

Homérosz nyomában
jelige: Ithaka

1. BEVEZETÉS

A HOMÉROSZI HAGYOMÁNYRÓL

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

Péterfy Jenő

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

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

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

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

Bahtyin tehát kiemeli, hogy a jelent folytonos csapdában tartja a jövő, és ez a jövő folytonosan befejezetlenné minősül. A kontextus, vagy – hogy pontosabbak legyünk – a

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

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

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

hagyomány befejezetlen, a jelentés folyamatosan megújul és így egyre több értelmezési aspektusra tehetünk szert.

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

A világirodalom már számtalanszor bizonyította, hogy képes újraírni a homéroszi hagyományt, még akkor is, ha csak motivikusan jelennek meg az eposzi elemek. Elég csak Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* című művét említeni, amelyben a címszereplő Homéroszt olvas, miközben ő is úton van, és parafrázeálja a homéroszi történetet. A legfontosabb ilyen jellegű mű azonban a Joyce-féle *Ulysses*, hazai példaként pedig megemlíthetjük Márai Sándor *Béke Ithakában* című regényét, amely a homéroszi és a Joyce-féle hagyományokra épít. Szerb Antal *Utas és holdvilág* című művének címe is árulkodó, azonban van egy mozzanat a regényben, amikor az *Odüsszeia* kerül előtérbe, és annak egy új nézőpontba való helyezése. Az író tehát kiemeli a regényben, hogy Homérosz műve mindig újabb és újabb értelmezési lehetőségeket tartogat.

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

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

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

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

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

Dolgozatom azt a célt tűzi maga elé, hogy néhány „homéroszi kérdésre” megtalálja a választ, mégpedig a szerző „nyomában” járva. A dolgozat első része egy rövid irodalomtörténeti áttekintést ad, kiemelve a legfontosabb alakzatokat: előtérbe kerül az irodalomtörténet evolucionista elképzelése, motívumtörténetként való felfogása, a fogás és funkció szerepe mint annak dinamizálása, illetve a hagyomány és befogadás fogalma is.

Az intertextualitás és paródia terminusának tisztázása után térek rá egy összehasonlító elemzésre: Petőfi Sándor *A helység kalapácsa* című művét vetem össze Varró Dániel *Petőfi Sándor* című alkotásával, vizsgálva az eposzi kellékek és a nyelvi paródia példáit a művekben, valamint az intertextualitás lehetséges nyomait, s mindezt a homéroszi hagyomány továbbélésének megvilágításába helyezve. Kísérletet teszek arra, hogy bebizonyítsam, hogy a művek hermeneutikája csak rendszerben működik, illetve, hogy a ricoeuri hármas mimézis „modellje”, illetve fogalmai mennyiben alkalmazhatók a három szövegre.

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

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

2. AZ IRODALOMTÖRTÉNET ALAKZATAI

2.1. AZ IRODALOMTÖRTÉNETI GONDOLKODÁS

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

2.1.1. Az irodalomtörténet evolucionista elképzelése

A műfajok alakulástörténete, kialakulása számos problémát vet fel. Brunetiere *Az irodalmi műfajok fejlődése* című írásában⁷ – amelynek Darwin: *A fajok eredete* című műve volt a minta – a kifejezési formák sorrendjének okát kereste, külső és belső tényezőkre támaszkodva. Előtérbe kerül nála a műfajok létezésének kérdése, kiválasztódása, tartóssága, módosulásának tényezői, illetve átalakulása. Veszeloovszkij a *Bevezetés a történeti poétikába* című írásában szintén kísérletet tesz arra, hogy néhány műfaj eredetét felkutassa. Így például a görög irodalom fejlődéstörténetét az irodalmi műnemek egymásra következő kiválásának tekinti, az eposz objektivitása és a líra szubjektivitása a drámában csúcsosodik ki, így Veszeloovszkij a dráma kialakulását a megelőző két műnem szintézisének tekinti.

2.1.2. Az irodalomtörténet mint motívumtörténet

Veszeloovszkij *Bevezetés a történeti poétikába*⁸ című tanulmányában az irodalomtörténetet a társadalmi eszmék történetének nevezi, amely költőileg átélt képekben, és az ezt kifejező formákban jelenik meg. Kiemeli azt, hogy az irodalomtörténetnek számos miértje van, sok a megválaszolatlan kérdés, de ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre választ kapjunk, a múltban kell elmélyednünk. Ebben az írásában Veszeloovszkij fejlődéstörténeti kérdéseket firtat, szóba kerül az eposz is, különbséget tesz például a homéroszi eposzok és a Roland-ének között, amelyet abban fedez fel, hogy míg Homérosznál a dicső hősök éneklése játszik főszerepet, addig az utóbbinál a magasabb fokú művészet jegyei fedezhetők fel. Arra a következtetésre jut, hogy a társadalmi fejlődés és a költészeti fejlődés nem mindig

⁷ Ferdinand BRUNETIERE: *Az irodalmi műfajok fejlődése* = A modern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény, (szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla) Bp. Osiris Kiadó, 1998. 68–71.

⁸ Alekszandr VESZELOVSKIJ: *Bevezetés a történeti poétikába, Az irodalomtörténet tudományos módszerei és feladatai* = *Nyelvelmélet és poétika* (szerk. Kovács Árpád) Bp., Argumentum Kiadó, 2002. 253–263., 264–282.

párhuzamosan, egymásra hatva játszódik le, az összehasonlító módszer pedig felváltja a történeti módszert. Arra is felhívja a figyelmet, hogy nincs olyan elbeszélés vagy regény, amely ne emlékeztetne máshol leírt helyzetekre, az irodalom állandó motívumokkal dolgozik. Veszelovszkij némileg utal az intertextualitás jelenségére, a hagyománnyal való kapcsolat fontosságára, illetve kikerülhetetlenségére.

2.1.3. Fogás és funkció mint az irodalomtörténet dinamizálása

Tinyanov írásában⁹ központi problémává válik az, hogy nehéz definíciókat alkotni, így a pontos műfajmeghatározás is kudarcba fullad, amely a műfaj valamennyi jellemzőjét magába tudja foglalni. Felhívja a figyelmet arra, hogy amit ma irodalmi tényként kezelünk, az holnapra akár el is tűnhet az irodalomból. Egy irodalmi korszak vagy maga az irodalmi jelen nem mozdulatlan, hiszen folyik a különböző képződmények „történelmi harca”. Tinyanov arra is felhívja a figyelmet, hogy csakis a fejlődés folyamatában leszünk képesek közelíteni az irodalom pontos meghatározásához. Az irodalomban az alapvető tulajdonságok változnak, de egy állandó dolog van: a dinamikus nyelvi konstrukció. Ez azt jelenti, hogy szakadatlan dinamika követelménye váltja ki a fejlődést, az uralkodó áramlatok bomlásakor kirajzolódik egy új konstrukciós elv, például megnő a kis formák jelentősége. A rendszerszerűség problematikája kerül előtérbe *Az irodalmi fejlődésről* című tanulmányban, ahol amellet, hogy Tinyanov kiemeli az irodalomtörténet gyarmati sorban való sínylődésének problémáját, hangsúlyozza azt is, hogy az irodalom és az irodalmi mű rendszert alkotnak, így helytelen eljárás az egyes elemeket kiszakítani a rendszerből, és külön vizsgálni.

2.1.4. A hagyomány és befogadás irodalomtörténete

Jauss *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című tanulmányában¹⁰ előtérbe kerül az a probléma, hogy a szöveg betűhalmazként nem jelent semmit, csak annyiban létezik, amennyiben olvassuk és értelmezzük, az egyetlen vizsgálható dolognak az olvasó elváráshorizontját tekinti, amelynek az irodalmi mű által való kizökkentése a cél. Vannak olyan klasszikus (eminens) szövegek, amelyekben minden korban ugyanaz a probléma szólal meg, így az egyes korok egy régebbi szövegben a saját korukra vetített, ám mégis rögzült értelem interpretációjára tehetnek kísérletet.

⁹ Jurij TINYANOV: *Az irodalmi tény; Az irodalmi fejlődésről* = A modern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény, (szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla) Bp. Osiris Kiadó, 1998. 228–239., 240–247

¹⁰ Hans Robert JAUSS: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = *Recepcióesztétika – esztétikai tapasztalat* – irodalmi hermeneutika, (Ford. Bernáth Csilla) Bp., Osiris Kiadó, 1997. 36–84.

Nemcsak az író, hanem az olvasó is benne áll a hagyományban. Gadamer *Igazság és módszer*¹¹ című írásában felhívja a figyelmet arra, hogy az idő nem akadályként jelenik meg, hanem magát a történetet hordozza, nála az idő pozitív aspektusból kerül megvilágításba, a megértés segítőjévé válik, ennek segítségével mutatkozik meg nekünk a hagyomány. Hangsúlyozza, hogy a hagyománnyal való találkozás az, amely képes előítéleteket ingerelni, maga a megértés pedig azzal kezdődik, hogy valami megszólít bennünket, a megértést magát pedig hatástörténeti folyamatnak nevezi, amely minden interpretációs folyamatban érvényesül. Megjelenik nála a horizont fogalma, a látókör, ami egy pontból látható. Csak az képes helyesen felmérni egy-egy dolog jelentőségét, akinek van horizontja. A helyes értelmezés így azt jelenti, hogy helyes kérdéseket teszünk fel, amelyek a hagyomány szempontjából felmerülnek. Az ember alapállapotában már eleve rendelkezik horizonttal, a jelen horizontja szüntelenül alakul, mert előítéleteink állandóan próbára vannak téve. A jelen horizontja a múlttal való találkozás útján alakul ki, a megértés a horizontok összeolvadása. A hagyománnyal való találkozás pedig tapasztalja a szöveg és a jelen közti feszültséget. A hermeneutikai hozzáálláshoz hozzátartozik a történeti horizont felvázolása, amely különbözik a jelen horizontjától. A történeti tudat pedig tudatában van saját másságának, ezért a hagyomány horizontját elkülöníti saját horizontjától, majd az egymással elválasztottakat nyomban egyesíti, történeti horizont így megszerzett egységében eggyé válik önmagával. Felhívja a figyelmet arra is, hogy a jelen és a hagyomány között folyó nyelvi kommunikáció az a történet, amely minden megértésben lejátszódik.

Szegedy Maszák Mihály azt mondja,¹² hogy az irodalom állandó változása időről időre átalakítja azt az összefüggésrendszert, amelyhez viszonyít az olvasó. Olvasni annyit jelent, mint szüntelenül új összefüggésrendszerbe helyezni a szöveget.

¹¹ Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer* (Ford. Bonyhai Gábor) Bp., Osiris Kiadó, 2004.

¹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Minta a szőnyegen” *A műértelmezés esélyei, Mű és hagyomány, Az irodalom elméleti és történeti vizsgálata*, Bp., Balassi Kiadó, 1995. 11–24.

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

3.1. INTERTEXTUALITÁS ÉS IRODALOMTÖRTÉNET

Az intertextualitás jelensége miatt nem beszélhetünk eredeti, tiszta szövegről, mert mindent áthatnak a korábbi szövegek. Ezek a különféle szövegekben előforduló azonosságok, utalások, rájátszások formájában fordulnak elő. Ez megjelenhet szövegszerűen, tehát funkcionálisan, ugyanakkor jelentésbeli is lehet. Derrida nevéhez fűződik a szöveg hálózatként való felfogása,¹³ nyomok szöveteként tekint rá, amelyek más nyomokra utalnak. Sajátos nézőpont Lotman¹⁴ „szöveg a szövegben” elmélete, amikor egy adott szövegbe bekerül egy idegen szövegtest, így másik jelentéstérbe kerül át.

Az első és legfontosabb név, ami az intertextualitás nyomán felmerül, Julia Kristeváé, hiszen az ő nevéhez fűződik a szó 1968-as megalkotása is, és Bahtyin dialógus-elmélete nyomán dolgozta ki elveit.¹⁵ Kristeva a szöveget „nyelven túli készülék” –ként definiálja,¹⁶ és egyenlővé teszi a produktivitással. Egyrészt kapcsolatban áll a nyelvvel, amelyben elhelyezkedik, illetve jellemző a szövegek permutációja, az intertextualitás, vagyis a szövegek egymásban való kereszteződése. Úgy fogalmaz, hogy minden szöveg idézet-mozaikokból áll, minden szöveg egy másikat szippant magába, így nála a szöveg fogalma nagymértékben kitágul, illetve a szöveg-szöveg közötti kapcsolatokban transzformációs viszonyokat lát, azaz az egyik jelentő rendszerből a másikba való átmenet problémáját. A transzformációs módszer lényege a kódhasználat: az intertextualitást két szövegben fellépő ugyanazon kód teremti meg. Az intertextualitás nála „textuális interakció”, az olvasó számára az intertextualitás a történelem olvasása.

Francois Wahl munkája¹⁷ nagyrészt egyetért Kristeva vélekedésével, és szinte ugyanazokkal a fogalmakkal dolgozik, mint például a produktivitas, miszerint a szöveg munkává teszi a nyelvet, maga a diskurzus pedig nem egy zárt egység, ugyanúgy a transzformáció fogalmát alkalmazva: „minden szöveg sok más szöveg beolvasztása és transzformációja”.¹⁸

¹³ Jacques DERRIDA: *Az el-különböződés = Szöveg és interpretáció* (Szerk. Bacsó Béla, Ford. Gyimesi Tímea) Bp., Cserépfalvi Könyvkiadó 43–63.

¹⁴ Juri LOTMAN: *Kultúra és robbanás = Szöveg a szövegben*. Pannonica Kiadó, 2001, 92–109.

¹⁵ Mihail Bahtyin: *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*, Bp, Gondolat, 1976.

¹⁶ Julia KRISTEVA: *A szövegstrukturálás problémája* (ford. Kovács Tímea) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 14–23.

¹⁷ Francois WAHL: *A szöveg mint produktivitas* (ford. Kovács Tímea) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 10–14.

¹⁸ Uo.

Laurent Jenny írásában¹⁹ a mű rendszeren kívüli elgondolhatatlanságára hívja fel a figyelmet. Hangsúlyozza, hogy az is előfordul, hogy az intertextualitás még expliciten is jelen van a mű formális tartalmának szintjén, ez jellemző az összes olyan szövegre, ami engedi más szövegekkel való kapcsolatát áttetszeni. Jenny azt mondja, hogy az intertextualitás megszünteti a szöveg linearitását, és választás elé kényszeríti az olvasót: vagy folytatjuk az olvasást, nem figyelembe véve a jelenséget, vagy visszatérünk az eredeti műhöz egyfajta „intellektuális anamnézis” segítségével. Az intertextuális diskurzus nála azt jelenti, hogy ezt textuális fragmentumok alkotják, az intertextualitás mindig idegen nyelven beszél, amelynek szótárát a létező szövegek összessége teszi ki.

„A mű intertextuális determinációja kettős: egy paródia egyszerre lép kapcsolatba a művel, melyet karikíroz, és az összes parodizáló művel, amelyek saját műfaját alkotják”.²⁰

Hangsúlyozza, hogy azok a szövegek, amelyek erősen kódoltak, okot adnak az „újrarendezésre”, ezt nevezi ő parodizáló intertextualitásnak, és példaként Rabelais-t említi, aki a skolasztika, a lovagregények formáit használja fel a *Gargantua és Pantagruel* megalkotásánál. Kijelenti, hogy a paródia mindig intertextuális is, az intertextualitás azonban nem korlátozódik a paródiára. Intertextualitásról azonban csak akkor beszélhetünk, ha képesek vagyunk az adott szövegben már előbb strukturált elemeket felfedezni. Megkülönbözteti az intertextuális folyamatba bekerült nyelvi megnyilvánulás három elvárását, amelyek biztosítják azt, hogy a beékelődés egy új szövegtérbe sikeres legyen. Az első a verbalizáció, amely a kölcsönzött jelek mértékre szabásában jelentkezik, a második a linearizáció, ami rákényszeríti a szövegre a linearitást, a harmadik pedig a beágyazódás, amely a tartalom és a forma egységét foglalja magába. Az intertextualitás alakzatai közé sorolja a paronomáziát, amely során a hangzásforma megmarad, de az írásmód megváltozik, új értelemmel ruházza fel a szöveget, majd feldúlja egy kitalált fonetika szerint. Ide tartozik még az ellipszis, ami egy szöveg csonkított megismétlése, a túlzó kifejezés (amplifikáció), ami lehet egy téma többszöri megismétlése, a hiperbola, amely egy szöveg transzformációja minősítésének szuperlativizációjával, illetve ide sorolja még a felcserélést is, ami lehet a nyelvi anyag szituációjának felcserélése vagy minősítés felcserélése. Laurent Jenny szerint az intertextualitás „zavart keltő gépezet”,²¹ amely nem hagyja az értelmet pihenni, maga az irodalmi igazság pedig csak több szövegben és írásban, csak az intertextualításban teremthető meg.

¹⁹ Laurent JENNY: *A forma stratégiája* (Ford. Sepsi Enikő) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 23–51.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

Lucien Dällenbach megkülönbözteti a belső és külső intertextualitás²² fogalmát, míg előbbi a szöveg saját magával való kapcsolatát jelöli, utóbbi egy másik szöveggel való kapcsolat definiálására szolgál. Gondolkodásának középpontjában a „kicsinyítő tükör” fogalma áll, az egyik a korlátozó, ami leszűkíti a fikció jelentését, a másik az általánosító, ami olyan szemantikai kiterjedésre készítetik a kontextust, amire önmagában nem lenne képes. A logika szabályai szerint három fajta kicsinyítő tükröt különböztet meg. Az első a prospektív, ami előre tükrözi az elkövetkező történetet, a második a retrospektív, ami az utóbb bekövetkezett történetet tükrözi, a harmadik pedig a retro-prospektív, őt az elbeszélésben rögzített ponthoz képest előbbi és utóbbi eseményeket felfedve tükrözi a történetet. Riffaterre-nél²³ az intertextualitás művek közötti összefüggések észlelése, nála ez alapvető alkotóelem egy irodalmi műnél. Minden intertextuális folyamat különbözik olvasóként.

Genette-nél a transztextualitás²⁴ fogalma kerül középpontba, tehát mindaz, ami a szöveget rejtett vagy nyilvánvaló kapcsolatba hozza más szövegekkel, ennek megfelelően öt féle transztextuális kapcsolatot határoz meg. Az első a Julia Kristeva által bevezetett fogalom és megnevezés, maga az intertextualitás, egy szöveg egy másik szövegben való jelenléte (idézet, plágium, célzás). A második a paratextus, amely a következőket foglalja magába: cím, alcím, belső címek, előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek, mottók, illusztrációk. A metatextualitás a harmadik, „kommentár”-nak nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz, sőt akár meg sem nevez. Ötödikként nevezi meg (szándékosan kihagyva a negyediket) az architextualitás fogalmát, amely „néma kapcsolatot” jelent, és tisztán rendszerbeli hovatartozásra utaló paratextuális jelzést ad, amely lehet címbeli, például regénymegnevezések, de felhívja a figyelmet arra, hogy a műfaj meghatározása nem magának a szövegnek a feladata. A negyedik fogalom az ő nézőpontjában a legfontosabb, ez maga a hypertextualitás, amely egy B szöveg (hypertextus) egy A szöveghez (hypotextus) való kapcsolatát jellemzi, ez úgy is előfordulhat, hogy nem beszél A-ról, de nélküle nem létezhetne olyanként, amilyen. Ő is a transzformáció fogalmát alkalmazza, mivel egyik szöveg a másikkól egy művelet eredményeképpen jön létre. Felhívja a figyelmet arra, hogy ez az öt transztextualitás nem szigetelődik el egymástól, szoros kapcsolatban állnak egymással. Ő is azt vallja, hogy nincs olyan mű, amely valamilyen fokon ne idézne fel másik művet, lényegében minden mű hypertextuális.

²² Lucien DÄLLENBACH: *Intertextus és autotextus* (Ford. Bónus Tibor) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 51–67.

²³ Michael RIFFATERRE: *Az intertextus nyoma* (Ford. Sepsi Enikő) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 67–82.

²⁴ Gérard GENETTE: *Transztextualitás* (Ford. Burján Mónika) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 82–91.

Kulcsár Szabó Zoltán²⁵ az intertextualitás jelenségéről szóló fejtegetésében hangsúlyozza, hogy vannak olyan szövegek, amelyek az intertextuális olvasatra szólítanak fel, maga a jelenség az irodalom történeti fejlődésében végig jelen van. Az irodalom történeti megközelítése szükségszerűen „intertextuális olvasáson” alapul, a hagyomány nyomot hagy a szövegeken. Kiemeli, hogy a hagyomány és világszemlélet értelmezése hiányzik az intertextuális eljárások feldolgozásából, ugyanakkor azt is vallja, hogy egy szöveg intertextuális tere teljes mértékben feltárhatatlan. Kulcsár „intertextuális fordulat”-nak nevezi Barthes és Riffaterre felfogását, akik a szerző-szöveg kapcsolatról az olvasó-szöveg viszonyra helyezték az érdeklődést.

²⁵ KULCSÁR SZABÓ Zoltán: *Hagyomány és kontextus = Intertextualitás, létmód és/vagy funkció?*, Universitas Kiadó, 1998, Bp., 5–58.

3. 2. A PARÓDIA FIGURÁJÁNAK IRODALOMTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE - A FORMA AUTOMATIZÁLÓDÁSA ÉS A PARÓDIA -

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

A paródia az irodalomtörténet alakzata, motorja. Átalakítja a régít, a hagyományos, így viszonyt hoz létre irodalmi szöveg és irodalmi szöveg között. Rámutat arra, hogy minden irodalmi alkotás esetében anyaga, témája voltaképpen az előző alkotás, így a paródiát lényegében irodalomról szóló irodalomként is definiálhatjuk. A paródia célja mindig valamilyen értékváltás, a régi normák átalakítása, a régi történetalkotó eljárás újrafogalmazása, elősegítve ezzel a fejlődést. Tinyanov²⁶ is rámutat arra, hogy az irodalom definícióját is csak a fejlődés folyamatában leszünk képesek megalkotni, szakadatlan dinamika váltja ki a fejlődést, egy-egy forma automatizálódása elősegíti egy újabb forma előtérbe kerülését. Tinyanov azt mondja, hogy a verselés automatizálódása a metrum és a nyelv szokványos kapcsolatából ered, ahhoz, hogy helyreálljon a dinamika, meg kell törni minden szabályt, hiszen az automatizálódás után nehéz a formát dinamizálni. A formából való kitörés legszebb példái a szabadversek, amelyek teljes mértékben formaellenesek.

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

²⁶ Jurij TINYANOV: *Az irodalmi tény; Az irodalmi fejlődésről* = I.m.

stílusok parodizálásában, és mindkettőben egyértelműen felismerhetővé válik a költő, a rá jellemző lázadó, felháborodó hang.

Karinthy: <i>Moslék-ország</i>	Varró Dániel: <i>Ady Endre</i>
“Moslék-ország, hajh, cudar ország, Hajh, Hortobágy, zsír-szívű rém; Hajh, Átok-város, Redves-ugar: Piszok-hazám, mit kapaszkodsz belém? Fekete vizeken jöttem én.”	Hej, szájas kis töpörtyü-borjak, mi kéne, hé, rátok tiporjak? Ahol a Tej, oda szaladnánk lakni mi is?”

Sklovszkij inkább a prózában vonta vizsgálat alá a változásokat²⁷. Hangsúlyozza, hogy a szűzsé egyre összetettebbé vált az idők során, ezek folyamatosan átalakulnak, hogy még gondosabban reflektáljanak az életre. Három fajta szűzsétípust különböztet meg, az anekdoták, elmés megjegyzések és különleges események elbeszélésén kívül megkülönbözteti a parodizált szűzsét. Boccaccio Alatiel-történetét egy új viszony feltárásának tartja, „Róma paródiájának”. Egy bizonyos kor szűzséit egy másik korban felfedezhetik, de minden konstrukció azzal a létező világgal párhuzamosan alakul, amelyben megszületik, de miközben megújul, a konstrukciós elv lényegi aspektusai változatlanok maradnak. Azt mondja, hogy a lovagi kalandregény hosszú ideig csak gazdagodott, és önmaga paródiájaként hosszú ideig élt még.

„Don Quijote kartonsisakja nem más, mint a régi eposzok fegyvereinek halála.”²⁸

A *Tristram Shandy* című regényről szóló tanulmányában²⁹ Sklovszkij kiemeli a paródia eszközeit, illetve azt is, hogy ezt az író milyen egyedi módon alkalmazta: ő vezette be például a szereplői pózok leírását és az idővel való játékot.

²⁷ Viktor SKLOVSKIJ: *Cselekmény, fordulat és történet – A paródia mint a cselekmény újra-felfedezése = A tévedés energiája*. (A fordítás kéziratban)

²⁸ Uo.

²⁹ Viktor SHKLOVSKY: *Theory of phrose* (Translated by Benjamin Sher) - *The novel as parody, Sterne's Tristram Shandy* Dalkey Archive Press, 1991.

3.3. EPOSZPARÓDIÁK (RÖVID ÁTTEKINTÉS)

Kiss József tanulmányában³⁰ a komikus hőskölteményt a komikus elbeszélő költészet egy sajátos műfajának tekinti, illetve különbséget tesz a komikus hősköltemény és az eposztravesztia műfaja között. Véleménye szerint ez a két műfaj a komoly (hősi) eposzhoz való kapcsolódását tekintve szorosan összetartozik: a közismert, meglehetősen felületes definíció szerint az előbbi a komoly eposz formáját megtartja és tárgyát devalválja; az utóbbiban a hősi tárgy marad meg, s a forma kerül a fenséges eposzinál alacsonyabb szintre. A komikus hősköltemény a komoly eposz paródiája; az egyetlen olyan paródiafajta, amelyet mint önálló műfajt tartunk számon, s amelynek külön elnevezése van. Fried István szerint³¹ a nemzeti irodalmi jelenségeket tollhegyre tűző paródia legalább két irodalmi alkotás egymáshoz való viszonyát tételezi föl, kétféle hagyományértékelés összeütközését. Megsemmisíteni igyekszik egy előző korszak nézetrendszerét, ábrázolási módszereit, rámutatván az egyre kiüresedettebbé váló műfaji hierarchiára, a továbblépést gátló irodalmi gondolkodás elavultságára. Ezen keresztül megmutatja egy magatartás, egy életvitel, egy nem csupán irodalmi felfogás üres konvencióvá, modorrá válását. Ily módon a paródia nem csupán rombolást, destrukciót képvisel, hanem tagadásában egy másik költői lehetőség, egy új költői világ is felderenghet. Összefoglalva, tehát a paródia mindig valami hagyományt vesz célba, amelynek rögzített szabályai vannak, betartott és betartatott formái.

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

³⁰ KISS József: *A komikus hősköltemény útja A helység kalapácsáig*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1978. 4.sz. 432–442.

³¹ FRIED István: „Példádon okuljanak a késő unokák”. *A helység kalapácsa mint paródia*. Irodalomtörténet, 1987–1988. 2.sz. 224–256

emberáldozatot követelő, sok éneken keresztül részletezett eposzi ütközet mindennapos veszekedéssé, perpatvarrá, utcai verekedéssé szelődül.

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

A műfaj klasszikus mintái az i.e. VII. század közepére keltezhető *Margitész* és a sokáig tévesen Homérosznak tulajdonított *Batrachomüomachia*. Ezek még nem komikus hősköltemények, csak műfaji előzménynek tekinthetők. Az előbbi csak töredékekben maradt fenn, ezért nem is lehetett része a műfaj kialakításában. Az utóbbi viszont fontos mű, teljes terjedelemben fennmaradt klasszikus modell. Ez már a klasszikus komikus költemény parodizálását előlegező kis mű, mulattató célzattal írt, ártatlan állatmese, tehát a komikus – hősi kontraszt már annyiban megvalósult benne, hogy eposzi hősök helyén és szerepében nevetséges kis állatok vívnak véres ütközetet egymással. Magának a *Batrachomüomachiának* rengeteg újkori fordítása van: olasz, spanyol, német, francia. Ezeket az Európa-szerte ismert műveket kiegészíthetjük Csokonai *Békaegérharcával*, aki „A furcsa epopoeáról” szóló tanulmányában bevallja, hogy Blumauertől³², egy osztrák költőtől leste el a mintát. A *Batrachomüomachiára* a komikus hősköltemények szerzői gyakran hivatkoztak. Így például Tassoni *Az ellopott vödör* (*La Secchia Rapita*) című műve a műfaj előtörténetének igen fontos állomása, a paródia és a travesztia tisztázatlan vegyülete.

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

³² Alois Blumauer: *Travesztált Aeneis* (1783–86) c. műve nemcsak Csokonai, de Arany János számára is példaként szolgált. Ezt a művét *A nagyidai cigányok* c. alkotásának irodalmi előzményének tekintette.

hanem a nemek harca válik komikus hősköltemény tárgyává, a polgárok helyett az arisztokrata világ figuráit szerepelteti; ez nem külsődleges újítás, hiszen a társadalmi réteg lép fel komikus megformálásban.

A komikus hősköltemény műfaja Angliában a XVIII. század közepétől kezdve a rohamos hanyatlás jegyeit mutatja, német földön viszont pontosan ekkor kezdődik virágzása, a *Fürtrablás* lefordításával. A komikus hősköltemény a XVIII. század második felében dél, észak, és kelet felé egyaránt továbbterjedt, és nagy területeket, új irodalmakat hódított meg. XIX. századi története, változatossága és átfoghatatlansága miatt máig feldolgozatlan. A magyar komikus hősköltemény-műfaj történetének még csak vázlatos megírására sem történt kísérlet. Pedig Csokonai már a *Dorottya* ismert „Előbeszéd”-ében, ill. „*Az epopoeáról közönségesen*” című dolgozatában megvetette ennek alapját: foglalkozott a műfaj elméleti kérdéseivel, komikumának természetével.³³ Csokonai nevéhez fűződik az első magyar komikus hősköltemény megteremtésének az érdeme is, a *Dorottya* című művével.

³³ De elég a szatirából. Folyóbeszédben hamarabb megneheztelnek azért, mint a versekben. – Azt mondanám az elébb, hogy ez a poéma nem szatira: most is azt mondom, hogy nem szatira ez a poéma. »Mi hát?« *Epopoea comica.*”

3.4. A VIZSGÁLT SZÖVEGEKRŐL

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

Az eposz klasszikus értelemben verses formájú elbeszélő műfaj, amelynek témája mindig magasztos, a rendkívüli képességekkel rendelkező hős mindig valami olyat hajt végre, ami egy egész közösség életét meghatározza. Az eposzi értékrend szerint a hősiesség és a hírnév a legfontosabb dolog, amely mint követendő minta és eszmény jelenik meg. A klasszikusnak számító két remekmű századokon át mintaértékű, és az irodalmi hagyomány mindkettő szerzőjének Homéroszt nevezi meg, bár jól ismert az erről szóló irodalmi vita. Péterfy Jenő³⁴ is azt mondja, hogy Homérosz halhatatlan, költeményei eszmei középponttá váltak, a régi görög embernél a műveltség alapja, maga a „görög Biblia”. Végigvezeti az egyes korokra való hatását, Dante meghajlik Homérosz előtt, de nem szólítja meg, majd jelentőssé válnak Goethe és Herder nagy felelevenítő törekvései, amikor a „homéroszi világosság újra felgyullad nekünk”³⁵

Ez történik nálunk is, 1844-ben, amikor Petőfi megírja *A helység kalapácsát*. Ennek azonban hosszú műfajtörténeti előzményei vannak, a már Homérosztól származtatható *Batrahomüomachián* keresztül a sok nemzetközi példán át jutunk el Csokonai *Dorottyájáig*, ami majd hatással lesz a Petőfi-műre is. Petőfi komikus eposzát 1844-ben, nem sokkal a *János vitéz* előtt írta. Ekkor mint segédszerkesztő dolgozott a Vahot Imre vezette Pesti Divatlapnál. A mű eredeti ötlete az irodalomtörténeti hagyomány szerint Vahoté volt. Úgy gondolta, hogy szükség van stílusparódiára a korabeli irodalom áramlataira jellemző dagályos, túlbujánzó stílusról. Pála Károly³⁶ szerint egyik céltáblája a Honderű című lap lehetett, melynek szerkesztője az alábbi sorokkal ajánlotta az újévi számot, ezt a „fakadozó bimbót” az olvasónak, főként az olvasó honleányok „bársonypuha, hófehér” kezeibe: „Ápoljátok tündéries íróasztalotok örökzöld repkényei között, s ha kedves lesz a bimbó, engedjétek bájvirággal fakadozni gyönyörű szemeitek édes sugarában s honszerelmes leheletetek drága kékjégében”. Petőfi azonban nem pusztán stílusparódiát írt, hanem műfajparódiát, eposzparódiát, ami nem nagyon tetszett a Pesti Divatlap szerkesztőjének. Az eposz ugyanis ebben az időben egy „védett és burokból élő” műfaj volt, amellyel nem igen

³⁴ PÉTERFY Jenő: *Válogatott művei*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1983. 179–193.

³⁵ Uo.

³⁶ PÁLA Károly: *Eposz és komikus eposz. Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – a problémacentrikus irodalomtanítás egy lehetséges modellje*. Iskolakultúra, 1993. 8. sz. 14–21.

illett viccelni. A magyar költészetben a hősi romantika uralma megrendült, eszményei kérdésessé váltak, a hősi eposz tekintélye megingott. Ezt volt készülőben felváltani a népiesség, a népies irányzat diadalma. Petőfi tehát felismerte, hogy új, korszerű eszmékre van szükség. A költő nem támadta az eposzt, hanem annak ironikus parodizálásával jelezte a hősi romantika kezdődő korszerűtlenné válását. Az eposzi hagyományra támaszkodott, és így mutatott rá heroikus értékrendszer fokozatos kiüresedésére. Célja az volt, hogy új utakat keressen. Mindez 1844-ben történt.

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

3.5. EPOSZI KELLÉKEK

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

	Homérosz: <i>Íliász, Odüsszeia</i> (i.e. 1200/800)	Petőfi Sándor: <i>A helység kalapácsa</i> (1844)	Varró Dániel: <i>Petőfi Sándor</i> (1999)
invokáció	„Haragot, istennő zengd, Péleidész Akhilleuszét.” (Í) „Férfiúról szólj nékem, Múza (O.)	„Szeretnek az istenek engem, rémítő módra szeretnek.”	„ölemben az ihlet” „Ó, múzsák, ti kilenc szeszélyes leányi az égnek...pusszantsatok orron”, „nem megy csak úgy puszi nélkül”
propozíció	„Haragot, istennő zengd, Péleidész Akhilleuszét, vészest, mely sok ezer kint szerzett minden akhájnak...”(Í)	„Lőn az égi hatalmak irántani hajlandóságából A széles tenyerű Fejenagy, a helységi kovács”	„Téged énekellek, Pönögei Kis Pál” (1848/49-es események és P.S. életútja)
hőstípus	„Férfiú”, „sok ezer kint szerzett”	”tökkelütött koponya, „negyvenedikszer érte meg a krumplikapálást”	„Pönögei Kis Pál, gyermek a népnek” „Nem vagy dán királyfi”
epizódok	pl. Akhilleusz pajzsának elkészítése	kibontott hasonlatok, kovács rájön a szabadulás megoldására, 34 soros hasonlatháló, nap, mopszli kutyácska, Panni nevű cseléd lány	„Ejnye, te fürge suhanc, ne oly szaporán...”
enumeráció	hajókatalógus, görög hősök előszámlálása, istenek katalógusa	szereplők bemutatása a borhoz való viszonyukban: „Erzsók asszonyom arcát nem a szende szemérem, hanem a borital festette hasonlóvá a hajnali pírhoz”	„a kávéházba, hol már gyülekeznek az ifjak” „mint kis létszám, de büszke sereg lovagolt be a früstök”
casus belli	Heléna	egy hétköznapi nő kegyeiért: Erzsók	„föl volt téve a tűzre a forradalom fazeka”

deus ex machina	Odüsszeia: kisebb a szerepe, az Íliászból aktív részvétel	emberi beavatkozás, a béke barátja Bagarja és a bírók	„Egyszerre kiálta fel, hogy éljen” „Hisz ez isteni jel”
anticipáció	jóslatokra való utalás (Akhilleusz halála, Trója bukása)	„a nap gombóca piroslott”, a nap rezes sugara a baj előjele, a legnagyobb: „a kántor felesége még nem ivott többet aznap egy messzely pálinkánál”	„s ha villám hasította ború száll majd a világra”
epitheton ornans	fényes, gyors lábú Akhilleusz leleményes Odüsszeusz	béke barátja Bagarja, szélestenyérű Fejenagy, vitéz Csepű Palkó	izgága kezű Vasvári, Jókai, a bableves elnevezője
verselés	hexameter	imitált, de elrontott hexameter	felező tizenkettes
énekek száma	24	4	3
peroratio	„Így rendezték ők a lovas Hektór temetését.”	ironikus, az eposz az örökkévalóságnak szól, a hírnév fogalmát is parodizálja „Én is pihenek babérjaimon, miket a hírnek mezején borzas főmre kaszáltam.”	„Továbbá méltán éri dicséret a költőt, /Ki e nagyszerű reggelt /Illendőképpen versbe szedé,/ Gyönyörű danolással, /Aminél gyönyörűbben/A klasszikusok sem igen csivitelnek, S a dicséret téged is illet,/ Ó, hosszú türelmű közönség? /Ki mindezt végigüléd,/S nem zavarád meg/ Sem zacskózörögéssel,/ Sem jóízű álomnak sipoló szuszogásaival.”

A művek eposzi kelléktárai tehát az összehasonlítás megfelelő alapjai lehetnek, egy műfaj elkopásának története íródik ki az eszközök egymás mellé helyezésével a három műben. Ennek során érezhető a folyamatos deformálódás, a paródia eszköze. Az invokációnál a *zengésből* például *puszi* lesz, a nagy horderejű *hősből* a *nép gyermeke*, az óriási *hajóhadból* egy kávéházi gyülekezet, a *fényes* jelzőből a *bableves elnevezője*. Az egyik legárulkodóbb eszköznek a *deus ex machina* bizonyul. Míg az antik eposznál kötelező az isteni beavatkozás, az istenek részvétele a harcban, Petőfinél már „kisistenek” kerülnek főszerepbe, a bíró és

kisbíró ítélkeznek. Varrónál pedig már csak az isteni jel szerepel. Ez talán a legjellemzőbb, már csak a jele van meg annak, aminek teljes valójában meg kellene jelennie. Megfigyelhetjük azt is, hogy a Varró műben visszaszorul a cselekmény a történet szintjén, de hangsúlyos a nyelvezet és a szavak „cselekedete”, az igazi történés ebben játszódik le, az igazi harcleírások helyett a nyelvi játékosság kerül főszerepbe, a hőst pedig az ezt megalkotó költő helyettesíti, ezáltal „nyelvi hőssé” válik.

3.6. A NYELVI PARÓDIA

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

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

Petőfinél Tompa József³⁷ csoportosítja a nyelvi paródia céltábláit, érzékeltetve a mű nyelvének gazdagságát. A célpont a túlzó romantikus frazeológia, a kispolgári érzélgés, a magasztos irodalmi reminiscencia. Pála Károly³⁸ a műben megjelenő stílusparódia eszközeit három csoportra osztotta: a kontrasztra, a nyelvi normától való eltérésre (deviancia), illetve az iróniára. Kontraszton a már említett magasztos hangnem és az alantas stílus között feszülő ellentétet érti, amelyre a szövegben számos példát találunk. Ez a stíluskontraszt sokszor költői képekben jelentkezik.

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

Varró Dániel összes olvasott kritikájában közös pontként fedezhető fel a formával való sikeres játék említése. Prágai Tamás kiemeli a könnyűséget,³⁹ szellemességét, a parodizáló diákhumor győzelmét. Kicsit túllép a paródián, és azt mondja, hogy Varró Dániel a persziflázs műfajában alkot, amelynek iróniája egyszerre irányul a lírai én, a tárgy, a tartalom és a forma felé. A persziflázs nem egy műfaj, hanem a szubjektum és az objektum, az én és a világ sajátos szemlélete. Rácz I. Péter a gazdag formakincssel való játék mellett kiemeli⁴⁰, hogy Varró több nyelvi regiszter szókincsét építi be, ő elsősorban a szubjektum felől közelíti meg a szövegeket, így ennek alapján három szubjektum-tapasztalat írható le: az első, amikor a lírai alany igen szorosan tapad a szerzői énhez, ez néven is neveződik, és Varró Dánielként jelölődik; a második a szubjektum oszthatóságának tapasztalata, a harmadik az intertextualitás, amikor a megszólítottak vagy a megszólító is szöveggé válik, ez létrejöhet nevesítés vagy valamilyen tartalmi motívum felhasználása során.

³⁷ TOMPA József: *Az irodalmi nyelv = Nyelvünk a reformkorban*. Szerk.: Pais Dezső. Bp. 1955. 313–434.

³⁸ PÁLA Károly: *Eposz és komikus eposz. Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – a problémacentrikus irodalomtanítás egy lehetséges modellje*. Iskolakultúra, 1993. 8. sz. 14–21

³⁹ PRÁGAI Tamás: „...hova tűnt ez a minden?” (*Bögre azúr*. Budapest, Magvető, 1999.) http://www.napkut.hu/naput_2000/2000_01/092.htm (letöltés ideje: 2012. 08.09.)

⁴⁰ RÁ CZ I. Péter: *Költészettani gyakorlatok* (Varró Dániel: *Bögre azúr*) <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/2000/01/17racz.htm> (letöltés ideje: 2012. 08.09.)

3.7. AZ INTERTEXTUALITÁS NYOMAI ÉS ALAKZATAI

Ezen a ponton érdemes bevezetni az elemzésbe az intertextualitás vizsgálatának szempontjait. A fent már említett Laurent Jenny – tanulmány említi, hogy a paródia egyszerre lép kapcsolatba a művel, melyet karikíroz, és az összes parodizáló művel, amelyek saját műfaját alkotják. Ő beszél először parodizáló intertextualitásról, illetve arról, hogy a paródia mindig intertextuális is. Ez azonban csak erősen kódolt szövegeknél jöhet létre. Ez tökéletesen jellemző a három műre, hiszen az antik eposzok erős kódrendszerrel rendelkeznek. Ha már csak az eposzi kellékeket és az eposz műfajjal kapcsolatos jellemzőket nézzük, ezeket veszi át a Petőfi-mű, a kellékek parodizálásán keresztül, majd a Varró-mű is, így egy kettős – a Julia Kristeva által is bevezetett intertextuális fogalom –, azaz transzformáció jön létre. A Varró-mű azonban magába foglalja a megelőző két mű eposzi kelléktárát is, annak ötvözeteként is olvashatjuk. Francois Wahl is kódrendszerrel beszél, még pedig arról, hogy két szövegben fellépő ugyanazon kód teremti meg a kapcsolatot, ő ezt textuális interakciónak nevezi.⁴¹ A fent felsorolt nyelvi eszközök – a szóösszetételek, hasonlatsorozatok, a mondatszemantikai hibák, a szószaporítás, a litétosz, a névkomikum és a kiszólások – már csak a két paródia között teremtenek kapcsolatot.

Érdekes vizsgálni a különböző intertextuális folyamatokat a művekben. Laurent Jenny említi az intertextuális folyamatba bekerült nyelvi megnyilvánulás három elvárását, amelyek hozzájárulnak a sikeres beékelődéshez. Az első a verbalizáció, vagyis a kölcsönzött jelek méretre szabása. Ez sikeresen történik meg a művekben, hiszen mind Petőfi, mind Varró Dániel sikeresen alkalmazza a kölcsönzött jelek, jelen esetben az eposzi kellékek és a nyelvi paródia elemeit, majd második lépésként mindketten rákényszerülnek a linearizációra, illetve harmadik lépésként a beágyazódásra, ami forma és tartalom egységét képezi, amely alapján szöveggé válik a szöveg. Laurent Jenny beszél még intertextuális alakzatokról is,⁴² amelyek közé tartozik a paronomázia, amikor megmarad a hangzásforma, de az írásmód megváltozik, az ellipsziszről, amely a szöveg csonkított megismétlése, a túlzó kifejezésről (amplifikációról), vagyis a téma többszöri megismétléséről, a hiperboláról, tehát a szöveg transzformációjáról minősítésének superlativizációjával, illetve a felcserélés jelenségéről, például egy nyelvi anyag szituációjának felcseréléséről. A következő táblázat mutatja ezek megvalósulását a két műben:

⁴¹ Francois WAHL: *A szöveg mint produktivitas* (ford. Kovács Tímea)= Helikon, 1996 / XIII. évf. 10-14.

⁴² Laurent JENNY: *A forma stratégiája* (Ford. Seps Enikő) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 23-51.

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

Az intertextualitás tehát alakzatokkal is rendelkezik, amelyek tovább erősítik a két szöveg közti viszonyt, vagyis a Jenny által „zavart keltő gépezetnek”⁴³ nevezett jelenséget, ami nem hagyja az értelmet pihenni.

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

Az idézet, a plágium, illetve a célzás eszköze megjelenik a Varró-műben. Többször átveszi a Petőfi által alkalmazott kifejezéseket, megidézi a művet: „mit nem övez *babér*”, „*lágyszívűbb* a kor”, „olyasmit *készülök én* most...”, „Hohó, te *kíváncsi közönség*”, „Vagy tudj’ isten miféle *ízé?*”, „nincs benne *szemérem*”. Ez vonatkozhat a felkiáltások, interakciós mondatszók, indulatszók, tagadószók alkalmazására is: pl. *sem, jaj, ó, hohó, hát*. Így a Lotman-féle „szöveg a szövegben”⁴⁴ elve, illetve a Kristeva által bevezetett „idézet-mozaik”⁴⁵ is érvényesül a műben.

⁴³ Laurent JENNY: *A forma stratégiája* (Ford. Sepsi Enikő) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 23–51.

⁴⁴ Juri LOTMAN: *Kultúra és robbanás = Szöveg a szövegben*. Pannonica Kiadó, 2001, 92–109.

⁴⁵ Julia KRISTEVA: *A szövegstrukturálás problémája* (ford. Kovács Tímea) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 14–23.

A *Petőfi Sándor* című mű nemcsak A helység kalapácsával, hanem más Petőfi-illetve Kosztolányi szövegekkel is kapcsolatban áll⁴⁶, amelyeket szintén megidézi, és ezeket is tekinthetjük a Kristevától átvett, Genette-féle osztályozás első fokának, azaz az intertextualitás példájának. A mű kezdő sora: „Összedült a tél már” kapcsolatban állhat két Kosztolányi művel is, az egyik a *Halotti beszéd* című költemény: „De nincs már./ Akár a föld./ Jaj, összedült a kincstár” sora, a másik pedig a *Szeptemberi áhitat* című vers, amelynek egyik sora még jobban reflektál a *Petőfi Sándor* első sorára, mert szintén az idő fogalmát használja: „Állj meg, te óra és dőlj össze naptár”. Az első sorral kapcsolatot tart egy Petőfi-mű is, a *Mit daloltok még ti, jámbor költők?*, amelynek utolsó sorait szintén megidézi a Varró-mű: „Romba dőlt a fél világ...kietlen/ Látomány, mely szemet s szívet bánt!”, illetve ugyanerre a versre is történik tartalmi utalás: „Megszólod a jámbor költőt, aki voltál.” A „bor foly”, illetve a „te borocskád, te galambod” kifejezések utalnak a bordalokra. A „bokrok, fák, kerti virágok” szöveg szerint is megidézik a *Szeptember végén* című költeményt, a „haragszik a tenger” pedig a *Föltámadott a tenger* című művel teremt kapcsolatot. „A csillagok milljom szalámi szeletke, / Számlálgatod őket füstöt eregetve” sorok pedig megidézik Petőfi *A csillagos ég* című költeményét, ahol a csillagnézés játszik főszerepet.

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

Ez alapján az elemzés alapján kiderül, hogy a vizsgált szövegek mint hálózat működnek, a Kulcsár Szabó Zoltán⁴⁷ által is említett intertextuális olvasás válik tehát szükségessé ahhoz, hogy a szövegek érthetővé, megérthetővé váljanak. A kizárólagosan lineáris olvasás tehát lehetetlen, a művek rendszeren kívül elgondolhatatlanok.

⁴⁶ A Kosztolányi művekkel való intertextuális kapcsolat sem véletlen, hiszen a vizsgált művet is tartalmazó Varró-kötet előszavában a következőket olvashatjuk: „Kötet bögében úgyse volt még, ebben az itókában van ám néhány csepp nemcsak a mennyeből, hanem a még mennyebb Kosztolányi-azúrból is”

⁴⁷ KULCSÁR SZABÓ Zoltán: *Hagyomány és kontextus = Intertextualitás, létmód és/vagy funkció?*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 5–58.

3.8. A HÁRMAS „EPOSZTÁZIS”

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

Ricoeur elmélete

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

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

megjelenését kell felismernünk. A harmadik lépcsőfok pedig a refiguráció, magának az elbeszélte cselekménynek az olvasása. Ricoeur azt a folyamatot mutatja be, hogy hogyan lesz a prefigurált idő refigurált idővé a konfigurált idő közvetítésén keresztül.

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

„Eposzelmélet”

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

Ennek az elméletnek megfelelően egy nagy egész részeseivé válunk, az egyes szövegek nem értelmezhetők egymás nélkül. Ebben az elképzelésben a prefiguráció jelenti az antik eposzt, természetesen ez a *pre-* előtag csak akkor nyeri el értelmét, ha ezt a három művet egy egész részeinek tekintjük, amelynek előzménye (prefiguráció) az antik eposz, ennek újraírása, paródiája a Petőfi-mű (refiguráció). Ezt a két művet fogja össze a harmadik, ami a kettő ötvözeteként, de inkább a második újraírásaként definiálható (konfiguráció).

Itt érvénybe léphet a Gadamer által is sokat emlegetett schleiermacheri rész-egész viszony,⁴⁸ hogy részt az egészből, egészt a részből kell megértenünk.⁴⁹ A megértés állandóan az egésztől a rész felé, és vissza, az egész felé halad. A megértés helyességének legfontosabb kritériuma az, hogy valamennyi rész összhangban van az egészszel. Bevezethetjük a schleiermacheri hermeneutikai kör fogalmát, aminek értelmében először feltételezünk valamilyen egészet (előzetes megértés), és az olvasás során ezt kockára tesszük azért, hogy részről részre való haladásunk után egy új egészet hozzunk létre. Ebben az értelmezésben itt a megértés ide-oda halad a szövegen, s a szöveg befejezett megértésében szűnik meg. A rész és az egész körforgása a befejezett megértésben nem szűnik meg, hanem itt kerül sor az igazi végrehajtására, a kör a hagyomány mozgásának egymásba játszásoként írja le a megértést. A szöveg megértését a közösség határozza meg, mely összekapcsol bennünket a hagyománnyal, a megismerési folyamat mindig azzal kezdődik, hogy valami megszólít bennünket. A

⁴⁸ RIGÁN Loránd: *A hermeneutikai módszer alkalmazása Schleiermacher fordítói tapasztalatában*: Erdélyi Múzeum – 65. kötet 2003. 1-2. füzet: epa.oszk.hu/00900/00979/00302/pdf/004.pdf

⁴⁹ Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer* (Ford. Bonyhai Gábor) Bp., Osiris Kiadó, 2004.

gadameri felfogásban az idő nem szakadékként jelenik meg, hanem az időbeli távolságon a megértés pozitív és termékeny lehetőségeit ismerjük fel. Gadamernél kerül előtérbe a horizont fogalma, különösen fontos, hogy a jelen horizontja nem alakul ki múlt nélkül, a megértés a horizontok összeolvadása, a hagyománnyal való találkozás, melyet történeti tudattal hajtunk végre, tapasztalja a szöveg és a jelen közti feszültséget, s ennek a feszültségnek a kibontása lesz a feladat.

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

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

4. „ITHAKA LÁTHATATLAN PARTVIDÉKE” - A HOMÉROSZI HAGYOMÁNY ÉS A LÍRA

4.1.KONSZTANTINOSZ KAVAFISZ: MÁSODIK ODÜSSZEIA ÉS ITHAKA

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

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

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

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

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

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

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

És mint sugarak nyugodtak is le.

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

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

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

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

Mikor pedig Ithaka partjai
Fokról fokra **elhalványultak** előtte
És teljes vitorlázattal hajózott nyugat felé,
Az ibérek felé, Héraklész oszlopai felé –
Messze az egész akháj tengertől –

Érezte, hogy **újra él**, hogy
Levette súlyos kötelékeit
Ismerős és családi ügyeknek.
És kalandor szíve
Gyönyörködött hűvösen, **üresen** szeretettől.

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

A mű nem egy hétköznapi gondolkörből meríti tematikáját, hanem a homéroszi hagyománnyal folytat diskurzust, tehát eleve dialógusban áll egy irodalmi hagyománnyal. Beardsley azt mondja,⁵⁰ hogy az irodalmi diskurzus precíz és kontrollált, és többet jelent annál, mint amit első pillantásra láthatunk, minél többet foglalkozunk vele, annál több új jelentése tárul fel. Ezt az elvet szem előtt tartva érdemes tovább vizsgálni ezt a költeményt és összehasonlítani a költő másik, *Ithaka* című művével.

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

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

⁵⁰ BEARDSLEY: *Az irodalmi alkotás – A jelentéskibontás logikája = Regényművészet és íráskultúra*. (Szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor), Argumentum Kiadó (Diszkurzívák sorozat 13.), Bp., 2011.

A Laisztrügónokkal, Küklopszokkal, a bőszt
Poszeidónnal sosem találkozol,
hacsak **lelkedben** nem hordozod őket,
hacsak lelked nem áll velük **utadba**.

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

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

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

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

Nem csaphat be Ithaka, ha szegény is;
a szerzett tudásból s tapasztalatból
máris megtudhattad, **mit jelent Ithaka**.

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

Kavafisz ebben a költeményben is a homéroszi hagyományt értelmezi újra, az Ithaka-motívum, elindulás–megérkezés aspektusát. Mindezt úgy teszi, hogy nem Ithakáról beszél, nem az útról, hanem annak lényegéről szól, illetve a megérkezés aktusáról beszél, Ithaka

értelmezésének lehetőségeiről. A szöveg úgy értelmez újra, hogy magának az értelmezésnek a lépcsőfokairól számol be: újraértelmezve beszél az értelmezésről. Az út itt az értelmezés útja, a szöveg befogadásának menete, vagyis az olvasás felfedezőútja. S éppen emiatt fontos, hogy itt nem egy elbeszélő, hanem egy lírai műről van szó: nem történetet mond, hanem egy szó egy bizonyos metaforikus (ti. utazás~olvasás) jelentésvonatkozását bontja ki szövegvilággá.⁵¹ Mindez úgy megy végbe, hogy a szöveg szintjén Kavafisz felhasználja az értelmezés fogalmait, természetesen a homéroszi gondolkörön belül maradva. Ebben az értelemben Ithaka magával a megérkezéssel azonosítódik, amit – lefordítva a hermeneutika fogalmára – interpretációnak nevezhetünk.

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

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

Ilyen módon tematizálódik tehát a szöveg kettőssége: miközben a költő újraértelmez egy hagyományt, magáról az értelmezésről és az értelmezés folyamatáról beszél. S mindezzel –

⁵¹ Vö. „a metafora a lírai költészettől elidegeníthetetlen” – Roman JAKOBSON: *Az afázia nyelvi tipológiája* = *Hang – jel – vers*. Gondolat Kiadó, Bp., 1969 (186–208.) 198.

bizonyos szempontból – az *Odüsszeiából* származtatható kaland(regényi) – elbeszélőforma mint olyan általános megítélését is adja: az vallja, hogy minden utazásról szóló elbeszélő mű valójában a világ és a szubjektum olvasástörténetének fogható fel. S teszi ezt egy olyan líranyelvi szöveggörnyezetben, amelynek egyik elidegeníthetetlen sajátossága a metaforára (itt: utazás~olvasás) való ráhagyatkozás.

Az *Ithaka felé való elindulás* ebben az értelemben a szöveg értelmezésének kezdetét jelenti, a *leghosszabb út, felfedezés, izgalom* kifejezések a több értelemadási lehetőség jelentőségét jelöli ki. A *félelem* az esetleges szövegértelmezési nehézségekkel szembesít, a *megállás, válogatás* aktusai a több értelemadás közötti hezitálásnak feleltethetők meg, a *minél több egyiptomi város bejárása* a szöveg több oldalról való megközelítéseként ragadható meg, illetve Ithaka *végő célként* való felfogása és az *út aratása* az értelmezés fontosságára és a szöveginterpretáció eredményességére hívják fel a figyelmet. A költői szöveg nemcsak prezentál egy jelentést, tehát az értelemképzés jelentését, hanem a jelentés létrejöttének folyamatát is leírja. A szöveg egyben felhívja a figyelmet az értelmezés–újraértelmezés aktusára is, mindezt úgy, hogy hangsúlyozza a régi hagyomány újraértelmezését. Ha egy pillantást vetünk az először vizsgált költeményre, akkor megállapíthatjuk, hogy ott is hasonló eljárás tanúi lehetünk, a mű egy jelkomplexumként működik. A költeményben megtörténik a hagyomány újraolvasása, a visszafelé történő értelmezés, amely a jelentés szintjén is végbemegy, hiszen nem megérkezünk Ithakába, hanem eltávolodunk tőle, tehát a visszafelé haladás a verstörténés szintjén is jelentkezik. Mindennek jelentősége talán a Barthes irodalmi telítettség⁵² fogalmával állítható párhuzamba, tehát annak a jelentősége és hangsúlyozása, hogy az irodalom már nem tud újat mondani, de dialógusba tud lépni a hagyománnyal, újra tudja azt olvasni, visszafelé is fel tudja építeni. Ennek a gondolatmenetnek a megerősítésére szolgálhat még Gadamer gondolata az újraértelmezésről:

„újrakezdünk, újraolvasunk, újabb értelemvonatkozásokat fedezünk fel, s végül nyoma sem lesz annak a biztos tudatnak, hogy most akkor megértettük a dolgokat, s amellyel egyébként letudjuk a szöveget. Ellenkezőleg annál mélyebben hatol be valaki, minél több vonatkozásra eszmél rá az értelemnek és hangzásnak. Nem magunk mögött hagyjuk a szöveget, hanem belébocsátkozunk.”⁵³

Gadamer gondolata lényegében a fent felvázolt gondolatmenetet erősíti meg: a szövegbe való *belébocsátkozással* érhetjük el, hogy felderítsük az újabb értelmezési és jelentésadási lehetőségeket. Gadamer az irodalmi műveket egy irodalmi sorba helyezi el, a szövegesemények dialektikus fejlődésében, ahol az egyik mű által felvetett problémát a

⁵² Roland BARTHES: *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Bp., 1996.

⁵³ HANS-GEORG GADAMER: *Szöveg és interpretáció* = *Szöveg és interpretáció* (szerk.: Bacsó Béla, ford.: Hévízi Ottó) Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1991.

következő viszi tovább. Hangsúlyozza az időbeli távolság termékeny voltát, vélekedése szerint az igazi értelem kimerítése végtelen folyamat.⁵⁴

⁵⁴ Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer* (Ford. Bonyhai Gábor) Bp., Osiris Kiadó, 2004

4.2. KOVÁCS ANDRÁS FERENC: *ARS MEMORIAE*, JORGE LUIS BORGES: *ARS POETICA*

Kovács András Ferenc művének értelmezését is érdemes a cím interpretációjával kezdeni. Az *Ars Memoriae* cím jelentése: 'az emlékezés művészete' vagy 'a művészet emlékezete'. A költemény középpontjában tehát az *emlékezés* aktusa fog állni, amelynek végrehajtója vagy mesterfokra emelt kifejezője a *művészet* lesz, amely ebben az értelemben megszemélyesül, és képessé válik ennek az aktusnak a véghezvitelére. Az elemzés könnyebb végrehajtása miatt egészben közlöm a költeményt, kiemelve az értelmezés középpontjában álló kifejezéseket:

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

a csillagsivatagban
elsuhanó **verssorok**.
A **költészet**: Ithaka
láthatatlan partvidéke,
a föld pillanata
egy **szó** univerzumában.

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

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

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

Az emlékezés harmadik része annak időbeli elhelyezése, illetve **az idő** kifejezései: *generációi, végtelen, semmiség, sorsjáték, télben, asztroláb,⁵⁵ perpetuum (=folyamatosság), pillanat*. Az emlékezés nem képes a múltat egészként megragadni, így a töredékesség érzékeltetésének egyik eszköze: az emlékezés folyamatának **rész–egész** viszonyban való bemutatása. Tehát az egész, a teljes egy részének, mozzanatának kiemelése válik lényegessé: *romvárosok generációi, Patagónia pusztasága, Anonymus Smyrnaeus minden elveszett sora, felirat egy korsó belsejében, Janus tekintete, bölcs humanista kezek, Pascal nádszála, Spinoza geometriája, kőoroszlán szája, krematórium füstje, labirintus álma, lehetetlen térképe, rózsza gondolata*.

Külön kategóriába tartozhat az **emberre** mint a művészet létrehozójára való emlékezés: *Anonymus Smyrnaeus, Janus, bölcs humanista, Pascal nádszála* (amely magának

⁵⁵ jelentése: csillagóra – BAKOS Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007.

az embernek felel meg), *Spinoza geometriája*⁵⁶, *Giordano Bruno, Csuang-ce pillangója*.⁵⁷ A **művészet** mint fogalom szintén képes arra, hogy a rá jellemző fogalmakra emlékezzen: *tudás, végtelen, harmónia, labirintus, lehetetlen, gondolat, áthatolhatatlan, mindenség, káosz*.

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

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

Az emlékezésnek állomásai vannak, amely állomások a szöveg szintjén is jelentkeznek, hiszen képzetről képzetre „utazunk”, bolyongunk, mire megérkezünk a célhoz. Ez a megérkezés, ahogy Kavafisz költeményeiben is láttuk, szintén *Ithakába* történik. Ez az észrevétel az értelmezés két aspektusa miatt fontos. Ithakának abból a szempontból van jelentősége, hogy feltételezhetően minden művészi alkotás visszaemlékezik a gyökereire és

⁵⁶ „Spinoza etikáját „ordine geometrico demonstrata” (geometriai módon bizonyítva), dedukció révén, az általános elvekből az egyesre vonatkoztatva vezeti le.” = LENDVAI L. Ferenc – NYÍRY Kristóf: *A filozófia rövid története*, Gondolat Kiadó, Bp., 1974. Ilyen módon ez az általánosból egyesre való levezetés itt direkt módon utalhat az emberre.

⁵⁷ Csuang-ce pillangója önmaga, azaz az ember jelölője, hiszen Csuang-ce volt az, aki magát pillangónak álmodta: „Egyszer régen én, Csuang Csou azt álmodtam, hogy pillangó vagyok, csapongó pillangó, amely szabadnak és boldognak érzi magát, s mit sem tud Csouról. Hirtelen azonban felébredtem, és íme, én voltam az, a valóságos Csou. Most aztán nem tudom, vajon Csou álmodta-e, hogy pillangó, vagy talán a pillagó álmodja éppen, hogy ő Csou? Pedig Csou és a pillangó között biztosan van némi különbség. Íme, ezt nevezem a dolgok (wu) átalakulásának (hua).” = Csuang-ce: *A virágzó délvidek igaz könyve* (ford. Dobos László) Bp., 2010.

folyton megismétli ezt az eredetet, amely időben bár visszafelé történik, valójában a művészet szimbolikusan állandóan jelenlevő kiindulópontjához érkezünk meg, amely *Ithaka*. Ebben a formában kifejeződhet tehát a homéroszi hagyomány mint a művészet, szűkebben az irodalom, azon belül is a költészet kiindulópontja, illetve annak fontossága, a hagyományra való emlékezés (az emlékező hagyomány). Másfelől a költemény végén megjelenő *Ithaka* felhívja az értelmezés menetében fontos bolyongás aktusára a figyelmet; tehát, ha van *Ithaka*, akkor bolyongásnak is kell lennie, illetve kiindulópontnak, ilyen értelemben a szöveg segíti önmaga értelmezését. Az *interpretáció* aktusa, illetve az egyes lépések azonban ebben a költeményben szövegszinten kevésbé kódoltak, mint Kavafisz műveiben, ahol tematikusan és jelentésben is tükröződnek az értelmezés lépései. Egy vonatkozásban viszont megjelenik az *út* mint az értelmezés *útja* (Kavafisz műveihez hasonlóan), amikor is a *szövegtől* eljutunk a *szóig*, tehát egy nagy egész apró részletéig, hiszen ez a két kifejezés a szöveg első sorában és utolsó sorában megjelenik: *szövegek és romvárosok – egy szó univerzumában*. A szöveg tehát itt is – ahogy a mű más részén is – él a rész–egész viszony kiemelésével és érvényesítésével, ezen felül keretet alkot. A *költészet Ithaka láthatatlan partvidékével* való azonosítása utalhat a megérkezés sikertelenségére, s ha ezt kivetítjük az értelmezés kategóriáira, akkor az interpretáció lezárhatatlanságára, a végpont soha el nem érésére is.

Fontos annak a kiemelése is, hogy a *művészet* egy műalkotásban emlékezik önmagára, tehát úgy emlékezik, hogy az *emlékezés* aktusát a *műalkotás* szintjére emeli, az *emlékezés* lesz az *alkotás*; a két folyamat egy közös pontban találkozik: a *kiemelés*ben, vagyis a kicsi, jelentéktelennek tűnő dolgok meglátása a nagy mellett, amely a művészet alapja, illetve az emlékezés folyamatának eszköze is. A rész–egész viszonyok hangsúlyozása mellett a költő a nyelvvel is játszik: a költemény minden része magyarul íródik, kivéve a címet, *Ars memoriae* és a költemény egy sorát: *perpetuum carmen*,⁵⁸ amely latinul jelenik meg a szövegben. Az *ars memoriae* kifejezés jelentése, ahogy az már fent is elhangzott, a *művészet emlékezete* vagy az *emlékezet művészete*, a *perpetuum carmen*⁵⁹ pedig *örökkévaló dalt* jelent, tehát a „dalról szóló dalként” is felfoghatjuk a költeményt. A két kifejezés nem véletlenül jelenik meg latinul és rejtőzik el a magyar szövegben; felhívja a figyelmet a *kiemelés* aktusára, amellyel a művészetnek élnie kell, és ebben az esetben a latin nyelv az eszköz, illetve az *emlékezet–örökkévalóság* összekapcsolása szintén lehet a művészet meghatározója, amelynek éltetője az örökké tartó emlékezés.

⁵⁸ Utalás Ovidius *Metamorfózisának* kezdő soraira = „ad mea perpetuum deducite tempora carmen!” – „végig, az én koromig legyetek vezetői dalomnak” = Publius Ovidius Naso: *Átváltozások* (ford. Devecseri Gábor), Bp., 1982.

Ennek a költeménynek van egy alcíme is, amelyet eddig figyelmen kívül hagytam: *Jorge Luis Borges emlékezete*, amelyet ebben az interpretációban érdemes átvezetni egy Borges-költeményre, amelynek címe: *Ars poetica*. Az alcím említése mellett a két költemény közös pontja lehet a címben megjelölt *ars* kifejezés is.

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

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

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

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

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

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

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

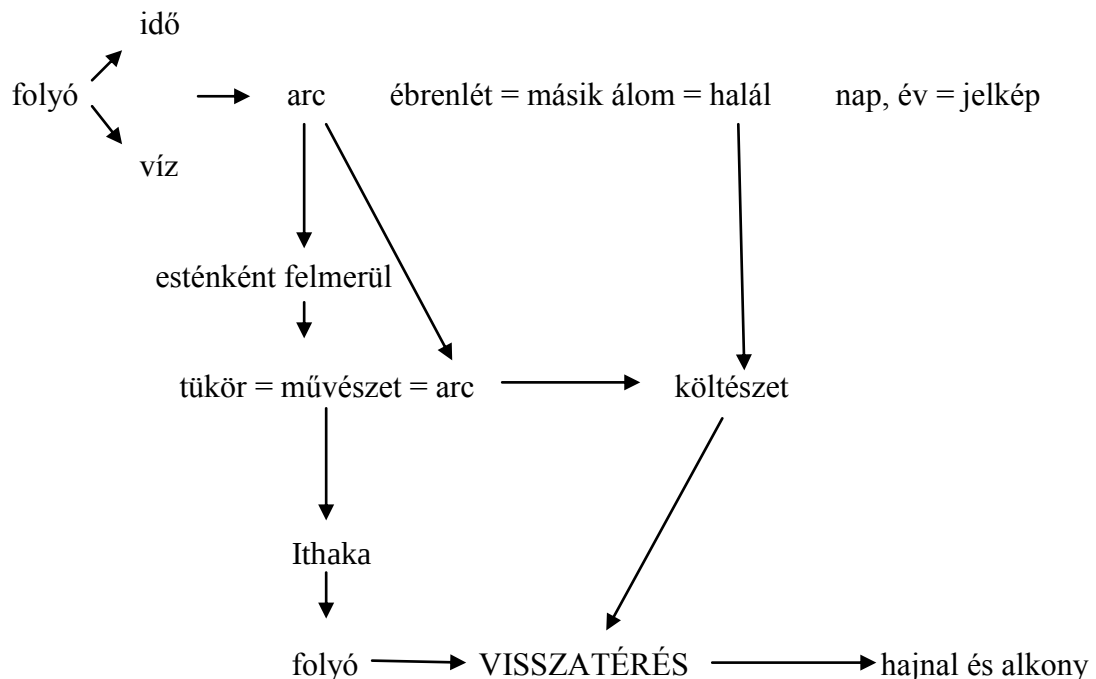
eltűnt, de most ismétlődik a szöveg szintjén, mégpedig az *arc = tükör = művészet* megfelelésben.

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

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

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

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



A vizsgált költeményekben tehát megjelenik a homéroszi hagyomány, illetve *Ithaka* felidézésre kerül. Míg az első költeményben a művészet emlékezőaktusa révén, az *emlékezés* szintjén jutunk el *Ithakáig*, addig Borges művében a visszatérés az *Ithaka* = *folyó* megfelelésben jut érvényre, ahol a *művészet* és *költészet* örökös körforgásában kap helyet.

ÖSSZEGZÉS

A dolgozat elvégezte a kijelölt feladatát. Megpróbálta felállítani egy műfaj, az eposz irodalomtörténetben elfoglalt helyét, s mindezt a világirodalomban és a magyar irodalomban keletkező példákra, „nyomokra” támaszkodva tette. A dolgozat sokszor említette a *rész-egész* viszony fogalmát, illetve ennek a megértésben játszott szerepét, valamint az irodalmi hagyomány fontosságát. Ki kell emelni, hogy mint minden, ez a dolgozat sem kezelhető egésként, hiszen csak néhány műre terjed ki a vizsgálat, de ezek az értelmezések talán egy kicsivel közelebb visznek a gadameri hagyományfelfogás, és a hagyományban való benneállás bizonyításához, illetve a Babbitstól kölcsönzött, az irodalmat *gondolatmenet*ként történő felfogásához. Ahhoz, hogy teljesebb képet kaphassunk az eposz irodalomtörténetben elfoglalt helyéről, újabb és újabb szöveginterpretációkra van szükség.

BIBLIOGRÁFIA

Alekszandr VESZELOVSKIJ: *Bevezetés a történeti poétikába, Az irodalomtörténet tudományos módszerei és feladatai = Nyelvelmélet és poétika* (szerk. Kovács Árpád) Bp., Argumentum Kiadó, 2002. 253–263., 264–282.

ARISZTOTELÉSZ: *Poétika és más költészettani írások*. (Ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolhai Gábor) PannonKlett Könyvkiadó Kft., Bp., 1997.

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

BAKOS Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2007.

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

Ferdinand BRUNETIERE: *Az irodalmi műfajok fejlődése = A modern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, (szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla) Bp., Osiris Kiadó, 1998. 68–71.

Francois WAHL: *A szöveg mint produktivitás* (ford. Kovács Tímea) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 10–14.

FRIED István: „Példádon okuljanak a késő unokák”. *A helység kalapácsa mint paródia*. Irodalomtörténet, 1987–1988. 2. sz. 224–256.

Gérard GENETTE: *Transztextualitás* (Ford. Burján Mónika) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 82–91.

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

Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer* (Ford. Bonyhai Gábor) Bp., Osiris Kiadó, 2004.

HANS-GEORG GADAMER: *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció* (szerk.: Bacsó Béla, ford.: Hévízi Ottó) Cserépfalvi Kiadó, Bp., 1991.

Horváth Kornélia: *Nyelv, költészet, metafora – Metafora és költői nyelv = A versről*, Budapest, 2006, 81–135.

Ian MACLEAN: *Olvasás és értelmezés – Bevezetés a modern irodalomelméletbe* (ford. Babarczy Eszter, Beck András) Osiris Kiadó, Bp., 1999. 139–165.old.

Jacques DERRIDA: *Az el-különböződés = Szöveg és interpretáció* (Szerk. Bacsó Béla, Ford. Gyimesi Tímea) Bp., Cserépfalvi Könyvkiadó, 43–63.

Julia KRISTEVA: *A szövegstrukturálás problémája* (ford. Kovács Tímea) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 14–23.

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

Juri LOTMAN: *Szöveg – modell – típus: A művészi szöveg szerkezete: A szöveg fogalma, A szöveg konstrukciós elvei*, Gondolat Kiadó, 53–65.

Jurij TINYANOV: *A versnyelv problémája* = J. T., *Az irodalmi tény*, Bp., 1981, 135–175.

Jurij TINYANOV: *Az irodalmi tény; Az irodalmi fejlődésről* = A modern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény, (szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla) Bp. Osiris Kiadó, 1998. 228–239., 240–247.

KISS József: *A helység kalapácsa (elemző tanulmány)*. Irodalomtörténeti Közlemények, 31. kötet, 1979.

KISS József: *A komikus hősköltemény útja A helység kalapácsáig*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1978. 4. sz. 432–442.

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

Laurent JENNY: *A forma stratégiája* (Ford. Sepsi Enikő) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 23–51.

LENDVAI L. Ferenc – NYÍRY Kristóf: *A filozófia rövid története*, Gondolat Kiadó, Bp., 1974

Lucien DÄLLENBACH: *Intertextus és autotextus* (Ford. Bónus Tibor) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 51–67.

MARTINKÓ András: *Petőfi a humor és a satíra közt. (A humoros lángelme öncsapdája)*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1973. 1. sz. 20–33.

Michael RIFFATERRE: *Az intertextus nyoma* (Ford. Sepsi Enikő) = Helikon, 1996 / XIII. évf. 67–82.

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

Mihail Bahtyin: *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*, Bp, Gondolat, 1976.

OROSZ Magdolna: *Szöveg, fikció, intertextualitás – Irodalomelmélet az ezredvégen*, Gondolat Kiadói Kör, Budapest-Szeged, 2002. 56–72.

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

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

Paul DE MAN: *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*. (Ford. Katona Gábor) Bp., Osiris Kiadó 2000. 175–203.

Paul RICOEUR: *A hármas mimézis = P. R. Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* (Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Ford. Angyalosi Gergely) Bp., Osiris Kiadó 1999. 255–309.

PAYER Imre: *Az emlékezet-felejtés nyelvisége Kovács András Ferenc költészetében* <http://esolap.hu/archive/entryView/740> (letöltés ideje: 2012. 08. 09.)

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

PRÁGAI Tamás: „...hova tűnt ez a minden?” (Bögre azúr. Budapest, Magvető, 1999.) http://www.napkut.hu/naput_2000/2000_01/092.htm (letöltés ideje: 2012. 08.09.)

Publius Ovidius NASO: *Átváltozások* (ford. Devecseri Gábor), Bp., 1982.

RÁCZ I. Péter: *Költészettani gyakorlatok* (Varró Dániel: *Bögre azúr*) <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/2000/01/17racz.htm> (letöltés ideje: 2012. 08.09.)

RIGÁN Loránd: *A hermeneutikai módszer alkalmazása Schleiermacher fordítói tapasztalatában:* Erdélyi Múzeum – 65. kötet 2003. 1-2.füzet: epa.oszk.hu/00900/00979/00302/pdf/004.pdf

Roland Barthes: *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Bp., 1996.

Roland BARTHES: *S/Z, Irónia, paródia*, Osiris Kiadó, Bp., 1997. 65–74., 251.

Roman JAKOBSON: *Az afázia nyelvi tipológiája = Hang – jel – vers.* Gondolat Kiadó, Bp., 1969 (186–208.) 198.

SÁNTA Gábor: „E kedv komor korunkra már csak emlék” (Varró Dániel: *Bögre azúr*) <http://www.forrasfolyoirat.hu/0012/santa.html> (letöltés ideje: 2012. 08.09.)

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Minta a szőnyegen” *A műértelmezés esélyei, Mű és hagyomány, Az irodalom elméleti és történeti vizsgálata*, Bp., Balassi Kiadó, 1995. 11–24.

SZIKSZAINÉ NAGY Irma: *Magyar stilisztika*. Bp., 2007.

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

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

Viktor SHKLOVSKY: *Theory of phrose* (Translated by Benjamin Sher) - *The novel as parody, Sterne's Tristram Shandy* Dalkey Archive Press, 1991

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

Viktor ŽMEGAČ: *Az intertextualitás válfajai.* Literatura, 1991/3. 216–23.

TARTALOM

1. BEVEZETÉS – A HOMÉROSZI HAGYOMÁNYRÓL	1
2. AZ IRODALOMTÖRTÉNET ALAKZATAI	4
2.1. AZ IRODALOMTÖRTÉNETI GONDOLKODÁS	4
2.2. AZ IRODALOMTÖRTÉNET EVOLUCIONISTA ELKÉPZELÉSE	4
2.3. AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOTÍVUMTÖRTÉNET	4
2.4. FOGÁS ÉS FUNKCIÓ MINT AZ IRODALOMTÖRTÉNET DINAMIZÁLÁSA	5
2.5. A HAGYOMÁNY ÉS BEFOGADÁS IRODALOMTÖRTÉNETE	5
3. PETŐFI SÁNDOR-VARRÓ DÁNIEL ÉS A „HÁRMAS EPOSZTÁZIS”	7
3.1. INTERTEXTUALITÁS ÉS IRODALOMTÖRTÉNET	7
3.2. A PARÓDIA FIGURÁJÁNAK IRODALOMTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE	11
3.3. EPOSZPARÓDIÁK – RÖVID ÁTTEKINTÉS	13
3.4. A VIZSGÁLT SZÖVEGEKRŐL	16
3.5. EPOSZI KELLÉKEK	18
3.6. NYELVI PARÓDIA	20
3.7. AZ INTERTEXTUALITÁS NYOMAI ÉS ALAKZATAI	22
3.8. A HÁRMAS „EPOSZTÁZIS”	25
4. „ITHAKA LÁTHATATLAN PARTVIDÉKE” – A HOMÉROSZI HAGYOMÁNY ÉS A LÍRA	28
4.1 KONSZTANTINOSZ KAVAFISZ: <i>MÁSODIK ODÜSSZEIA, ITHAKA</i>	28
4.2 KOVÁCS ANDRÁS FERENC: <i>ARS MEMORIAE</i> , J.L. BORGES: <i>ARS POETICA</i>	35
ÖSSZEGZÉS	42
BIBLIOGRÁFIA	43
TARTALOM	46