

általános értelmet kap (Oidipusz mítoszának allegorizálása), egy, az olvasó által jól ismert fabula általánosítása megakadályozza, hogy a regény a leleplezés váratlanságával záródjék; — és a „másodlagos” rejtélyek — másképpen mondva egy a megmutatkozó világtól különböző világ elhintett gyanúja és fokozatos föltárulkozása — végül háttérbe szorítják a „fő” rejtélyt.

Átlátjuk, hogy a bűnügyi regény átfordításának egy ilyen erőltetése nem lehetne végbe, ha a transzgresszió nem tartoznék az irodalmi vállalkozás hatáskörébe. Végző soron nem a transzgresszió-e az, amely az irodalmat az irodalom alattiól és a paraliteratúrától megkülönbözteti? Ahogy Todorov határozottan megjegyezte, a tömegirodalom remekműve az, amelyik műfajával megegyezik és sztereotípiaként kínálkozik a fogyasztó számára; ezzel ellentétben a jelentős könyv átalakítja az olvasó „elváráshorizontját” és hatalomra jutásával „két műfajt, két normát állít fel: azét a műfajét, amelyet megszeg, vagyis az irodalomban előzőleg uralkodót, s azét, amelyet létrehoz.”²⁸ Vagyis ebből a megvilágításból szemügyre véve, azok az okok, amelyekért az *Időbeosztás* inkább választotta egy krimi tükrözését, mint akármely más szövegét, magától értetődnek: mihelyt meghaladásként akarja tematizálni az irodalmat, egy statikus és tökéletesen kodifikált műfaj kínálkozik, amennyiben minél nagyobb erővel domborítja ki a művészi alkotás romboló és megújító lényegét.

Következésképpen, semmi szükség nincs rá, hogy folytassuk ezeket az elemzéseket, sem hogy a művészet egy másik művészetbe való áthelyezésének problémáját vegyük szemügyre, ahhoz, hogy meggyőződjünk róla, a kicsinyítő tükör a poétika számára kiváltságos struktúra: egyfelől az intertextualitással, másfelől a műfajelmélettel való kapcsolatai révén a transztextuális mező közepén tűnik fel, amelynek kiismerésére GÉRARD GENETTE, többedmagával, módszeresen gondot fordít.

(Lucien Dällenbach: *Intertexte et autotexte. = Poétique* 1976. 27. 382–396.)

(Fordította: Bónus Tibor)

²⁸ T. TODOROV, op. cit. 56.

Helén 1996 / 1-2,

MICHAEL RIFFATERRE

Az intertextus nyoma

Az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli. Ezen más művek alkotják az első intertextusát. Ezeknek a viszonyoknak az észlelése tehát a mű irodalmiságának (litterarité) egyik alapvető alkotóeleme, mivel ez az irodalmiság biztosítja a szöveg kettős, kognitív és esztétikai funkcióját. Vagyis az esztétikai funkció nagy mértékben a mű egy tradícióba vagy műfajba való integrálásának lehetőségétől függ, attól, hogy felismerhetők-e benne olyan formák, amelyekkel másutt már találkoztunk. Ami a kognitív funkciót illeti, az először is kétségkívül a szavaknak a külső valóságra történő reális vagy illuzórikus utalásától függ, mint bármely nyelvi üzenet esetében, de ugyanakkor és főként egy már elhangzott, vagy inkább egy monumentalizált,¹ nyelvi emlékké kövült elhangzott, vagy inkább egy szignált szövegek, amelyek egy kultúra korpuszát alkotják.

Szándékom, hogy pontosabb definíciót találjak az intertextus számára, és leírom, hogyan észleli ezt az olvasó, legalábbis abban az esetben, amikor az észlelés módja uralja a szöveg kognitív funkcióját és ezt alárendeli az esztétikai funkciónak. Pontostítani kell a definíciót, mert a jelenlegi kritikai gyakorlat túl gyakran megelégszik azzal, hogy intertextusnak nevezi azon művek összességét, amelyeket az olvasó a szeme előtt fekvő szöveghez közelíthet, azon részletek összességét, amelyek őt egy bizonyos neki tetsző műre emlékeztetik (és amely gyakran csak azért tetszik neki, mert emlékezteti valamire). Ha így fogjuk fel, akkor az intertextus olvasónként különbözik: az emlékeztetésben elraktározott részleteket, az általa alkalmazott megközelítéseket egy többé-kevésbé alapos műveltség véletlenszerű megléte diktálja, és nem a szöveg betűje. Én ezzel ellentétben azt hiszem, hogy az intertextus fluktuációi nem a véletlennek vannak alárendelve, hanem struktúráknak, amennyiben egy struktúrára megenged több-kevesebb variánst, végül azonban mindegyiket egy invariánsra vezeti vissza. Az intertextusnak, bármekkora legyen is a kiterjedése egy adott olvasó számára, vannak állandó, a textuális követelmények által meghatározott elemei. Ráadásul az intertextus nem differenciálatlan: minden bizonyossal magában foglal idézeteket, egybevetéseket, irodalmi utalásokat, témákat és motívumokat, de hogyha csak ebből állna, akkor fölösleges volna egy sajátos terminológia, hiszen az megegyezne a tematológiával és a hagyományos irodalomtörténetével. Az idézeteknek,

¹ MICHAEL RIFFATERRE: *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press 1978. 21–22.

az utalásoknak és a témáknak mindenesetre van egy egyszerű, közös vonásuk: felismerhetők, semmi több. Észlelésük mechanizmusa csupán arra korlátozódik, hogy kettős olvasást igényel — szó szerint valót és emlékezetbelit. A szöveg olyan módon mondja önmagát, hogy egy másik szöveg önmagát mondását ismétli, hol szó szerint, hol valami különbséggel. Az észlelés tehát aleatorikus, mivel szükséges hozzá bizonyos fokú műveltség, előzetes olvasmányok. Változó és progresszív is, mivel későbbi olvasmányok, gyarapodott műveltség segít felismerni egy először csak önmagában, a saját határai között olvasott szövegben például idézeteket, utalásokat, melyek mindaddig láthatatlanok voltak, míg eredeti kontextusuk felfedezésre várt.

Az intertextusnak ezek a vonásai jól ismertek, így nem fogok visszatérni rájuk.² Nem láttuk elég világosan — és ez az, ahol a tények pontos leírása elkerülhetetlen —, hogy a véletlenszerű intertextualitás mellett létezik egy kötelező intertextualitás. Már nem arról a cirkuláló emlékezetéről³ van szó, amelynek mint első típusnak az inémt foglaltam össze a jellemvonásait. Többé már nem el-eltűnő komplementaritással van dolgunk, nem olyan ismétlődésekkel, amelyeknek az észlelése gazdagítja szövegezzékünk, míg esetleges elhomályosulásuk nem befolyásolja a szöveg értelmét (sens), vagy mindenesetre nem akasztja meg a megértést.

INTERTEXTUÁLIS ELŐFELTEVÉSEK: GEL/HEGEL/AIGLE

Olyan intertextualitásról van szó, amelyet az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely olvasási szabály szerepét tölti be, és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését, vagyis dekódolását a kettős referencia szerint. Az intertextusnak ez a nyoma a kommunikációs aktusban egy vagy több szintű zavar formáját ölti: lehet lexikai, szintaktikai, szemantikai, de mindig egy norma deformációjaként vagy egy kontextussal való összeegyeztethetlenségként válik érezhetővé. Tehát mint grammatikai kihágás, a kifejezés tágabb értelmében.⁴ Nem csak azért erőlteti magát az olvasóra, mert megnehezíti a feladatát, mert zavarja, hanem mert azt sejteti még vele, hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának. Hangsúlyoznunk kell, hogy ez az észlelés még a megoldás megeléje előtt jelentkezik: a szövegben megállapított normától való eltérés másutt egy nyelvi helyesség feltételezése. Másutt, azaz egy intertextusban. Ez a fajta intertextualitás akkor is működik, ha az olvasónak nem sikerül rátalálnia az intertextusra: ebben az esetben olvasata egy ismeretlen körvonalaz, magán viseli ennek hatását,

² ANTOINE COMPAGNON: La seconde main. Paris, Ed. du Seuil 1979. és GÉRARD GENETTE: Introduction à l'architexte. Paris, Ed. du Seuil 1979.

³ ROLAND BARTHES: Le Plaisir du texte. Paris, Ed. du Seuil 1973. 59.

⁴ A kifejezést nem szabad a szoros értelmében, tehát grammatikai hibaként érteni. Olyan szövegtényt jelöl, amely az olvasóban azt az érzést kelti, hogy egy szabály csorbát szenvedett, még ha a szabály előzetes létezése bizonyíthatatlan is, még ha csak azért gondoljuk is, hogy a *posteriori* racionalizáljunk egy kommunikációs megtorpanást.

anélkül, hogy kikerülhetné, mert kérdésként éppúgy jelen van, mint ahogy válaszként volna. Megtöltésre váró ürességként, értelemre való várakozásként az intertextus csupán egy posztulátum, de a posztulátum elég ahhoz, hogy abból kiindulva fel kelljen építeni, ki kelljen következtetni a jelentésszerűség (signifiance).

Példaként, a normától agresszív mértékben eltérő frászmódot veszek, hogy jobban érzékeltessem, hogyan sikerül az első látásra legönkényesebb képeknek, a legkevésbé elfogadható fordulatoknak, sőt mi több, azoknak a kijelentéseknek, amelyekben egy rosszindulatú kritika makacsul viccelődést lát, éppen ezáltal meghódítani az olvasót, felismertetni velük a kifejezésbeli boldogságot éppen azon a ponton, ahol a leginkább zavarba ejti a szöveg nyelvi helytelensége. Példámat a *Glas* elejéről veszem, amely mű a jelek szerint megkönnyítette DERRIDA becsmélőinek dolgát. Tudjuk, egyesíti magában a filozófia és a prózavers tulajdonságait: hosszú körkörös meditáció ez, mely visszatér az első mondathoz, miután mintegy háromszáz oldalon keresztül két oszlopban párhuzamba állítva ad egy-egy GENET-t és HEGELt kommentáló parafrazist (glose). A könyv elején és végén több mondat ismételt olyan szavakat, amelyek egyelőre semmit sem fejeznek ki: mindig az igéjükre váró, s ezért jelentéktelen határozószókat, kapcsolóelemeket, amelyeknek csak akkor volna értelmük, ha tudomásunk volna azokról a körülményekről, amelyeket ezeknek kellene pontosítaniuk. Csak másutt nyernek magyarázatot. A *szellem fenomenológiájának* intertextusában, ahol ezek a grammatikai árvák magukra veszik a fő szerepet; azáltal, hogy egy egész bizonyítást artikulálnak. Hegel ezekre a szavakra alapozza annak a fajta ismeretnek a kritikáját, amiről azt gondoljuk, hogy az érzéki észlelésekből le tudjuk vezetni. A *Glas* egész kötete csupán ennek a kritikának a kifejtését szolgálja.⁵ Idézzük Derrida könyvének elejét — a felütést, ami egyben a zárszava is:⁶

Mi marad ma számunkra, itt, most egy Hegelből?

Számunkra, itt most: ez az, amit ezentúl nem gondolhatunk nélküle.

Számunkra, itt, most: ezek a szavak már és mindig idézetek, ezt mindig tőle fogjuk tanulni.

ahol *ma, itt, most* és *marad(ni)* visszhangozzák azt az érvelést, amellyel a *Fenomenológia* a 95. paragrafusban igazán elkezdődik. Hegel azt a kérdést veti fel magának, vajon az a tény, hogy megmutatunk valamit, ezt, nyújthatja-e nekünk valóban azt a bizonyosságot, amit akkor vélünk magunkénak, amikor rámutatunk valamire, vagy azt mondjuk: ez. Hegel az ezt itt és *mostra* osztja és könnyedén bebizonyítja, hogy az *itt* és *most* szavak hamissá és megtévesztővé válnak attól a perctől kezdve, hogy leírjuk őket. Ha *most* az este, és mi ezt leírjuk egy papírlapra, ebből az igazságból másnapra semmi sem fog maradni: a *ma* olvasva tehát már nem igaz stb. Az egyetlen ez, mely bizonyosságot ad, egy absztrakt ez, a rámutatás ténye, amit az ezt konkre-

⁵ Erről a kritikáról és szerepéről a szöveg megalkotásában ld. cikkemet: Syllepsis. = Critical Inquiry Chicago, 1980 nyara. — Beható kommentárt találunk a *Glas* különféle aspektusairól és ezeknek implikációjáról az irodalmiság meghatározásában: GEOFFREY HARTMAN: Saving The Text. Baltimore, Johns Hopkins University Press, sajtó alatt.

⁶ *Glas* 7. (a szöveg első kiadása), első oszlop.

tizáló ittek és mostok sokaságának tagadásával kapunk. Az egész bizonyítás arról a kérdéstől szól, hogy mi *marad* az *ez*ből.

Kommentárjában Derrida sehol sem hivatkozik a filozófiai diskurzus szabályaira és terminusaira. Mindössze formai homonimákat, paronomáziákat és a poétikai diskurzusra jellemző igei ekvivalenciákat használ: a *Glas*ban végig az *ezre* (ça) játszik rá, és homofónia által vagy *s-a-t* nyer belőle, amit „abszolút tudás”-ként (savoir-absolu) akár velünk olvastatni, vagy *Sa-t*, ami a „jelentő” (signifiant) elfogadott rövidítése — *ez* (ça), önmagában jelentő jel. Analóg variációk a *marad/ék*-nak többé-kevésbé rejtett változatait kínálják.⁷ Az eleje, igaz, a tudományos értekezések stílusát majmolja, mivel egy kanonikus szöveget idéz: az utalás egy szellemi atyára — akinek a gondolkodása kezeskedik egy új állításért — a filozófiai diskurzus egyik közhelye. Mivel azonban az érvelés poétikai diskurzusba íródik át, ahelyett, hogy a tekintélyen alapuló érv egyszerűen utalás volna a jótálló szerző nevére („I. Hegelt *passim*”), a szöveget magát egy sorozat paronomáziával az ezentúl mátrix értékű névből származtatja. Folytassuk az idézetet:

Ki, ő?

Neve olyan különös. A sasból megvan benne a császári, avagy történelmi hatalom.

A mondat egy mitologikus genealógia, avagy kratüloszi paródia által tudatosít egy, a Hegel név német kiejtésével úzított közelfűtő játékot. Egy kis engedménnyel viseltetvén a németül megszólaló francia akcentus gyengései iránt (az aspirált h kifulladás), a Hegel / sas (aigle) azonosság meggyőző. De, folytatja Derrida, Hegel neve (aspirált h-val vagy inkább anélkül) olyan meggyőző, hogy megállja a helyét teljesen franciásított formájában is. Itt kezdenek a dolgok komolyra fordulni, egy növekvő furcsaság grammatikai kihágásokkal tölti meg a szöveget, amelyek majd arra csábítják az olvasót, hogy kitérőt tegyen az intertextus jóvoltából, amelynek a rejtett működési elvét körvonalazzák ezek a kihágások, s végül visszatérnek ahhoz, ami az *ez*-ből marad:

Akik még franciásan ejtik, vannak ilyenek, csupán egy bizonyos pontig nevetésgesek: a helyreállított szöveg szemantikailag csálhatatlan annak, aki egy kicsit olvasta, csak egy kicsit olvasott a mesteri hidegségből és a rendíthetetlen komolyságból, olvasta a jégbe és fagyba zárt sást.

Ilyen alakzatba dermedne hát bele a jégképezett (emlémi) filozófus.

Ez az utolsó mondat, egy teorema feltételes módjának leple alatt egyszerre játszik rá a valóságra és a szimbólumra, mert egyszerre sugall egy realista részletet, a hideg mimézisét (*blème*: sápadt, halvány), anélkül, hogy hangsúlyozná, és a *Glas* szemiozisanak alapelvét, vagyis azt, hogy a név a szöveg mátrixa: a *jégképezett filozófus* (philosophe emlémi) mintha azt mondaná, hogy Hegelben van valami jégtömbszerű, de ez az információ egy szimbolikus kódba illeszkedik, mivel a *jégképezett* tartalmazza

⁷ Például a *Glas* utolsó mondata (291. 2. oszlop): „Amitől félttem, immáron persze újratermelődik. Ma, itt, most, szilánkja a” mondatvégi pont nélkül nyilvánvalóan csak a *marad/ék* (reste) egy változata, a megmaradt bizonyosság, Hegel „abszolút tudásáé”.

a *jelképet* (emléme). Szövegének emblémája Hegel, a Hegel név foglalja össze egy szöveg saját bizonyítását, mint ahogy a lap alján olvassuk: „szignatúrája mint a marad/ék (reste) gondolata, magába zárja ezt a korpuszt”. A szójáték és a jég fogságában lévő sas képe keserves kitalációk volnának, ha hirtelen nem rehabilitálódnának, igazolódnának, s nem épülnének be újra egy grammatikalitásba, egy autoritásba. — amikor kapcsolatba lépnek a mallarméi intertextussal, ahol egy befagyott tóba zárt hattyúról esik szó. Csak nehogy szememre hányják, hogy Derrida sasának semmi köze a hattyúhoz. Mallarmé hattyúját átvitt értelemben kell felfogni. A csapdába esett állat valódi neve éppen egyik kulcsszava a hegeli érvelésnek — a neve *ma*:

E szűz, e szertelen s e szép-szép mái nap
felveri-é vajon, szárnyát verdésve részeg,
e fagyba tűnt havat, hol sohasem merészlett
röptek álma kísért a tükrös jég alatt?*

Talán hozzátenném azt is, hogy a *sohasem merészlett röptek* (*des vols qui n'ont pas fui*) félsor egy másik kulcsszó, a *maradni* metaforikus változataként is olvasható, és hogy a második négy soros szakasz kezdete — *A hajdani hattyú mereng itt* (*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui*), úgy tűnik, a *Fenomenológiára* utal, és azt a választ adja, hogy az „ez” abszolútuma egy *hajdan*, mely még mindig *ma*. Lehetséges olvasat, játék, csalóka látszat, és mégis működik, pontosnak hat, megérdemli azokat a dicsőítő jelzőket, amelyeket egy hagyományosabb irodalomban a képek pontosságának tartogatnak. Vagy inkább, a kép itt az intertextuális oda-vissza mozgás, melynek köszönhetően Derrida felváltva olvastatja velünk Hegelt egy mallarméi intertextuson keresztül, s Mallarmét egy hegeli intertextuson keresztül — gyakorlat a meggyőzés művészetéből, verbális gimnasztika, ahol két szöveg felváltva „próbálja ki” egymást abban, hogyan tudnak egymásra vetődni.

Látjuk, hogy ez a mechanizmus mennyire különbözik az aleatorikus intertextualitástól. A textus előállításának módja (*production textuelle*), mely a *Glas* elejének jelentésségét alkotja — legombolyítani egy bizonyítás fonálát, a bizonyítást végző szignatúrájából kiindulva —, ez a textuális művelet nem volna magyarázható, ha itt csak egy utalás szerepelne Mallarmé szonettjére, vagy egy hiányos idézet. Akkor szerepelne csak utalás vagy idézet, ha az olvasó egybe tudná vetni a *Glast* a szonettel anélkül, hogy a Derrida által használt szavak értelme megváltozna vagy módosulna. A két mű egybevetésével nem tennénk mást, mint megajándékozni magunkat azzal a kifinomult élvezettel, amit műveltségünk gyakorlása és a szerzővel létrejött szellemi egység jelent. Derrida Mallarmére gondolt, és ez nem kerülte el a figyelmedet, kedves olvasó, szándékok kitalálója! Ez az eljárás persze lehetséges itt, de az olvasó kénytelen továbbmenni, mert az az értelem, amelyet Derridánál talál, Mallarmétól függ. Semmiképp sem a hatás vagy a származás köznapi értelmében: Derrida nem kezeskedik Mallarmé vélekedéséért, nem áll be az ő esztétikai zászlaja

* Ford. Somlyó György. — Mallarmé és Valéry versei. Bp., Európa 1990. 61.

alá. A következő történet: a jég fogságában lévő sas értelmetlen, hacsak nem ismerjük fel előbb, hogy itt egy találókérdésről van szó, aminek *hatyú* a megfejtése, és aztán azt is, hogy a *hatyú* nem jelenti sem a fehér, hosszú nyakú madarat, sem azt a madarat, amelyik énekel, miközben haldoklik; hanem ez a *hatyú* a *mát* jelenti, ráadásul egy múló időbeliségről szabad, örökkévalóságban rögzült *mát*. Olyan jelentés, amely csak a szonettben jelenik meg.

Foglaljuk össze: létezik kötelező intertextualitás, amikor a szöveg bizonyos szavainak jelentése sem nem az, amit a nyelv megenged, sem nem az, amit a kontextus igényel, hanem az az értelem, amivel ezek a szavak az intertextusban bírnak. Ennek az értelemnek a nyelvbe vagy kontextusba való befogadhatatlansága az, ami az olvasót egy bizonyos feltételezésre kényszeríti, annak a szövegnek egyik formai homológjában kínált megoldás feltételezésére, amelyet megfejteni próbál. Az intertextus következőképpen nem az idézés tárgya, hanem egy *előfeltételezett* tárgy.

Az intertextus maga — amint sugalmaztam — ismeretlen is maradhat. Bármely irodalmi korpusz sebezhető, hamar elfelejtjük; az ideológiai változások néha teljesen megsemmisítik, vagy olvasók egész generációi elől rejtik el. Ezek a veszteségek azonban nincsenek hatással a feltételezés mechanizmusára; végső soron egy meglehetetlen intertextus feltételezése csak meghosszabbítja vagy végteleníti az olvasás első fázisát, az értelmezésre váró akadály észlelését, azét a szokatlanságát, amit sem a társadalmi nyelvhasználat, sem a kontextus nem finomítanak: az eltűnt jelentésesség kitörölhetetlen nyomát.

AZ ÉRTELMEZŐK: EGY MALLARMÉ-OLVASAT

De tételezzük fel, hogy az intertextus előbb-utóbb hozzáférhető lesz. Hogyan módosul az olvasat (a hagyományos irodalomtörténet-írás inkább azt kérdezné, hogyan gazdagodik az olvasat) az intertextus felfedezése által? Az intertextus azt az értelmet, amelyet a szavak a kontextusban nyerhetnek vagy kellene, hogy nyerjenek, egy inkompatibilis, elfogadhatatlan értelemmel helyettesíti. Ez az értelem már nem nyelvi, nem szótári, máskülönben az olvasónak nem volna szükséges az intertextuson áthaladnia ahhoz, hogy megragadja: már a nyelv megmunkálásának eredménye, s ez a munka semmi esetre sem redukálható egy olyan egyszerű transzformációra, amelyet a retorikai trópusok hajtanak végre. Maga a jelentésesség-átvitel két mű között olyan jelrendszerek látens jelenlététől túldeterminált, amelyek a referenciát közvetítik a szövegről annak intertextusa felé. Ezek a közvetítő rendszerek maguk is intertextusok; de funkciójuk pontosan körülhatárolt: *értelmezőkként* viselkednek, abban az értelemben, ahogy ez a terminus a szemiotikában használatos.⁸ Mint FREGE és C. S. PEIRCE megmutatták, egy jel viszonya tárgyához nem direkt: a tárgy eszméjének közvetítésével alakul ki, amelyet a jel hoz létre, s amely maga is egy másik jel, vagyis az értelmező formáját ölti, mely az első részleges ekvivalense. Alkalmazzuk

⁸ Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. = Rhétoriques, sémiotiques (Revue d'esthétique). Paris, Collection 10/18 1979. 128–150.

ezt a modellt az intertextualitásra: a szemiotikai viszony jele a szöveg lesz, tárgya az intertextus, és az értelmező egy olyan előfeltételezett, amely meggátolja a szöveget abban, hogy csupán intertextusának differenciálatlan ismétlése legyen. Megakadályozza benne, mert az író olyan szavakkal írja újra intertextusát, amelyek ahelyett, hogy elszigetelten, saját referenseikre utalva működnének, annyiban bírnak jelenléssel, amennyiben szövegek töredékei vagy előfeltételezései. Ezek lehetnek már az irodalmi korpuszba tartozó, szignált művek; vagy egyszerűen a szociolektusban állandóan társított szöveggyűttek, ráadásul olyan szintaktikai konstansok szerint társítottak, amelyek alig változnak: deskriptív rendszerekről beszélek.⁹ Egy deskriptív rendszerbe belépő összes szó egy mag-szó (mot-noyau) körül kering, mint holdak bolygóik körül. A mag-szó jelentettje ideális modell, mely irányítja az egyes holdak működését, és e működésük szabja meg szimbolizmusukat. A mag és holdak között kapcsolatok olyannyira állandóak, változatlanok és példaértékűek, hogy az olvasó különösebb erőfeszítés nélkül, többé-kevésbé tudatosan helyreállítja az egész rendszert egyetlen összetevőből kiindulva. Minden egyes összetevő feltételezi a többit, vagy ha úgy tetszik, minden egyes hold-szó a mag-szónak egy metonímiája és következőképpen metaforikusan képviselheti a rendszer egészét.

Egy ilyen rendszer működésbe lépése egy mallarméi szöveg és annak baudelaire-i intertextusa között magyarázza azt, ami hol érthetetlennek, hol groteszknak tűnt Mallarmé „Charles Baudelaire síremléke” című versében. Az értelmező itt egyszerre képviseli azt az értelmezést, amit Mallarmé ad saját modelljéről és egy, a szociolektusból teljes fegyverzetben előlépő intertextusnak a nyomát — tehát Mallarmé hangját és egy ideológia hangját.

A síremlék műfaji szabályainak megfelelően, a szonett megemlékezik a költő haláláról, úgy, hogy az életművét felmutató emlékművet emel neki. Léván az emlékmű verbális, Mallarmé *A Romlás virágai* legjelentősebb témáit használja arra, hogy kifejezze azt, ami Baudelaire-ben örök. Tulajdonképpen Baudelaire címe az a mátrix, amelyből a szonett származik. Az első kép egy földalatti templom, vagyis egy egyiptomi síremlék, tehát a halálon vett példás győzelem képe, és ez a templom minden érkezőnek megmutatja az ő istenének a képét:

Az elsüllyedt szentély kítátott síri szája
csatornából lövell rubintot és sarat
valamely átkozott zord Anubis-alak*

A bálvány egy hibrid szörnyeteg, isten és állat, a száj visszaböfögi a par excellence aljast és becest, maga a nyílás egyszerre nemes („síri száj”) és aljas („csatornából”^{**}). Három változat a Szép és a Rossz különválaszthatatlanságára, három változat a virág (ámde) a romlásé szintagmára. Ez a szétválaszthatatlanság, a princípiumoknak ez a misztikus egysége, amellyel a klasszikus esztétika szembehelyezkedett, röviden ez

⁹ M. RIFFATERRE: Production du Texte. Paris, Ed. du Seuil 1979. 41–43, 53–57, 105–108.

* Ford. Weöres Sándor — i. m. 66.

** A műfordítás nem őrzi meg a francia „bouche d'égout” (csatorna-száj) szerkezetet. (—A ford.)

az alapvető oximoron, ami a baudelaire-i ihlet meghatározója, kifejezésének legfelső fokát grammatikai kihágásokban nyeri el – a tmésziszben (tmése), ami kettévágja a *csatorna-száj* („bouche d'égout”) összetett szót és közészűr egy egyébként végzetes Szépet (a *síri* jelzót, mely a *templomból** jön, s ami a *templom* legalacsonyabb esztétikai és erkölcsi szintjén van), valamint a második háromsoros szakaszban egy új oximoronban (*A Romlás virágainak* költészete „gondviselő méreg”).** De ezek a grammatikai kihágások Baudelaire saját grammatikájára utalnak, idiolektusára, melynek fő szabálya az ellentétek egybeesése vagy megfeleltetése.

Ugyanez a szabály, ugyanez az értelmező keret uralja a második négysoros szakaszt, ahol a Rossz baudelaire-i szublimációjának egy másik példája található: ezúttal a Prostitúció a megrontó virág, és itt a legfőbb és árulkodó grammatikai kihágás egy szajha szemérmét tűzmadárrá változtatja:*

vagy újkeletű gáz hamis mécskanóc-lángja
mind eltagadni a tűrt szégyenfaltokat
halhatatlan ölet gyűjt mikor felriad
aztán röptét megint lefekteti a lámpa

A négysoros szakasz általános értelme világos, annál is inkább, mert *A Romlás virágainak* egy konkrét versére utal. Természetesen az utca látványáról van szó, este egy modern nagyvárosban, gázvilágítással és a járda éjszakai állatvilágával. Ami önmagában, irodalmi szempontból érdektelen volna. Ám érdekessé teszi és jelentéssé ad a részletnek, hogy nem közvetlenül mutatja be a valóságot. Újramondja a modernitás egyik témáját, és azt egy baudelaire-i intertextuson, a Párizst napszálltakor felidéző *Esti szürkület* néhány során keresztül megismétli.

Imbolygó sugarak, szélvert fények alatt
a Prostitúció utcán-teren kigyullad;***

Hangsúlyozni szeretnénk, hogy ez az intertextus első látásra az „aleatorikus” típusúhoz tartozónak tűnhetne. Bizonyára elképzelhetetlen, hogy egy olvasó ne tudná felismerni, ha másért nem, hát azért, mert a szonett címe arra készíti az olvasót, hogy mintegy vízjelként észlelje Baudelaire jelenlétét. De a holnapi olvasó hamar elveszti *A Romlás virágainak* e bensőséges ismeretét. Mallarmé összes képe, kivéve az „újkeletű gáz”-t és a szárnyas szemérmét, megfejthető egy olyan kulcs segítségével is, amelyet csak az *Esti szürkület*ben találhatnánk meg. Átvitt értelemben a *lángra lobbantani* klisé, különösen, hogyha a tisztátalan érzelmek fellángolásáról van szó, mint itt is; a metafora annál is inkább érthető, mert inkább a pontos, mint a nehéz képek kategóriájába esik, mivel a társadalmi nyelvhasználat a pros-

* A Weöres-fordítás „szentély”-e az eredetiben „temple”.

** Ford. Weöres Sándor.

x Weöres Sándor a „pubis” (szemérem) szót „öl”-nek fordítja.

xx Baudelaire versei: Ford. Szabó Lőrinc. – Bp., Európa 1992. 151.

titúciót a közvilágításhoz társítja: az utcai lámpák fénye jelzi a lányokat a klienseknek. A kicsavart lámpabél* két, éppígy sztereotipizált ábrázolást vegyít: először is az utcai lámpák lángját, amelyet az irodalomban mindig meglobogtat a szél (a klisé korábbi, mint a gáz felfedezése, mint arról például egy Chateaubriand-idézet is tanúskodik, és tovább él annak felfedezése után is, meg azután is, hogy technikai tökéletesítések rezzenetlenül égő lángot biztosítanak a lámpáknak – bizonyíték ez – ha neralán szükséges volna bizonyítani – arra, hogy a mimézis sem referenciális, és hogy verbális válaszfal határol el minden valóságos tárgyat annak deskriptív rendszerétől).¹⁰ Másodszor az a metafora, amely az antikvitásig (Bereniké hajfürtjéig) nyúlik vissza, a láng mint hajzat, vagy fordítva, a lánghajzat metaforája. Ez a két klisé annál könnyebben olvad egybe, mert a *mèche* szó (hajfűrt, lámpabél) hozzátartozik mind a *lámpa*, mind pedig a *haj* deskriptív rendszeréhez, és a *csavarni* a haj leírásának sztereotípiája, miközben elfogadható a láng miméziseként is (jöllehet ez utóbbi esetben nem klisé). Mindebben nincs semmi, ami arra kényszerítené az olvasót, hogy kézbe vegye Baudelaire-t azért, hogy Mallarmét megértse. Az a tény, hogy a két szöveg szigorúan párhuzamos, és hogy a *csavar* ige nyilvánvalóan a *gyötör* szónak a transzformációja, a *szemérem* a *prostituáció*é (mivel a szerv helyettesíti a nőt, az eszköz a szakmát), és az, hogy Mallarmé egyértelműen Baudelaire-en keresztül látja a helyszínt, mindez nem volna elég ahhoz, hogy előfeltevést ébresszen bennünk, ha Baudelaire már nem tartozna a kánonba, s ha a hivatalos oktatás többé már nem vésne az átlag francia fejébe bizonyos olvasási preferenciákat.¹¹ Nem így áll a dolog az *újkeletű gázzal*, amely a megszokott nyelvhasználatban kizárólag egy újonnan feltalált világítási módot jelenthet. A kontextusban semmi nem sugall más lehetőséget, és az összes kommentátor magáévá teszi ezt az olvasatot, jóllehet mindannyiukat zavarja, ezért megpróbálják tarthatatlan hipotézisekkel igazolni. Egyesek szerint Mallarmé azt gondolta volna, hogy Baudelaire korában az utcai gázvilágítás még a technika legújabb vívmányának kellett, hogy tűnjék: az *újkeletű gáz* tehát utalás volna Baudelaire modernségére, értve itt ezalatt egy korszerű díszlet előnyben részesítését. Baudelaire generációja számára azonban a gáz már régóta ismert volt a Fény Városának életében és Mallarmé, néhány év távlatából írva, ugyanannak a mitológiának a részeseként, nem tévedhetett ebben. Mások szerint Mallarmé saját modernség-érzésének ad hangot: egy olyan író szemében, aki valóságos lámpákról értekezik az iparművészetről szóló „alimentációs” frásaiban, és aki metafori-

* Franciául „mèche”, ami hajfűrtöt is jelent. (– A ford.)

¹⁰ Erre a sztereotípiára egy sor példát találunk a tizenkilencedik században (beleértve két Flaubert-idézetet is, ahol a *csavarni* (tordre) ige szerepel – ezt csak azért említeném, ha neralán úgy gondolnánk, hogy ez a hyperbola nem szerepel az intertextusban, és hogy van ebben valami kizárólagosan mallarmés, szemben az enyhébb Baudelaire-i *gyötörni*-vel (tourmenter) LLOYD JAMES AUSTIN cikkében, melyet a Siremléknek szentelt az *Etudes baudelairiennes*-ben (Neuchâtel, Baconnière 1973.) vol. III. 184–200. Tömör, pontos kommentár, ami végérvényes volna, ha nem maradna túlságosan hű a hagyományos forráskutatáshoz, hiszen a szöveg egysége ezáltal foszlik szerte.

¹¹ Az uralkodó ideológiák és az irodalmi olvasmányok közötti összefüggésekről ld. VERNIER FRANCE: *L'écriture et les textes*. Paris, Ed. Sociales 1974.; vö. TODOROV: *Les genres du discours*. Paris, Seuil 1978. 104.

kus fényeket idéz fel a színházról szóló írásaiban, a gáz a tegnap felfedezése marad. Nem túl meggyőző ésszerűsítések,¹² ez bizonyos, de árulkodnak egy olyan grammatikai kihágás hatásáról, amelyről nem tudunk megszabadulni, s amely csak az *Esti szürkület* szimultán, emlékeztetési olvasatával tisztul ki: az *Újkeletű gáz* az a melodramatikus fordulat, amely a vers bombasztikumát adja; lemegy a nap, gyanús élet, a bűn virágai nyílnak a mesterséges fényben; a jóra való emberek elalszanak, a bűnözők felkelnek, közben a levegőt lomhán ébredve járját / démonraj tölti meg; függöny fel! *Újkeletű gáz* tehát, erre az intertextusra utalva ezt jelenti: *alighogy meggyullad a gázlámpa*... Az egyetlen elfogadható olvasat, és könnyű — kötelező intertextus.

Hátra van még a négyesoros legmeglepőbb grammatikai kihágása, rés az értelmi szövezen, az intertextuális értelmező lenyomata. Eltörölhetetlen lenyomat, ha csak ki nem pótoljuk a mélyedést az újra megtalált értelmezővel: ez a jelentésséget nemző folyamat. Természetesen a szeméremről beszélek: a reakciók a nyakatekert magyarázattól (például: „a halhatatlan láng, melynek szárnyalása elhajlik (dévie) és lefekszik (se couche) az utcai lámpa függőlegeséhez viszonyítva”)¹³ az irodalmon kívülről történő száműzésig jutnak el („a francia költészet egyik legközépszerűbb verssora”)¹⁴ Egyik javasolt magyarázat sem meggyőző, mert mindegyik töredékes. Meglehetősen valószínűtlen mozaikmunkát sugalmaznak, mivel a jelentésségek egysége a poétikai szemiózisban sem nem a szó, sem nem a szócsoport (mint ahogy az a próza esetében, s általában minden mimézisen, a látszólagos vagy kinyilvánított, a szerző intenciójaként bemutatott referencialitáson alapuló szöveg esetében lenne), ez az egység a szöveg egésze (vagy egy világosan meghatározott „mellékszöveg” (sous-texte), mint itt a mi négyesoros szakaszunk). A magyarázatnak egy egységes elven kell alapulnia és azt is meg kell világítania, hogy a Prostitúció összes lehetséges allegóriája közül Mallarmé miért egy madarat keresett, ami annál is inkább meglepő, mert homlokegyenest ellenkezik modelljének allegóriájával: egy titkos féreggel (ráadásul, sajnálom, hogy ezt kell mondanom, egy békéreggel) az *Esti szürkület*ben.¹⁵

Egyfajta túldetermináltság persze hozzásegítette a mi furcsa madarunkat ahhoz, hogy felröppenjen: az a tény, hogy a repülést sugalmazza a gázlámpának néhány ti-

¹² AUSTIN, I. M. 195. — az első értelmezés egy példája. JEAN POMMIER több cikket írt a gázhasználat technikai fejlődéséről és mitológiájának esztétikai szerepéről (ld. különösen *Synthèses*. 258–259. 1968. 96–98.): még inkább árulkodó az, hogy csak javaslatok formájában tette. A kritika nem mer hinni ezeknek a megközelítéseknek.

¹³ MAURON, CHARLES: Mallarmé, l'obscur. Paris, José Corti 1968. 128.: a kurzív kiemlést én tettem hozzá, hogy jobban látszék a saussure-i paragramma, ami lehetővé teszi Mauronnak, hogy beépítse metanyelvbe a „déchoucher” (házon kívül hál) szót.

¹⁴ Ez utóbbi egy egyetemi oktató tollából származik, aki Mallarmé „nagyképtű szörnyűségeit” dorgálja, és az olvasó „néminemű tiszteletére” szólítja fel (PEYRE, H.: *Qu'est-ce que le symbolisme*. Paris, P. U. F. 1974. 113.). Baudelaire költészetét már Brunetière egy „idomtalan és szörnyűséges keleti bálványhoz hasonlította”, de száz évvel ezelőtt: kora még nem szokott hozzá egy új írásmódhoz.

¹⁵ „Úgy él a város ős mocskában a belek közt, / mint bennünk a galand elorzott ételek közt. Baudelaire intertextusa itt a bélféregéről szóló részlet A Romlás virágait nyitó epiztolából (Előhang, 21–22. sor).

zenkilencedik századi elnevezése — *lepke*.¹⁶ és *denevér-lámpa** — és a szürkület „beteg démonraj”-ának képe, kiknek „szárnyuk csapongva ver ormot, redőnyt, falat”. Ugyanakkor pusztán egy úttörésről van szó, mely nem annyira a képet magát, mint annak az olvasó általi elfogadását könnyíti meg (ez az elfogadás abban a pillanatban történik, amikor az olvasó elszenvedi egy meglepő allegória botrányát, és azt a mimézis, vagy ha nem, hát a szemiózis síkján kezdi ellensúlyozni.¹⁷ A túldetermináltság két másik összetevővel kombinálódik — összességében három elem egyesül egy oszthatatlan kötegbe. Az első utalás a baudelaire-i intertextusra, annak intenciójára, arra, aminek alapján Baudelaire egy allegorikus írásmódot választ (s nem realistát, például). Második összetevőként jelentkezik az, hogy az értelmező az allegória magyszavának egyik alapvető szémájából származik.

Amikor Baudelaire a Prostitúciót idézi fel, akkor az absztrakt szó nem eufémizmus, nem gyűjtőnév azok számára, akik a sarkon állnak. A nagybetűs P használata hangsúlyozza a morális szándékot, ugyanazt a tanulságot, amit a Constantin Guys által rajzolt prostituáltak portréjából von le:

De ha valaki C. G.-nek e kompozícióival, melyek már mindenféle szétszóródtak, meggondolatlanul valamiféle kandi kváncsiságot próbálna kielégíteni, jóindulatúan figyelmeztetem, hogy semmit sem talál bennük, mi a beteges fantáziának tápot adhatna. Nem találkozik a szeme mással, csak az elkerülhetetlen bűnnel, vagyis a homályban bújkáló démon pillantásával, vagy Messalina vállait láthatja gázlámpák fényében tündökölve; nem talál bennük mást, csak tiszta művészetet, vagyis a romlás különös szépségét, a borzalomban rejlő szépet.¹⁸

Az allegória jelentéssége tehát abban áll, hogy kifejezi a „változatlan és örök elemét”¹⁹ annak, amit ábrázol. Márpedig ez a változatlan elem éppen a *prostitúció* szónak egy szémája, az *Örökkévalóság* (Éternité) széma: a törvények által mindig visszafogott *prostitúció* szakadatlanul új erőre kap. A széma, amely szerint artikulálódik már a baudelaire-i poétika vagy etika is, úgyszintén alkalmas Baudelaire újraírására, aki most intertextus lesz, sőt alkalmas emlékművé alakítására, a síremlék műfajának megfelelően: ha a *Prostitúció*, a rossz virága azok közé a szimbólumok közé tartozik, amelyek a költőnek emelt emlékművet díszítik, akkor fontos, hogy kifejezetten örök szimbólum legyen, vagyis egy láng, mely nem alszik ki.

Innen e szárnyas szimbólum, ami se nem lepke, se nem denevér, s nem is ragadozó madár, amiket más értelmezők láttak benne, hanem egy olyan madár, amelyet az

¹⁶ PEYRE, H. (I. M.) figyelte meg először. A denevért hozza Pierre Larousse Grand Dictionnaire-je; az 1870-ben megjelent *világítás* (éclairage) szócikkben; a *lepke* szócikk 1874-ből való.

* Az elnevezés a gázlámpa lángjának formájára utal.

¹⁷ E. NOULET például pontosnak találja ezt a gázlámpáról gázlámpára repülést, mert az egy fokozatos, utcáról utcára történő lámpagyújtást rögzítene: jelentős visszalépés ez egy automatizált gázvilágítást megelőző eljáráshoz, ami azonban már az irodalmi motívum rangjára emelkedett — a gázlámpa-gyújtogató motívumával.

¹⁸ *Le peintre de la vie moderne*. xii, Bibliothèque de la Pléiade 1963. 1189. (Magyarul: = Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai. Ford. Csorba Géza. 1964. 161.)

¹⁹ Uott. I. 1154.

öt leíró körülírás feltételez. Ez a körülírás a díszlethez, az *Esti szürkület* intertextusához igazodik, amelyet tehát egy éjszakai utcai helyszín kódjára fordít le, ez azonban olyan fordítás, amely hűségesen, szóról szóra veszi át egy deskriptív rendszer alkotó-elemeit. Adjuk meg őket találós kérdés formájában: mi az, ami repül? és ég? és nem hal meg soha? A fönixmadár.

A NYOM HERMENEUTIKAI FUNKCIÓJA: A NERVALI INTERTEXTUS

A jelentésség, vagyis az értelem irodalmisága tehát sem nem a szövegben, sem nem az intertextusban van, hanem a kettő között félúton, az értelmezőben, amely sugalmazza az olvasónak, hogyan lássa ezeket, hogyan vesse egybe, s következőképpen hogyan értelmezze őket különválaszthatatlanságukban.

Ebből következik, hogy az intertextuális értelmező nem akármilyen grammatikai kihágás. A „hibának” éppen a természete engedi meg, hogy jelentéssel bírjon: orientálja az olvasót és az első lépés megtételére készíti az interpretáció felé vezető úton. Ezt a funkciót szeretném megmutatni egy szinte észrevehetetlen nyom példaként — kevesebb, mint egy szó, kevesebb, mint egy szótag. Nyom, ami azonban csak akkor tűnhet el, ha mi parafrázáljuk, ha nem ragaszkodunk a szöveg betűjéhez.

Befejezőképpen Nerval *Delficájában* vizsgálom ezt meg. Ez a szonett, mint az *Ábrándok* (*Chimères*) többi darabja, variáció az örök visszatérés eszkatologikus topozára: a régi istenek visszajönnek a hívekhez, akik nem felejtettek a kereszténység letűnése után. Két diskurzus, misztikus és lírai, párhuzamosan haladnak. A régi istenek visszatérésébe vetett hitet a két szétválasztott szerelmes hűsége szimbolizálja. Vagy épp ellenkezőleg: a vallásos hit szimbolizálja a szerelem jövőbeli győzelmét. A szonettben semmi más nem homályos, csak ez az eldönthetetlen: nem tudjuk eldönteni, hogy a két diskurzus közül melyik a hasonlított és melyik a hasonló.

A szerelmi diskurzus az első négy soros szakaszban szólal meg:

Dafné, emlékszel-e hajdani románcra,
— szerelem dallama, mely véget sosem ér —
földre reszkető fűzek, fehér babér,
olajfák, mirtuszok, sötét szikomor árnya?*

A misztikus diskurzus az első három soros szakaszban szólal meg:

Az istenek, kiker siratsz, mind visszajő,
meghozza hajdani nagy rendjét az idő,
remeg a föld, szívét próféta szél kavarja.

* Ford. Vas István. — Klasszikus francia költők. Bp., Európa 1984. 494.

A két diskurzus a második négy soros szakaszban egyesül, amikor megértjük, hogy a nő, aki első szerelmeire emlékezik, nem más, mint egy szibilla, az összes közül a leghfrebb, az első, a delphoi Pythia, a Delfica, Apollon jóspapnője, akit később a Mediterráneumban különféle szentélyekben szétszóródott többi próféta utánzott, többek között az itáliai Kymében és Tiburban.

A két diskurzus annál is inkább felcserélhető, mert a papnőt Apollon birtokolta, a szó mindkét értelmében. Szerelmük színhelye tehát vallásos díszlet is. Semmi nem gátolja, hogy a „hatalmas oszlopcsarnokú templom”-ban a delphoi szentélyre ismerjünk, és a sárkány barlangjában azt a sziklaüreget lássuk, ahol Pythia jósló háromlábú székén, amit a szörny bőre borított.²⁰

Ahelyett, hogy a két diskurzusról beszélünk, pontosabb lenne két kódrol²¹ beszélni, amelyek ugyanazt az egy struktúrát aktualizálják. Ez a struktúra a múlt tagadását jövőbeli affirmációvá alakítja át: a vers kimondja a remény bizonyosságát, de nosztalgikus szavakkal mondja. Pontosítsuk (pedánsan): a struktúra által felállított ekvivalencia helyettesíti azt, ami a köznapi beszédben ellentét volna (ráadásul polarizált ellentét). Akár a szerelmi kódban, akár a misztikus kódban, a struktúra létrehoz egy jelentésséget, amely azonban a szövegfelszín értelmének fordítottja: minden egyes negatív kijelentés (hiány, vereség, álom) feltételez egy pozitív pólust, saját ellentétét a nyelvben, ami a vers egyéni nyelvhasználatában ennek kiegészítője — a jelentésség áthelyeződött, visszaszorult az intertextusba. Így az „ahol vert sárkányok kevély, / antik vetése bíjt” (a francia eredetiben „alszik” — *A ford.*) mondat feltételezi a jövőbeli ébredést — a mag álma ma ekvivalens holnapi csatrázásával. Legyőzött sárkányról szólni úgy a nyelvben, mint a mítoszban az istenek győzelmének kimondását jelenti. Az intertextus eltéréseivel, épp ellenkezőleg, a sárkány következő megtorlásának kimondását jelenti. Úgy, ahogy ebben a két sorban:

De mégse nyitja a latin szibilla még
Constantinus fve alatt alvó szemét

a még alvó szavak maguk után vonják implicit kiegészítőjüket: a *hamarosan felébredő*-t. Itt az előfeltevés a művelt olvasóban egy aleatorikus intertextussal erősödik meg — az alvó szibilla témájával, amelyet mindenütt meglelünk a latinfüggő irodalmakban. A téma olyannyira sztereotipizált, hogy a nervali szöveghez nagyon közel álló formákat ismételt (ez például Lamartiné: „Régi árkádok árnyékában Hol

²⁰ A szonettéről szóló hatalmas kritikai korpuszt mellőzöm. Az egzegéták azon törték a fejüket, hogy kiolvassák Tibur templomát ebből a Delphoi-ból, s hogy Pythont Kadmos sárkányával helyettesítsék stb., egyszerűen azért, mert a kód oly egyszerű fogalmáról megfeledkeztek. Mintha egy szöveg szimbolizmusa kizárná a metaforákat. JACQUES GENINASCA összefoglalta ezeket a kísérleteket: *Les Chimères de Nerval; discours critique et discours poétique*. Larousse 1973. — Saját egzegézise — véleményem szerint — ugyanúgy kifacsarja a szöveget, mint azok, amelyeket elutasít. (*Analyses structurales des Chimères*. Neuchâtel, Baconnière 1971. 191–221.)

²¹ A kód egy megállapodáson alapuló jelrendszer: bármilyen deskriptív rendszer kód lesz, hogyha arra használatos, hogy mag-szavának normális jelöltjéről eltérő jelöltet képviseljen.

a Szibilla alszik romba dőlt temploma alatt²²; ennek a kifejezetten jelenhez kötött álomnak csak egy kiegészítő jövő tagadásaként (átmeneti felfüggesztéseként) van értelme; mivel a szibilla a *par excellence* prófétanő, álma csupán jelképesen ábrázolja a prófécia szó egyik személynévét, a „most meg-nem-valósulását”, ébredése ezen széma folyamánnyal, a „jövőbeli megvalósulásával” függ össze; felébredvén, az Aranykor visszatérésének jelét fogja megadni.²³

Mégis marad ebben az oly egyszerű és szigorú szerkezetben egy zavaró elem: nem értjük, hogy a hagyomány összes szibillája közül miért a kyméit vagy a tiburit választja Nerval. A probléma olyannyira reális, hogy a kritika erre úgy ad választ, hogy visszanyúl az életrajzhoz (Nerval járt Itáliában), ami, mint tudjuk, menekülés a szövegen kívülre, a grammatikai kihágásról éppúgy árulkodó kibúvó, mint a Mallarmé kapcsán már jelzett esztétikai ítéletek. Még ha az itáliai utazás állna is e szokatlanság hátterében (vagy ha ez áll is, ez a magyarázat csak a szövegre volna helytálló, és nem az olvasatára), további kérdés maradna, hogy Nerval miért nevezi továbbra is Delficának azt a pythiát, akit kyméinek vagy tiburinak honosított. És miért ad neki görög nevet, Daphnét, hogyha ezt a körülírást illeszti rá: *a latin arcú szibilla* (Vás István fordításában „latin szibilla” – A ford.)?

Minden megvilágosodik, ha felismerjük ebben egy értelmező hatását, ami nem más, mint a *Mignon dala*. Nerval egyetlen kortársának sem kerülhette el a figyelmét az utalás egy olyan versre, amelyet számtalanszor lefordítottak azóta, hogy Mme de Staël a *Wilhelm Meister* kapcsán felfedte a francia közönségnek. Maga Nerval is lefordította, Gautier utánozta, Beethoven megzenésítette, és még mások is utána. Metszerkészítők témája lett, és a tizenkilencedik századi Larousse *in extenso* hozza. Ez Goethe legtöbbet idézett verse: *Ismered-e a tájat, hol a narancsfa virágrik?*, mondja pontatlanul napjaink még mindig legismertebb változata.* Híres kérdés, amit a „Delfica” magára az idézetre alkalmaz: *Ismered-e, Dafné, ezt a régi románcot?*** Ezután a szonett felsorakoztatja ugyanazokat a fákat, amelyeket Goethe idézett meg; az oszlopcsarnok oszlopai,²⁴ a barlang sárkányostul szintén a *Mignonból* jönnek. A kritika a dalban mindössze a nervali díszlet részleteinek forrását látta, ami a szöveg nehézségeinek egyfajta elkendőzése: megnevezzük a forrást, visszaszorítjuk ide a problémát, és elfelejtjük. A *Mignon* szerepe egészen más: Goethe verse megadja azt a transformációs szabályt, amelyet leírtam, mert Mignon személye a boldogság ideáljaként a visszatérést javasolja arra a vidékre, ahol egykor szerette és majd újból megtalálja

²² Harmonies poétiques et religieuses (1830.) XIV, 3–4. sor. Az álom és a romok egybeesése árulkodó: az álom, a halál helyett, megsemmisíti azt, ami a romban végleges. A régi istenek veresége nem holnap nélkül.

²³ A téma egy általánosabb toposz-variánsa az alvó hőse, aki ébredésével visszahozza az aranykort (például a barlangjában alvó Barbarossa Frigyes).

* *Vás István* fordításában így hangzik: „Ismered-e a citromok honát? / Narancs tüzel sötétlő lombon át.” (= Mignon. Goethe válogatott művei. Bp., Európa 1982.

** *Vás István* fordításában: „Dafné, emlékszel a hajdani románcra...” (i. m.)

²⁴ Az első négysoros szakasz fűzfái (saules) nem szerepelnek Goethénél, legalábbis első látásra nem. Nerval azonban kettéosztotta az *Auf Säulen ruht sein Dach*, „teteje oszlopokon nyugszik” sort, úgy, hogy az oszlopcsarnokot a *Säulen* jelentéséből, a fát a szó alakjából vette (fittyet hánnya az umlautra).

kedvesét: *Dahin! Dahin! möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn*. Ráadásul a német szöveg hangsúlyozza, hogy nosztalgia (*Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich leide*, éneklí Mignon) és ígéret különválaszthatatlanok, fej és írás ugyanabban a posztulációban. Mindkettő egy másuttban konkretizálódik, ami egyszerre *Előző élet és Meghívás az Utazásra*, egyszerre példás *locus amoenus* és *par excellence Sehnsuchtsland* (a kifejezés Tieck-től származik). Szükséges-e hozzátennem, hogy ez a választott föld Itália? Szükséges-e emlékeztetbe idéznem, hogy maga a *Dal* a napfény földjéről szóló irodalmi álmódosások széles korpuszának csupán a kanonizált szövege. Azóta, hogy a tizennyolcadik században az angol és német irodalomkedvelő turisták először menekültek el ködfelhők elől, Itália az elveszett és újra megtalálendő paradicsom irodalmi színtere maradt. Azt, hogy a témának ez az olvasata kikerülhetetlen, még a karikatúra is igazolja – Emma Bovary elvetélt álmai vagy Mignon Normandiában – vagy a társadalmi magatartás (a nászút vagy az Alpokon túra vezet, vagy elmarad). Nem túlzás tehát azt mondani, hogy Itália ábrázolása a hiány, a kielégíthetetlen posztuláció *par excellence* kódja.

Ez a kód működik a szövegben, anélkül, hogy expliciten kibontakozna. Az intertextuális értelmező nyoma hivatott ezt jelezni. Ez a nyom itt igen nagy grammatikai kihágásnak számít egy olyan végletekig normatizált nyelvben, mint amilyen a francia: a helyesírási hiba, a cím leírásának botránya éppúgy, mint a szibilla nevének *f*-es írása *ph* helyett, amelyet a görögös átírás kíván. Ez a „hiba” éppenséggel egy italizmus: az olasz *f*-fel írja át a görögöt. *Dafné*, *Defica* tehát a Pythia, a *Mignon* adta lehetőségekkel olaszosított szibilla, ez annak az intertextusnak a nyoma, ahol Itália nosztalgia, ígéretet jelent, vagy még inkább, a nervali nyelvezeten szólva, azt a kifejezést, ami pontosan ezt a két kiegészítő szót integrálja széma-szerkezetébe (már nem birtokolni, még nem birtokolni): az *ábrándot*. Anélkül, hogy eljutnánk addig a kijelentésig, hogy az intertextus nyoma elegendő a jelentésség szimbolizálásához, azt bátran mondhatjuk, hogy többet tesz, mint pusztán kijelöli az értelmezőt annak totalitásában: különösképpen azokat a vonásokat jelöli ki benne, amelyek ezt a komplex totalitást egyetlen szemiotikai egységgé teszik.

Befejezésként, térjünk vissza a nyomnak ehhez a deiktikus funkciójához. Szükségessé teszi az intertextualitás működését, és ezáltal garantálja a szöveg túlélését: azok az ideológiák, amelyek születésekor körülverték a szöveget, elhomályosulhatnak és az intertextus feledésbe merülhet; egy intertextus feltételezése elég az olvasathoz. Sőt, mivel a nyom formai és szemantikai anomáliákból áll, és olyan homályosságokból, amik egy újraalkotandó világosság, norma nosztalgiját keltik bennünk, így ez beiktatja a szövegbe azt, ami az ismételt olvasást, a folyamatos kérdésfeltevést biztosítja: a vágnak egy jelrendszerét.

(Michael Riffaterre: *La trace de l' intertexte*. = *La Pensée* 1980. 215. 4–19.)

(Fordította: Sepsí Enikő)