

Eisemann György előadására Arany János *Dante* című verséről

János Arany's 1852 erschienenenes Gedicht ist formal eine Huldigung an Dante. Am Text des Gedichtes lassen sich gewisse Merkmale feststellen, die einen Paradigmenwechsel von der romantischen zur modernen Dichtung anzeigen. Im Laufe der Textkonstruktion wird das kartesianische Ego abgebaut, das lyrische Ich verlässt mit Hilfe der Intertextualität seine zentrale Position. Arany öffnet eine allen seinen Zeitgenossen gemeinsame Tradition, die Textwelt der Bibel (Moses I, 28, 16-17. Psalmen 74, 14), um die Sprechposition von der des Sehers ("Über seiner Wasser Tiefen stand ich sinnend") Richtung einer Weltinterpretation als sprachlichem Prozess zu verschieben. Diese Tendenz lässt sich auch an der Dekonstruktion der romantischen Epiphanie nachvollziehen, an der Zerstörung der ontischen Totalität-Organizität, aber auch im Tropengebrauch bzw. in der Figurativität. Arany hat in seinem Werk den Paradigmenwechsel selbstverständlich noch nicht vollziehen können, doch der Umstand, dass er von den meisten Literaten der Frühmoderne (wie z.B. Mihály Babits) und der Spätmoderne (wie z.B. Ágnes Nemes Nagy) gleichermaßen hoch geschätzt wurde, zeigt, dass sie die Bemühungen Arany's um eine Textgestaltung im Sinne ihrer späteren Literaturlauffassung sehr wohl wahrgenommen haben.

János Arany: *Dante*

Über seiner Wasser Tiefen stand ich sinnend;
Glatt wohl war die Flut, doch dunkel wie ein Schatten,
Kaum das Rosenblatt sich regte; wie beim Beben
Unsrer Erde, wogte leis sie im Ermatten.
Und der Spiegel, stahlrein, warf zurück das Äußre,
Mich somit, den Menschen, welchen Ehrfurcht bannte;
Nicht zur Tiefe glitt jedoch das Auge nieder
Die nur Er allein – vielleicht auch Er nicht – kannte!

Geist, bewundernswürdig! mit dem unermeßbar
Hohem Himmel Eins, der unter mir sich spiegelt!
Eins mit dessen Größe, Eins mit dessen Breite,
Und darin auch Eins: unfaßbar, unentsiegelt!
Und der Mensch... der Dichter (wer nennt so bei Dir sich!)
Wirft den Kranz fort, nahend Dir; Dein Sein, es mahnet
Ihn zur Ehrfurcht, und als trät' er in den Tempel,
Fällt er betend nieder, da er Gott erahnet.

Des Verstandes Senkblei schwimmt ob dieser Tiefe
Federleicht; allein die Seele spürt, die schwanke;
Daß der Schwall sie mit hinabzieht, und im Fühlen
All der Wunder geht verloren der Gedanke.
Und sie fühlt von unbekannter Welt den Luftdruck,
Wollust reißt dahin sie, die zugleich macht beben:
Und sich regen unten sieht sie Leviathan...
Übern Wasser doch des Herren Seele schweben!

Kann ein Teil sein dieser Geist vom Geiste Gottes?
Aber Gott ist Eins und unteilbar! – so heißt es;
Oder, kann ein sterblich Auge mit Bewußtsein
Schauen und durchforschen jene Welt des Geistes?
Manch Jahrtausend kommt und gehet, ach, bis nochmal
Sich ein irdscher Traum versenkt in jene Knäule
Wirrster Rätsel, daß der Mensch, ungläubend, wieder

Beten lern' zu Gott im Kern der Nebelsäule!
(Aus dem Ungarischen von Karl Maria Kertbeny)

Arany János: *Dante*

Állottam vízének mélységei felett,
Sima volt a fölszín, de sötét, mint árnyék;
Alig mozzantá meg a rózsalevelet,
Mint rengéskor a föld, csak alig hullámlék.
Acéltiszta tükre visszaverte híven
A külső világot – engem is: az embert;
De örvényeibe nem hatott le a szem,
Melyeket csupán ő – talán ő sem – ismert.

Csodálatos szellem! egy a mérhetetlen
Éggel, amely benne tükrödzik alattam!
Egy csak a fönségben és a terjedetben
És mivel mindenik oly megfoghatatlan.
Az ember... a *költő* (mily bitang ez a név!)
Hitvány koszorúját, reszketvén, elejti
És, mintha lábait szentegyházba tenné,
Imádva borul le, mert az Istent sejtí. –

E mélység fölött az értelem mér-ónja,
Mint könnyű pehelyszál, fönnakad, fölleben:
De a lélek érzi, hogy az örvény vonja,
S a gondolat elvész csodás sejtelemben.
Nem-ismert világnak érezi nyomását,
Rettegő örömnnek elragadja kéje,
A leviathánnak hallja hánykodását...
Az *Úr lelke* terül a víznek föléje.

Lehet-é e szellem az istenség része?
Hiszen az istenség egy és oszthatatlan;
Avagy lehet-é, hogy halandó szem nézze
A szellemvilágot, teljes öntudatban?
Évezred hanyatlik, évezred kel újra,
Míg egy földi álom e világba téved,
Hogy a *hitlen* ember imádni tanulja
A köd oszlopában rejlődő Istenséget.

Előadásomban a romantika és a modernizálódó líra szempontjából beszélnek Arany egy verséről. Ez alkalmat ad arra, hogy körüljárjuk egy kicsit poétikai szempontból a romantikus és a modern paradigmaváltásának problémáját. Bevezetésül néhány filológiai adatot is elmondanék azért, mert nem érdektelen tudni, hogy Arany János Dante művét, az *Isteni színjátékot* sokáig csak német fordításból ismerte. Császár Ferenc kezdte el magyarra fordítani 1852-ben *A pokol* című részt, de Arany akkorra már az eredeti olasz szöveget is ismerte. Érdekes esemény, hogy 1865-ben, Dante születésének hatszázadik évfordulójára az olasz Akadémia nemzetközi pályázatot írt ki Dantéről szóló költemény megírására. A magyar Akadémia Arany versét küldte el. Meglehetősen felelőtlenül jártak el ugyanakkor, hiszen a pályázat egyik feltétele az

volt, hogy a költemény latin, vagy valamilyen latin eredetű nyelven íródjon. De az illetékesek nyilván úgy gondolták, hogy a magyar világnyelv, tehát a verset magyarul is meg fogják érteni. Dehát ebben tévedtek, és a pályázat kiírói nem tudták elbírálni a művet. Később azonban lefordították olaszra és el is elhelyezték a költeményt egy albumban, amelyet Firenzében őriznek. Arany versét azzal a megjegyzéssel illesztették a kötethez, hogy ez volt a legjobb költemény, kár, hogy nem teljesítette a pályázat követelményeit. A vers 1852-ben jelent meg, a Budapesti Visszhang című folyóiratban.

Indulásul érdemes megvizsgálnunk a romantika egyik jellegzetes toposzát, amelyet ez a költemény is körülír, mégpedig a végtelenség motívumát, a végtelenség toposzát. Ezzel kapcsolatban pedig megfigyelhetjük az újkori európai személyiségtörténet egyik alakzatának, a karteziánus egónak a lebomlását, megváltozását, amelyik kötődik ezekhez a bizonyos romantikus, illetve modernizálódó jegyekhez. A descartesi filozófia, a descartesi észjárás alapján a gondolkodó szubjektum és a térvégtelen olyan viszonya állapítható meg, miszerint az én nem tartalmazza a végtelent, de az ént sem tartalmazza a végtelen, mivel az én elkülönül tőle. Tipikusan a karteziánus beállítás az én és a világ ilyen kettéosztása. Mindemellett a végtelenség sajátos alakzatot képvisel a romantikában is. Mint jelölő olyasmint céloz meg, amit önmaga eleve nem képes átfogni. Ez általában minden jelre igaz lehet, hogy nem bírja teljesen átfogni a jelentést, csakhogya a végtelen ezt explicite jelöli is. Mert a végtelenre gondolva az ember mindig többre gondol annál, mint amit éppen felidéz, amit gondolni képes. A végtelen fogalma ezért mindig túlmutat önmagán, eleve egy másik világra utal. A végtelen mássága sohasem mérhető ki. Ahogy korunk egyik jelentős filozófusa, Emmanuel Levinas megfogalmazta, a végtelen nem fér bele a végtelen ideájába. A végtelen egy, a világhoz való olyan viszonyulást jelöl, amelyben a külső mássága még látszólag sem olvadhat bele a szemléelőbe. A végtelen mindig önmagán kívülre vonzza a szubjektumot, és ez a vonzás mindig kívülről jön, nem pedig valamiféle kivetülést jelent. Nos hát a Dante-versben a végtelenség alapmetaforája a víz. Tudjuk, hogy a romantikában a víz, a tenger, a vízmélység milyen szorosan kötődik a végtelenség képzetköréhez. Kérdéses viszont az úgynevezett párhuzam a romantikában a szubjektum és a természet között. A romantikus poétikával kapcsolatban az egyik leggyakoribb megállapítás, hogy párhuzamot feltételez az emberi bensőség és a külső, természeti jelenségek között. Vajon itt eredendő jelentésű párhuzamról van-e szó, vagy arról, hogy a természet – a romantikában is – újraírja az emberi lényt? Nem kell-e felülvizsgálnunk azt a tételt, hogy akár a romantikában is bármifajta párhuzam létezik az emberi szubjektivitás és a természet között? Meglehet, hogy például Arany Dante-verse sem antropomorf jelentéseket tartalmaz, hanem a természet nyelve mintegy újrakondicionálja az emberi szubjektumot is. Teremt valami újat, de akár meg is tagadhatja azt, amit előzetesen emberinek hívtunk. Akár szét is zúzhatja az emberit. A romantikában a természet nem egyszerűen párhuzama a bensőségnek, hanem akár újjáteremtője is lehet, azaz nyelvként válik érthetővé. olyan nyelvként, amely a maga rendje szerint kondicionálja az emberi létet. Fenyegetheti is, és hogy mennyire fenyegeti, az a leghatásosabban a fenséges esztétikai kategóriája révén derül ki. A romantika természetkultusza lehet egyben a természet szemantikai teremtő erejének a kultusza is. Gondoljunk például Petőfi Sándor *Tisza* című költeményére, pontosabban a következő sorokra:

Oh természet, oh dicső természet!

Mely nyelv merne versenyezni véled?

Mily nagy vagy te! mentül inkább hallgatsz,

Annál többet, annál szebbet mondasz.

A természet itt nem emberi nyelven beszél, vagy hallgat, de mégis mond valamit, a hallgatótól függetlenül. A nyelv nem az ember nyelve. Az ember beszél persze, de ez a metafizikai humanista konstrukció, amit embernek hívunk, egyre inkább kiszorul a nyelvből. A természet beszéde, a természet nyelve egyre inkább kiszorítja magából az embert, az ember metafizikai jelentéstartalmát.

Nos hát a víz, a tenger őstipikus motívuma itt a dantei szellem metaforájaként, egyben a végtelenség metaforájaként indul. Ám ez a végtelenség, szemben bizonyos romantikus exponálással nem otthona az embernek, nagyon nyomatékosan megfogalmazódik, hogy nem vonz, hanem visszatükröz.

Acéltiszta tükre visszaverte híven
A külső világot – engem is: az embert;
De örvényeibe nem hatott le a szem,
Melyeket csupán ő [mármint Dante] – talán ő sem – ismert.

Tehát a tükör visszaveri a külső világot és a szemlélőt, nem a végtelen felé nyit ezekben a sorokban, hanem a kérdezőt visszautalja önmagához. Sőt, még a dantei szellem számára is idegen maradt a mélység; Dante világának mélységeit még maga Dante sem ismerte eszerint. A megidézett alak metaforája, az általa jelölt jelentés – vizének mélységei – maga a megidézett alak számára sem elérhető, jelentése számára is távoli, ismeretlen marad. Ha ez a metaforikus utalás nem bizonyosságot takar, nem egy metaforikus összevetésben, hasonlításban rejlő jelentés-párhuzam bizonyosságát takarja, akkor felmerül a kérdés, hogy ki is az az "ő", akit megnevez az utolsó sor, kit rejt Dante neve, hogyan lehetne körüljárni ebben a versben. Ő lenne az, akinek szelleme azonos lehetne a tengermélyvel, a lét végtelenségével, de mégsem lehet erről szó, hiszen azt a mélységet ő maga sem ismeri. Ez a metaforikus hasonlítás, a Dante-vízmélység hasonlítás kétségbe vonja önmagát. Vagyis mintha megfordulna egy szokásos reláció a képes beszédben, mintha nem az emberi, nem a szubjektív intenció vagy alkotás gyümölcse lenne a metafora, mely összeköti az embert, tehát egy alakot, a bensőséget és a természetet, hanem a természetről való beszéd, a természet jelei, motívumai működnek úgy, hogy mintegy eltávolítják, kiírják a metaforikus összefüggésből a jelöltet, az alakot, a személyt. Poétikailag ez úgy néz ki, hogy a kép, a víz-metafora elszakad attól az alaktól, akire vonatkozna, és akire kezdetben vonatkozott is; elszakad Dantétól, a dantei szellemtől és mintegy önállósodik és örvénnyé válik. A víz-motívum átfordul az örvény-motívumba. Az örvény mélységei átláthatatlanok, és éppen azáltal nyitnak meg egy másik végtelenséget, egy másik tapasztalatot, így tesznek megragadhatatlanná egy másságot, a jelölő, a tenger, a víz önállósodása révén. Nem képesek megragadni a szellemet, Dante szellemét. Az örvény egyébként Nietzsche egyik kedvelt metaforája is volt mint az önmaga alapjait állandóan aláásó létezés képe – ebben az alakban jelent meg az ő filozófiájában. Arany Dante-versében a beszélő én az örvénnyel szemben kerül kilátástalan helyzetbe:

Acéltiszta tükre visszaverte híven
A külső világot – engem is: az embert;
De örvényeibe nem hatott le a szem,

Talán megjegyzendő itt még az is, hogy a beszélő egyre inkább Dante alakjával azonosítja magát, hangot ad Danténak, de egyre inkább az derül ki, hogy ez a hang tulajdonképpen az ő hangja. A vízfelszín tükörképpé válik, hogy elrejtse a mélységet, a tartalmat, az örvényt, a lét mintegy abszolút jelentését, hogy visszautaljon a beléje tekintőre. A beszélő maga ezen elválasztottság révén ölt alakot, így ismer magára – én, az ember. Az én azáltal lép elő itt, hogy nem lát a mélybe. Megszűnik az én, a beszélő és a természet organikus összetartozásának a képzele.

A romantikából számos példánk van arra, hogy milyen módon is érvényesülhetett ez az összetartozás. Most csak két helyet idéznék, az egyik Byron *Childe Haroldjából* a negyedik ének néhány sora, amelyekben a beszélő a következőképpen szól az Óceánhoz:

Dicső tükör te, ki a mindenható képét
sugározod vészben, - s ha pihen -
Ha dúl a vész, mint nyugvó, tomboló,
Jegyek közt s a déli melegen
Bárhol s mikor fnséges, végtelen.
Örök létképe, Isten trónja, te!...
Szeretlek, oh tenger...

(Torkos László fordítása)

Itt is tükörről van szó, ezért is emeltem ki ezt a néhány sort, de ez a tükör a Mindenható képét sugározza, s nem a beléje tekintő képét veri vissza. A végtelen itt nem más, mint az öröklét képe, Isten trónja. Tehát a lírai én mégiscsak oda tartozik, ehhez a végtelenhez, és a természetben megjelenik Isten, a romantikus epifániának megfelelően. A másik költemény, amit itt megemlítenék, Victor Hugo *Amit a hegyen hallani...* című műve. Ebben a költeményben a föld szembesül az óceánnal, azaz az emberi szenvedések világa a természet végtelenjével. Ám a két nyelv itt érti egymást.

Egyik az óceán szava: fény! diadal!
A csengő habok himnusza volt e dal;
másik a Föld felől árad ki a világba,
ez volt az emberek szomorú mormolása
[...]
mért vegyíti az Úr, ki könyvét maga érti,
ebben a végzetes nászban örökön át
az emberi sikolyt s a természet dalát?

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)

Van egy világ-könyv, egy írás, egy nyelv, amelyet az Úr maga ért, s ő tudja, hogyan tartozik össze a föld és a tenger, ember és a végtelen. Vagyis a tenger-motívum itt őrzi a végtelent, a titkot jelölő státust, és aki általa megjelenik, aki általa alakot ölt, az az Úr maga, az ő szándékát rejti az óceán. Ez a szándék az olvasó előtt is is titok, de létezik.

Arany János verse minden bizonnyal az első olyan szöveg a magyar irodalomban, amely elfordul a természetnek, mint epifániának a szemléletétől, legalábbis ebben a már többször idézett versszakban. Olyan víztükörnek láttatja a tengerfelszínt, mely nem az istenséget, nem az Urat sejteti, hanem a beléje tekintőt tükrözi vissza. Ezzel megtagadja a rejtett jelentés megjelenésének (vagy ahogy manapság mondják a jelentés jelenlétének) a metafizikáját. A víz motívuma, mint örvény, mint jelölő hirtelen magára marad, szellemi vonatkozás nélkül marad, mintha olyan jel volna, amely nem jelöl semmit. Sőt, a korábban már feltételezett jelölttől való elszakadás következtében egészen sajátos funkciót tölt be a szövegben, a tükörét. Ami azt jelenti, hogy ez a jel itt nem tartalmaz önálló jelentést, hanem a víz-motívum tükröződni kezd, és ez lesz a jelentése. Nem az lesz a jelentése, hogy valami titkot tartalmaz, valami szellemi végtelenség titkát tartalmazza, hanem tükröződni kezd. Így kezd el működni a szövegben. Dante szellemiségének a megidézése voltaképpen nem sikerül, olyan értelemben nem, hogy a név pusztán említése nem biztosít lehetőséget arra, hogy a vers jelentését köréje szője. Byronnál és Hugonál transzcendens irányultságú a motívum, míg Aranyánál a motívum tükörré alakítása

szétrombol egy trópust, a tenger és a végtelen tropológikus összetartozását. Meggátolja a jelnek a végtelen felé való megnyílását, a végtelenre irányulását, és a motívum hirtelen visszautal a beszélőre, mintegy tükröt tart eléje.

A második versszak megkeresi a tenger-motívumnak, mint tükörnek a rajta visszaverődő újabb látványát, hogy ezzel új jelet keressen Dante alakjához. Új motívumként jelentkezik az, ami a tengerben, mint tükörben látszik: az ég. Tehát az ég is tükröző lesz:

Csodálatos szellem! egy a mérhetetlen
Éggel, amely benne tükrödzik alattam!

A vízmélység-metaforát az ég mélységéé váltja fel, vagyis helyettesíti, ezzel a jelölő kapcsolatán alapuló tropológikus struktúra tovább bomlik, hiszen a vízmélység, amely előbb Dante jelölője volt, majd tükörré lett, most az éghez kötődik. És ezáltal megerősödik a jelek cserélhetőségének, tüköztethetőségének, egymásra vonatkoztathatóságának a poétikája. Nagyon fontos, hogy az ég-motívum, amely szintén a dantei szellem jele, ugyancsak tükörkép, amely a víz felszínén látszik. Nem önmagában jelenik meg az ég, hanem vonatkoztatott, tükröztetett mivolta válik jellé, vagyis egy másik metaforán belüli létmódjáról van szó, amelynek képi mivolta válik hangsúlyossá. Azt az eget látjuk, amely a víztükörben látható, nem pedig azt az eget, amely a víz fölött van. Hallatlan érdekes, mondhatnám modern eljárás. Ha ars poeticákat akarnánk egybevetni, akkor a 20. századból azonnal eszünkbe juthat József Attilának néhány híres sora *Ars poetica* című verséből:

Költő vagyok – mit érdekelne engem
a költészet maga.
Nem volna szép, ha égre kelne
az éji folyó csillaga.

Ha a modernizációt a nyelviség horizontján való alakulástörténetként tekintjük, akkor azt kell mondanunk, hogy legalábbis ezekkel a sorokkal, ezekben a sorokban megnyilvánuló poétikával összevetve Arany János költeménye modernebb, nagyobb távlatokat nyit, mint József Attila *Ars poeticájának* ezek a sorai. Természetesen egyáltalán nem azt akarom mondani, hogy József Attila költészete kimerül ezen ars poetica alkalmazásában, csak azt, hogy vannak ilyen megnyilvánulásai. József Attila líráján belül igen ellentétes poétikai megoldásokkal találkozunk. Vannak olyan alkotásai is, amelyek kifejezetten ellentétesek a modernség olyan fejleményeivel, amelyek a nyelviség paradigmája köré rendelhetőek. Nyilvánvaló, hogy *Ars poetica* című verse ellentétben áll – mondjuk – a *Költők és kora* című költeményével, vagy *A város peremén* poétikája ellentétben áll a *Téli éjszaka* poétikájával. A *Költők és kora* és a *Téli éjszaka* azon József Attila költemények sorába tartoznak, amelyek véleményem szerint igazán jelentőssé teszik az ő költészetét.

Mi a helyzet a Dante versben a lírai énnel, amelynek vizsgálata minden verselemzésben kulcsfontosságú; mi a helyzet a költő figurájával, aki eredetileg a dantei szellem mélységeiről akart beszélni. De rájött, hogy nem tehet mást, mint hogy az egyik jelet behelyettesíti egy másikkal. Rájött, hogy a beszéd nem metafizikai identitásokat ragad meg, hanem öntörvényűen mozog, saját nyelvi vonzatait követi. Nem a külvilág teremti a nyelvet, hanem a nyelv teremt egy világot. Nem leképezi a valóságot, hanem konstituálja a valóságot, az úgynevezett valóságot, az úgynevezett tapasztalatot. Mint a víztükör az eget. Az ég azért van, mert van nyelv, amely beszél róla. Mert van tükör, amelyben látszik. Önmagukban, magánvalóságukban ezek megragadhatatlanok és hozzáférhetetlenek. Éppen ezért kénytelen feladni azt a szerepet, mondjuk így: a próféta szerepkörét, amely birtokolni

akarta ezeket a jelentésösszekötéseket, és ezáltal feladja egyúttal a művészet, a művész romantikus funkcióját is. A második versszakban olvashatók ezek a sorok:

Az ember... a *költő* (mily bitang ez a név!)
Hitvány koszorúját, reszketvén, elejti

Itt különös fordulatot tapasztalhatunk a versben. A költő figurája lemond a prófétikus igényről, lemond beszédhelyzetének romantikus szituáltságáról, legalábbis azokról a jegyekről, amelyekkel a romantikát értelmezte korábban, és visszanyeri – bár másik, újabb formában – azt a romantikus távlatot, melyet az első két versszakban elveszített. Vagyis a romantikus költői attitűdöt aláassa egy modernizálódási tendencia, egy olyan szemlélet, ahogy a romantikát olvassa és kritizálja a modernség, mint tőle távol álló, idegen, másik világot. Majd a prófétai szerep – koszorús költő – reflexiója és visszavonása után újraképződik egy romantikus szólam, így válik folytathatóvá a romantikus nyelv. Ezt mutatják a záró versszakok, a harmadik és a negyedik versszak. Ahogy a költő eldobta "hitvány koszorúját", megnyílt előtte a természet romantikus végtelenje, mint epifánia, mint titok. Azt olvassuk például:

És, mintha lábait szentegyházba tenné,
Imádva borul le, mert az Istent sejtí. –

Ez megintcsak hasonló ahhoz, amit Victor Hugonál, Byronnál láttunk: valamiféle epifániával találkozunk itt. Tehát a költemény éneke megküzdött romantikus kondicionáltságával, romantikus olvasatával, és amíg birtoklója, vagy mindentudó részese akart lenni a totalitásnak, a totalitás bizonyos fokú áttekintésének, addig annak a szándéknak a kudarcát mutatta fel, és mint tükörképet képezte újjá magát. Ha viszont centrális-prófétikus beszédhelyzetéről lemond, akkor mintha feltárná előtte egy végtelen, azaz, mintha a tükrözés mozzanata kezdene végtelen játékba. Hogyan valósul ez meg? Hogyan képes a tükörben önmagát látó én a nyelvi tükrözések végtelenjébe nézni, s azt a végtelenséget megtapasztalni? És erről a végtelenről beszélni? Úgy, hogy nyíltan felhagy korábbi én-központú szövegezésével, amelyet már az első sorban is jelölt: "Állottam vízének mélységei felett..." Felhagy az individuális jelentésadás kísérletével, nem akar már a nyelv birtoklója lenni, és elkezd saját létmódját más szövegek által meghatározni, azaz elkezd reflektálni a nyelvi meghatározottságot. Felnyit, megnyit egy szöveghagyományt, és önmagát e hagyomány beszéde által fogalmazza meg újra. Intertextuális elemek áramlanak a versbe: vendégszövegek, idézetek. A lírai én lemond a koszorús költő státuszáról, lemond individualitásáról, a jelentéseket irányító, uraló pozíciójáról, és más szövegek alanyaként, más szövegek meghatározottjaként születik újjá. Mint egy másik szöveg olvasója születik újjá. És az a másik szöveg természetesen a Biblia. A költő, a beszélő, miközben alkot, rájön, hogy egy másik szöveget olvas. Ezzel is figyelmeztetvén arra, hogy az alkotás és befogadás eléggé relatív fogalmak, ez minden intertextuális viszony alaptapasztalata. Az alkotó hirtelen olvasóvá válik, és fordítva, az olvasó (társ)alkotóvá. Nemcsak az idézés érdekes, hanem az is, ahogyan a beszélő kontextualizálja a vendégszöveget, ahogy értelmezi. A modernizálódó költői én – elvesztvén azt a lehetőséget, hogy a nyelv és a természet kapcsolatának metaforáival fejezze ki magát – most a hagyomány nyelvével próbálja meg újraképezni önmagát, mint ettől a hagyománytól, mint ettől a nyelvtől függő alanyt. Felidézi a kulturális emlékezetet, és benne találja magát. Mózes első könyve 28. fejezetének 16-ik, 17-ik versét idézném. A vonatkozó hely a következőképpen hangzik: "Jákov pedig fölébredvén álmából monda: bizonyára az Úr van e helyen és én nem tudtam. Megrémült ezért és mondta: mily rettenetes ez a hely. Nem egyéb ez, mint az Istennek háza és az égnek kapuja." Mily rettenetes ez a

hely! Így hangzik Jákob első Isten-tapasztalata. Először a rettegés jellemzi, s majd csak utána jön az öröm. Arany János is nyilvánvalóan erre a jákobi érzésre utal, amikor azt írja, hogy a szentegyházban rettegő öröm ragadja el, "Rettegő örömnék elragadja kéje". És ettől kezdve a víztükör már nem elválasztja a beszélőt az örvénytől, hanem "... a lélek érzi, hogy az örvény vonja", tehát immár a végtelen vonzásáról van szó.

Akit vonzanak, az az én már nem önmagát jelöli, hanem azt jelöli, aki őt vonzza. Ez a mozzanat a romantika modernizációjának egyik legfontosabb összetevője, ugyanis akár teljes identitáscsere is létrejöhet, a beszélő annak a jelévé válik, ami vonzza. Önmagát nyelvi feltételezettségében ismeri fel. Ennek nagyon jellemző meghatározását adja Hölderlin sokat idézett sora, miszerint "...csak jel vagyunk, jelentés nélkül." Később pedig azt mondja, hogy "beszélgetés vagyunk". Arany költeményében szó esik a zsoltárokban előforduló Leviathán hánykolódásáról, egy másik idézet "Az *Úr lelke* terül a víznek föléje" pedig Mózes első könyvéből származik. Azáltal, hogy a Biblia ilyen hangsúlyosan jut szóhoz, a korábbi személyesebb kifejezésmód háttérbe szorul. Az a személyesebb kifejezésmód, amely a költemény nyitó részében még a beszédhelyzetet is uralta: "Állottam vízének mélységei felett" az most háttérbe szorul és általánosabb, nem csak az egyes személyekhez köthető jelentések alakulnak. Olyannyira, hogy a költemény végén a beszélő önmagát szinte általános alanyként fogalmazza újra. A beszélő önmeghatározása személytelenné válik. Nem azt mondja, hogy az én lelkem érzi, hogy az örvény vonja, hanem azt, hogy "... a lélek érzi". Tehát a költemény mintegy újraszemantizálja a romantikus végtelen figuráját, a modern líra felé alakítja, már-már a tárgyiaság (az objektív líra) poétikája szerint. Egyáltalán nem véletlen, hogy a tárgyiasabb, személytelenebb dikciót kereső költészet képviselői mindig is sokra becsülték Arany líráját. Gondolok itt Babits Mihályra, vagy később az Újhold köréhez tartozó költőkre, mint Nemes Nagy Ágnesre és másokra. Történeti olvasatban ez a vers tehát egy romantikus én beszédhelyzetét komponálja át egy modern, ám a hagyományban meghatározott tárgyias beszédhelyzetbe.

Vessük össze a költemény megoldását egy másik nevezetes költemény poétikájával. Baudelaire *Az ember és a tenger* című verséről van szó, *A romlás virágai* című kötetben jelent meg. A személytelenítés, a beszédhelyzet jelöletlensége Baudelaire versében egy tipikusan modern megnyilvánulás révén tapasztalható. A megszólításról, az aposztrófé alakzatáról van szó. Arany János a második versszakban alkalmazza ezt a fordulót, a megszólítást: "Csodálatos szellem!" Baudelaire-nál ez a következőképpen hangzik:

Szabad ember, mig élsz, a tengert szereted.

[...]

Hasonlók vagytok ti [ti. az ember és a tenger]: zártak, rejtélyesek.

Nincs, ki megméri a te mélyeidet ember;

Nincs, ki kincseidet jól ismerheti, tenger,

Nagy titkaitokat oly félve őrzitek.

(Tornai József fordítása)

Baudelaire versében a megszólítás az olvasótól való elfordulás gesztusa is egyben. Hugo Friedrich, a modern líráról szóló egyik alapvető könyv szerzője szerint a modern líra egyik jellemző vonása, hogy nem értelmezhető az olvasó közvetlen megszólításaként. Ugyanakkor az aposztrófé alakzata felszólításként sem értelmezhető. A felszólítás megintcsak egy centrumot, egy kioktató én-centrumot feltételez, míg a megszólítás szétszórhatja az ént a világ dolgai között, azaz az ént a másikkal való viszonyában artikulálja. Baudelaire verse sem az én és a végtelen eredendő tartalmának a viszonyáról szól, ez ebből a rövid idézetből is látszik, hanem

két végtelenség-alakzat, az ember és a tenger viszonyáról. Nem a végtelenség tartalmaiban hasonlít egymásra az ember és a tenger, hanem a végtelenség formájában. A két szféra, az ember és a tenger metafizikájáról ugyanakkor semmit sem mond, csak annyit, hogy hasonlóak. A költői kép tehát magát a végtelenséget figurálja, s nem azzal foglalkozik, hogy miben áll, mit rejt ez a végtelenség. A metafizikus magyarázat helyén egy analogikus-metaforikus létértelmezés születik.

Aranynál a víztükör végül már nem választ az örvénytől, nem áll a mélység vonzásának az útjába. A vízmélység-metafora kiszabadul a metafizikus szimbolikus sejtetés-jelölés funkciójából, majd az egész belekerül a bibliai intertextualitásba. Baudelaire eleve a megszólítást alkalmazza. Arany akkor alkalmazza a megszólítást, amikor a vízfelszín tükörré válik. Aranynak ebben a versében nem a képiség szimbolikus dimenziója érvényesül, sokkal produktívabb olvasatot kapunk, ha ezeket a motívumokat allagóriákként olvassuk. Ne szimbolikus tartományokként kezeljük ezeket a képeket, amelyekben valamiféle rejtett jelentés után kutatunk, hanem allegóriaként, tehát egymáshoz való viszonyításukban.

A végtelenség és az aposztrófé alakzatainak az összefüggéseihez még egy későbbi változatot idézek fel, Babits Mihály Dante-versét, amely 1921-ben keletkezett. A beszélő alany jelenléte itt is a természethez való viszonyában jelölődik, de ebben a költeményben már eleve általános alanyként lép fel, az Ember, a nagybetűs Ember formájában.

Egyeit az ember, e vándor állat az évek nyári nappalára s téli éjére fülledt ...ként cseréli, s nyugalmat nyugalomban nem talál [...] Így én is, amint visszatérek egyre anyaföldemre, ama drága hídra, melyen át percem az örököt éri

Babits *Dante*-versének szerkezete tulajdonképpen fordítottja az Aranyénak. Arany verse úgy kezdődik, hogy "Állottam vizének mélységei felett", míg Babitsnál az Ember tűnik át az én metaforájává. Aranynál az én válik általános alannyá, míg Babitsnál az általános alanyból képződik meg az én alakzata. Babitsnál kiindulásképpen a beszédhelyzet nem eleve adott, mint Aranynál, hanem az én megkeresi azt a környezetet, azt a létmódot, melyben egy bizonyos tapasztalatát elbeszélheti. Babitsnál ez a környezet nem más, mint a dantei tájakhoz való visszatérés, vagyis emlékezés. Ez a táj pedig nem más, mint Dante nagy műve, az *Isteni színjáték*, amelyet Babits fordított magyarra. A hely, a környezet, amelyben vagy amelyen keresztül a lírai én megszólalhat, ezúttal sem más, mint egy szöveghagyomány. Dante művének világa, amely megintcsak egy aposztrófé, egy megszólítás révén idéződik meg. Dante szövege válik számára az anyafölddé. És ahogy Aranynál a bibliai intertextus megfosztotta a beszélőt izolált karteziánus individualitásától és újraképezte a beszélő alakját, mint egy hagyomány közvetítőjét, úgy Babitsnál szintén egy intertextus, a dantei szövegekörnyezet teszi lehetővé, hogy az én – vagy egy én – megjelenjen a versben. Az örök, a végtelen alakzata sem más ennek az éneknek a számára, mint a szövegen belüli tapasztalat, a szöveg az, "...melyen át percem az örököt éri". A végtelen Dante művének olvasástapasztalatává válik.

Ugyanakkor mind Arany, mind Babits versében újrakondicionálódik egy én-centrum, de ez már egy szövegen belüli én-centrum lesz. Nem egy nyelven kívüli karteziánus én, hanem egy a nyelv által felkínált én. Ilyen módon állapítható meg, hogy a beszélő én nem veszíti el teljesen a szubjektivitását, nem válik azonosíthatatlanná. Arany versében a záró szakaszban a költői kérdések sorjázása is utal arra, hogy a szövegben megszólaló én önmagát artikulálja. Nem válaszra várnak ezek a kérdések itt, hanem kirajzolnak egy kérdező alakot. A kérdező bizonytalanságát jelölik, aki álmoként határozza meg a Dantééhoz hasonló tudat világát: "Évezred hanyatlik, évezred kel újra, / még egy földi álmom e világba téved". A bibliai, illetve a dantei

szöveghagyományon belül kikristályosodik egyfajta egyéni világ, egyfajta egyéni nézőpont, de a próféta helyett immár az álmodó művész alakja rajzolódik ki a vers tükrében. A szövegeket olvasó és a szövegekről álmodó művész alakja. A nyelvet használó, a szöveghagyománytól magát függetlennek tételező én, amely a Dante című vers elején megjelenik, a végére átalakul egy, a szöveghagyomány által a művészetben újjáalkotó szubjektummá. Ez tipikusan a modernség kezdeti horizontjának a paradigmája, formai összetevője.

Befejezésképp hadd jegyezzem meg, hogy később, a 20-as évektől kezdve, a modernség második szakaszában, a versben beszélő én mögül az ilyesfajta szubjektivitás is, a nyelven belül kiformalódó én-alakzat is eltűnik. Vagyis a szubjektum nem térhet vissza a nyelvben, a művészetben újraalkotható önmagához sem. Nem tudja újrafelfedezni önmagát. Gondoljunk olyan költőkre, mint T. S. Eliot, Benn vagy Celan, vagy nálunk József Attila. Az én egy pusztán a nyelv által felkínált pozícióhoz jut vissza: ekkor már, a 20-as években, egy olyan hang szólal meg, amelynek semmilyen értelemben nincs határozott individuuma. Ha például József Attila *Eszmélet* című versének a záró strófáját olvassuk, akkor még az sem határozható meg pontosan, hogy egyáltalán ki az az én, aki ott beszél:

Így iramlanak örök éjben
kivilágított nappalok
és én állok minden fülke-fényben,
én könyöklök és hallgatok.

Semmilyen módon nem határozható meg, hogy ki ez az én: aki látszik minden fülkefényben, vagy aki a vonatok ablakában könyököl. Egyáltalán, József Attila jelentősebb darabjaiban a verset megnyitó én úgy elveszíti önmagát, hogy képtelen visszatérni ahhoz a formációhoz, amellyel a verset indította. Önmagára reflektál úgy, mint egy – számára – megragadhatatlan másakra. Az önazonosság ilyen radikális módon bomlik fel. Persze a József Attila-líra ezt a folyamatot még veszteségnek érzi. Az én a 20-as, 30-as években olyan, a nyelv által felkínált pozíciókba kerül, amelyekben nem képződik meg határozott szubjektum. Ennek a paradigmának a tipikus megnyilvánulása Heideggernek az a sokat idézett mondata, miszerint a nyelv beszél, s az ember csak annyiban beszél, amennyiben megfelel a nyelvnek. Úgy vélem, hogy ez az a horizont, amelyen Arany János lírája újrafelfedezhető, történetileg újraolvasható, újra megszólaltatható, és amelyen Arany János újra hozzánk szóló költőként olvasható.