

zott egyenesen helyezi el az értékelő, szervező, sűgő, résztvevő, forrás, tanulmányvezető és kutató szerepeket.

A mentor belső szerepköre

Ezen terület vizsgálata nem rendelkezik ilyen gazdag irodalommal. Bár a mentor oktatói szerepet is betölt, a résztvevők személyének sajátágainál fogva tevékenysége eltér a hagyományos oktatói szerepektől. Az oktató hagyományos belső szerepkörének további tanulmányozásán túl célszerű lenne azt is megvizsgálni, mely oktatói szerepek vannak jelen a mentor belső szerepkörében is, hogyan változnak az egyes szerepek közötti arányok, illetve milyen újabb szerepekkel bővül ez a kör a mentor és a tanárjelölt interakciójában, a tanárjelölt pedagógussá válásának folyamatában.

Irodalom

- ARGYLE, M.: *The Psychology of Interpersonal Behaviour*. Penguin Books, London, 1994.
 BALASSA K.: *Roots of Mentoring*. School Experience Special Issue, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 1997.
 BÁRDOS J. – POÓR Z. (szerk.): *Criteria for TEFL, Contemporary techniques and criteria for the observation, analysis and evaluation of teaching in primary schools*. A Közoktatás Modernizációja Alapítvány, Veszprém (kézirat)
 EDGE, J.: *Cooperative Development Professional Self Development through Cooperation with Col-*

leagues. Longman, Harlow, 1995.

FALUS I. (szerk.): *A mentorképzés kívánatos rendszere*. Magyar Tudományos Akadémia, Bp, 1998. (kézirat)

FÁBIÁN Gy.: *A Booklet of Observation Instruments in Teacher Education, Techniques for observing, analysing and evaluating teaching in EFL classrooms*. British Council, Veszprém, 1999. (kézirat)
 HARMER, J.: *The Practice of English Language Teaching*. Longman, New York, 1991.

HUNTER, D. – BAILEY, A – TAYLOR, B.: *The Zen of Groups, Handbook for People Meeting with a Purpose*. Gower House, New Zealand, 1992.

HURST, B. – WILKIN, M.: *Gudelines for Mentors*. In: WILKIN, M. (szerk.): *Mentoring in Schools*. Kogan Page, London, 1992.

KIRKHAM, D.: *Nature and Conditions of Good Mentoring Practice*. In: WILKIN, M. (szerk.): *Mentoring in Schools*. Kogan Page, London, 1992.
 McDONOUGH, J. – SHAW, C.: *Materials and Methods in ELT. A teacher's guide*. Blackwell Publishers, Oxford, 1995.

SALLAI É.: *Tanulható-e a pedagógus mesterség?* Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 1996.

SHAW, R.: *Can Mentoring Raise Achievement in Schools?* In: WILKIN, M. (szerk.): *Mentoring in Schools*. Kogan Page, London, 1992.

WAJNRYB, R.: *Classroom Observation Tasks. A resourcebook for language teachers and trainers*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

WALLACE, M. J.: *Training Foreign Language Teachers. A reflective approach*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

WRIGHT, T.: *Roles of Teachers and Learners*. Oxford University Press, Oxford, 1987.

Fábián Gyöngyi

Diszkusszió nélküli vita: néma-játék

A ,Klárisk'-vita mint hatástörténeti paradigma

A ,Klárisk' nem tartozik sem a 20. századi magyar líratörténet összefüggésében, sem pedig a *József Attila*-korpuzson belül a legjelentősebb („nagy”) versek sorába. Aligha akad azonban olyan, amely hasonlóképpen sokszor és hasonlóképpen „tárgyszerű” részletességében vált volna az értelmező aktivitások tárgyává. Ha az elmúlt félszázad (értelmezői) számára különösen faszcinatívnak bizonyult, annak nyilván nem – csak – a szöveggel magával van dolga: egy olyan poétikai alakulat, amely tartósan képes irritá-

ciót jelenteni az (újra)/értelmezések számára, azoknak az aktuális kanonizációs és líraértési stratégiáknak, játékszabályoknak az olvasatát is felkínálja, amelyek őt (újra)/olvasták. A tulajdonképpeni ,Klárisk'-vita, amely *Timár György* Jelenkorbeli cikke (1) kapcsán robbant ki, s amely később, a „résztvevők” szaporodásával időben „visszafelé” is kiterjedt (2), már érzékelhetően annak a „József Attila-képnek” a jegyében alakítja ki a maga frontvonalait, amely a hetvenes évekre lesz igazán jellemző. (3) Hogy az egyre terebélye-

sedő és időben is páratlanul elnyúló polémia nem feltétlenül jelenti az egymásnak alternatívát képző olvasatok párbeszédét, azt *Szabolcsi Miklós*nak a vita első szakaszát lezáró írása mintegy előrevetíti: több, intenciója szerint önmagát valamely más olvasattal szemben megfogalmazó értelmezési kísérletet ítél – egyaránt autentikusként – elfogadhatónak, azt hangsúlyozva, az eltérő értelmezések nem feltétlenül cáfolják egymást; ennek pedig nyilvánvalóan a vers poétikai megalkotottságában kell keresnünk az okát.

A „Kláriskó”-vita mai olvasója számára sem annyira a divergens, mint inkább az egymással összetartó mozzanatok mutatkozhatnak meghatározónak; a polemikus olvasatok nem annyira a különbözőségek, mint inkább a hasonlóságok mentén látszanak elrendeződni, mégpedig abban az értelemben, ahogyan egyetlen mondat, az „esztelenül szép” különféle fordításai viszonyulnak egymáshoz. Az egyes interpretációk kínálják a lehetőségét annak, hogy *Németh Andor* elhíresült megállapításának különféle feloldásaiként olvassuk őket: a tíz különböző kép és egy hangképzet összekapcsolásából álló, tisztán nominális nyelvi alakulat szöveggé szerveződésének, lírai versként való olvashatóságának a feltételeire kérdeznék rá, vagyis céljuk azoknak a logikai és szemantikai kapcsolatoknak a „helyreállítása”, amelyeket implicit létükben előfeltételeznek, de legalábbis megelőlegezésüket a lírai jelentésalkotás minimális feltételeként jelölik ki. Ezt a törekvést egyfelől a vers topológiai rendszerének, másfelől az egyes, különálló motívumoknak, harmadrészt pedig a (szerző kézjeggyével ellátott) műegésznek az értelmezése révén kísérlék megvalósítani, s ha a kérdésnek ezek az irányai gyakran nem érnek össze vagy nem találkoznak, annak magyarázata elsődlegesen azoknak a „külső” kontextusoknak a bevonásában keresendő, amelyeket az egyes versrétegek és építőelemeik jelentésszé tétele során vesznek igénybe. A leggyakrabban alkalmazott ilyen kontextus a biográfiai, amely egyúttal azonban más olyan kontextusok kontrollinstanciájaként is

megjelenik, mint amilyen például a motívumértelmezéseknél domináns folklór vagy freudizmus, illetve a mindenképpen legszerencsésebbnek tekinthető világirodalmi kontextus.

Szinte valamennyi értelmezés egységes abban, hogy a vers legfőbb nehézségét – és egyúttal legfőbb esztétikai potenciálját – végső soron a versmondatok egymű nominalitásában látja, illetve a vers ebből már következő, tisztán képi megkonstruáltságában. Míg azonban *Szabolcsi Miklós* vagy hasonlóképpen *Horgas Béla* interpretációjában – akik a versben a montázs technika, a szürrealizmus szabad asszociációs technikájának bátor megvalósítását ismerik fel (4) – a képsor struktúrájának legfőbb rendezőelve a véletlenszerűség, addig mások (például *Timár György*, *Török Gábor*, *Tornai József*) tudatos elrendezettséget, egy kvázi-narratív sémát tételeznek fel a képrendszer egymásutániségének szisztematikusságában; *Török Gábor* kitűnő javaslata értelmében pedig maga a verscím volna az az azonosító elem, amely szerkezeti magyarázatot kínálhat: a képek ezek szerint diszkrét elemekként volnának elgondolhatók, amelyeket egy közös szál rendezne meghatározott, lineáris rendbe (kláris-képek füzére). (5) A parallel, elliptikus mondatok nominalizmusát azonban nem mindenki tartja elsődlegesen a tisztán, képekre „zárt” versalkotási modell szemantikai és szintaktikai eljárásaként értelmezhetőnek: *Tverdota György* a vers „kulcsát” látja a nyelvi redukcióban, mégpedig abban az értelemben, hogy *József Attila* ezzel a finnugor nominális mondatot szándékozta volna megközelíteni; „a magyar nyelv ősi, mágikus állapotát akarta feltámasztani.” (6)

Szintén egyetértés alakult ki ama cezúrát illetően, amely az első két strófát a második kettőtől elválasztja – bár például *Török Gábor* az egyes versszakok relatív önállóságára is felhívja a figyelmet –; ezt a váltást főként zenei, ritmikai váltásként (*Tornai József*) a versmondatok megnyúlása és az egyes szótagok meghosszabbodása (*Török Gábor*) jellemzi; illetve felmerül, hogy a második rész egyfajta követ-

kezményes viszonyban állna az elsővel; s míg az első két szakasz képeinek formai kapcsolatát a körkörösség, addig a képek linearitását a verségésben a főnről lefelé irányuló mozgás határozná meg, mintegy antropomorf sémát követve (nyak-derekláb). Hogy a képek egymásutánja ekvivalenciák sorának volna felfogható, azt legtöbbször a hívó és ráütő rímek szerkezetével igazolják az értelmezések (például Tverdota); tehát az első sor hívó rímére a következő hét sor ráütőríme felelne, a vers második részében pedig megismétlődik ugyanez a struktúra. Ennél talán árnyaltabb megközelítésben (*Bori Imre* nyomán Török Gábornál) vetődik fel az a differencia, amely az első rész, valamint a második rész metafora-konstrukcióit elválasztja egymástól: míg ugyanis a második rész kétágú metaforái, ahol tehát az alanyi részhez mindig két állítmányi, azonosító rész kapcsolódik, viszonylag problémátlanul engedik elvégezni az olvasó számára az azonosításokat, addig az első rész metaforasorainál már távolról sem egyértelmű, hogy miképpen gondolha-

tó el az azonosítás alapja. A „tertium comparationis” problémáját a vitában egyedül Török Gábor tematizálja (7); az értelmezők többsége az első és nyolcadik sor szintaktikai párhuzamának és szemantikai elentététének azonosításában (klárisok a nyakadon – kenderkötél nyakamon), az „én” és a „te” szembeállításában látja a vers tropológiai rendszerének azt a csomópontját, amelyből kiindulva a vers bármely más képi eleme strukturálisan elhelyezhető, és értelmezhető. (A gyakorlatban ez a leggyakrabban úgy valósul meg, hogy az ennek az azonosításnak tulajdonított „jelentést” nemcsak a szöveg egészére, hanem az egyes ekvivalenciákra is átviszik.)

Ez a sorpár ugyanis annak a kvázi-narratív struktúrájának is a középpontját képez-

né, amely az életrajzi kontextusra támaszkodva a kitöltési lehetőségeknek olyan rászterét kínálja fel a lehetséges olvasatok számára, amely a vers minden egyes rendszeralkotó elemének jelentésségét szavatolja. Hogy az „alapmetafora” értelmezéséből kiindulva a későbbiekben miként szóródnak az egyes olvasatok, azt elsősorban az dönti el, milyen mértékben tudják fenntartani az életrajzi kontextus kizárólagosságát, pontosabban: mennyire képesek a motívumértelmezésekben más kontextusok bevonásával megszakítani ezt az egyeduralmat. Az „én” és a „te” szembeállításában, tehát a maskulin és a feminin pozíció kontrasztjának funkcionális megítélésében a két szélső pontot mindenképpen Tímár György és Tornai József olvasata képviseli. Tímár György szerint ez a kont-

Hogy az „alapmetafora” értelmezéséből kiindulva a későbbiekben miként szóródnak az egyes olvasatok, azt elsősorban az dönti el, milyen mértékben tudják fenntartani az életrajzi kontextus kizárólagosságát, pontosabban: mennyire képesek a motívumértelmezésekben más kontextusok bevonásával megszakítani ezt az egyeduralmat.

raszt annak a szerkezeti sémának volna a megismétlése, amely a „szegény fiú” és a „gazdag lány” ősi balladatípusát jellemzi; a vers témája tehát nem maga a szerelem, hanem beteljesülésének lehetetlensége volna, mégpedig kizárólag egyetlen akadályozó tényezőre, a száрма-

zás, a társadalmi-gazdasági különbség tényére szűkítve. A „klárisok” motívumot tehát a gazdagsággal, az előkelőséggel azonosítja, míg a „kenderkötél” a versbeszédnek olyan inszcenirozottságára utalna, „amelyben a költő akasztásra váró szegénylegény képében jelenik meg” (8); a „harang” ennek értelmében viszont „lélekharangként” volna azonosítható. Közben Tímár György e verzió mellett a vitában azzal érvel, hogy az olyan jelképek, mint a „kenderkötél”, általában direkt jelentésű konkrétumok is, e poétikai eljárást csupán erre az egyetlen elemre szűkítve, mintegy a kvázi-narratív struktúra visszaigazolására játssza ki. A vers keletkezési körülményeiből kiindulva tehát egy biográfiai esemény (a *Vágó Márta*-szerelem)

azzá a jelentéssé lép elő, amelynek valójában nyelvi „nyomává” fokozódik le a lírai konstrukció. Ami József Attila lírájának ebben az időszakban talán egyik legfontosabb poétikai eljárása, hogy tudniillik literáris és metaforikus jelentés egyidejűségében válik a vers tropológiai rendszerének struktúraalkotó mozzanatává, óhatatlanul másodlagos vagy elhanyagolható lesz abban a megközelítésmódban, amely az irodalmi szöveget egy, a szövegtől függetlenül létező (külső) kontextusban már adott lehetséges jelentések valamelyikének akarja megfeleltetni.

Tornai József „Klárisk’-olvasata nem csupán azért képviseli a fenti értelmezési stratégia abszolút ellenpontját, mert a szerelem beteljesülésének lehetetlenségével szemben éppen „az ember szerelmi élményének komplexitását” (9) látja kirajzolódni a szövegben, hanem azért is, mert az értelmezésben kizárólag textuális kontextusokra támaszkodik; első sorban is magának a vizsgált szövegnek a ritmikai-képi megalkotottságára; a népdal, a folklór alkotásmódjára, valamint arra az intertextuális kapcsolatra, amelyet *Oscar Wilde* „Chanson’-ja és a vizsgált szöveg között mutat ki. Az „én” és a „te” szembeállítás az utóbbi szövegnek is alapstruktúráját képezi, s a „kenderkötél”, amely az „én” tárgyi attribútumaként jelenik meg, a „vágygyal” kerül egy azonosító szerkezetbe. A „Klárisk’ „alapmetaforája” tehát a szexualitás, illetve a vágy aszimmetriájaként értelmeződik, amely ugyanakkor tartalmazná a szenvedés mozzanatát is; és míg a második strofa első két sora (Rózsa a holdudvaron, / aranyöv derekadon.) itt is egy antropomorf haladási logikát követve, a testi szerelem „elragadtatással fokozódásaként” egyfajta csúcspontot képezne, addig az utolsó szakasz hangképzeteit a szerelem elmúltának csöndjével azonosítaná.

Az e két szélső pólus között elhelyezkedő olvasatok, bár nem mondanak le a motivikus elemek komplexitásának értelmezéséről, mindazonáltal – éppen az alapmetaforából kiindulva – többé-kevésbé tartanak egy végső implikációiban narratívnak mondható rejtett struktúra előfelté-

telezése mellett, amennyiben a metaforasorok egymásutániságát a zárlat búcsúmozzanatának irányába haladóként, egy ok-okozati szisztémában elrendezettként gondolják el, de szemben ez utóbbi értelmezéssel, az életrajzi kontextus itt mintegy referenciális funkcióba helyeződik át. Miközben tehát az „alapmetaforában” tematizálódó két pozíció szembenállása még maskulin és feminin oppozícióra korlátozódik, tehát a textuális differencia a szexus differenciájára vonatkozik, ez az életrajzra vetítve egy meghatározott „szellemi történetre” konkretizálódik. Míg Szabolcsi Miklós erotikus elemekkel átszőtt, búcsúzással végződő szerelmes versről beszél, és a rózsa motívumát a női mellel azonosítja, addig Tverdota György az „aranyöv derekadon” sorhoz kötődő, előrevetített asszociációként értelmezi, ám ezt a vers antropomorf térelosztásában nem konkretizálja (lehet köldök is és lehet – ahogyan a folklór és a modern művészet általában használja, szimbólumként – a női genitália). A „kláris”-„békafej”-„bárányganéj” metaforasorral kapcsolatban felmerül, hogy az lélek és test, eszménység és materialitás paradoxonaként volna értelmezhető, tehát a szöveg a szerelem „két természetének” ellentmondásosságában megvalósuló egyidejűségét tematizálná (Horgas Béla); a „kenderkötél” általában „gyötrelemként”, a szerelem ambivalenciájából fakadó, eleve hozzárendeltként elgondolt szenvedés-motívumként, míg a „harang”, a harangkongás – a folklórból is ismert szimbólumként (*N. Horváth Béla*) – a gyászal azonosítódik, amit viszont az utolsó sor elmúlás-toposza, a lombohullás-kép erősítene meg.

A „folyó” motívum értelmezésével kapcsolatban több javaslat is forgalomba került: egyfelől mint mitológiai toposzt, mulandóság-, másfelől mint gyakori folklórjelképet szerelem-szimbólumként kezelik; mindazonáltal többször minősül a szöveg egyik legproblematisabb pontjának. (10) A legkidolgozottabb értelmezést ezzel kapcsolatban mindenképpen Török Gábor nyújtja: szerinte ugyanis a harmadik és negyedik strofa „rövid” (harmadik)

soraként a birtokviszonyra épülő szóösszetételben, határozóragos formában (folyóvízben) szereplő elem csak látszólag ismétlődik meg azonos pozícióban. Bár a második rész két, egymást követő, parallel kétágú metaforájában ugyanazt a funkciót töltönek be, tehát egyfajta módosítást ajánlanak végre a második azonosító elem szemantikai felépíthetőségén, ezt a korrekciót azonban más-más úton érik el. Míg a harmadik szakaszban ugyanis egy „közbeékel”, tükör-metafora helyén jelenik meg, amely tehát „talpra” fordítaná a meredő két jegyenelábat, így biztosítva az alaki hasonlóságra épülő metafora stabilitását, addig ugyanezt a negyedik strófában egy színesztéziás transzformációval a hangképzetek azonosításba való átfordítása révén hozza létre.

A kvázi-narratív struktúra közvetlenül egyfelől abból a megfeleltetésből keletkezik, amely a metafora-sorok egymásutáni-ságát egy meghatározott időrendhez rendeli hozzá, mégpedig úgy, hogy annak temporális elrendezettsége a „történet” alapsémáját adja ki. Egy ilyen lehetséges „lefutási sor” például a bók – dicséret – a vágy elragadtatása – kétségbeesés – a pusztulás átélése – búcsúzás. (Török Gábor) Másik forrása viszont a motívumoknak olyan, kiterjesztettségében vertikális, oppozitív hozzárendelésekből kialakított mintázata, amelynek rendezettsége egy kezdő és végpont között ok-okozati viszonylatokban valósul meg. Ennek példája, amikor három sorkezdő motívum („klárisok” – „aranyöv” – „szoknya”) közös funkcióban szerepel (dekorativitás) és egyidejűleg ennek a funkciónak a kiemelésével a szöveg szemantikai (asszociatív) hálójának a centruma jelölődik ki és válik rögzítetté. Mivel mindhárom motívum a „te” pozíciójához kapcsolódik, ezért automatikusan kerül kizáró ellentétes viszonyba az „én”-nel; innen pedig már csak egy „logikai” lépés, hogy a dekorativitás mozzanatából az elemző (Tverdota György) különítse az „előkelőség” mozzanatát: a „kláris” így válik a kedvestől elválasztó motívummá, az „én” és a „te” közötti akadály külső jelvé. Az életrajzi behelyette-

sítés ebből már adódik, s bár Tverdota tekint Timár György értelmezésének be-tyárromantikájától, végső következtetéseiben nem kerül távol tőle.

A „Klárisok” recepciójának az az általánosan elfogadott kiindulási alapja, hogy a szöveg szerelmes vers, egyfelől az „én” és az „én” beszédcselekvése által jelenvalóvá tett „te” kommunikációs sémájára alapozódik, amely egy „szerző-olvó” olvasási stratégiában az „én”-t a szöveg retorikájának központi elemeként és egyben referenciájaként is kezeli, egy olyan versolvasási konvencióban ráadásul, ahol a lírai szöveg egyetlen, azonosítható költői hanghoz rendelődik. (11) Ezen előfeltevések nyomán definiálódik a versbeszéd modalitása a „kedveshez forduló vallomás lírai miméziseként” (Török Gábor); vagy mint a szerelmi líra legszokványosabb darabja (Tverdota György), olyan lírai szöveggént, amelyben a költő „felidézi a kedves alakját, magamagát lírai hőssé stilizálva” (Tverdota). E kommunikációs séma, illetve a szöveg ilyen értelmű pragmatizálása egy lehetséges életrajzi kontextust abban az értelemben is megerősíthet, hogy mintegy megkettőzve a szöveget, olyan kettős szövegezettséget előfeltételez, amelyben a rejtett narratív struktúra az életrajzi kontextusra támaszkodva nem egyszerűen a jelentésséget szavatolja, de a jelentést garantálja; miközben a „lírai” (felszíni) szöveg, tehát maga a nyelvi konstrukció, a maga asszociatív „csapdáival”, csak ennek elrejtésére szolgál (azokhoz a kirakós játékokhoz hasonlóan, amelyekben az egyes kockákról külön-külön is leolvasható egy-egy kép, függetlenül a „feladvány” sikeres megfejtésétől, az összeillesztés után kapott „valódi” képtől). A kettős szövegezettségnek ez a tételezése egyfelől – bár lényegesen kisebb súllyal – a vers erotikus, szexussal kapcsolatba hozott elemeinek értelmezésében, azokban a jelentéstulajdonításokban figyelhető meg, amelyek a metaforát a nyelvi tabura vezetve vissza, az egyes (folklorból is ismert) motívumokban a társadalmi tabuval sújtott szexuális terminológiát ismerik fel. (12)

Ha azonban az anagógé célja, hogy „elrejtse” a valóságot (az avatatlanok szeme elől) – tehát hogy kettős szövegezettséget hozzon létre –, akkor talán nem túlzás azt állítani, legalábbis funkcionális értelemben, hogy amikor a „Klárissok”-vita az előbbieket szerint konstituálódó kvázi-narratív struktúrájának felelteti meg a nyelvi konstrukció képeit, anagogikus értelmezéseket játszik ki egymással szemben. Azok az olvasatok ugyanis, amelyek a líraértési konvenció értelmében az „én”-t egy definitív költői hanghoz hozzárendelve, az „esztelenül szép” különféle feloldásait, vagyis az egyes nominális szintagmák, a képek közötti szemantikai és szintaktikai viszonyok „helyreállítását” – tulajdonképpen akceptálható eljárásaként – valamely külső kontextus bevonásával kísérelték meg végrehajtani, szükségszerűen feleltették meg az általuk felhasznált logikai struktúrát, tehát a kvázi-narratívát egy kizárólagosan értett biográfiai narratívának. Ennek a „jelentésnek” az előbbségével, pontosabban: ennek az előbbségnek az implicit elismerésével viszont olyan erőteljes szemiotikai inverziót hajtottak végre, amely az anagógét tette az olvasás meghatározó retorikai alakzatává. „Az anagógé gyökeresen módosítja a jelviszonyt. Jelnek tekinti a valóságos tárgyat. (...) A szemiotikai viszonyok fenekestül-felfordítása ugyanakkor agresszív cselekedet, mint maga az inverzió is, mint gondolatalakzat. Tegyük hozzá, hogy az inverzió szerepcserével, chiazmussal jár együtt. Az allegorizáló, aki jelnek tekinti a valóságot, és valóságnak a jelet, újjá teremti a világot, és ezzel a Teremtő helyére lép.” (13)

Ez esetben azért vált szükségszerűen az anagógé az olvasás retorikájának meghatározó alakzatává, mert a „beszédhelyzet”

és a „ki beszél” kérdéséből kiinduló értelmezések csakis a szöveg „megkettőzésével” tudták jelentéssé tenni a nyelvi konstrukciót. Amennyiben ugyanis a szöveg poétikai megalkotottsága éppen a külső, a szövegen kívüli referenciák teljes körű és minden értelemben való kizárását célozza – például annak az avantgárd poétikának a jegyében, amely a szöveget elsősorban tárgyként közelíti meg és tárgynak fogja föl –, a szöveg annál inkább áll ellen az értelmezésnek, minél inkább külső referenciák mentén, azok bevonásával igyekszik ezt olvasója megvalósítani. „A pragmatikai szint azonban sohasem kínálhat egyértelmű következtetéseket az interpretátornak, ugyanis a »beszédhelyzet«, a

Ha azonban az anagógé célja, hogy „elrejtse” a valóságot (az avatatlanok szeme elől) – tehát hogy kettős szövegezettséget hozzon létre –, akkor talán nem túlzás azt állítani, legalábbis funkcionális értelemben, hogy amikor a „Klárissok”-vita az előbbieket szerint konstituálódó kvázi-narratív struktúrájának felelteti meg a nyelvi konstrukció képeit, anagogikus értelmezéseket játszik ki egymással szemben.

»ki beszél« kérdésre adható válaszok már eleve egy olyan retorika produktumai, amely azzal, hogy antropomorfizálja a nyelv eme szintjét, erőszakot követ el a szöveg tropológiai rendszerén.” (14) Ilyen értelemben óhatatlan, hogy az olvasás eredendő utólagosságában a „Klárissok”-vita mint esemény, eseménysze-

rűségének kitüntetett jegyeként azzal, hogy a (beszélő) „én”-en referencializálja a szöveget, éppen a diszkusszió-nélküliség struktúramozzanatával lesz leírható; míg a recepcióban „játékos”-ként leírt képek sora tropológiai értelemben a némajáték (élőkép) strukturális újrajátszásába fordul át, amennyiben az egyes trópusok képi egységei a narratív jelenetkezéshez rendeződnek hozzá.

A verscím nemcsak a formai hasonlóság alapján utalja vissza a matematikai értelemben diszkrét pontok képzetére a képek és a nyaklanc „füzérét”: differens értelemlehetőségek olyan egyidejű játékban tartását is implikálja, amely egyfelől a szemantikai távolság lehetőség szerinti maximumára, másfelől az ebből származó feszült-

ség – valamely közös szemantikai momentum révén végrehajtható – visszaírásának és felszámolásának lehetőség szerinti ellehetetlenítésére irányul. A „kláris” két talán legtávolabbi lehetséges jelentését – ékszer és a „szilaj tinó igába törésekor használt kötél” (15) – a szöveg nem egyszerűen a literáris jelentés materialitásában, hanem a parallelizmusok révén olyan chiasmusként is működteti, amely a szöveg topológiai rendszerében az oppozíciót és azonosítást is egymásba írja; a verscím homonimiája ugyanis úgy tér vissza az első és nyolcadik sor „én” – „te” oppozíciójához rendelve (Kláriskok a nyakadon – kenderkötél nyakamon), hogy a szóalak két különböző jelentése közül csak az egyiket helyettesíti szinonimával, tehát az „oppozíció” első tagja fenntartja önmaga felszámolásának a lehetőségét is, sőt, felveti az „én” és a „te”, a szövegben megjelenő két grammatikai személy felcserélhetőségének a kérdését is.

Amennyiben a szó materialitása a literáris jelentések formai-strukturális komponenseinek értelmében a szövegalkotás meghatározó momentumává válik, az ekként elgondolt textúrában az olvasás folyamata az „én”-t szükségszerűen kimozdítja centrális helyzetéből; már nem mint a szöveg retorikájának középpontja és nem mint végső referenciája funkcionál, éppen ellenkezőleg: a „te” megszólítása nem az „én” dominanciáját, hanem létesülését artikulálja; ha a „te” csak az „én” beszédcselekvésében létezik, akkor az „én” szólamának is csupán az ad formát és okot, hogy a „te”-ről beszél, vagyis mind a két grammatikai személy kizárólag a másik által reprezentálódik a szövegtérben. Ahogyan ez esetben az „én” kizárólag a „te”, és viszont, a „te” kizárólag az „én” grammatikai (beszéd)pozícióján referencializálható, vagyis a szöveg önmaga referenciájaként önmagára nyílik vissza, ugyanez a poétikai-nyelvi konstrukció valamennyi szintjén megismételhető. A kifejtett metaforák, amelyek a strófákban az ekvivalenciát három elemre terjesztik ki, szintaktikailag pedig a parallelizmusok ismétlésébe rendeződnek, e strukturális ismétlődések révén a behelyettesítések és

felcserélhetőségek lehetőségét úgy képesek megsokszorozni, hogy ezek a materialitásban értett szó szintjétől egészen a versmondatok és a szövegszerveződés egészéig, a nyelvi konstrukció valamennyi szintjén érvényesíthetők. A nyelvi-poétikai struktúra e konstrukciós elve a variabilitásban nem egyszerűen a jelentésség (és az értelemlehetőségek) alternativitását artikulálja, hanem olyan poétikai alakulatot juttat érvényre, amelynek eljárásai a különféle értelemlehetőségek egyidejű fenntartásával éppenséggel az egyértelmű konkréciók és jelentések melletti döntések lehetetlenségének irányába hatnak.

Amikor az olvasás folyamatában tehát végrehajtjuk az ekvivalenciák által előírt azonosításokat, a kifejtett metaforák értelmezésében a szöveg sohasem a lehetséges jelentések valamelyikének kijelölésével és/vagy megerősítésével, vagyis egy meghatározott, jól körülírható értelemlehetőséggel „jutalmazza” az olvasási művelet végrehajtóját; a szöveg által használatba vett lehetséges jelentések közül az egymásnak – sokszor az abszurditásig – ellentmondó, egymást a szövegszerveződés és értés általános szabályai szerint kizáró variáns-párok (a literáris jelentés – metaforikus jelentés alapképletén belül: szó szerinti – aktuális metaforán belüli; szó szerinti – szimbolikus/topikus; a szó szerintiségen belül, egy szóalak különféle, nem hasonlóságon alapuló literáris jelentései) mindkét „oldalának” egyidejű fenntartásával, megerősítésével „bünteti”. Bünteti akkor, ha az olvasás az egyértelműségek, az egy jelentés „megnyerésében” érdekelt; amennyiben hajlamos és hajlandó erről a szöveggel való játék és a szöveg játékának kedvéért lemondani, úgy a különféle értelemlehetőségek közötti játék, a potencialitások labirintusa, a lezárhatatlanság, a bármikor-folytatás lehetőségét nyeri meg.

Ez azonban csak annak az eszménynek a feladása árán valósulhat meg, amely az értelmes szöveg megszólalását (vagy pontosabban megszólaltatását) kizárólag a szöveg olyan elgondolásához rendeli hozzá, amely az olvasás lineáris és temporális

előrehaladásában az olvasói döntésekkel mindig a szemantikai potencialítások felszámolásában, és soha nem azok fenntartásában érdekelt; vagyis amely a szöveg előrehaladásával fordított arányba állítja a különféle jelentéslehetőségek egyidejűségét, az előrehaladást az „egy”-értelműsítés folyamataként értve. A költői szövegek, poétikai struktúrák olvasásában persze a szövegszerveződés funkcionálisan is ráutalódik az értelemléhetőségek egyidejűségének fenntartására (bizonyos határok között): a versolvasási tradícióban nyilván nem véletlen azoknak a megközelítésmódoknak a kitüntetettsége, amelyek a költői szöveg többértelműségéhez az esztétikai értékesség mozzanatát eleve hozzákapcsolták (ez figyelhető meg például az ambiguitás fogalmának használatában az új kritika líraértési hagyományában); a „többértelműségnek” ez utóbbi felfogása azonban az erős metaforizáció azon eseteire vonatkozik általában, amikor a szemantikai mezők módosulása, az egyes jelentésrétegek „eltolása” az egyidejű értelemléhetőségek oszcillációját, valamely domináns szemantikai mozzanat központi helyét megtartva hozza létre: a képek, vehiculum és tenor, a különféle jelentéslehetőségek játéka ismét csak e dominánst erősíti, ami viszont alapvetően nem mond ellene a szövegszerveződés fentebbi, alapvető olvasási-észlelési szabályainak.

Eldöntetlenség és alternatívitás a „Kláriskok” poétikai alakulatában azonban egészen mást jelent, a széttartó jelentéslehetőségek szemantikai értelemben mindig a „szélső értékekhez” rendelődnek, ezáltal is ellehetetlenítve, hogy az olvasás valamely olyan domináns szemantikai mozzanatra találhasson, amely hozzásegítené a „zavaró” ko incidenciák felszámolásához. A „Kláriskok” kifejtett metaforái grammatikalitásukban a következő képlet alapján rendeződnek szöveggé:

- I. vmi vhol
vmi vhol
vmi
vmi vhol
- II. vmi vhol
vmi vhol

- vmi
vmi vhol
- III. vmi vmije
vmi vmije
vhol
vmi vmije
- IV. vmi vmije
vmi vmije
vhol
vmi vmije

Ez a grammatikai elrendezettség több szempontból is figyelmet érdemelhet, és nem csupán a szabályos megfelelések, a szintagmatikusan is azonos funkciók ismétlődése révén, amely a vers ritmikái lefutásának egyre gyorsuló tempójáért, illetve a két szakasz határán a ritmusváltásért is felelős, és amely eképpen, a monotónia kizökkentésével, a második két szakasz rövid sorainak kiemelt helyzetére is felhívja a figyelmet. A nominális szintagmákat hagyományosan a strófák első sorának megfeleltethető alanyi rész, valamint az ehhez kapcsolódó – második és harmadik-negyedik sor – két állítmányi rész kapcsolataként olvassa össze egy-egy szövegmondattá a szakirodalom, részben a központosítás ellenére (az első két strófa esetében ugyanis az „alanyi” és az „állítmányi” részt, tehát az első és a második sort veszszó választja el egymástól; a versmondatok és a szövegmondatok határa pedig nem esne egybe, hiszen a bővítményes alany-állítmányi mondathoz a második állítmányi rész a központosítás szerint lazábban, külön mondatban kapcsolódna). A névszói állítmány – ráadásul kétszeres – előfeltételezése, miközben éppen hogy nem mond ellene semmifajta nyelvi konvenciónak, sőt, természetes, automatikus lépése az olvasás elsődleges szövegtapasztalatának, pontosan e magától értetődő mivolta okán hívja fel magára a figyelmet. A nominális szintagmák, amelyek az első két versszakban statikus, a második két strófában viszont valamifajta mozgásformát mutató, dinamikus képeket idéznek fel és sorolnak egymás mellé, minden bizonnyal özszeolvashatók volnának „puszta” felsorolásként, ahol tehát a predikatív mozzanat nem rendezi zárt, egymástól szigorúan el-

váló egységekbe az egyes strófák képeit. A központozás az első két strófában a felsorolás, míg a második két strófában a predikáció aktusának megléte mellett szól. (16) Nem becsülve túl e kérdés jelentőségét, annyi minden bizonnyal megállapítható, hogy a szövegegész zárt mondategységekbe rendezése sokkal inkább megfelel egy előrehaladó, narratív struktúrát előfeltételező olvasatnak, mint egy lazább, kimozdítható elemeket is tartalmazó nyelvi alakulat koncipiálása.

Az első két strófa metaforaszerkezetének szempontjából azonban mégis döntő jelentősége lehet annak, ha felfüggesztjük az első olvasás automatizmusát, és megkíséreljük a képek egymásutániságát a központozásnak megfelelően a felsorolás kötetlenebb szerkezetébe rendezni. Az első sort az alanyi, a második, illetve harmadik-negyedik sort két ehhez kapcsolódó állítmányi résznek felfogó mondatkonstrukció ugyanis mindkét versszakban olyan metaforaszerkezetet „vont maga után”, amelyben a kifejtett metaforák ennek megfelelően egy te-

nor – vehikulum – vehikulum egymásutániságba rendezettek. Ha az első strófa megfelel is ennek, a második versszakra ez a képlet már bajosan volna ráerőszakolható: ekkor ugyanis a „Rózsa a holdudvaron” volna a tenor, *Fónagy Iván* kifejezésével élve a „szimbolizált tárgy”, s a két azonosító, vagyis „szimbolizáló kifejezés” az „aranyöv derekadon”, valamint a „kenderkötél nyakamon” sorok; ami nyilvánvalóan képtelenség, de legalábbis kevésbé támasztható alá. A második szakasz metaforaszerkezete pontosan ennek a fordítottja: a „kenderkötél nyakamon”, a harmadik-negyedik sor a homo homili lupus –

sokak szerint reduktív – metafora-modell tenora, míg a megelőző két sor a két vehikulum. Az első két szakasz, tehát az első nyolc sor ezek szerint azonban olyan tükörszimmetrikus szerkezetben rendezhető el, amelynek két szélső pontján a két „szembe futó” metafora tenora helyezkedik el (első és nyolcadik sor: „klárisok a nyakadon” – „kenderkötél nyakamon”), és miközben közrefogják, mintegy bekeretezik azonosítóikat, aközben egymással is ekvivalenciát alkotnak. Míg a recepció korábban az első és nyolcadik sor chiazmusát egyöntetűen olyan metaforikus viszonyként értelmezte, amelyben a metafora iránya rögzített, tehát amely „te” és „én” vi-

szonyát semmiképpen nem a kölcsönösség vagy a felcserélhetőség mentén rendezi el, addig az első szakasz tükörszimmetriája éppen „te” és „én” pozíciójának felcserélhetőségét, kimozdíthatóságát látszanak igazolni. A nyolcadik sor zárataként a „nyakamon” szó nem egyszerűen a E/2. birtokos személyjel első személyre való cseréjével tér vissza a rimpozícióban; maga a sor egésze is ol-

vasható a kezdősor variánsaként: míg az első sor a verscím „kláris” szó literáris jelentései közül nem feltétlenül szűkül egyértelműen valamelyik meghatározott jelentésre – hiszen az „ékszer” jelentés-elsőségét „csak” a használati gyakoriság, de nem a kontextus jelöli ki –, addig a nyolcadik sorban a vers által használatba vett két jelentés közül az egyik szinonimája tér vissza, így a kimozdítás, a felcserélhetőség lehetőségét ebben az asszimmetrikus formában fenntartja. Ez viszont már elegendő, hogy „én” és „te” pozíciójának megfordíthatóságát, a kölcsönösség, a kétirányúság aspektusát is biztosítsa. Ha az, ami először

A három elemre kiterjedő ekvivalenciák azáltal, hogy grammatikailag párhuzamos szerkezetekbe rendezettek, a képek közötti azonosításoknak nem csak a szokásos módjára hívják meg az olvasót, de felkínálják az egyes képelemek egymástól nagyjából független felcserélésének lehetőségét is: a szintagmák azonos helyén lévő másik két elemmel; és tovább: a két-két szerkezetileg azonos versszak megfelelő (párhuzamos, egyező) helyei között szintén végrehajthatók ezek az azonosítások vagy cserék.

a „te”-n vizualizálódik („klárisok a nyakadon”), vagyis az „én”-nel szemközt, az „én”-nel szemben válik látvánnyá, ekvivalens, tehát azonos azzal, ami az „én”-en (is) van („kenderkötél nyakamon”), akkor „én” és „te” viszonya szintén egyfajta tükröződés-ként volna csak elgondolható. Mégpedig oly módon, hogy „tükörkép” és „eredeti” – éppen felcserélhetőségük okán – a vizualitás egybevágóságában aligha meghatározható. A vers második részének ritmikailag is kiugró, rövid soraiban (vhol) ráadásul vissza-ter ez a tükör-metaphora (folyóvízben).

A három elemre kiterjedő ekvivalenciák azáltal, hogy grammatikailag párhuzamos szerkezetekbe rendezettek, a képek közötti azonosításoknak nem csak a szokásos módjára hívják meg az olvasót, de felkínálják az egyes képelemek egymástól nagyjából független felcserélésének lehetőségét is: a szintagmák azonos helyén lévő másik két elemmel; és tovább: a két-két szerkezetileg azonos versszak megfelelő (párhuzamos, egyező) helyei között szintén végrehajthatók ezek az azonosítások vagy cserék. Nagyjából hasonlóan ahhoz, ahogyan ez a helyhatározó ragos névszók esetében (vhol) a tükör-funkció cseréjében, visszatérésében is megtörténik, a hó, tó, emberi bőr szintén megtapasztalhatók, így elgondolhatók „tükröző” felületekként. Sőt: a „tavon”-, „havon” tiszta ríme a halmazállapot-fázisok különbözőségét, de az anyag felcserélhetőségét is implikálja, miközben a „kláris”-, „békafej” cserét a „nyak” mint cserealap hívhatja elő. Az egyes felidézett képek tisztán vizuális mozzanatai hasonlóképpen számos megfordítást és behelyettesítést kínálnak, ahol a formai-vizuális elemek mintegy leválnak az egyéb konnotációkról, és a véletlenszerűség, az esetlegesség játékaival az egészen abszurd asszociációk és társítások végtelenségéhez és bizonyos értelemben egyfajta szemantikai „kiüresítéshez” juttatják el az olvasást. Ennek példája lehet akár a „békafej” – „bárányanék” – „kláris”-cserre-sor: a behelyettesítések alaki-vizuális alapon elvégezhetőek, ám egyik behelyettesítést sem erősíti meg a szöveg, a cserék folytonosan újrajátszhatók.

Az alternativitás mindennek az alapján nem csak a struktúra funkcionálisan azonos helyeire terjeszthető ki; az alternativitásnak és az ebből következő eldöntetlenségeknek ez a nyelvi szinteken belüli és azok közötti játéka az értelemalkotásnak is tág (játészó)teret enged, de úgy, hogy ez a tér soha nem terjedhet túl a nyelv materialitásának határain. Az eldöntetlenségek mozgása nem csak a felcserélhetőségek és a behelyettesíthetőségek térbeli elosztásában hozza létre a visszavonás és visszairás állandó oda-vissza játékát, az első két strófában például az elő-életlen szemantikai mozzanatának megfordításával az ekvivalenciákban (17), hanem annak a feszültségnek a révén is, amely a literáris jelentések formai azonosságának alapján olyan ekvivalenciák létrehozásában érdekelt, amelyek azonban ugyanezen literáris jelentés domináns szemantikai mozzanataiban divergálnak; tehát a kép, mint olyan, egy olyan poétikai konstrukcióban jönne létre, amely az (anyag értelemben vett) strukturális-formai hasonlóságra épül, miközben a szemantikai széttartás egyúttal egy önfelszámoló mozgást is elindít. Ezt a képalkotási eljárást, amely József Attila költészetének ebben az időszakban feltehetőleg egyik igen jellemző poétikai eljárása, jól megfigyelhetjük a záró versszak metaforájában: a „Szoknyás lábad mozgása / harangnyelvek kongása” sor-párban például az azonosítás alapja a szoknya és a harang vizuális, formai hasonlósága; a kép maga azonban éppen abból a differenciából keletkezik, amely a „szoknya” és a „harang” szemantikai meghatározottságai, tenor és vehikulum erőteljesen széttartó auditív tulajdonságai (szoknya/anyag halk surrogása – harangkongás) között fennáll, tehát a metafora mozgása abban az értelemben lesz önfelszámoló, hogy miközben a vizualitás síkján, tisztán formai alapon végrehajjtuk az azonosítást, az auditív képzetek szintjén, éppen az abszurditásig széttartó, ellentétes hangminőségek egyidejűleg el is törlik az azonosság lehetőségét. Azok a metafora-elképzelések, amelyek a szemantikai jegyek részleges eltörlésében határozzák meg az átvitel minimá-

lis feltételét, az elsődleges szemantikai jegyek felszámolásában és ezzel párhuzamosan a másodlagos szemantikai jegyek előtérbe kerülésében éppen a metafora középponti, meghatározó mozzanataként értett tertium comparationis funkcionális biztosítását, – jelentéstani szempontból – „működésének” lehetővé tételét látják. Esetünkben azonban az „azonosítás alapja” nem annyira a szemantikai mozgások, mint inkább az ezektől eltávolított, tisztán „képi” mozzanat felidézése révén válik elérhetővé: a szó felidézte kép, a tisztán formai komponensek kapnak szerepet, a szemantikai mezők összetettsége mintegy háttérbe szorul. Amikor az olvasás folyamatában végrehajtjuk az azonosítást, ez éppen az egyéb szemantikai komponensek szigorú kizárásával, a tisztán formai mozzanat kiemelésével és kizárólagos megtartásával lesz csak lehetséges; miközben tehát a tertium comparationis leginkább a vizualitás síkján koncipiálható, addig az ettől elváló auditív sík már nem teszi ezt lehetővé.

A visszavonásnak és a visszairásnak ez az állandó mozgása tehát a szövegtérben, amely egyfelől biztosítja a különféle értelemlehetőségek egyidejűségét, másfelől pedig a behelyettesítések és megfordítások lehetségesége révén mindig csak a potencialitások fenntartását, de soha nem az egyértelmű választhatóságot szavatolja, olyan poétikai konstrukciót eredményez, amelyben az „én” hasonlóképpen része ezeknek a mozgásoknak. Ezért válhat a „Kláriskok”-vita hatástörténeti paradigmává: egy olyan poétikai konstrukciót ugyanis, amelyben az „én” csupán a textuális elrendezettség (struktúra) egy kimozdítható mozzanataként, nem pedig fölérendelt instanciaként jelenik meg a versbeszéd egészét grammatikailag is hozzárendelve; továbbá amelyben a szöveg játéka az eldöntetlenségek fenntartásában, nem pedig az olvasó döntések általi egy-értelmű jelentéshez juttatásában érdekelt, ott a versbeszédet mindig egy definitív hanghoz hozzárendelő líraértés szükségszerűen csak az anagógé retorikájával, a szöveget megkettőzve juthat értelmes szöveghez, miközben eltüntet a zavart okozó poétikai konstrukciót.

Jegyzet

- (1) TIMÁR György: *A „Kláriskok” és magyarázatai*. Jelenkor, 1968. 1022–1032. old.
- (2) TIMÁR Györggyel egy időben ír a versről TÖRÖK Gábor, aki később még egyszer megszólal. Két évvel korábban HORGAS Béla, a vita későbbi szakaszában azonban ez az írás is fontos hivatkozási pontul szolgál, akárcsak BORI Imre vagy NÉMETH Andor megállapításai. A polémia maga TORNAI József és TIMÁR György véleménykülönbségéből keletkezik, amelyet először SZABOLCSI Miklós zár le. Jó egy évtizeddel később kapcsolódik be például TVERDOTA György és N. HORVÁTH Béla.
- (3) vö. N. HORVÁTH Béla: *Egy ki márványból rak falut...* In: *József Attila és a folklór*. Babits Kiadó, Szekszárd, 1990. 10. old.
- (4) vö. SZABOLCSI Miklós: *Még egyszer a Kláriskokról*. It, 1970. 902–910. old.; úő: *Kemény a menny*. Akadémiai Kiadó, Bp, 1992. 190–200. old.; ill. HORGAS Béla: *Szürrealizmus és népiség József Attila költészetében*. Valóság, 1966/3. sz. 29–37. old.
- (5) TÖRÖK Gábor: *A líra: logika. József Attila költői nyelve*. Bp, 1968.
- (6) TVERDOTA György: *Ihlet és eszmélet. József Attila a teremtő gondolkodás költője*. Gondolat, Bp, 1987. 303–305. old. TVERDOTA szerint ennek meggyőző bizonyítékát jelentik JÓZSEF Attila ekkori olvasmányai: a Magyar Nyelv 1927-es évfolyamában SOLYMOSSY Sándor névmágiáról és ZLINSZKY Aladárnak a névvarázsról szóló cikke, valamint KLEMM Antal munkája, A finnugor mondat őstörténete. TVERDOTA tehát a versmondatok szerkezetének elemzésében olyan kontextusra támaszkodik, amely ugyan alkalmas volt arra, hogy a nominális szintagmaszerkezeteket egy meghatározott analógiás viszonyba helyezze, ám erre a kontextusra a vers szövegezettségéből aligha utalhat valami, és fordítva: a szövegben vissza sem igazolható. És bár a báránnyagnéj, a békafej és a kenderkötél minden kétséget kizáróan nem a modern nagyvárosi élet kellékei, az archaizmusnak arra a típusára, amelyről TVERDOTA beszél, ugyanúgy nem utalnak, mint a 4/3 osztatú, kétütemű hetes. Az értelmezés végső instanciája tehát nem a szöveg vagy a szövegkorpusz, amelybe esetleg beletartozhat, hanem a biográfiailag adatolható tény, végül is az életrajz. Annak az állításnak az abszurditása, amely a *Kláriskok* nominális mondatait az ősi finnugor mondat szerkezetéből eredezteti, persze magából az avantgarde poétikájából is következik; ha a nominalizmus valóban azt célozná, amit TVERDOTA György állít, akkor az ősi magyar mondat visszaállításán olyan világnagyságok munkálkodtak volna J. A. mellett, mint Gottfried BENN vagy APOLLINAIRE és ÉLUARD.
- (7) TÖRÖK Gábor: i. m. 70. old.
- (8) TIMÁR György: i. m. 1030. old.
- (9) TORNAI József: *József Attila egyik varázséneké. A Kláriskok elemzése*. It, 1969. 808. old.
- (10) vö. N. HORVÁTH Béla: i. m. 73. old.
- (11) vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az olvasás lehetőségei*. Kijárat – JAK, Bp, 1997. 93. old., 42. old.

(12) vö.: FÓNAGY Iván: *A költői nyelvről*. Corvina, Bp, é. n. (1999.) 150. old., 166. old.

(13) FÓNAGY Iván: i. m. 295. old.

(14) KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: i. m. 59. old.

(15) vö. ESzT

(16) Nem minden tanulás nélkül való eljátszani az a gondolattal, vajon miképpen fordítanak le a szöveget valamely például indogermán nyelvre, az első két strófában illetve a második kettőben: a létige, a copula „beiktatásával”, a predikáció aktusát is feltételezve, vagy pusztá képek egymásutániségaként értve a szöveget, copula nélkül. A kérdés annyiban hipotetikus, amennyiben jelen sorok írója nem tud e vers esetleges fordításairól; a Konstanzi Egyetem könyvtárában fellelhető antológiák és válogatott versgyűjtemények egyike sem tartalmazta, a világ-

nyelvek mellett beleértve e korpuszba például a lengyel nyelvű kiadványokat.

(17) Ha az első nyolc sort tenor-vehiculum-vehiculum-vehiculum-vehiculum-tenor szimmetrikus, három elemű ekvivalenciájaként írjuk le, akkor figyelemre méltó, hogy míg az azonosítások például formai alapon végigjátszhatók, addig az élő-életlen szemantikai – és ezzel párhuzamosan „érték-” mozanata viszont megfordul, és e tekintetben úgy keveredik oppozícióba, hogy ez egy önfelszámoló akción keresztül realizálódik. Vagyis, a képletbe behelyettesítve: a vmi vhol = vmi vhol = vmi, vmi vhol az élő-életlen komponens beiktatásával egyúttal a „nem egyenlő” relációját is kiépíti.

Hansági Ágnes

Az antiszemitizmus tragikus komédiája

Shakespeare: A velencei kalmár

A zsidóság a történeti időktől fogva különleges szerepet játszik az emberiség fejlődésében. Ők a bibliai kiválasztott nép, majd az ország megszállása és leigázása folytán a kereszténység megjelenésével (nagyjából az időszámítás utáni 4. évszázadtól) a szétszóratták népe, amely egész Európában, illetve a Földközi-tenger partjainál kisebb közösségeket alkotva, egymástól elszigetelten él. Így a zsidóság összetartó ereje a vallás és a Szentírás maradt. A keresztény Európa országaiban élve azonban a vallási elkülönülésre a társadalmi többség kiközösítéssel, elszigeteléssel, megbélyegzéssel válaszolt.

A korai középkortól a lehető legfertelmesebb bűnök elkövetésével vádolják a zsidóságot, ezek egyike az úgynevezett vérvád. E szerint húsvét, a zsidó pészah közeledtével a zsidóknak a pászka elkészítéséhez keresztény gyermek vérére van szükségük. Ebből a célból rituális gyilkosságot követnek el, a gyermek vérért összegyűjtik. Ez az élő áldozat a keresztények szerint a zsidók megtisztulásához szükséges. A vérvádakat mindig a zsidók kiűzetése, tömeges lemészárlása, a felgerjedt nép elégtétel iránti vágya követi. A vérvád sohasem a zsidókkal együtt élő, őket közelebről ismerő tömegek körében indul el, hanem ezt mindig meghatározott hatalmi érdekek és hatalmi csoportok gerjesztik. A zsidók elleni, általában a helyi hatalom és a papság támogatásával

vezényelt leszámolás iszonyatos mészárlással folyik és rengetek ártatlan ember életét oltja ki. Ezeket a tömegmegmozdulásokat nevezik pogromoknak. (A pogrom szó orosz eredetű, a gromity, pogromity igéből származik, jelentés: pusztítás, mészárlás.) A fent vázolt történelmi előzmények a 20. században a két világháború közötti időszakban a zsidótörvények bevezetését eredményezték, majd a nácik hatalomra jutásával megkezdődött a zsidó nép tervszerű, módszeres kiirtása.

Az irodalom a zsidók helyzetét, illetve az antiszemitizmust általában a kisebbségekkel szembeni többségi magatartás torzult formájaként értelmezte és vizsgálta. Az alábbiakban először megpróbáljuk vázlatosan bemutatni az antiszemitizmus kialakulásának és továbbélésének törté-