi és formai játék destruálja a rendszabályokat, érvényteleníti a kompozicionális és metrikai kötöttségeket. A mű alapvetően kritikailag viszonyul a költészettörténeti hagyományokhoz. A fiktív én sem szokványos, alanyi (pl. vallomástevő) attitűdöt választ önmaga számára, hanem költői maszket tesz fel. Talán egy 20. századi Vergilius pozíciójára szituálható, aki az ókori epikai alkotás egyes figuráit kölcsönvéve annak modernizálásával, század eleji áthasonításával próbálkozik. Eleve a címválasztás reprezentatív gesztus, a női főszereplő melletti döntés „metatextuálisan”³⁹ *Aeneis*-ellenes művészi intenciókra enged következtetni. A következetes degradáló eljárás hatására az ókori versvilág elveszíti fülledetségét, a játékos poétikai megoldások pedig a latin formakultúrát fosztják meg merevségétől. Új értékrend konstituálódik a mű világképi szintjén, a nemzeti ősöknek kijáró kultikus tiszteletet a formai-nyelvi játék éppúgy az archaikus időkig visszanyúló szabadsága váltja le. Az *Aeneisszel* folytatott szövegekői polémia az ókori időknek s színhelyeknek a (fikcionált) jelenkoriakkal való relativizálásában (az aszinkronitásban), a dicső múltnak a prózai, a hétköznapi eseményekkel való trivializálásában, a nemzeti ideálok profánná devalválásában, az ízlésnormák felrúgásában és a stílusminták elvetésében (a fennkölt modor depoétizálásában, olykor vulgarizálásában) jut kifejezésre. A travesztáló módszer mégsem vígeposzt eredményez, hanem az alcímbe foglalt (paratextuális) műfajmeghatározás szerint „verses lírai regény”-t. Jóllehet található példa vígeposzti szituációra, illetve formarombolásra. Az *Ez a kocma...* című költemény *A helység kalapácsa* formakultúrájára és cselekményének jellegzetes helyszínére emlékeztet. Esztétikailag a klasszikus (metrikai) szabályok és a népies (nyelvi, motivikai) elemek hagyománya ütközik; az inkongruencia komikus összhatást kelt. A kocma közege ezúttal elsősorban a szerelem érzelmi világát rántja le a mélységekig, nem annyira a heroikus magatartást. A vitézi párbaj mindenestre a *Baba* című szövegrészben az ellenfelek közti költői megmérkőzésé, kölcsönös megmérettetéssé degradálódik, kontextuálisan a kuruc ballada és az „irány-irodalmak” tradícióját is tagadja a lírai kompozíció. Ennélfogva a Kárhágónak (ti. a kocsmának) emléket állító könyv (*Kárhágó, mint olyan* című rész) fellapozásakor sem történelmi romokkal ismerkedhet meg az

³⁸ IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., 1990, 255.

³⁹ GENETTE, i. m., 4.

(implicit) olvasó, hanem e ciklus egyes szövegdarabjait, olykor csak fragmentumokat találhat abban, olykor a versforma kiürüléséről tanúskodó sorokat (*Szonett*). A konvencionális poétikai modell felforgatása újszerű építkezésmódot involvál. Nemkülönböztetve egy ókori mottószöveg (paratextus) 20. századi átíratában a modern szenvedély találja meg a maga kitárulkozásra alkalmas formáját (*Nyári vihar*). Mivelhogy a *Didó* nemcsak a verses regény műfajtradíciójával hozható összefüggésbe, hanem a szerző monográfiája szerint Guerrini O., költői nevén Lorenzo Stecchetti *Canzoniere*jével is: attól „vette a lírai regény-kompozíció ötletét, a belső hangulatok szerinti felosztást, a merész hangot, az óriási érzelmi ellentétek kedvelését. (...) Új hang ez a magyar lírában. A lírai verizmus nála jelenik meg először – nagy kérdés, vajon ez a hang egyúttal a magyar költészet gazdagodását is jelentette-e.”⁴⁰ A formai s tematikai újítás szándéka, az egyébként méltányolandó alkotói keresések ellenére az irodalomkritika ítélete e mű esztétikai értékeit illetően eléggé szűkszavú, de egyöntetű. Zempléni „nem ás le az erotikus élmény oly tragikus mélységeibe, mint Baudelaire vagy Ady, amit mond, meglehetősen felszínes.”⁴¹

Zempléni Árpád *Turáni dalok* című kötete a nyelvhasználati változatok játékos modifikálására tesz kísérletet. A könyv nagyjából elbeszélő költeményekből tevődik össze. Az implicit szerzői én (az alcím szerinti pozíció-meghatározás szerint) a történelmi-mondai hagyományok mögé húzódik. Avagy fordítva, a szóbeli és az írásbeli kultúra szövegtörédei fedik el őt. Mert nemzetmentő politikai vagy művészi küldetésprogram közvetlen megfogalmazása helyett az implicit én a magyar- és a világirodalom ősköltészet örökségével kezdeményez dialógust. Csakhogy a közeli nyelvkonaink múltjából származó, s nemegyszer folklorizálódott szellemi termékek áthasonítása során a maga másságát, század eleji művészi alapállását is megőrzi. A Zempléni-féle „epikai képsorozat”-nak – mely a világ teremtéséről szóló regével kezdődik és a *Tűzözömmel* zárul – a példája is megvolt, mégpedig a *Kalevala* és a *Sáhnáme* adta azt. A vogul–osztják mondakincs, a tatár népköltészet, a pogány magyarság vagy az észtek népmeséi eredeti invencióra valló elbeszélő költeményekké barkácsolódnak össze, mint például *A kalapács* és a *Bosszú*. A századfordulós modernség horizontján az implicit lírai én textuális univerzuma (mely voltaképpen a különböző gyűjteményekből átirát és újjáírt mitikus elemek, vagyis az orális és a folklórköltészetből származó kultúrmaradványok átdolgozott korpusza) az epiko-lírai „architextussal”⁴² létesít kapcsolatot. A keleti és a nyugati régió szellemi értékei, teszem azt, a Reguly-féle alapszöveg, a Munkácsi Bernát-féle vogul gyűjtemény regéi, a germán *Edda*-dalok részletei, illetve a japán, a kalmük vagy a finn tradícióból kölcsönzött, beépített tematikai (motivikus) egységek és verstechnikai megoldások autochton módon szervesülnek egymással. A már textuálisan örökölt népi kultúra szintetizált alakban – és talán az Arany János *Naiv eposzunk* című tanulmányában kifejtett esztétikai-poétikai elvekkel s célkitűzésekkel összecsengve – a hiányzó magyar ősköltészetet pótolta volna. Mindemellett egy megnevezett vagy névtelenségbe burkolt lírai/narratív ént (pl. egy szibériai vogul sámánt) léptet fel az implicit szerzői én, amint

⁴⁰ LAKATOS László, *Zempléni Árpád*, Bp., 1934, 33.

⁴¹ KOMLÓS, *i. m.*, 371.

⁴² Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979, 89.

erről a fiktív személy textuális nyomai, a paratextuális elemek vagy a filológiai jegyzetek tanúskodnak. A közlői pozíciót szimulálni kénytelen, miután az időbeli távolság a múlt és a jelen horizontja között kiiktathatatlan, még nyelvileg vagy művésziileg sem győzhető le teljes mértékben. A *Bosszú* című költemény a filológusi-lírai ének a lábjegyzetbe foglalt állítása szerint „*Munkaeszí hadisten* című osztyák hősi-ének önálló feldolgozása.” Textuális prototípusa „*Gróf Zichy Jenő harmadik ázsiai utazása V. kötetének (Osztyák népköltési gyűjtemény, közléteszi Pápay József)* 13–48. lapjain olvasható.”⁴³ Az egyéb paratextuális jelek alapján első személyű történetmondóra következtethetünk, méghozzá Munkaeszí hadistenre, aki első ifjúkori kalandját beszéli el. A 20. századi elbeszélő költeményt konzekvens perspektíva-kezelés jellemzi (így a IV. rész elején a vén sámán, Lonch-sát-jagali környezetének fokozatos kiélesítésekor csoportképet kapunk az áldozattevőkről). Úgyszintén kiforrott imitativ versművészetről tanúskodik a variatív ismétlés formanyelve (annak is harmadoló változatát példázzák a főszereplő szavai, amint épp a vén varázslóval küzd: „Megragadott... / Megfogott iszonyú erejével, / Azt hívém szét-szakít vaskezével, / Ugy érzém, földre nyom hegysúlyával...”) és az ősi analogikus gondolkodásmód számos különféle alakzata („Megfulok, meghalok, / Egy sírba roskadok / Jóapámmal”). Továbbá képvilág/világkép szintjén a mitikus-mesei elemek átpoétizált zárványt képeznek, s akárcsak az álomepizódok, organikusan illeszkednek a szüzsébe. Ilyenképpen kaphat képi és verszenei megfogalmazást a félelemkeltő erő. Az ébrenlét és az álom köztes terepnumán úszik be a látomás központi figurája:

A leány, a madár tova repült,
 A réten, a vizen csönd települt.
 Csöndesen, álmosan közeledik.
 Által a nagy tavon
 Hal fejű lovakon
 Kő szemű hét *vichli*,
 Vas szemű hat *vichli*
 Közeledik.
 Ha nyitják szemöket, vas meredez,
 Ha tátják szájokat, kő repedez...”⁴⁴

A Zempléni-féle osztyák hősénekekben a különböző ősi, népi és század eleji kultúrkörök érintkezésekor jelentékeny szerepe van nyelvi területen az archaizáló művészetnek, valamint a kifejezésmód zordságának, pogány nyersségének vagy éppen könnyed játékoságának és humorának; verstechnikailag a harmadoló elrendezésmódnak; verszenei szinten az alliterációnak, a primitív rímfűzésnek, a szó varázsserejének; világképi síkon a kimondás, a ráolvasás mágikus hatásának, akárcsak a képvilág mitikus kisugárzásának; emellett poétikai téren a barkácsolás eljárásának, esztétikai téren pedig a századforduló

⁴³ ZEMPLÉNI Árpád, *Turáni dalok: Mondai és történelmi hősénekek*, Bp., 1910, 83.

⁴⁴ *Uo.*, 93.

művészeti modernsége jellegzetes mítoszszemléletének. Végül tegyük még hozzá azt, hogy a lírikust lényegileg az ősi hősének segítették a „saját” beszédmód, azaz a legkülönbélebb mimológiai hangregiszterek kialakításában, aki a folytatást is kilátásba helyezte, de a *Táltos énekekkel* valójában sohasem készült el. Zempléni Árpád költészetének sikeréhez a korszak keletrajongása is hozzájárult. Továbbá beszédes gesztus, hogy ő maga a *Turáni dalok* illusztrálását tervezte, amire a gödöllői festőtábor egyik jeles mestere-t szándékozta felkérni.⁴⁵ Mégpedig Nagy Sándort, akinek művészetét az ősi, a népi, a mesei kultúrhagyományok dekoratív festői megfogalmazása teszi hitelessé. Ezek szerint költői opusa mellett, mintegy közvetve is a modern esztétizáló stílusirányzatokhoz vonzódásáról, csatlakozási szándékáról adott jelet Zempléni, amikor Ady *Új versek* című kötetének illusztrátorát kívánta magának megnyerni.

Összegés helyett: irodalomtörténeti és poétikai kitekintés

Amennyiben értelmezői horizontunkat tágítandó a sajtóirodalmat is bevonjuk vizsgálódási körünkbe, úgy az élclapokból szokatlan szögből tárul elénk az 1900-as századforduló irodalma, alulnézetből vehetjük szemügyre a magyar költészeti hagyományt.⁴⁶ A Borsszem Jankó, a Bolond Istók és más humoros lapok nem a Tudományos Akadémia által elismert szellemi-művészeti teljesítmények vagy valamely hatalommal és tekintéllyel bíró értelmezői közösség által preferált szerző népszerűsítését tűzték ki célul. S bár a korszak meghatározó ideológiai törekvéseitől, illetve egyik-másik irodalmi irányvonal által felállított esztétikai értékrendtől képtelenek voltak függetleníteni magukat, mégis az olvasók széles körében ismert kulturális fórumokként elevebbé, színesebbé tették a magyar szellemi életet, és formálták a közízlést. Az alkotók hierarchikus rendjét negligálva, főként az ódaköltőként nemegyszer sablonos Szász Károlyt, a balladaszerző Kiss Józsefet, a hamisításlegenda övezte Thaly Kálmánt és költészetét választották támadási célpontul. Az egyes alkotói manírokkal, a művészi ficamokkal, hasonlóképpen a különféle irányzati, műfaji stb. fonákságokkal szemben sem voltak kíméletesek. Még hozzá a kortesdalokat, a kulturális és a családi lapokban közölt operettek és népszínművek dalait, azaz a „szalon-népdalokat” is az irodalmi persziflázs tárgyává tették, mivel „ezek gyakran groteszk módon igyekeztek megmaradni a népies hangvételnél, bár mind tárgyuk, mind környezetük már a nagyvárosi élethez kötődött.”⁴⁷ A kor eszmei-esztétikai ideáljait kikezdve, végső soron a konvencionálisan periférikusnak tartott travesztiát és paródiát fogadtatták el. A komikum, a tragikomikum, a groteszk, a humor, a satíra, az irónia a századvég, -elő irodalmát jelentékeny mértékben átszötte. Sorra keserű, meghasonlott világsképet közvetítő művek keletkeztek. A vízvázlatzó Arany László verses regénye, *A délibábok hőse* (1872). A legnagyobb mester pedig köztudottan Mikszáth. Az *Új*

⁴⁵ ZEMPLÉNI ÁRPÁD, *Két levél a Nyugathoz*, Nyugat, 1919, 999.

⁴⁶ E vizsgálódási (rész)területet illetően igényes válogatáskötet áll rendelkezésünkre: *Műferdítések és poétai rugamok: XIX. századi élclapjaink paródiái és travesztiái*, szerk. BUZINKAY Géza, Bp., 1983.

⁴⁷ *Uo.*, 418.

Zrínyiász (1898) című regényében „a kuruc kori hagyományok nagy hamisítója, Thaly Kálmán tart előadást a föltámadott társaságnak a kuruc korról: valóságos *áfium*ként hallgatják szövegét az urak”.⁴⁸ A millennium előtti évtizedek sajtóirodalmában, mármint a humorisztikus Borsszem Jankóban a legkitűnőbb paródiákat javarészt Kozma Andor anonimitása fémjelezte.⁴⁹ Oly rutinossá fejlesztette utánzótechnikáját, hogy ugyanazon költői témakör, illetve híryanag átstilizálása sem okozott számára műhelygondot. A transtextuális kapcsolatteremtés alapelvevé a komikum válik, s vagy ironikus, vagy szatirikus, vagy humoros-játékos jellegű. A napi-, illetve vicclapokban található travesztia általában metatextuális viszonyt létesít a kontextusát képező aktuális hírekkel. Esetleg „hírfej”-ként (kopf) *kritikailag* értelmezi és értékeli az aznap történeteket, egyszerismind megszabadulhat a politikai ideológia közvetítésének feladatától. A legfenségesebb Vörösmarty-, Petőfi- és Arany-költemények adnak formai-stiláris imitativ lehetőséget, esetleg ötletet is a mindennapok kisszerű szenzációinak vagy az érdekeségeket hajhászó sajtónak a kigúnyolására.⁵⁰ Tudvalevő, hogy az 1880-as években Arany János is írt paródiákat. Ezek a művek bizonyos megfontolásból az életmű perifériájára, a lírai kísérletek, törmelékek közé, vagy, úgymond, apokrif szövegekként az „Aranyak tulajdonított versek”-féle alcím alá sorolódtak. Bizonyára az utolsó évek tették, hogy jó részük terjedelmileg csupáncsak széljegyzetnyi gondolatsor, esztétikailag viszont egyik sem azzal ér fel, hanem eleven szellemű és egyedi alkotás. A kanonikusnak elfogadott *Hasadnak rendületlenül* című vers olyan költői töredékek kontextusában található, mint a megkeseredett hangú *En philosophe* és a rezignáltan lemondó *Évnapra*. Ezért nem meglepő, hogy az önironikus művészi futamok között, a szóban forgó műben nyelvi álcát ölt magára a fiktív én, és parodisztikus dikciójává alakítja megnyilatkozását. Intertextuális összefüggésben a *Szózattal* létesít imitativ viszonyt. Az öröknek tételezett nemzeti eszmények

⁴⁸ EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1998, 61.

⁴⁹ Buzinkay Géza állítása szerint bár Kozma Andor neve nem szerepelt a szövegek alatt, a szerzőség mégis föltételezhető (*Szeretnék szántani!; Költői piros tojások*). Vö. BUZINKAY, *i. m.*, 414.

⁵⁰ Buzinkay Géza utószava a közéletre, illetve a sajtóra vonatkoztatható travesztiák és paródiák csoportját határozottnak tekinti. Az áltravesztiák a politikai élcélődés szintjén rekednek meg. A valódi travesztiák és paródiák körét a stilárisan kidolgozott tartalmi kivonatok, az ad absurdum vitt motívumhalmazok, a modorimitációk stb. képezik. Lásd BUZINKAY, *i. m.*, 401–405. Ugyanezen antológiakötet gyűjtőkörébe a magyar dráma- vagy próza-, az opera-, a szakirodalom-, a hírlapparódiák is beletartoznak, sőt mindezekhez hozzáveszi a világ- és/vagy a műfordítás-irodalmat tollhegyre tűző paródiákat. Az olykor egyéni, olykor közös kreációk között a *Manfréd* című szerzemény metatextuálisan Byron drámájának irodalmi persziflázsként olvasható, melyet Ábrányi Emil ültetett át magyarra. A jellegzetesen romantikus attitűd, a byronizmus szubverziójának helyszínét a Jungfrau orma képezi. A jelenet intertextuális háttérben a századvégi dezillúzió egyik jelentékeny művének, az *Álmok álmódójának* alpkbéli epizódja körvonalazódik. Ugyanakkor egy, a címszereplő részéről elhangzó célzás által – „...mert magam is szőköm / Magamtól, oly lord Asbóth János-szerű / Unalmat és spleent hordozok magamban!” – három, bizonyos tekintetben hasonló, bizonyos tekintetben eltérő magatartás kopírozódik egymásra, mármint Manfrédé, az említett (s neve által fikcionált) szerzőé és Darvady Zoltáné, a regényhősé. Mi több, ily módon talán az „excentrikus” írásmódjáról közismert fordítót is oldalvágás éri. A környezetét – mint alanti világot – felülről szemlélő figura és annak különönc viselkedési stílusa révén pedig alighanem egy specifikus nemzedéki tartás nivellálódik, mely főként a 19. század végi modern irodalmi iskola egyes képviselőit különítette el alkotótársaitól.

átvétele és újraartikulálása helyett a vilásképi szinten kulcsszerepet játszó morális imperatívuszokat fordítja ki, a vers gondolati tengelyét képező legmagasztosabb fogalmakat ferdíti el, s ilyenképpen eszmei téren 180 fokos fordulatot vesz a Vörösmarty-költemény. *A Hasadnak rendületlenül* tehát bizonyos szempontból felülírja a magyar nemzeti öntudat mibenlétét meghatározó alapszöveget. A mimológiai metódus a legkevésbé sem kegyeletsértő, a magyar irodalom egyik legbecsesebb művének aurája ép és sértetlen marad, az ahhoz fűződő legnemesebb érzések sem degradálódnak. A nyelvi mimikri, az emelkedett hangvétel palástja voltaképpen arra jó, hogy alatta meghúzódva *negatív előjelet* kapjanak örökletes értékeink, az emberi lét vezérelve s előrevivőnek beállított eszméi. Olykor-olykor szatirikus mellékszöveget vélünk kiszüremkedni a versből, azok mégsem nemzeti önostorozásra szolgálnak. Máskülönben is, Vörösmarty modorának alkalmi kölcsönvétele a lírai én beszédmódját megóvjá a szentenciózusságtól. Szövegközi viszonylatban a *Szózat* formavilágával úgyszintén folytonosságot teremt, ámde értelmi tartalmával együtt a negatív értékdimenzióba billenti át azt. Irodalomtörténetileg vers és vers korrelációjában tehát az alapszöveg palinódikus felülírása állapítható meg, ami a két szöveg eszmei horizontja, a reformkor és a dezillúzió szellemisége közötti időbeli távolságból adódik. Arany életművén belül pedig a gunyoros nyelvi játék, a humor az illúziókkal való szembenézést és leszámolást, a végső megkeseredést leplezi.⁵¹ Mint minden lírai műfajt, Arany János a paródiát is kivételes esztétikai-művészi érzékkel művelte. S hogy e munkáját félbehagyta, alkalmasint annak tanúbizonysága: ő sem találta könnyű mesterségnek a színvonalas paródiarást. Továbbá kiemelendő, hogy az általa kialakított gyakorlat, mint a fenti elemzés példázata, élesen elütött a korabeli hírlap- és vicclapirodalom travesztáló megoldásaitól: soha nem rekedt meg a történelmi korszak vagy a társadalmi-politikai aktualitások adta témakörben, hanem határozottan túllépett azon, mégpedig az egyetemes emberi és létvonatkozású kérdések irányába.

Egyéni ösvényen haladva

A polemizáló költői paródia technikája Lovászy Károly alkotói világában vált központivá; a népies és a modern poéták esztétikai eszményei egyaránt tollhegyre kerültek. A kor prózairodalmában a humorelv alapján Rákosi Viktor, azaz Sipulusz jeleskedett elbeszéléseivel. Karinthy Frigyes pedig magas esztétikai színvonalra emelte a kritikai megfontoltságú imitációs játékot. Egyéni utat keresve, a századelőn Juhász Gyulának

⁵¹ Megemlíthető, hogy a szabadságharc leverését követő években a *Szózat* nyilvános előadása, akárcsak említése, törvényrendeletileg tiltva volt. A *Hasadnak rendületlenül* szerzője maga is megélte az abszolutizmus azon időszakát, amikor a szigorú cenzúrának irodalmi művek estek áldozatul, például Jókai *A szökevény* (1853) című elbeszélése. Az eredetileg a magyar szabadságharcot tematizáló műből spanyol történetet kényszerült kreálni az író. 1848-at 1808-ra, Budapestet Madridra, március 15-ét március 18-ára korrigálta, a *Szózatot* pedig a *Mórok búcsúdala Granadától* címre írta át. Öninterpretációja szerint: „Így azután kinyomtatam ugyanazon fentebbi cím alatt az elbeszélést, újra beküldtem a rendőrségre, ekkor azt mondták, hogy – semmit sem mondtak. (...) Így lett belőlem spanyol író. – 1894 – J. M.” Vö. JÓKAI MÓR *Összes művei: Elbeszélések*, 2/B, szerk. LENGYEL Dénes, NAGY Miklós, 1989, 746.

ugyancsak számos irodalmi paródiája kapott helyet a vidéki lapokban. Kivételes stílusérzékkel létrehozott imitációi mögött kortársai többnyire felismerték mint szerzőt. A szellemes, de nemegyszer fullánkos verseket ugyanis nem a nyilvánosságnak szánta Juhász Gyula.⁵² Amelyek viszont mégis nyomdafestéket láttak, álnév alatt vagy auktori név nélkül jelentek meg. Természetesen tájékoztatásul „paródiára vonatkozó műfaji szerződést kötött” az olvasóval. E hallgatólagos megállapodást sajtóközlés alkalmával az *Utánzatok* főcímmel erősítette meg és a Jim aláírással hitelesítette a maga részéről. Ekképpen egyik 1907-es datálású sorozatában, a *Héjja-nász az avaron, az Anakreoni dal* és a *Jogot a népnek* című „rögtönzésekben” Ady, Endrődi és Ábrányi verselésmódjáról meg lírai világról készített költőileg invenciózus karikatúrát. Egy másik szatirikus pastiche-ciklusa fölé pedig a következő néhány sort avagy „esztétikai kopf”-ot szűrte be a feltételezett (implicit) szerző: „A múltkor a magyar líra néhány jelesétől közöltünk utánzatokat. E jelesek azért jelesek, mert a lapok elől hozzák a verseiket, darabonként öt forintért vagy ingyen. Most a kevésbé jeleseket utánozzuk, akiket enyhén szólva, nyári költőknek vagy Innen-Onnan költőknek is nevezhetnénk.”⁵³ E „művészi kísérletek”-ben, „szeszélyek”-ben – ahogyan Kosztolányi nevezte pályatársa munkáit – a lírai tradíció és a napilapok, az aktuális hírek szövegvilága kölcsönösen átfedik egymást (*Aktuális stróffák, A metzi bárdok, A medve*). Juhász Gyula szerzeménye mindkét irányba polémiát folytat, így a *Simon Judit* című, sőt Kiss József művének formai-motivikai szubverzióján túl alcímével: *Hír a falunkból* (paratextuális szinten) a Szabolcska és Pósa Lajos költészete⁵⁴ által képviselt népies művészeti tendencia felé is szúr egyet. E „fullánkos” paródiákra és „szelíd(ebb)” pastiche-okra mindenesetre áll az a mai irodalomelméleti belátás, miszerint „megszűnik az írás és az olvasás közötti hierarchia. Az írást ugyanis tekinthetjük úgy, mint az olvasott szövegek transzformatív átvételét, az olvasást meg mint az olvasott szövegek újraírását.”⁵⁵ Miután stílusaffinitásával egyéni kreatív készség társult, Juhász Gyula a pastiche költői gyakorlatát olyannyira magas szinten művelte, hogy „hamisítatlan” Ady-vers született tollán; „az irodalmi orzás ellenkezőjét követte el, amennyiben egyik versét titokban – ajándékul – átnyújtotta költőtársának.”⁵⁶ Sőt egyes kortársak részéről a plágiumelkövetés vádjá merült fel irányába a *Nincsen, nincsen!?* kapcsán, hiszen az artisztikai fondorlat lelepleződése előtt remekműnek, hovatovább korszakremtőnek nyilvánították azt, amihez Ady alkotói presztízse is hozzájárult. A szerzőiség megállapítását nemcsak az imitátor részéről elvárható és az olvasó számára mihez tartásul szolgáló hallgatólagos „pastiche-paktum” elmaradása és a költemény Ady Endre

⁵² Kézzelfogható példa erre az *Élők* című kiadatlan munka, melyet a szerzői kéziratossági variáns önreflexív paratextussal lát el: „Kosztolányi Dezső *Halottak* című versének stílusparódiája, vagy, ahogy ő mondaná: írásmódor-utánzata”. Vö. JUHÁSZ Gyula *Összes művei: Versek, III, Utánzatok, rögtönzések, töredékek, énekkari szövegek, műfordítások*, szerk. PÉTER László, Bp., 1963, 369–370.

⁵³ *Uo.*, 331.

⁵⁴ Pósa Lajos *Hír a falunkból* címmel foglalta ciklusba népszerű zsánerképeit (pl. *Salzburgi csapszékben, Dal a kis Demeter Rózsikáról*).

⁵⁵ ANGYALOSI Gergely, *A pastiche mint interpretáció. Márai Sándor: Szindbád hazamegy = A. G., A költő hét bordája*, Debrecen, 1996, 60.

⁵⁶ JUHÁSZ, i. m., 345.

pszeudonímia alatt publikálása nehezítette meg, hanem az, hogy Juhász több-kevesebb sikerrel az imitált alkotótárs kézvonását is átvette, a költeményt is azzal szignálta; noha e „mimológiai természetű spekuláció”⁵⁷ nem volt precedens nélküli. Az Ady-apokrif körüli viták esztétikai síkon folytak, a nézetkülönbségek olykor mégis irodalompolitikai szövevényességüknek vélhetők.⁵⁸ A kortárs recepcióban a pozitív, elfogadó értelmezői reakciók elsősorban a Juhász Gyula-féle mimológiai eljárás elmésségét találták művészig hitelesnek (e tekintetben a szellemes játékoságra hajlamos Kosztolányi járt az élen⁵⁹). A névkölcsönzés irányába poétikai meggondolásból tanúsítottak toleranciát. Hiszen a föltételezett szerzőt, hogy a pszeudonimitás leple alatt „saját kezűleg (s. k.) behatoljon” az Ady-opusba, s ott egy vers erejéig felülírja azt, nem az auktori jogbitorlás szándéka motiválhatta, hanem az utánozó szerepjáték volt vonzó számára, melynek során mimológiai eszköztárát⁶⁰ teljességében próbára tehetette. Mégis azok a kritikusok kerültek fölénybe, akik etikai vonzatú problémaként kezelték az ügyet, s tulajdonjogi vádakra meg egyéb sérelmekre találtak alapot Juhász kreációjában, vagy pedig a kodifikált esztétikai normarendszerhez igazodtak. E körülmény arra enged következtetni, hogy a századforduló irodalmi modernségének végén a szerzői név még nagyobb súllyal esett latba, mint az egyéni invenció, a diszkurzív játékoság, olyannyira, hogy a műalkotást esztétikai hitelességétől foszthatta meg. A posztmodern teoretikai belátások és artistikai törekvések viszont demonstratívan érvénytelenítik ezt a kritériumrendet, egyúttal az értelmezői közösségek szintjén is elfogadást nyer a hamisítás művelete. Tehát Juhász Gyula szerzeményeire is áll, mint azt Thaly kuruc balladait interpretálva részletesen kifejtettük, hogy az ezredvég hermeneutikai horizontján ismét dialógusképessé válnak e művek, az irodalmi recepciótörténetben újbóli avagy kései kanonizálódásuk konstatálható, még ha meglehetősen szűk befogadói kört mondhatnak is magukénak.

A *paródia*, az *explicit* és az *implicit pastiche* mellett a *poétikai vétetésű imitáció* szuverén metatextuális változattá forr ki Juhász Gyula művészetében. Az Arany modorában

⁵⁷ Gérard GENETTE, *A szerzői név*, ford. SALY Noémi, Helikon, 1992, 531.

⁵⁸ A hamisítás-polémia fő mozzanatainak összegzését és az egykori pályatársak, barátok meg ellenfelek állásfoglalását lásd JUHÁSZ, *i. m.*, 339–346.

⁵⁹ Jóllehet éppen Kosztolányi „detektívmunkája” vezetett nyomra: „Mindenekelőtt a vers formája túlságosan zárt, keményen művészi. Adynak volt egy kezdő korszaka, mikor Ábrányi Emil hatása alatt írt, régi, romantikus hagyományok rabságában. Ebből az időből semmi esetre sem származhat. De a későbbiből sem, mikor már maradandó költeményei megszülettek. Mert akkor a régi, kötötti formát sokkal inkább meglazította. A vers frója a parnasszien úton jár. Ady Endre sohasem volt parnasszien. Ennek a költeménynek minden szava úgyszólván egy-egy epigramma, fölkiáltójellel. Ady Endre nemigen használt fölkiáltójelet. A címe: *Nincsen, nincsen!?* (fölkiáltójellel és kérdőjellel) szintén más stílusra vall. Rémei (és volt – félholt – stb.) összerakottságukban és újságkeresésükben sem mutatnak rá. (...) Mindenekelőtt két szó volt szememben gyanús, Szépség és Bűn, s ez a két szó is Juhász Gyulához vezetett, ki első köteteiben művészi szépségrajongásról tett tanúságot, gyakran beszélt a Szépségről és a Bűnről, arról a nagy, alkotó Bűnről, amelyről Nietzsche prédikál, akiért fiatalon együtt lelkesedtünk. (...) Szép vers volt és adys (talán kissé túl adys is)”. Lásd *uo.*, 341–345.

⁶⁰ Juhász Gyula nyilatkozata szerint a *Nincsen, nincsen!?* „Amolyan komoly Ady-imitációnak készült, mint a franciák mondják: à la manière Ady Endre. A verset nem a nyilvánosságnak szántam, s írtam ilyet s ehhez hasonlót nem egyet, de százat. Nem csodálkoznék, ha még sok ilyen ismeretlen Ady-vers kerülne napvilágra.” *Uo.*, 343.

írt *Vojtina új levele öccséhez a drámaírásról* című verses episztolában a kortárs irodalom modernkedő vonulatát értelmezi satirikusan, a sanzont meg a kupléműfajt értékeli kritikailag a lírai én, s a tizedik múzsától, a reklámtól való idegenkedését artikulálja. Az 1920-as évekre az elmélkedő hangvételű *Japánosan, Japán módra* című ciklus teljesedik ki Juhász Gyula költői világában. E verskorpusz önreminiszcencia, önallúzió által motivikai törmelékeket von be a korábban készült költeményekből, és új komponensekkel egészíti ki azokat. A korábbi lírai beszédmód pedig átstilizálódik. A versciklus darabjai ugyanis a haiku formai rövidségére is rájátszanak és merengő hangütését is imítják. Bizonyos megfontolásból értelmezői oldalról az is megkockáztatható, hogy a fordítás artistikai helyzetét szimulálja a költői én.⁶¹ Alkalmassint álcázott műfordításokat olvashatunk, bár ezt paratextuális jelek nem erősíthetik meg. Mert az *ex nihilo* alkotás-konceptióból adódóan az eredeti pretextusok nem lelhetők meg, azaz nem létező japán alkotásokat ültet át magyarra a versbeli én. Mindezt talán azért, hogy az idegen irodalmi hagyománnyal szövegek közti kapcsolatot teremtve, abba behatolva s beilleszkedve önmagáig eljusson. Más oldalról felvethető, hogy a fiktív első személynek egykori szemléletétől, lírai világtól való distanciáltságát jelzi az álcázott fordításszituáció. Vagyis az időbeli távolság és az én lényének átalakulása térbeli távolságként nyilvánul meg, bár a múlt olykor még visszahozható a jelenbe. Ezért éri be formai egyszerűséggel, szintelenséggel és rímtelenséggel a lírai én, aki mindannyiszor meditatív attitűdöt választ magának. S nem a klasszikus (pl. a szonett) formából adódó, hanem az ismeretlen kötöttségek alá veti magát avégett, hogy újabb meg újabb hangon szólaljon meg, illetve elkerülje a közvetlen alanyi dikciót. A létől való búcsúvétel határhelyzetében a csendes borongás hangulatát a legkülönbözőbb hangnemekre transzponálja. Az idegen irodalmi tradíció áthasonítása, Juhász Gyula-féle tolmácsolása művészileg felszabadító, azonban – amiként a formai-nyelvi váltás az opuson belül – nem látványos gesztus. A „feltételezett intertextualitáson”⁶² alapuló *ex nihilo* esztétikai-poétikai alapelv pedig következetes végigvitele folytán Weöres Sándor életművében találja meg a maga szuverén artikulálódási formaváltozatait, például Lónyay Erzsébetnek a 19. század elejéről visszahozott

⁶¹ Juhász Gyula opusa eredeti japán műfordításokat is magában foglal. A barát s költőtárs Kosztolányi pedig külön kötetet szentel a távol-keleti költészetnek. A *Kínai és japán versek* esztétikai-poétikai előszavában a szigorú tartalmi és formai kötöttségek ellenére, sőt éppen azok által fogadó ihlet természetét mutatja be, valamint a haiku arculatát rajzolja meg, s eközben a befogadó alkotói-értelmezői tevékenységét is tekintetbe veszi, sőt felértékeli, pragmatikai téren a recipiensi aktivitást a szerzői és a poétikai műveletsorral egyenrangúvá teszi: „A kínai nép állandóan a halál pitvarában kuksol. (...) A haiku egy mozgó másodperc. Megérezkelteti a dolgok előbbi állapotát, s azt, ami majd utána következik. (...) Egy hang pendül meg s elhallgat, de tovább zeng az olvasóban. A kínai és a japán vers soha sincs befejezve. Csak az olvasó fejezi be magában. Idegzsongító oltás minden vers, szavak ürügye, melyet az olvasó kedve szerint értelmez, ezer és ezerféleképpen él át. Ezért remekmű.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kínai és japán versek*, Bp., 1931, 7, 26–27, 28.

⁶² Az „intertextuális előfeltevés” mint észlelésmotiváló tényező, „akkor is működik, ha az olvasónak nem sikerül rátalálnia az intertextusra: ebben az esetben olvasata egy ismeretlen körvonalaz, magán viseli annak hatását, anélkül, hogy kikerülhetné, mert kérdésként éppúgy jelen van, mint ahogy válaszként volna. Megtöltésre váró ürességként, értelemre való várakozásként az intertextus csupán egy posztulátum, de a posztulátum elég ahhoz, hogy abból kiindulva fel kelljen építeni, ki kelljen következtetni a jelentésséget (significance).” Michel RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon, 1996, 68–69.

vagy abba a korba visszavetített poétai munkáit, jóllehet a megidézett időszak nem határolható le, mert az nyelv, verstechnika, ízlés- és érzésvilág stb. szintjén egyaránt kitágul a *Psychében*. A közreadott versanyag és egyéb álcás poétikai szövegek befogadója folyamatosan tudatában van az alapszöveg nem létének, ennek ellenére az olvasás során enged az illúziókeltésnek, a feltételezett kiadó-szerző bizalmasává lesz, elhiszi neki, hogy létezik, hogy fennmaradt valamiféle korabeli szöveg: méghozzá a magyar költészeti tradíció palimpszesztusa az, ami közvetlenül előtte csak újraírható vagy kiegészíthető, csak újrafordítható vagy kiferdíthető. Pragmatikai szinten tehát a létező és ismert szöveg(ek)et imitáló-rekonstruáló eljárás (Thaly kuruc versei, Zempléni turáni dalai) az alkotói invenciót, a nem létező szöveg(ek)et imitáló-konstruáló metódus (pl. Weöres *Psychéje*) pedig a teremtő fantáziát teszi próbára; természetesen a művészi teljesítmény esztétikai színvonalához az egyik vagy a másik lehetséges mimológiai alapkonceptió melletti döntés mit sem tesz hozzá vagy von le abból, amennyiben szuverén lírai világba szervesül, s egyéni költői gyakorlat alá rendelődik.

Györgyi Pozsvai

THE POETS OF THE INTERTEXTUAL TRADITION-CREATING AT THE TURN OF THE CENTURY

The subject matter of this paper is to follow the most important intellectual, ideological and communicative tendencies in the history of intertextuality as global cultural phenomenon from the Middle Ages until (post)modernism. The study is bringing into focus the different forms of transtextuality (G. Genette's term) realised in the lyric tradition at the turn of the last century. It is analysing the main strategies of the imitation (explicit or implicit, affirmative or subversive techniques) as artistic principles of the interpretation (evaluation or devaluation) of the literary heritage. The author is re-reading János Arany's, Kálmán Thaly's, Janka Wohl's, Gyula Juhász's works and considers that not the form or the topic of the verses but the intertextual characteristics and correlation of them are the vital points in the history of the interpretation of those lyric works.