Lajosi Krisztina

„... három ellenző világból”.

A *Csongor és Tünde* újraolvasásának lehetőségei

„Ha a magyar verseimben kedvet találhat, azt csak a nyelv okozza, melynek bája valamennyire a hatalmamban volt.”

(Vörösmarty Mihály)¹

Romantika (?)

Az irodalmi művek létmódja az újraértelmezés, mely gyakran vitázni kényszerít a korábbi értelmezők nézőpontjával. Különösen kényes kérdés ez, ha az egyes irodalomtörténeti korszakokat is érinti, amelyek határai oly homályosak és törekenyek, hogy aligha lehet meghatározásukkor az önkényesség hibáját elkerülni.

A magyar irodalomtörténeti korszakolás pontatlanságai egy-egy mű értelmezése kapcsán már többször fölmerültek, és az utóbbi évtizedekben megkezdődött egyfajta újraértékelés. A romantika fogalmát sem hagyta érintetlenül a revízió. Beszélhetünk-e egyáltalán magyar romantikáról, és ha igen, kit sorolnánk ebbe a kategóriába? De tovább tágítva a kérdést, az európai romantikafogalom többértelműsége is nehézséget okozhat a XIX. század kutatóinak. Szándékosan nem írtam romantika korát, mert egyes vélemények szerint a romantika fogalmának ilyen értelmében vett használata helytelen, hiszen a romantika nem szűkíthető le a XVIII. század végére és XIX. század elejére, hanem még a XX. században is tovább élő stílusirányzatról (?) van szó. Továbbá gondot okozhat a társzművészetekkel való összehasonlítás is, hiszen más-más diskurzus alakult ki a képzőművészetben vagy a zenében, mivel az előbbinél a paradigmaváltás későbben, a másikban korábban következett be.

Azoknak, akik eltekintenek a fogalom történeti értelmétől, szembe kell nézniük annak valós létevel, az évszázadok során kialakult recepciójával, melynek hatása alól ma sem tudjuk kivonni magunkat és talán nem is lenne helyes.

Jerome J. McGann az 1993-ban összeállított angol romantikus költészetet bemutató antológiájában (*The New Oxford Book of Romantic Period Verse*. Oxford University Press, London) tudomást vesz a romantika korszakának kérdéskörét övező bizonytalanságokról, de nem tárgyalja behatóbban a fölmerülő nehézségeket.

A szónak legalább két értelmét kell figyelembe vennünk. Melléknévként először 1650-ben fordul elő (Baldensperger: *'Romantique', ses analogues et ses équivalents: Tableau synoptique de 1650 à 1810*. Harvard Studies and Notes in Philology and literature, 1937. 13–105.). Az OED (Oxford English Dictionary) főnévként a romantika szót 1803-ból datálja (a többes szám jelével ellátva), és esztétikai értelmében vett terminusként 1844-ben fordul elő először.

¹ Vörösmarty Mihály levele Zádornak. 1827. augusztus 23.

Németországban a romantika mint korszakot jelentő szó, először 1802 körül fordul elő, de itt is a leggyakrabban melléknévként használatos.²

Franciaországban a *romantique* melléknevet 1804 körül kezdik esztétikai értelmében is használni, amikor Senancour az Obermannban megfelelteti a szónak az igazi érzékenységet („la véritable sensibilité”), de főnévként csak 1816-ban fordul elő német hatásra. Természetesen a főnév okozza a legtöbb gondot a fogalom tisztázásakor.³

Azok, akik a fogalmat mint normát fogadják el, hajlamosak eltekinteni a szó mindennapi értelmétől, és az egyes nemzeti irodalmak közti különbséget sem veszik figyelembe, hiszen más és más helyet foglal el a saját irodalmában Goethe Németországban, Byron Angliában, vagy a szimbolisták csoportja Franciaországban. A romantika antológiai és történeti kérdésköre valószínű soha nem lesz egyértelműen megválaszolható, mégis úgy tartom, hogy ez mindenképpen egy olyan kérdés, amelynek föltevése termékenynek bizonyulhat napjaink korszakkritikai diskurzusában.

A szó körül kialakult vitákat még fokozza az a tény is, hogy a XIX. századi írókat, költőket magukat is érdekelte a sokféleség és a transzcendentális egység közti kapcsolat, hiszen az abszolút egység elérésén fáradoztak, míg ugyanakkor, *per contra*, kétségbevonták az ilyen egységesítő struktúrák létezését. Tehát elmondhatjuk, hogy azok a nehézségek, melyek ma fölmerülnek a romantika fogalmának kapcsán, a már régen is meglévő ambivalenciát reflektálják. Az a kijelentés, hogy a romantika eszméje elmosta a határokat az egyes nemzeti irodalmak között, közhelynek számít az irodalomtörténetben. Ugyanakkor egy ilyen föltevés azt is magába foglalja, hogy létezik egy ilyen entitás, amit romantikának neveznek, azaz valami létező tulajdonságainak összessége, melynek a romantika szó feleltethető meg.

Ha megnézzük a romantikával foglalkozó szakirodalmat, a legtöbb tanulmányban azt tapasztalhatjuk, hogy témák, szerkezeti vonások, a művek látszat–valóság menti felosztása alapján jelölik meg az egyes alkotásokat a romantikus jelzővel. Noha ezek a variánsok az osztályozásnál létező szempontokként merülhetnek föl, a legtöbben éppen a konstanst hagyják figyelmen kívül, azaz egy alkotásnak azon vonásait, amelyek meghatároznak egy adott irodalomban létező művet. Ennek a hiányosságnak a felelevenítése tulajdonképpen a korabeli vitákat idézi föl, amelyeket az egyéni és egyetemes, nemzeti és univerzális kettősségek jellemeztek.

Lehetetlen általánosítani, egységesen használni a romantika fogalmát, hiszen minden irodalmi hagyomány más arculatot ad a műveknek, mindenhol másképp alakult és más jelentéssel bír a romantika, de egy bizonyos, hogy a fogalom minden európai irodalomban előfordul (az amerikaiban is, csak ott transzcendentálisizmusként emlegetik), és ez alapot adhat a romantikus szövegek vizsgálatára, sőt összehasonlítható módszerekkel történő vizsgálatára, melynek során a szövegköziség éppúgy lehet elválasztó, mint összekötő jelenség.

Ha eredeti nyelven olvassuk az egyes nemzeti irodalmakat, minden bizonnyal a nyelv hagyományörző, emlékező szerepe miatt több elválasztó szövegjelenségre fi-

² Eichner, Hans 1972. 143.

³ A. O. Lovejoy 1924. 229–53.

gyelhetünk föl, mint összekapcsolóra. Az átjárhatóságot inkább a tematika, az esztétikai, filozófiai gondolatok átvételében, valamint a nyelvszemlélet terén tapasztalhatjuk.

Nem hiszünk abban, hogy egy szerző életműve annyira egynemű lenne, hogy csak egyetlen korszak, stílus hatása alatt állna minden írása, de kétségtelenül meg lehet állapítani, hogy milyen beszédmódban szólal meg a legtöbbször. Ha ezt az olvasási szempontot tartjuk szem előtt, akkor a magyar romantikus költészet egyetlen kanonizált képviselője Vörösmarty Mihály, annak ellenére, hogy előtte is és utána is keletkeztek művek, melyek a romantika sajátos jegyeit viselik magukon.

Merész és megalapozatlan kijelentésnek tűnhet ez az állítás, de a jelen dolgozat ezt a kérdést szeretné körbejárni Vörösmarty *Csongor és Tündéje* kapcsán, rámutatva arra, hogy a harmincas évektől kezd egyre fontosabb szerepet játszani a költő szövegeiben az önreflexió, ekkor válik a nyelv központi témává, valamint ekkor kezd Vörösmarty közel kerülni más európai irodalmak fő áramlataihoz.

„A romantika irodalmának létrejötté (...) Vörösmarty költészetében éri el teljességét. (...) A költői világkép létrejöttének pillanata – Szegedy-Maszák koncepciójában – a nagyromantika korszakára esik, Vörösmarty költészete jelenti csúcspontját. Csokonait és Berzsenyit követően Vörösmartyig a magyar költészetben senki sem alkotott az övéhez mérhető komplex létértelmezést.”

A dogozat e fenti idézet megerősítése szeretne lenni, azaz azt szeretné bebizonyítani, hogy Vörösmarty nemcsak folytonosságot és organikus fejlődést jelent a magyar irodalomban, hanem a magyar nyelvnek mint műteremtő közegnek a megújítója. A szöveg nála már nemcsak valamiről szól, hanem önmagáról is beszél; a szövegalkotásban egy önmagára reflektáló nézőpontot vélünk felfedezni.

Ezen túlmenően, Vörösmarty poétikájának vizsgálata során azoknak a retorikai alakzatoknak a kirajzolódására összpontosítanak, amelyek mentén megtörténhet(ett) egy paradigmatisztikus váltás a magyar irodalom történetében. Ugyanakkor az eddigi Vörösmarty-kritika (néhány munkától eltekintve, melyhez saját koncepciónk is közel áll, sőt ezeknek az írásoknak köszönhetően, a dolgozatunkban esetleg sikerül új szemszögből megvilágítani bizonyos kérdéseket) reprezentációelvű, alakképzésre összpontosító diskurzusának hatástörténeti szerepére, és a Vörösmarty szövegek értelmezése során kialakult jelentéskonstruáló, kánonalkotó funkciójára is reflektálnánk, külön figyelmet fordítva ezen olvasási alakzatok történeti alakulására.

Vörösmarty a magyar romantika értelmezésében mindig is értékbeli minőséget jelentett, ugyanakkor egy olyan viszonyítási pontot, melyhez képest értelmezhetjük a XIX. század történeti poétikai jelenségeit. Ennek kapcsán megjegyeznénk, nem vagyunk biztosak abban, hogy célszerű-e ilyen középpontokat, viszonyítási pontokat kijelölni. Ha értékbeli különbséget teszünk több alkotó életműve, vagy több szöveg között, akkor óhatatlanul dichotómiákban leszünk kénytelenek gondolkodni, tehát a jobb szöveg, a sikerültebb szöveg mindig egyfajta viszonyítási pont lesz.

A sikeres eligazodás és megértés végett történetileg és kulturálisan is szükségünk van a folyamatos és állandó értékelésre, amelyre a hermeneutika és recepcióesztétika már régóta felhívta a figyelmet. Az egyes szövegek kapcsán felmerülő értékrelativitás a különböző korszakok során jelentős változást mutat, de egy-egy irodalomtörténeti periódusban igencsak szilárd, kanonizált szövegek és értékítéletek léteznek. Vörösmarty azon ritka költők egyike, akiknek írásait már saját korában is

nagyra értékelte az olvasóközönség. Természetesen azt sem szabad elfelejtenünk, hogy épp Vörösmarty volt az egyike azoknak az irodalmároknak (Kisfaludy Károly, Bajza, Toldy mellett), akik megeremtettké a korabeli olvasóközönséget, ízlést diktáltak és ösztönözték a kritikát.

Vörösmarty kánonalkotó szerepét már Gyulai is megemlíti: „Mindig igazságtalan a történelmi szempontok mellőzése. Vörösmartyra nézve kétszeresen igazságtalan volna. Termékenysége a költészet mind a három fő nemére kiterjedt, az eposzra, drámára, lírára egyaránt. Nincs költő, ki mind e három fő nemben egyenlő erejű lett volna. Vörösmartyban az epikus előtt elhalványul a dramatikus, s az epikuson gyakran erőt vesz a lírikus. Ugyanegy nemben írt fő művei sem egyenlő értékűek. (...) Azonban, ha szemügyre vesszük, mi volt előtte a magyar költészet, mivé lón általa és utána, érezni fogjuk, hogy Vörösmarty sokkal nagyobb, mint aminőnek tisztán csak az esztétikai szempont mutatja.”⁴ Ez a véleménye Szegedy-Maszák Mihálynak is: „a költészet összes rétegét átható minőségi változásra azonban csak akkor került sor, amidőn 1820 után Vörösmarty nem előzmény nélkül, de viszonylag ugrásszerűen és lényegében egyedül megeremtettké a romantikus képeket, dikciót, verstípusokat és költőileg megformált világképet.”⁵

Vörösmarty poétikája, szubjektumszemlélete, retorikája a harmincas években jelentős változásokat mutat a korábbi írásaihoz képest. Nem véletlen, hogy ebben az időszakban fordít nagyobb gondot a kritikára és az egyes elméletekre, ekkor figyelhető meg költészetében az önreflektáló hangnem, az ironia és önironia (*Pályalombok*).

Az elbizonytalanított és széteső, de ugyanakkor egységes individumról álmodó szubjektum itt új fényben jelenik meg. Szükségnek bizonyultak az adott kifejezési lehetőségek, a klasszicizmus konvencionális eszköztára: „ez a gondolat vezette el a költőt a nagy romantikus meglátáshoz, mely szerint a nyelvet nem használni kell, nem a meglevőből kell válogatni – mint a klasszicisták hirdették –, hanem új nyelv megalkotása a feladat. Így lett Vörösmarty célja a metaforateremtés, melyben azóta is alig akadt párja költészetünkben.”⁶

Néhány kivételtől eltekintve, Vörösmarty életművét tárgyaló szakirodalmat olvasva, a kutatómunka hátterében nagyrészt pozitívista módszert véltünk fölfedezni, mely a szerző személyéhez, életrajzához közel vitt, de a szövegekhez kevésbé. A másik értelmezői módszert a célelvű, rekonstruktív interpretáció képezi, mely előre meghatározott koncepciót követve olykor ideologikus, terméketlen fejtegetésbe torkollik, amely ismét nem szövegfeltáró értelmezésmód, hanem lezárja a kérdéseket, bezárja a szövegeket.

Ezért számunkra egyfajta retorikai olvasat jelentette a kihívást, amely rávilágíthat olyan kérdésekre, melyek a világirodalmi romantikaelemzések tanulságai alapján termékenyen alkalmazhatóak Vörösmarty újraolvasásában. A retorikai olvasat során nem hagyhatjuk figyelmen kívül a romantika retorika fogalmát, illetve az esztétika és retorika viszonyát sem, de a dolgozatunkban erről is csak néhány meg-

⁴ Gyulai 1985.

⁵ Szegedy-Maszák Mihály 1980. 38.

⁶ Uo. 1980. 180.

jegyzést tennénk, hiszen az egész kérdéskör áttekintéséhez szükséges tudás jelenleg nincs a birtokunkban, így csak néhány alapvető, de hiányos kijelentést kockáztatnánk meg.

A Jauss által fölvetett „aiszthésizs” visszاسzorulásának problémája, és a „poiészis”⁷ hangsúlyozása, véleményünk szerint nem egymás ellenében végbeménő folyamatok, hanem a romantika korában együttélő jelenségek, amelyek egymás kijátszhatóságának a megkísérlésével alakítottak ki egy olyan sajátos beszédmódot, ami a romantikus dialektikának az irodalmi tapasztalatba való beíródását eredményezte. „Még a romantikus élményesztétika is, amely szembehelyezkedett a bel esprit értelmi kultúrájával és mindenfajta retorikus képzésnek tulajdonított mesterességgel, tagadni kényszerült azt, hogy új, az eredetiségen és közvetlenségen alapuló programja abban a régi retorikai követelményben gyökerezne, miszerint a beszélőnek magának is izgatott érzelmi állapotban kell lennie ahhoz, hogy hallgatóira hatást gyakorolhasson. Az önmagát élvező szubjektivitás, mint az esztétikai élvezet új ideálja, ugyanakkor adta fel a *sensus communis* társas szimpátiára utaló nevét, amikor a zseniesztétika végérvényesen kiszorította a retorikai hatásesztétikát.”⁸ A közmegegyezésen alapuló jelrendszer valóban visszاسzorult a romantika korában, de véleményünk szerint ez nem jelenti az esztétika visszاسzorulását is egyben, hanem az eredetiségen és közvetlenségen alapuló program a befogadó előtérbe állítását vonja magával, irodalomban és zenében egyaránt, azaz a régi hatásától szabadulni akaró, de szabadulni nem tudó alkotó, mint befogadó és alkotó egyszerre van jelen a szövegekben, azaz „önmaga mint a másik” konstruálódik meg a nyelvben. (Megjegyezzük, hogy Ricoeur szubjektum–objektum viszonyát tárgyaló elméletén is érdemes lehet elgondolkodni a romantika kapcsán.)

Kételyeink támadtak afelől, hogy vajon van-e létjogosultsága Paul de Man elméletei, illetve az angol romantikakutatás szempontjai rávetítésének magyar, XIX. századi szövegekre. Úgy véljük, ha nem köti gúzsba az elmélet a szöveget, akkor érdemes lehet kísérletezni a szövegfeltáró olvasásmódokkal, ugyanakkor a történeti indexnek is központi jelentőséget kell tulajdonítanunk.

Coleridge egy 1812–13-as előadássorozatában különbséget tesz a modern és a klasszikus költészet között, azaz a régiek és újak költészete közt.⁹ Ez a felosztás már korábban (1808) is megjelenik Coleridge egy esszéjében: „Ancients – the Finite, & therefore Grace, Elegance, Proportion, Fancy, Dignity, Majesty, – whatever is capable of being definitely convoyed by defined Forms or Thoughts – The Moderns, the infinite, & indefinite as the vehicle of the Infinite – hence more to Passions, the obscure Hopes and Fears... Sublimity.”¹⁰ Coleridge közvetlenül

⁷ H. R. Jauss 1997.

⁸ Uo. 163.

⁹ „The Poetry of the Ancients... from that of the Moderns; or, the differences of the *Classical* from the *Romantic* poetry”, in: *Coleridge Lects 1808 – 1809*. 1: 480; B. M. Add. MS 34 225, fols. 167–67 v, transcribed *ibid.*, 1: 492–93.

¹⁰ Uo. „Régiek – a Beféjezett, és ezért Kellemes, Elegáns, Arányos, Képzetbeli, Méltóságteljes, Méltóságos, – minden, amit meghatározott Formák és Gondolatok közvetíthetnek – a Modernek, a

Schlegel munkájára támaszkodik¹¹, de a hatás kérdésével most nem kívánunk többet foglalkozni. Megjegyeznénk, hogy Vörösmarty olvasmányai közt is már a húszas években megtalálhatjuk Schlegelt, hatását érezni lehet a harmincas években keletkezett költeményeiben is.¹² A romantikus program része volt megszabadulni a véges, materiális valóságtól, a be- és lezárságtól, és a fenséges szabadság végtelenségét hirdetni mindenáron. „A romantikus költészet egy haladó egyetemes költészet... Egyedül ez végtelen, mint ahogy egyedül ez szabad.”¹³ A személyiségről (personality) átkerül a hangsúly az individuumra, és Schlegel szerint ez az egyetelen, ami eredeti és örök az emberben.¹⁴ Ez közelíti az embert az Istenhez, a romantikus költészetet a tökéletességhez. A tökéletességet nem lehet értelmezni, csak megérteni. Ezért válik a romantikus költészet fő eszközévé a szimbólum.

Szimbólum és allegória

A romantikában eddig a szimbólumkutatás került központi helyzetbe. Ez összefügg azzal a ténnyel is, hogy a szimbólumot a metafora egyik altípusának tekintették a romantikus teoretikusok. A szimbólum valami olyan totalitást sugall, amely lényege a kép és az általa felidézett érzékfeletti idea összekapcsolása, egységbe kovácsolása.

Coleridge fogalmazza meg először az angol romantikában a szellemi és tárgyi egység mentén felépített létfelfogás gondolatát, amelynek természetesen fő kifejezőeszköze a szimbólum. Hittek benne, hogy a szimbólum képes megteremteni a lét áhított egységét a tárgyas és szellemi között. Míg ezzel szemben az allegória racionális, önmagán kívülre utaló kifejezésforma, amely szétválasztja a tárgyi és spirituális tartalmakat, nem összpontosít egyetlen bizonyosságra, egy végső jelentésre, hanem a különböző jelentések pluralitását teremti meg.

Az allegória fejezi ki a külvilág és a belső világ érintkezési lehetőségét, de nem téveszti szem elől az elválasztottság tudatát. A romantika vágyálma egy olyan abszolút és immanens centrumra vonatkozó egység, mely a szimbólum által juttatható kifejezésre. Paul de Man *A temporalitás retorikájában* foglalkozik ezeknek a retorikai alakzatoknak a kérdésével, és kifejti a romantikus abszolút egységnek a korlá-

végtelen és meghatározatlan mint a Végtelen közvetítői – ezentúl sokkal inkább a Szenvedély, a homályos Remények és Félelmek... Fenségesség.”

¹¹ A. W. Schlegel: *Lectures on Art and Literature (Vorlesung über dramatische Kunst und Litteratur)*, amelyet Heidelbergben adtak ki, és amelyet 1815-ben angolra is lefordítottak. Tudomásunk van arról, hogy Coleridge birtokában volt a heidelbergi kiadású könyvnek. (I. Drummond Bone: *The question of European Romanticism*. 184.)

¹² Gyulai 1985. 110. „A német és spanyol romantikával Pesten ismerkedett meg. Zádor írja Kazinczynak, hogy 1824-ben Lord Byron, Scott Walter, Houwald és Müllner voltak Vörösmarty olvasmányai. 1825-ben pedig Schlegel dramaturgiája és Calderon.”

¹³ Friedrich Schlegel 116. Aforizmája az Atheneum 1798. számából; I. Eichner 1967. 185.

¹⁴ Friedrich Schlegel, in Atheneum, 1800. *Ideen* 60, 47. „It is individuality which is the original and eternal within man; personality doesn't matter so much.”; „God is each truly original and exalted thing, therefore the individual himself to the highest power.”

toltságát, amely éppen az allegória és a szimbólum műbe beleágyazott párbeszédéből ered. Ez szükségszerűen egy harmadik elemet implikál: az időt.

A szimbólum esetében az idő szerepe minimális, hiszen a kép egybeesik az ábrázolt valósággal, az allegória világában viszont az idő szükségszerű, alkotó kategória. Míg Coleridge-nál néhány kivétellel az egyén, mely legtöbb esetben mint a műben megszólaló szubjektum valamilyen spirituális egységben van (vagy erre törekszik) a mindenséggel, Wordsworth költészetében a temporális meghatározottságú élet kerül előtérbe, mely elől a szubjektum a természeti lét időtlenségébe menekül. „Az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelenti, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg. Az ént ezáltal megóvjá attól, hogy illuzórikus módon azonosítsa önmagát a nem-énnel, melyet így, bármilyen fájdalmas is, pusztá nem-énnek tekinthet.”¹⁵

Éppen ennek a fájdalmas felismerésnek lesz a következménye, hogy mintegy menedékként előkerül a szimbólum, a mitizált rend, mely valami ellenében jött létre, valaminek a hiánya szülte, tehát hiány nélkül nem létezik; az alkotó így sohasem lesz képes megnyugodni benne, hiszen egy védekezési stratégia konfliktusa elől talál menedéket, de ezt a konfliktust nem semlegesítette, nem oldotta meg.

„Vörösmarty lelkének legfőbb jellemzője a valóságélmény polifóniája” – írja Barta János *A romantikus Vörösmarty* című tanulmányában. Kitűnő példa rá a *Csongor és Tünde* (1831).

A *Csongor és Tünde* beilleszthető olyan romantikus művek sorába, mint Coleridge-nak a *Rege a vén tengerésről* című elbeszélő költeménye, vagy Shelley *Megszabadított Prométheusza*, amely egyszerre állít fel egy személyiségközpontú, szubjektivitásra épülő világképet, amit végül akaratán kívül megcáfol. A világ dialektikáját, a rend és káosz kérdését helyezik e művek középpontjába, és így nem egy állapot leírása, egy szimbólum metaforikus megértése a narráció alapja, hanem az út, a megértés folyamata (az alkotás folyamata), mely a befogadót a metaforikus olvasásról az allagorikus értelmezés útjára tereli. Tehát ilyen értelemben a *Csongor és a Tünde* szövegvilágát nem egymástól elszigetelt és ellentétes szölamok párbeszédékként olvassuk, hanem egymást kiegészítő, identitásukat csak a másik jelenlétében, így az együttlétezésben érvényesítő beszédként. A szimbólumot és allegóriát sem a hagyományos értelemben vett alakzatokként tárgyalnánk, hanem mint olvasási alakzatokat határoznánk meg.

Csongor rögtön az első felvonásban elmondja mindazt, ami a mű értelmezése szempontjából kiindulópontként szolgálhat:

CSONGOR: Minden országot bejártam.
Minden messze tartományt,
S aki álmaimban él,
A dicsőt, az égi szépet
Semmi földön nem találtam.
Most, mint elkapott levél,
Kit süvöltve hord a szél,

¹⁵ Paul de Man 1996.

Nyugtalan vagyok magamban,
Örömben, bánatomban,
S lelkem vágy szárnyára kél.

Tehát a térbelitől, a tárgyiastól indul ki, melyet az ország-világ asszociál, ahol viszont egy más minőséget, a spirituálist keresi, azt, ki álmaiban él, az égi szépet, melyet nem talál a saját világában. Már rögtön az elején két fontos tételt mond ki (vagy rejt el): a világ abszolút megismerése, a mindenség teljes birtokbavétele lehetetlen, a mindenségnek éppen a szubjektum (álmai) a határa. Kétségbe vonja a metafizika álmát, a végső értelemben bízó világkonstrukció lehetőségét. Az égi szép a platóni ideák tanát konnotálja, melyben a szubjektum szeretne hinni, de mivel azt, aki álmaiban él, a tárgyi valósághoz viszonyítja, kénytelen megkérdőjelezni előző idealista világnézetét. Mintha az immanencia cáfolata hangzana el. Ugyanakkor kimondja, hogy a külső világ helyett önmagát tekinti a megismerés lehetséges tárgyának.

A másik lényeges eleme az idézetnek a nyugtalanság. Mondaton belüli pozíciója arra enged következtetni, hogy éppen az előtte megfogalmazott hiány, a mitizált rend, az égi szép hiánya idézte elő. Paradox módon éppen ez a hiány szüli az utat, az út kényszerét, tehát magát a szöveget. Így lesz a nyugtalanság két szinten is alkotó tényező.

Frye szimbólumértelmezése eltérő a Paul de Manétól. Frye értelmezésében a szimbólum többféle konnotációval rendelkező terminus, egyfajta gyűjtőfogalom. „Szimbólumnak nevezem egy mű szerkezetének bármely olyan egységét, mely az értelmezés szempontjából elkülöníthető és önállóan vizsgálható.”¹⁶ Az olyan nyelvi elemeket, melyek kiragadhatóak a nagyobb szövegtestből, és szerepük lehet a szövegértelmezés szempontjából, esetleg tartalmilag visszatérnek, zenei hasonlattal élve, Frye motívumoknak nevezi. Ez a strukturalista álláspont sem világosabb, mint Paul de Mané, hiszen egy műben nemcsak a szimbólum vizsgálható elkülönítetten, hanem bármely jelentésegység.

A dolgozat De Man koncepcióját követi, hiszen a vizsgálandó művön belül a szimbólumot nemcsak strukturálisan vagy tematikusan közelíti meg, hanem mint olvasás-retorikai alakzatot.

Schelling a következőket mondja: „A mitológiát egyáltalán és minden mitológiai költészetet nem sematikusan és nem allegorikusan, hanem szimbolikusan kell érteni. Mert az abszolút művészi ábrázolás követelménye a teljes indifferencia, tehát az, hogy az általános egészen azonos a különössel, a különös pedig az egész általánossal, nem pedig jelenti.”¹⁷ E felfogás szerint a szimbólum színekdoché, mint rész képviseli a totalitást. Az allegória mechanikus alakzat, absztrakció, mely nem áll meg önmagában, pusztá fantom reprezentációja. „Ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel is-

¹⁶ Frye, Northrop 1973. 71.

¹⁷ Idézi Gadamer 1989. 73.

métlése lehet, amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen a megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség.”¹⁸

Tehát az allegória esetében nem az indifferencia, hanem épp a differencia a konstitutív tényező. Következésképpen valamilyen negatív mozzanatot is kell tartalmaznia. A két történet közti időintervallum ezt a negatív tartalmat csak megerősíti. A befogadó nem azonosul teljesen a hagyományos kifejező formákkal, nem használja szolgálai módon a megrögzült jelentéseket, hanem újragondolja, értelmezi, azaz párbeszédbe, olykor vitába kényszerül a régivel. A műben található témák nem egyszerűen a mitikus hagyományt képviselik a szöveg szerkezetében és tartalmában, hanem ennél sokkal intenzívebb tartalmi jelentőségük van a szöveg jelentésképződésének a szintjén.

Az allegória tehát nem azonosságra, hanem különbségekre törekszik, mely nem jelenti a hagyomány megtagadását, hanem ellenkezőleg, a hagyományban való benne állás tudatára hívja fel a figyelmet. A hagyomány értékelése egyúttal annak a nyelvnek az értelmezését is jelenti, amelyen az egyes történetek megszólíthatóak, vagy megszólaltathatóak.

Már Gyulai is Vörösmarty érdemeként emlegeti, hogy „Vörösmarty nem akarta semminemű filozófiai absztrakt eszme allegóriájává átalakítani a naiv népmesét.”¹⁹ Tehát nem lett a mű pusztá utánczás, átvétel (valaminek az allegóriája a kifejezés hagyományos értelmében), hanem újraértelmezés, a hagyomány eredeti és egyéni újragondolása. Tulajdonképpen minden jelentős műalkotás ezt teszi. Gondoljunk csak Coleridge híres definíciójára, amely szerint a képzelet a végtelen VAGYOK megismétlődése a véges elmében²⁰, ahol a VAGYOK a 2Mózes 3,14-re utal, azaz, „És monda Isten Mózesnek: VAGYOK AKI VAGYOK. És monda: Így szólj Izráel fiaihoz: A VAGYOK küldött engem tihozzátok.” Tehát Coleridge ezzel az intertextussal nyelvi és tematikus szinten is az allegória olvasási alakzatát állítja előtérbe, mint valaminek a megismétlődése, egyéni módon történő újraértelmezése, akárcsak a *Csongor és Tünde* drámai narrációja.

Út és útkereszteződések

Az út lesz a mű központi szimbóluma. A műben azonban a történet, mely ezen az alapon szerveződik, allegorikus jelleget ölt, valami önmagán túlira utal.

Amikor azt állítottam, hogy az út a mű egyik alapvető szimbóluma, tulajdonképpen nem a műben konkrétan megjelenő, a történet szó szerinti olvasatának útjára gondoltam, hanem az útra, mint kitaposott ösvényre, mint elbeszélési hagyományra, mely ettől kezdve a történet menetében is allegorikus interpretációt kínál. „A XIX. század esztétikája a lélek szimbolizáló tevékenységének a szabadságán alapult. De valóban ez a hordozó alap? Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimboli-

¹⁸ De Man 1996. 31.

¹⁹ Gyulai 1985. 176.

²⁰ Coleridge: *Biographia Literaria*. XVIII. 1983: 1. 304.

záló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül?”²¹

Csongor vízszintes síkon indul el a boldogság keresésére a földi világban. Keresztezi útját a gonosz, vagy ő maga keresztezi a gonosz útját, mely szükségszerűen egy másik minőséget, egy másik világot képvisel, így keresztezvén a két sík, a való és a fantasztikum síkja egymást. Mirigy függőleges útra tereli Csongort, azaz megmutatja azt a fát, melyet az égiek ültettek a kertbe. Tehát Csongor a fa által kapcsolatot teremthet a másik világgal, a tündérek világával, mely ismét a fantasztikum szférájába sorolható. Minden bolyongás, ami ezután történik majd a két világ határán, vagy egyszerre mindkét világban is lejátszódhat, hiszen a fa világának megtapasztalásával megtörtént Csongor beavatása. Ezek után minden útkereszteződés arra szolgál, hogy megteremtse a szereplők számára az átmenetet egyik világból a másikba. A drámában megjelenő kör első felében történik meg a „túlvilági séta”, tehát a vízszintes és függőleges utak kereszteződése, míg az alsó félkör kizárólag a síkban való mozgás lehetőségét biztosítja.

Az út allegorikus értelmezése megengedi az egymást folyton át- meg átkeresztező szimbólumok kifejtését is. A két jelenség vitathatatlanul egybejátszik, hiszen a metafora és szimbólum előnyben részesítésekor még nem zártuk ki az allegória jelenlétét, mely véleményünk szerint minden műnek szerves velejárója, főleg azoknak a műveknek, melyek egy-egy jól ismert forrásra támaszkodnak.

„Minden mű allegóriája annak, amit ki akar fejezni, minden olvasat allegóriája annak, amit a mű kifejezett, azaz olvasáskor első és másod szintű allegorikus szerkezetekkel próbálkozunk.”²² Az értelmező kételyének megfogalmazása mind impliciten, mind expliciten megtalálható a *Csongor és Tünde*-ben. Csongor a Tudóssal való első találkozásakor a következőket jegyzi meg:

Olvassa folyvást, ami benne van,
Vagy inkább, amit gondol, s benne nincs.

Ezek a szavak a Tudósról szólnak, de a helyzet korántsem ilyen egyszerű. Mikor ezeket a szavakat mondja Csongor, tulajdonképpen mi olvassuk a szöveget, azaz paradox módon Csongor olvas minket. Ha Vörösmarty ellátta volna szerzői utasításokkal a dráma szövegét, valószínű az állt volna ennél a résznél, hogy „félre”, ahol a kiszólás, a történetből való kiszólást jelenté, azaz a *Csongor és Tünde* szövegére való figyelemfelhívás egyfajta jelzése lehetne, de így is az önreflexivitás alakzata eléggé nyilvánvaló a műben.

Ez az egymás olvasása, az egyes szereplők beszédének megértése akkor lehetséges, ha azonos úton haladnak, vagy útjaik keresztezik egymást a narráció során. Így az útkereszteződés egymás megértésének metaforájává lesz, vagy éppen a megértés lehetetlenségét jelenti.

Babits Mihály az *Európai irodalom történetében* megjegyzi, hogy a *Csongor és Tünde* belső formája a romantikus regény fogásaira emlékeztet. Nem tudom, hogy

²¹ Coleridge: i. m. 75.

²² Uo. 11.

mit nevezhetünk romantikus regénynek, vagy egyáltalán célszerű-e romantikus regényről beszélni, de az bizonyos, ha megnézzük a *Csongor és Tünde* beszédmódját, az gyakran közel áll néhány XIX. századi regényéhez, főleg fejlődésregényéhez (pl. Dickens: *Szép remények*), így indokoltnak tartom a narratívaelemzés terminusainak használatát.

A *Csongor és Tünde* nem Csongorról és Tündéről szól, nem a szerelmi történetről, hanem a drámai elbeszélésről, azaz Mirígyről. Mirígy a történet narrátora, olyanfajta szereplő, mint a görög mitológiában a moirák, akik a sors fonalát fonják. A mű elejétől a végéig, ha Csongor és Tünde találkozik, az csakis Mirígy közvetítésével lehetséges. (Éjfélkor a kertben, hajnalban Mirígy udvarában, majd Mirígy kertjében, szobájában, a csodakútnál stb.)

Mirígy építi fel a történetet és Mirígy bontja le. Valami furcsa perverzitás jellemzi beszédmódját, hiszen míg a szerelmeseket a történet logikája az egymásra találás felé sodorná, Mirígy mindig megakadályozza őket ebben. Ez is csak a vágy növelését szolgálja, mind a történet, mind az elbeszélő és olvasó szempontjából, azaz Csongort és Tündét az egyesülés vágya mozgatja, míg az olvasót a mű végére való jutásnak vágya, azaz a mű elolvasásának vágya, mely a sok késleltetéssel csak tovább fokozódik. De végére érhetünk-e az útnak, kiolvashatjuk-e a *Csongor és Tündét*, ha a drámát mint szöveget olvassuk? A válasz egyértelműen: nem. Ezt foglalta szélesebb keretbe az Éj kozmogóniája.

Az egyes útkereszteződések magát a történetet inkább ismétlik, semhogy előre-vinnék. Így kap nagyobb hangsúlyt a történetmondás (azaz a drámában a játék), mint a cselekmény. Ez a játék elsősorban nem színházi effektusokra támaszkodik, hanem a nyelvre és nyelvjátékokra.

„Az Éj mint összekötő, nemcsak a modell építmény kívánalmait valósítja meg, gondolatilag-filozófiailag is összekapcsolja a két világszintet. És ezt teheti, hiszen mindennek létrehozója, alkotója” – idézem Bécsy Tamást. Tehát az Éj a másik történetmondó, aki funkciójában azonos Mirígygel. Ugyanazt a történetet meséli el többször, az Éj és Mirígy is, más-más szinten ők a történetmondók. Nincs egy központi narrátor (talán nem is lehet, hiszen drámáról van szó), nem mondják ki a „nagy történet” létrehozójának a nevét, a világ (szövegvilág) teremtménye nincs megnevezve, csak azt tudjuk, hogy volt, van és lesz, akárcsak a sötét, lény-nem-lakta Éj.

A történetben Ilmának van kulcsfontosságú szerepe, hiszen ő vezeti el a két szerelme egymáshoz. Úgy irányítja az úton Tündét, mint egy vakot. A vakság motívuma többször is előfordul a történetben.

Ilma látja meg a fa lombjai alatt Csongort, ami ironikus feszültséget kelt a szövegben, hiszen a fát Tünde ültette, szerelme jelképeként, és Csongort a fa lombja takarja el Tünde szeme elől, azaz Tündét épp a szerelme vakítja el. Ilma vezeti el a két szerelme egymáshoz, ő a gyakorlati tanácsok osztogatója, ugyanakkor az üres, ábrándozó szólammal szemben az ő beszédmódja érvelő, kételkedő. Mindig a beszélőtárs szövegét elemezve, abból kiindulva alkotja meg ironikus megjegyzéseit, melyek nem valamilyen külső tényhez, morális törvényhez viszonyítva találó feleletek, hanem rárimelnek a beszélgetőtárs szövegére, mintegy megmutatva a disszonanciát. Erre példa a következő párbeszéd:

TÜNDE: A fa kincseket terem,
 A fő kincs a szerelem,
 Szép világa álmainnak,
 Melyek e vidékre vonnak.
 Ah, az rajta nem terem.

ILMA: Asszonyom, mit adsz, ha mondom
 Hogy belül a lomb alatt
 Csongor úrfi szunnyad ott?

TÜNDE: Ilma, mit beszélsz bohóul?

ILMA: Engedd hát, hogy én öleljem.

TÜNDE: Áldott, kedvező szerencse,
 Mint köszönjem ezt neked!

ILMA: A szerencse vak gyerek,
 Ezt inkább nekem köszönjed.

Tehát az alapszituáció Tünde álmodozása, várakozása a csodára, hogy majd a szerelem megterem azon a fán, mely az ő alkotása, így jelképesen a fa az ő belső világának képe. Ilma látja meg Csongort a fa lombjai alatt. Ez is ironikus helyzetet teremt, hiszen Tünde vágyik Csongorra, de nem veszi észre, nem keresi, a szerelemtől nem látja Csongort. Vakságára az ébreszti rá, hogy a vágy tárgya esetleg más által is birtokolható. Ilma nem hasznos magyarázatokkal, nem oktató jellegű kijelentésekkel mutatja meg Tündének Csongort, hanem egyszerű, tömör, ugyanakkor hatásos mondattal, mely Tünde vágymotívumára rímel rá. Nem mond mást, csupán folytatja úrnője gondolatmenetét, így mintegy kimozdítva Tünde szövegét eredeti pozíciójából, magához képest némi távolságtartást idézve elő, és ezzel együtt ironizál. Ilma szövegének fényétől válik Tünde mondanivalója ironikussá. Erre még csak rájátszik az utolsó szóváltás, melyben Tünde a szerencsének (nevezhetnénk sorsnak) küszöni meg az ajándékot, mintegy saját vakságáról terelve el a figyelmet, mely Ilma válaszában fényében, amelyben nyíltan is megjelenik a „vak” kifejezés, ismét ironikussá válik. Hasonló a helyzet Balga és Csongor esetében is, ahol Balga jobban lát, mint Csongor.

Egyfajta hullámmás van a történetben, amelynek során föld és menny egymásra talál, illetve szétválik, és különböző utakon indul el. Az út a mű központi szimbóluma. Mirigy az egyes szereplőket különböző utakra terelve, szövi a történetet, így az út magának a történetmondásnak a metaforája. A mű allegorikus jelleget ölt. Nem egy abszolút centrumra vonatkozik, hanem a hiányból építkezik, az út biztos végére jutásának a hiányából, ezért a Csongor és Tünde kapcsán én inkább az allegória szerepének fontosságát hangsúlyoznám, és nem a szimbólumét.

Az út, amelyet az egyes szereplők (és az olvasó) megtesznek, jelképes, a tér idővé transzformálódik. Az út egy mesei nap, hajnaltól hajnalig tart, mely az irodalmi hagyományból jól ismert Journey novelt (utazási regényeket) asszociálja, ahol az úton való haladás összefonódik a quest (keresés) motívumával.

Frye szerint ezek eredete a Bibliáig vezethető vissza. Jézus szavai az Atyához vezető útról János evangéliumában a következőképpen szólnak: „Én vagyok az út, az igazság, az élet.” Ha ezt az idézetet figyelembe vesszük, ilyen értelemben is befelé terelődik a történet. Az út alakja nem egyenesen végtelenbe futó, hanem kör, mely az élet ciklikusságát érzékelteti. M. H. Abrams *Natural Supernaturalism* cí-

mű könyvében az ilyen körszerkezetet implikáló romantikus műveket, ahol tulajdonképpen az én-keresés, az egyén önmagára, saját nyelvére találása a tét, Hegel *A szellem fenomenológiájával* hozza összefüggésbe.²³

Hegel az emberiség intellektuális történetét, a Bildungsweget (tökéletesedés, formáció útját) írja meg. Josiah Royce megjegyzi, hogy Hegel munkája rokon vonásokat mutat a korában igen divatos Bildungsromannal (fejlődésregénnyel).²⁴ Csak hogy a XIX. századi fejlődésregények éppen a fejlődésregény megírhatatlanságáról szólnak. E művek retorikája azt sugallja, hogy az elbeszélés nem halad előre, hanem ismétli önmagát. A *Csongor és Tünde* történetmondásának ezt a jellegét már említettem. Tehát a történetmondás szintjén valóban rokonítható a korabeli regényekkel, és lényegesen eltávolodott Vörösmarty korábbi eposzkísérleteinek hangnemétől. Az eposz egységes nézőpontja, a szerző és közönsége közti közelség megszűnt, a megértés problémává vált. Az a tény, hogy Vörösmarty oly sokszor nekirugaszkodott a *Csongor és Tünde* szerelmi témájának különböző eposzokban, melyeket nem tudott befejezni, talán a fent említett változásoknak is tulajdonítható. Ha szövegről beszélünk, nem biztos, hogy célszerű belekeverni a műfajiság problematikáját a diskurzushoz, de egy szöveg mindenképpen megszólal valahogy, valamilyen beszédmód jellemzi, amely műfaját is meghatározza, így kikerülhetetlen szempont, noha ebben a dolgozatban nem ez a központi kérdés. A befejezhetetlenségre utalt Coleridge is a bevezetőben idézett tanulmányában, ahol a régi költészetnek tulajdonítja a lezárságot, a befejezettséget, és a moderneknek a végtelen érzékeltetését a lezáratlansággal.

A korábbi eposzkísérletekhez képest úgy tűnik, hogy a *Csongor és Tünde*ben egy egységes koncepcióval találkozunk, holott sem a történet, sem az elbeszélés nincs befejezve. Ezért a *Csongor és Tündét* a befejezett mű megírhatatlanságának a dokumentumaként olvasom. Míg a romantikus művész általában a teljesség eléréséről álmodik, számolnia kell a kételyekkel, melyek a beteljesülést gátolják. A *Csongor és Tünde*ben, annak ellenére, hogy a két szereplő egymásra talál, nincs beteljesülés. Ez nemcsak a narratívában, hanem a poétikai diskurzushoz is megmutatkozik, hiszen retorikailag egy önmagát ismétlő elbeszéléssel állunk szemben. A romantikus elbizonytalanodás szolgáltathatta ki az alkotó szubjektumot a nyelvnek, a szövegteremtésnek mint nyelvteremtésnek, ellentétben a formákra hagyatkozó klasszicista esztéticizmussal. Ezért a *Csongor és Tünde* akár metaszöveggé is olvasható.

²³ Hegel *A szellem fenomenológiájában* olyan körforgást implikáló elméletet dolgoz ki, melyben megjelenik a Bildungsbiographie, mint rendszeres filozófia, a Wissenschaft, valamint az Universalgeschichte. A *Logikában* kijelenti, hogy a filozófia egy olyan körrel ábrázolható, mely önmagába zárul. A létező csak úgy tud kiteljesedni, ha végigjárja az ellentmondások dialektikus spirál-szerű útját, és egy magasabb létformába kerül, eléri az „abszolút” ideáját. Ez az önmagát létrehozó kör, Wissenschaft, a tudomány, mely időtlen és végtelen.

²⁴ M. H. Abrams 1971. 112.

Hagyomány és újraolvasás

Vörösmarty harmincas évekbeli költészetének sajátosságai közül éppen a reflexió (önreflexió), az ironia (gúny), a műforma problematikája állt dolgozatunk középpontjában, mint olyan lehetséges retorikai, poétikai olvasási alakzatok, melyek mentén korszerű kérdéseket tudunk föltenni Vörösmarty költészetével kapcsolatban, és kiindulópontot kaphatunk komparatív elemzések számára. Már Gyulai is megemlíti, hogy Vörösmarty „óhajtotta, hogy önállóbban fejlődjünk, s ne csak német szomszédaink, hanem egész Európa irodalmára fordítsuk figyelmünket” (kiem. – tőlem).²⁵

Ugyanakkor a magyar romantika korszakolásának újraértelmezését is fontosnak tartjuk, a felvilágosodásra és a századvégre való kitekintéssel, valamint olyan kulturaközi érintkezésekre reflektálva, mint a történelem, filozófia, zene stb.

A fenti Gyulai-idézet, mely arról tesz tanúbizonyságot, hogy Vörösmarty óhajtotta a kritikát, összecseng egy korabeli, a magyar zenei életre vonatkozó megjegyzéssel: „A kérdés tehát az, vajon a magyar zene ... páratlan eredetisége mellett oda idomítható s eszményesíthető-e, hogy aztán az ne csak a magyart, de az egész zeneművész világot is – nem mint különváló, eredeties nemzeti zene, de mint általános becsű művészeti mű – megragadja, s maga részére meghódítsa?”²⁶ Vagy álljon példaként egy másik idézet, mely egy évvel korábbi, és amely a magyar zene külföldi recepciójának a lehetőségeire kérdez rá, de valóban nem válaszol, és talán nem is tudna még ma sem, noha a magyar zene külföldi befogadására jóval nagyobb és realisabb esélyeket látunk, mint a magyar irodaloméra. „A másik cél: ennek a megtisztult magyar zenének egyenrangú félként való recipiálása külföldön. Mert rendületlen hitünk, hogy ez az ifjú muzsika egykoron nem utolsó szerepet fog játszani az európai nagy hangversenyekben; hogy és mikor? ez más kérdés, melyre egyedül az idő képes felelni.”²⁷

A kanonizált olvasásmódok nem konzerválhatják a művet. Az újramondás kényszere az újabb korok természetes velejárója, s míg a modern és későmodern korszaka esetében megkezdődött az irodalomtudomány feladatainak újrafogalmazása, úgy ez a romantika korát sem hagyhatja érintetlenül.

A magyar romantika korának állítólagos megkésetttségét talán érdemesebb lenne a Szegedy-Maszák Mihály által felvetett módon vizsgálni, azaz nem a megkésettiségből, hanem a különböző korszakok (diskurzusok), együttlétezéséből kellene kiindulni. Így a romantika-kutatás kiterjedhet a XVIII. század végének irodalmára. Nem egyedi jelenség az előfutárok jelentkezése, elég, ha az angol irodalomra, Blake-re gondolunk. És gyakran egy korábbi szöveg előremutatóbbr lehet, mint a kronológiailag később keletkezett írás. Egy ilyen jellegű megközelítés önkéntelenül bevonná a vizsgálódás perspektívájába a modernizmus és a romantika viszonyának újratárgyalását is.

²⁵ Gyulai Pál: *Vörösmarty Mihály*. 200.

²⁶ Ábrányi: *Zenészeti lapok*, 1860/1. 95., idézi Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Zeneműkiadó, Bp. 1951. 95.

²⁷ Mosonyi: *Zenészeti lapok*, 1861/1. 153., uo.

Ugyanakkor kérdés marad, hogy mely életműveket kellene tárgyalni, mi a célra vezetőbb? Ha kanonikus művek és alkotók nyomán alakítjuk ki a saját rendszerünket, vagy ha az eddig ismeretlen, esetleg másodvonalbelinek titulált szerzőkre is figyelmet fordítunk? A kutatási módszer nehézsége mindkét esetben tetten érhető, hiszen, ha újra szeretnénk olvasni egy korszak, vagy szűkebben egy alkotó műveit, a kihívást a felfedezés, az eddig ismeretlen, vagy elhanyagolt művek újjáélesztése jelentheti, de ugyanakkor a hagyomány olyan erősen meghatározza és befolyásolja irodalomértésünket, hogy aligha tudjuk teljesen kivonni magunkat alóla.

„A kanonizáció folyamata, tudjuk, nem elhatározás, nem szubjektív szándék, nem új paradigma »bejelentésének« következménye. Sokkal inkább az irodalomértés állandó módosulásainak eredménye, melynek bár részese, előmozdítója, de nem uralója a tudomány és a kritika. Így aligha állapíthat meg szigorú mezsgyékét a saját téziseinek lecövekelésétől tartozkodó, a folyamatos reinterpretációkban-újrakonstituálásokban élő kutatás. A korszakoló beszéd így a szokásosnál is óvatosabb, önkritikusabb, viszonylagosságát folyvást hangsúlyozó retorikával élhet, noha az epochális – paradigmatis – kanonikus szempontok fontos értelmező szerepet játszanak a konkrétabb témákról, akár az egyes művekről szóló diskurzusokban is.”²⁸ A kánonokat az a paradox jelenség jellemzi, hogy míg egyfelől teljesen önkényesek és nyitottak, másfelől pedig nagyon is zártság határozza meg őket, hiszen „a kánonokat az az idézet tartja érvényben, mely a fordításhoz hasonlóan a szövegközöttiség egyik módjának tekinthető”.²⁹ Visszautalnánk egy korábbi megjegyzésünkre, a dolgozat első fejezetére, ahol azt mondtuk, hogy a szövegközöttiség éppúgy lehet elválasztó, mint összekötő jelenség az összehasonlító irodalomtudományban. Az eltérések párbeszéde mentén látjuk lehetőségét a komparatív módszereknek, legyenek ezek a differenciák az irodalmi hagyományban, a kritikában, vagy az egyes nemzeti irodalmakban. Úgy gondoljuk, hogy a romantika korában kezdődött el az a jelenség, amely fent említett eltérések párbeszédére helyezi a hangsúlyt, hiszen a magyar irodalomban sem az idegen minta követése lesz a mértékadó, nem is az etnocentrikus elszigetelődés gondolata, hanem a kettő párbeszéde, vagy ahogy Vörösmarty mondaná: „A legszentebb vallás a haza s emberiség.” Ennek a gondolatnak az alakulástörténeti vizsgálata mentén képzeljük el a dolgozatunkban fölvetett kérdések továbbgondolását.

²⁸ Eisemann György: *A folytatódó romantika*. 115.

²⁹ Szegedy-Maszák Mihály 1995. 96.