

ORBÁN GYÖNGYI

Az irodalmi szöveg mint partitúra

*Milyen széles az Óceán
annak, ki hazagondol –
s rossz hír számára mily rövid az út.
S százszor jajabb annak, ki már gondolkodni se tud
a gondtól.
Jaj neked, hús-vér idegen! –:*

– így kezdődik Szilágyi Domokos *Bartók Amerikában* című költeménye.

A poéma első mondatával az Óceán távlataira nyitja figyelmünket; ám nem költői kép formájában, nem valamely látvány érzékletes megjelenítésével, hanem egy aforizmaszerű, nem annyira a képzeletet mozgósító, mint az élettapasztalatokat meggondoltató kijelentés által. A cím által felidézett, közismert információt – Bartók amerikai emigrációja – úgy bontakoztatják ki a vers indító sorai, hogy rögtön egy emeltebb regiszterbe utalják, ahol már nem az (előzetes) ismeretek játsszák a főszerepet, hanem a nyelv, ahogyan felhangzik e sorokban, ahogyan mintegy megtöri a csendet és hallásra, hallgatásra késztet.

Kinek a hangját halljuk? A beszélő úgy szólal meg, hogy nem árulja el kilétét, pontosabban homályban hagyja azáltal, hogy az aforizma – mint a köznapi nyelv egyik „bölcseleti műfaja” – általános alanyának mezébe burkolózik, s ezzel mintegy az olvasóra bízta, találja ki ő, kire is vonatkoznak a kijelentései, s maga következtessen a hozzájuk tartozó élettörténetre. Azt mégiscsak elárulja magáról – mégpedig a megszólítás alakzata révén hirtelen személyessé váló hangjával („*Jaj neked, hús-vér idegen!*”) –, hogy olyan mélységű személyes kapcsolat fűzi a megszólított „idegenhez”, ami lehetővé teszi a sorsával való azonosulást.

Ha tovább olvassuk a költeményt, fölerősödik a versindításban megtapasztalt talányos hangzás élménye: a szöveg folyamatosan arra késztet, hogy – a versbeszéd szövegeit hallgatva – megpróbáljuk azonosítani a beszélő alanyt, ám a szöveg megformáltsága állandóan meg is hiúsítja ezt a törekvést: nem engedi eldönteni, hogy a „címszereplő” (Bartók), vagy pedig az ő történetét elbeszélő „narrátor” hangját halljuk-e. Első látásra úgy tűnhet, hogy a vers grafikai megjelenítése segíteni fog a szövegek elkülönítésében: a montázszerűen építkező szöveg jól láthatóan két oszlopba tagolódik, amelyek közül az egyik – a baloldali oszlop – a narrátoré, a másik pedig – a jobb oldali – a címszereplő hangja számára van fenntartva. Feltűnik, hogy a narrátor szövege nem annyira egy élettörténetet beszél el, hanem – a bölcsességirodalom ősi műfajait is megidézve, aforizmaszerű beszédmódjával – bevonja az olvasót annak a létfilozófiai mély-

ségű és élességű kérdéskörnek a megfontolásába, amelyre már a cím is utalt (*Bartók Amerikában*, azaz: a művész az emigrációban; továbbá: a művészet az idegenné vált világban; vagy még általánosabban, s egyben még személyünkre is szólóbban: az ember az életbe kivetettség helyzetében). A másik, a jobb oldali szövegoszlop „címszereplő-jének” beszéde sem monológyszerű vallomás, hanem a Bartók által gyűjtött és műveibe épített népköltészeti anyagra emlékeztető, hol valódi, hol pedig álidézetek egymásba tördelése, amely arra készíti az olvasót, hogy átélje a megszakításokból, az állandó ritmus- és hangnemváltásokból adódó feszültséget, mintegy a testével, a lélegzetvételével is ráhangolódva arra a szellemi drámára, amely az emigrációs sorsot művészi és emberi léthelyzetként értelmező vers egészében lejátszódik. Ha – a mű visszahívó erejének engedelmessé – többször is újraolvassuk a költeményt, akkor egyre szembeötlőbben és egyre jobban hallhatóan tűnik elő a két szólam egymásba játszása, ahogyan a szöveg minduntalan „átszivárogtatja” a formát egyik oszlopból a másikba, ahogyan az „élet”, a bölcsélet szakaszaiba átjön a népdalritmus, és fordítva: a bartóki „dalformába” beleszővi magát az aforizmaszerű, létértelmező szólam. Így a poémában megszakítás nélkül kiépülőben van egy olyan dialógusforma, a megszólításnak és önmegszólításnak egy olyan játéka, amely a „narrátor” és a „címszereplő” személyét minduntalan felcserélhetővé teszi.

Szilágyi Domokos poémája ezzel a párbeszédszerű szerkezettel az „odahallgatás” értelmében vett *hallás* igényét példázza, amely feltétele minden megértésnek. A megértés ugyanis – gondolhatunk itt a leghétköznapiabb értelemben vett párbeszédhelyzetekre is – nem más, mint meghallása annak, amit mondanak nekünk, azaz kihallása annak a jelentéstartalomnak is, ami kimondatlanul maradt, aminek a néma nyomai mégis benne vannak valamiképpen a szövegben. A megértés mindig válasz a nekem mondottakra, ami szükségessé teszi a másik (ember) dimenziójára való nyitottságot, együttműködést igényel, ami az egymással beszélők közösséggé változását eredményezi.

A hallás szerve a fül; ám ha a megértés – a fentiek értelmében – nemcsak a kimondottat, hanem a kimondatlan értelmet is hallja, akkor ez azt jelenti, hogy a megértéshez szükség van egy „belső fülre” is, szellemi ébrenlétünk szervére. Hasonlatos ez ahhoz, ami zenehallgatáskor történik: a zenei művet nem elég pusztán akusztikailag hallani – mert ez esetben csak az érzékileg adott hangok összefüggéstelen egymásutániságát fogjuk fel –, hanem zeneileg is kell hallani – vagyis dallamként, időbeli kiterjedésében, összefüggésként, egészként érzékelni – ahhoz, hogy értelme legyen.

Ilyen értelemben a költői (irodalmi) szöveg olvasása is felfokozott értelemben vett hallást, a belső fül jelenvalóságát igényli. Igaz ugyan, hogy – a hagyomány szerint Szent Ambrus óta, aki azzal ejtette ámulatba tanítványait, hogy úgy olvasott, hogy meg sem mozdult az ajka – az olvasás számunkra többnyire néma olvasást jelent, mégis, néma olvasáskor sem teszünk mást, mint azt, hogy tagolva és artikulálva, az értelmet kihallva és hangsúlyozva olvasunk, vagyis a szöveget nemcsak betűzzük, hanem a betűket értelmes hangokká alakítjuk, *megszólaltatjuk*.

Az irodalmi szöveg olvasása ezért nagyon sok tekintetben a zenei partitúra olvasásához hasonlítható. Éppúgy, ahogyan a partitúra csak az előadása során lesz eleven zenévé, az irodalmi műalkotás is az olvasásban válhat létezővé. És hogy az olvasás, az olvasni tudás nem pusztán technika, hanem hallás és megértés kérdése is, s hogy nem

csak a gyakorlatban, hanem az életben való eligazodás múlhat rajta, az ismét a zenei partitúra előadásának párhuzamával tehető szemléletessé.

Amit egy zenemű előadásakor hallunk, az mindig több, mint amit a partitúra tartalmaz, ami benne egyáltalán lejegyezhető; az előadónak számtalan olyan részletet kell aprólékosan kidolgozva bemutatnia, ami a kottában nem szerepelhet: valósággal társkomponistává kell válnia. Az irodalmi mű olvasója is hasonló társalkotói közreműködéssel érheti el, hogy az olvasmányban meghallja és megértse azt is, ami kimondatlan és kimondhatatlan. Szilágyi Domokos költeményének indító sorait olvasva nem annyira a szavak, mondatok elsődleges jelentésének megértése váltja ki bennünk azt a megrendültséggel rokon érzést, ami elkerülhetetlenné teszi a továbbolvasást, hanem – sokkal inkább – annak az értelemnek a meghallása, ami a kimondott, leírt szavakon túl van. Ezek a verssorok – sajátos megformáltságukkal – olyan nyelvi tapasztalatokat mozgósítanak bennünk, amelyek érzékennyé tesznek a vers egyszerre bölcséleti-létértelmező, ugyanakkor vallomásos-lírai regisztereinek felfogására. „*Milyen széles az Óceán / annak, ki hazagondol – / s rossz hír számára mily rövid az út. / S százszor jajabb annak, ki már gondolkodni se tud / a gondtól. / Jaj neked, hús-vér idegen!*” – A valódi- és ál szólások és szállóigék, valamint a jajszó kétszeri felhangoztatása – első alkalommal egy szokatlanul hangzó, az indulatszót látszólag melléknévbe, valójában főnévbe átjátszató költői szóalkotásban („*jajabb*”), majd másodjára egy közismert szólás formájában („*Jaj neked*”) – előhívják nemcsak a nyelvi, de az irodalmi tapasztalatot is: így a bölcsességirodalmat és a panasz ősi műfaját, a jeremiádot.

Éppúgy, ahogyan a zenemű előadója társkomponistaként nélkülözhetetlen munkát végez a zene megszületése érdekében, a versolvasó „odahallgató” értelmező tevékenysége nélkül sem születik meg az irodalmi mű, és – tegyük hozzá – ezt a munkát sem az egyik, sem a másik esetben senki nem végezheti el helyette. Az írás – a közvéleményben rögzült felfogástól eltérően – nem rögzít, nem „örökít meg” valamilyen „eredeti” értelmet, hanem, ellenkezőleg, értelmének megteremtését – a kontextus előbb említett meghatározatlansága miatt – az olvasóra bízta. Az olvasás így irányított alkotás, amelyhez a szöveg szolgáltatja a partitúrát.

A mű újraolvasása – vagyis a szöveghez való visszatérés akár az egyes befogadók, akár az újabb olvasói nemzedékek olvasatainak értelmében – ezért soha nem jelentheti a mű azonos értelmű megismétlését. Még olyankor is, amikor szó szerint idézzük a szöveget – például, ha könyv nélkül mondjuk el újra meg újra – ugyanannak a nyelvi megnyilatkozásnak újabb és újabb artikulációját, értelmezését végezzük el. (A könyv nélkül elmondás franciául „*par coeur*”, azaz „szívből mondás”, ami a szöveget kitüntető megértést, elsőbbségét tiszteletben tartó „utánamondást” jelent, valamint azt is, hogy az elmondó mintegy saját lelkéből kölcsönöz életet a műnek.)

Mindez – a zenei partitúra előadására és a költemény olvasására is érvényesen – a pontosság és a szabadságtényező együttlátását követeli meg. Az interpretációnak magát a művet kell bemutatnia; azt kell „lejátszani”, ami le van írva, és nem mást, azaz be kell tartani a formai utasításokat. Ugyanakkor meg kell találni a megfelelő távolságokat az egyik hangtól a másikig, felvenni azt a ritmust, lélegzetvételt, ami a kimondatlant hallhatóvá tudja tenni, és ez már az értelmező szabadsága, ez már a „karmesteri pálca” súlyán és lendületén múlik.

A mű „kívülről” (voltageppen „belülről”) tudása azt is jelentheti – és ez az irodalom tanításában is figyelemre méltó lehet –, hogy az egyes részletek értelmezésekor mindig az egészre kell gondolni, mert ebben az egészben nyerhetik el a kimeríthetetlen értelemgazdagságot eredményező egybehangzásukat a részletek. (Egy zenekar tagjainak nemcsak a saját szólamukat kell ismerniük, hanem azt is, amit a többiek játszanak. Az irodalomórán ennek felel meg a szövegismeret. Ezzel együtt az előadásnak – és az irodalomórai interpretációnak is – mégis olyannak kell lennie, mintha az előadó nem ismerne a mű végét, hogy az, ismertsége ellenére, újabb és újabb meglepetéseket tartogasson, mintha ott és akkor születne újra.)

Az esztétikai hagyomány szerint a zene és a költészet közös vonása, hogy mindkettő időbeli művészet, azaz a zenei és a költői műnek időbeli kiterjedése van. Az ilyen művek befogadása tekintetében ennek az a következménye, hogy közvetlenül nincs rálátásunk az egészre, mindig csak a részleteket érzékeljük. Mégis, a mű megértésének feltétele, hogy az egymás után következő részleteket egy kiépülő egész vonatkozásában fogjuk fel. A megértést mindkét művészet esetében az „odahallgatás” képessége teszi lehetővé, vagyis az, hogy meghalljuk azt is, ami közvetlenül nem érzékelhető: a hangok közötti összefüggést, az előre- és visszautalásokat, a mű felépítésének éppen kifejlésben lévő munkáját. A „belső fül” azért hallja a dallamot (és nem csak hangok esetleges egymásutániségét), mert minden egyes felcsendülő hangba belehallja a már elhangzottakat és a zeneileg lehetséges folytatást. Ugyanígy, az olvasásban is működnie kell ennek az egyszerre vissza- és előre emlékezésnek: amikor olvasunk, folytonosan felvázolást végzünk, és engedjük, hogy a már olvasottak emlékezetére ráépül elvárásainkat a szöveg folyamatos lebontással újraépítse. A „belső fül” a kompozíciót hallja, mint a mű érzékileg megragadhatatlan, fogalmilag megfoghatatlan értelmét, amint az a ritmus magával ragadó ereje, a forma kitöltődése által kifejlődik. (Szilágyi Domokos poémájában a szöveg tipográfiai elrendezése is segíti a belépést a mű felépítés-teljesítményébe: említettük már, hogy a szöveg montázstechnikával elkülönített két „oszlop” közül az egyik – a bal oldali – a vershelyzetet kibontó, Bartók amerikai emigrációját „elbeszélő” gondolati szólam, a másik pedig – a jobb oldali – a Bartók által gyűjtött népköltészeti anyagra emlékeztető áldézetekből, töredékekből építkezik. Amint előre haladunk a poéma olvasásában, egyre inkább hallhatóvá válik, ahogyan a modern bölcséleti költészet és az ősi ritmusok a szó és a hangzás valamikor teljesen egybetartozó művészetét ismét összecsendítik. Tovább hallgatózva az is feltűnhet, hogy ezt a függőlegesen tagolt verskompozíciót keresztezi a szövegnek egy másik, vízszintes tagoltsága: a téma három tételben történő, variációs kibontása révén kifejlődik a versben egy szonáta-forma is. Így a vers egyaránt kapcsolatba lép a (zenei) művészet ősi, primitív és klasszikus, „arisztokratikus” regisztereivel.

Ennek értelmében az irodalmi mű interpretációja (még az irodalomórán) sem valósítható meg oly módon, hogy a tartalmi és a formai sajátosságokat elkülönítve, mintegy „preparálva” a szövegből, kiegészítjük – valójában helyettesítjük – azt egy másik, értelmező szöveggel; ahogyan egy partitúra előadása sem képzelhető el úgy, hogy előállunk egy leegyszerűsített, „könnyebb” változattal. Az irodalmi szöveg megértését ugyanis éppen az „odahallgatás” igénye tünteti ki más szövegekkel szemben. Más szövegeknek az a természete, hogy mintegy „áthallgatunk” rajtuk, azaz nem szükséges megállapod-

nunk a szöveg anyagánál, a nyelvnél; sokkal inkább arra a jelentésre figyelünk, amely kifejezésének a nyelv pusztán az eszköze. Az irodalmi szövegben a nyelv nem tűnik el, hogy ily módon tegye minél könnyebben hozzáférhetővé a jelentést, hanem előtűnik, megállít, önmagánál tart, elidőzésre – azaz a fentebbi értelemben vett vissza- és előre- emlékezésre – késztet. A költészet nyelve „átlátszatlan”, mert nem az a rendeltetése, hogy közvetítsen valamely üzenetet, hanem az, hogy megformáltságának erejével önmagától szóljon és szólítson, esztétikai imperatívuszként váltsa ki bennünk az odahallgató megértés igényét. A költői szöveg önmagában áll, vagyis úgy mond igazat, hogy nem szorul semmilyen külső valóságvonatkozásra igazolására. A hozzá illő értelmezés sem lehet tehát mellette elbeszélés („mellébeszélés”), hanem – az interpretáció eredeti értelme szerint – közbe-szólásnak kell lennie, együtt-szólásnak a szöveggel.

Mivel az irodalmi mű – mint láttuk –, akárcsak a zenei partitúra, értelmének újrateremtését az olvasóra bízva, az interpretációnak kell jótállnia azért, hogy a szöveg értelemigénye érvényre juthasson: az interpretációnak a szó szoros értelmében meg kell szólaltatnia a művet. A köztudatban elterjedt vélekedéssel ellentétben ezt a feladatot nem lehet oly módon teljesíteni, hogy az értelmezendő művet alárendeljük valamely előzetes véleménynek (például a tankönyvben készen álló elemzésnek), sem úgy, hogy a megtanítandó ismeretek, fogalmak illusztrációjaként kezeljük, sem pedig úgy, hogy – mint valami kísérleti tárgyat – kipróbáljuk rajta valamely módszer működőképességét (legyen az bármilyen magas fokon „tudományos”). A mű megszólaltatása csak azzal a feltétellel lehetséges, ha nem élünk vissza azzal a szabadsággal, amit az értelmezői pozíció számunkra biztosít, és teret engedünk a mű elsőbbségének: ő fogja megmondani, milyen (előzetes) ismeretekhez, milyen módszerekhez folyamodjunk annak érdekében, hogy a vele együtt-szólás (az interpretáció) végbemehessen, és az értelmezés nyelve, fogalmai is ebben a folyamatban formálódjanak (amihez természetes módon hozzá tartoznak a megtorpanások, a hallgatások és a dadogások is).

A műértelmezés tehát nem merülhet ki a nyelvi szerkezet elemzésében, hanem a szövegpartitúra utasításait követve, az érzékelés folyamatában kell bemutatnia a művet. Az ilyen műértelmezést annak alkalmi, „időszerű” jellege tünteti ki, ami azt jelenti, hogy a mű megértése az értelmező helyzetére való alkalmazás mozzanatát is magában hordozza, így az értelmezésben nemcsak a szöveg, de egyben önmagunk (jobban) megértése is megtörténik. Az olvasás interiorizáló munkája révén az értelmezés olyan esemény, amelyben nemcsak a szöveg válik újra időszerűvé, hanem általa az olvasó is megtapasztalja önnön jelenvalóságát, úgy, ahogyan a fül jelenvaló a zene számára.

Befejezésképpen – hátravetített mottóként – következze egy idézet Szilágyi Domokos Bartók-poémájának zárlatából:

*„Éjek zuhogó titkát
engeszteli a nap.
Ki messze fényekig ellát,
az a boldogabb.
Az a boldogabb s fájóbb.
Már nem áztatja semmi.
Unokák szeme tükrén
jó lesz elpihenni.”*