

Írott képek, néma dallamok

Jelige: „Winnetou”

## TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék.....	2
Bevezető.....	3
Metszésponatok.....	5
Mallarmé és a zene.....	10
A görög tragédiától a költészetig .....	15
A Könyv mint ős-zene és a szerzői szubjektum elvesztése .....	18
A <i>Kockadobás</i> zenéje .....	20
Összefoglaló .....	22
Irodalomjegyzék.....	23

## BEVEZETŐ

Az intertextualitás, az intermedialitás, az interdiszciplinaritás kérdésköre a hatvanas évek óta meghatározó formában jelen van a különböző szövegek, a különböző médiumok, a különböző művészeti ágak, a különböző tudományterületek diskurzusában, és még korántsem tisztázott minden vonatkozásában. Az inter-kapcsolatok olyan funkcionális és módszertani változatosságot mutatnak, hogy együttes számbavételük szinte lehetetlen. Az egyik szöveg/médium/művészet/tudomány megidézése egy másik közegében mindig felveti annak kérdését, hogy az efféle kapcsolat révén mit hoz magával a „vendég”, és mivel gazdagodik a „befogadó”. Ugyanakkor sokszor a kapcsolat egyenrangúsága nem teszi lehetővé az efféle megközelítést, és inkább a szintézis révén létrejövő új művészeti/tudományos minőségek eredetüktől történő leválasztásának lehetőségeit vizsgálja. Emellett azt is figyelembe kell venni, hogy a már elért eredmények sem tekinthetők véglegesnek, mint ahogy erre Marcel Cobussen is figyelmeztet: nem feledkezhetünk meg a mind intermedialis, mind interdiszciplináris szinten létrejövő kapcsolatok időlegességéről, ezért szükséges és elengedhetetlen a befogadók részéről a folyamatos, tudatos reflexió az *inter*-kapcsolatok értelmezéséhez, aktualizálásához.<sup>1</sup>

Az inter-kapcsolatok megismerését az is indokolja, hogy számos jelenség leírására ezen szempont érvényesítése által nyílik lehetőség, ugyanakkor ezzel ellentétben egyes problémák megoldása, a maguk összetettségében való láttatása ennek alapján válik megvalósíthatóvá.

Jelen dolgozat kép és szó *inter*-kapcsolatának évtized óta tartó több szempontú elemzésének eredményeiből kiindulva zene és irodalom viszonyának elemzése felé fordul, amely szintén régóta foglalkoztatta a művészeket, és ezzel együtt a művészetről gondolkodó teoretikusokat. A kép és zene nyelvvel, irodalommal történő kapcsolatának vizsgálatakor az együtt-tárgyalást egyrészt az indokolja, hogy a gyakorlatban is nagyon sokszor kép és zene együttesen jelenik meg különböző alkotásokban vagy éppen értelmezői gyakorlatokban, másrészt kép és zene értelmezése külön-külön is sokszor nyelvészeti, irodalmi kutatások eredményeire támaszkodik. Mindennek vizsgálatakor az a tény sem megkerülhető, hogy ezzel egy időben, más művészek és más gondolkodók a különféle művészeti ágakon *belül* törekedtek új művészeti gyakorlatok és elméletek kialakítására. Ebből adódik az a módszertani követelmény, hogy amikor adott szerző zenében és irodalomban gondolkodik, feltárjuk, valójában milyen zene, illetve irodalom fogalommal is számol ekkor, ami már csak

---

<sup>1</sup> Vö. Marcel Cobussen: *Meditation 2. Of Intermusicality and Intermediality*. Forrás: [www.cobussen.com](http://www.cobussen.com)

azért is fontos, mert alapvetően ez határozza meg érdeklődésének, kérdésfeltevéseinek és az ezekre adott lehetséges válaszainak irányát.

A dolgozat első részében a képtudomány és a zenetudomány kutatási eredményeinek irodalomtudománnyal való kapcsolódási lehetőségeit veszem számba annak céljából, hogy érzékeltessem kép, zene és irodalom egymásra való hatásának összetettségét és a tudományközi párbeszéd egymásra gyakorolt pozitív hatását. A második részében pedig zene és irodalom kapcsolatára fókuszálok abból a szempontból, hogy Stéphane Mallarmé elméleti és irodalmi szövegei alapján választ találjak arra a kérdésre, hogy Mallarménak mit jelentett a költészet mint zene, a költészet mint ami zenétől áthatott. Mennyiben valósult ez meg Mallarmé költészetében? És a mallarméi költészetfelfogás adott-e valami többletet a zenéről való gondolkodás számára?

## METSZÉSPONTOK

A zene térbeli kiterjedéssel nem rendelkező, jobbra időbeli jellemzőkkel leírható esemény, mely a technikai reprodukálás nélkül mulandó, megismételhetetlen érzékszervi ingerként realizálódik az emberi észlelés folyamatában. Ebből következik, hogy „a *zene* önmagát állítja, ez a prezencia eksztázisa, feltétel nélküli igenlése, tagadást nem ismerő akarása”<sup>2</sup>. Ugyanakkor éppen ez a megfoghatatlanság az, ami miatt igen nehéz *beszélni* róla, ami miatt minden csábítás és vonzalom ellenére kicsúszik a diszkurzív térből, mely az irodalom és más művészetek, valamint az irodalomtudomány és egyéb tudományok között artikulálódik.

Szó és kép viszonyának elemzése évtizedek óta termékeny kutatási területnek bizonyul, mely az irodalomtudomány és a művészettörténet számára egyaránt lehetővé tette új elemzési szempontok bevonását, és új kutatási módszerek kidolgozását. Ahogy arra Thomka Beáta *Képi időszerkezetek* című tanulmányában rámutat „[a]z elbeszéléselemlet kutatói a kilencvenes években saját tapasztalataikat a vizuális narráció terepére is átvitték”<sup>3</sup>, többek között Tzvetan Todorov, Mieke Bal, Gérard Genette is, de hozzáteszi, hogy „[a] strukturális és szemiotikai kutatások eredetileg is érdeklődéssel fordultak a vizuális narráció felé”. Ebből a szempontból pedig kitüntetett figyelem illeti Roland Barthes-ot, aki már a hatvanas években szorgalmazta az ezirányú kutatásokat, és írásaival jelentős ösztönző erőt jelentett ezek későbbi formálódásában.

Az ún. „képi fordulat”, amelyről W. J. T. Mitchell 1992-ben állította, hogy egy a „nyelvi fordulat”-ot követő „másfajta átalakulás” a „filozófiai diskurzusban”, „nem jelent visszatérést a reprezentáció naiv, mimetikus elméleteihez, vagy a képi »jelenlét« újabb metafizikájához”, hanem „inkább a kép posztlingvisztikai, posztsemiotikai, újrafelfedezéséről van szó, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékként tekintünk a képre”<sup>4</sup>. A „képi fordulat” ugyanakkor nem maga a kezdete az

---

<sup>2</sup> Csányi Erzsébet, Samu János Vilmos, Beke Ottó: *Elő-HANG, ouverture*. In: Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális áttelekítés. Zene – beszéd – irodalom*. konTEXTUS könyvek 4. Irodalomtudományi, médiaközi és interdiszciplináris kutatások. Újvidéki Tudományegyetem – Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2010, 8.

<sup>3</sup> Thomka Beáta: *Képi időszerkezetek*. In: uő. (szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 7.

<sup>4</sup> Vö.: W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*. (ford.: Hornyik Sándor)

Forrás: [http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_11\\_12/01fordulat.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html) (letöltés: 2011. 11. 12.) Eme „összjáték”-nak kiváló bemutatását nyújtja maga Mitchell is írásaiban, ezek közül kiemelném egy jóval későbbi magyarul is olvasható írását, a 2005-ös *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen* című szövegét, amelyben meggyőző erővel

átalakulásnak, hanem az érzékelhetővé vált átalakulási folyamat újabb állomása, mely immár a „kultúra minden rétegére” kiterjed. Mitchell szerint az angol-amerikai művészettörténet „még csak most [1992] ébredt rá a nyelvi fordulat következményeire”, viszont azon jóslata, miszerint „[h]a valóban egy képi fordulat megy végbe a humántudományokban, akkor a művészettörténet [angol-amerikai] könnyen megtapasztalhatja, hogy elméleti marginalitása a tudományos kutatás középpontjába kerül, és számot kell majd adnia legfontosabb elméleti témájáról, a vizuális reprezentációról”<sup>5</sup>, Európában, különösen Németországban ezzel egyidőben már valósággá vált.

De mi történt mindeközben szó és zene viszonyának feltárásával? Az irodalomtudomány és a zenetudomány mintha kevésbé lenne nyitott a másakra, mintha nem találnák a közös hangot, ezért ez a kapcsolat korántsem futott be olyan csodás karriert, mint a képek vizsgálata. Mégis, mindkét oldal tagjai között vannak, akik igyekeznek változtatni ezen a helyzeten, vannak akik hisznek abban, hogy a zenetudomány eredményesen nyithat más diszciplínák felé, és ez az eredményesség kölcsönössé válhat. Bár jelenleg úgy tűnik, hogy a zenetudomány művelői között nagyobb a nyitottság az irodalom alkotásai és az irodalomtudomány eredményei felé, mint fordítva. Ennek okainak feltárása helyett sokkal fontosabbnak tűnik annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy van-e létjogosultsága a zene és irodalom kapcsolatát vizsgáló tudományos kutatásoknak, hozhat-e valós eredményt a zenetudomány számára az irodalomtudomány fogalmainak és módszereinek alkalmazása.

Ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a nyolcvanas évektől kezdődően megélnéknélkülözire irányuló kutatások főként a posztstrukturalizmus, a hermeneutika, a dekonstrukció és a pszichoanalízis fogalomtárát használják fel elméseikben, már nem meglepő az irodalom iránti érdeklődés sem, hiszen köztudott az imént említett területek fokozott érdeklődése az irodalmi alkotások iránt, valamint az irodalomtudományban betöltött máig ható jelentősége.

Ennek képviselőit tömöríti a magyar nyelven is csak New Musicology-ként ismert zenetudományi irányzat<sup>6</sup>, amely a művészettörténeti elbeszéléskutatáshoz hasonlóan „párbeszédbe bocsátkozott a nyelv-, illetve az irodalomtudománnyal és a strukturalista

---

tárgyalja a terrorizmus és a klónozás kapcsolatát a kimondhatatlan és az elképzelhetetlen két kategóriája mentén film, kollázs, graffiti és fénykép elemzések által. Lásd: W. J. T. Mitchell: *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején.* (ford.: Matuska Ágnes) <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell> (letöltés: 2011. 11. 12.)

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat.* (ford. Hornyik Sándor)

Forrás: [http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_11\\_12/01fordulat.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html)

<sup>6</sup> Lásd Kodaj Dániel összefoglaló tanulmányát: Kodaj Dániel: *Értelem szövedéke, hangok – Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai új zenetudományban.* In: Replika, 2005/49-50, 121-140.

elbeszéléseleméletekkel”<sup>7</sup>, és ezek fogalomrendszerét, illetve módszertanát igyekeznek zeneművek elemzésénél felhasználni. Egyenlőre azonban úgy tűnik, hogy az irodalomtudomány mindebből közvetlenül keveset profitált, nyelv és zene kapcsolata inkább műalkotásokban válik egymást alakító tényezővé, és sokkal kevésbé a tudományközi beszédmód révén. Természetesen a hangok szervezett együttesét, a zenét is az írott kottában, illetve magában az előadásban követhetjük figyelemmel, így a hangok konkrét és tartós érzékelése nélkül nem meglepő, hogy a látás, a vizualitás a humán tudományok nyelvében és gondolkodásmódjában kitüntetett helyet foglal el. Ugyanakkor egy kép esetében is – mely tárgyi valójában a befogadó rendelkezésére áll – komoly viták folynak a kép idődimenzióiról és azok interpretációban betöltött szerepéről, minthogy megállapítást nyert, „[a] képi narratívák azért tűnnek komplexebb jelenségeknek a nyelviéknél, mert a képi temporalitás a folyamatosság és az egyidejűség különleges találkozásában és átfedésében mutatja föl a helyzetet, eseményt, jelenetet és alakot”<sup>8</sup>. Ezzel szemben a zene nem rendelkezik ilyen tárgyi valósággal, csupán jelenlét és elmúlás véges folyamatában történik meg, továbbá az újrajátszás, vagy a rögzített hangfelvétel ismétlése<sup>9</sup> csak tovább bonyolítja a már egyébként is összetett zenére irányuló kutatásokat.

Tehát a kép különösen az elmúlt évtizedekben a kutatások központjába került, ezzel szemben a hallás és a hangok világa jóval kevesebb figyelmet kapott, ezért néha úgy tűnhet, mintha az ember kizárólag csak gondolatok és képek között élne, és más jellegű hatások nem is érnék. Ezt különösen jól példázza, hogy magyar nyelvterületen tudomásom szerint nincs senki sem, aki a New Musicology útjait nyíltan követné, ugyanakkor az irodalom és zene kapcsolata a művészeti produktumokat tekintve másik két, hagyományosnak mondható irányból vizsgálat tárgyát képezi. Ez a megzenésített versek és (avantgárd) hangköltészet iránti érdeklődésben nyilvánul meg.

Egy másik megközelítésmódot kínál az ekphraszisz alakzatán keresztül történő vizsgálódás, amely a szó és kép viszonyát sajátosan a nyelvi közeg felől vizsgálja. Ezt támasztja alá Gottfried Boehm egyszerű, lényegre törő megfogalmazása, miszerint a „tulajdonképpeni

---

<sup>7</sup> Lásd: Peter Krüger: *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 101.

<sup>8</sup> Thomka: i.m. 11.

<sup>9</sup> A zenét is érintő ismétlés problematikájáról lásd: Samu János Vilmos: *A kód hús(talanság)a*. In: Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális áttelekítés. Zene – beszéd – irodalom*. konTEXTUS könyvek 4. Irodalomtudományi, médiaközi és interdiszciplináris kutatások. Újvidéki Tudományegyetem – Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2010, 21-36.

ekphraszisz” a „kész képet igyekszik leírni”<sup>10</sup>. Mégis ez a kijelentés azt implikálja, hogy a képleírás bár nyelvi formában ragadja meg a képet, mégis a képre irányítja a figyelmet, és bizonyos értelemben a kép művészi értékének felbecsüléséhez vezet. Továbbá a kép időbeli elsőbbsége a róla készült szöveghez képest megerősíti azt a hierarchikus felfogás, mely az időben előbb keletkezett alkotást egyedinek, értékesnek, tartalmasnak tekint, míg az arról készült leírás ezzel szemben másodlagos voltából adódóan csupán (nyelvi) másolat, a kép tartalmi gazdagságát nem képes visszaadni, ebből következően pedig a képpel egyenrangú esztétikai értéket sem képviselhet. Ezt a hierarchikus közelítésmódot Boehm a következőképpen foglalja össze: „Amikor a leírások nem előállítják a dolgot (mint a geometria tiszta esetében), úgy tűnik, megmaradnak valami utólagosnak és tökéletlennek, így csökkent megismerőértékük van.”<sup>11</sup> Az ebből fakadó filozófiai, illetve egyéb természet- és humántudományi viták a leírás és a magyarázat adott diszciplinában elfoglalt helyéről és értékéről<sup>12</sup> azonban már más fényben tűnik fel ha az ekphrasziszt szűkebb formában az irodalmon belül vetjük vizsgálat alá a képzőművészeti vonatkozásaival. Ez a leszűkítés azért is fontos, mert egy tágabb, művészettörténetre is kiterjesztett kontextusban igaz, amire Boehm már idézett tanulmányában figyelmeztet, hogy „azt az alapbelátást azonban meg kell őriznünk, hogy a képet mint vizuálisan jelenlévőt a rá jellemző ikonikus különbözőség felől fogjuk fel, és ezt nyelvi hatáskontrasztként utánozzuk.”<sup>13</sup> Továbbá tanulmánya végén megfogalmazza a tézist, miszerint „globálisan kifejezve, kép és szó konvergenciája a megmutatáson alapul, a képleírás akkor sikerül, ha azt hajtja végre, amit a kép lényegében kiemel.”<sup>14</sup> Ez viszont elfogadhatatlan hozzáállás az irodalmi művek értelmezésében, amennyiben nem számol az irodalmi kód másságából fakadó jelentés többlettel. Az időbeli egymásutániságból származó hierarchia felbontása esetén láthatóvá válnak azok az erővonalak, melyek az ekphraszisz alakzatának mentén poétikai rendszerek vizsgálatát teszik lehetővé, és az elemzéseknek olyan távlatokat nyitnak, melyek konkrét irányzatok és alkotók munkásságának alaposabb megértéséhez vezetnek. Vagyis ha szó és kép viszonyát leszűkítjük az irodalmi alkotások és képek viszonyára, ezen belül pedig az irodalmi alkotások perspektívájából tekintünk a képekre, mintegy azok ürügyeként (pre-text<sup>15</sup>), akkor a kép

<sup>10</sup> Vö. Gottfried Boehm: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 21.

<sup>11</sup> Boehm: i.m. 21.

<sup>12</sup> Vö. Boehm: i.m. 21.

<sup>13</sup> Boehm: i.m. 32.

<sup>14</sup> Boehm: i.m. 36.

<sup>15</sup> Vö.: Jacques Derrida: *Könyvkivület*. (ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) In: *Alföld*, 1997/12, 38-56.



elveszíti mindennemű elsőbbségét a szöveggel szemben, ezzel együtt a közöttük tételezett hierarchiai és az időbeli távolság feloldódik, és az értelmezés potenciálja a merschi értelemben vett diszkurzív (szó) és aiszthétikus (kép) médiumok<sup>16</sup> közötti feszültségből származik. A szó és kép irodalmi vonatkozású elemzéseket újabb szempontokkal gazdagítják azok a kutatások, amelyek szó és kép viszonyát zenei tárgyú kutatásokkal kötik össze, szigorúan az ekphraszisz működésmódját kutatva szó és zene, illetve zene és kép között. Ehhez nyújt tájékozódást Lydia Goehr tanulmánya, mely összeveti az ekphraszisz korábbi leírásra támaszkodó, valamint a modern műközpontú értelmezését, ennek segítségével igyekszik megmutatni a művészetek közötti rejtett kapcsolatokat, különösen is nagy hangsúlyt fektetve a zenére<sup>17</sup>. Siglind Bruhn pedig *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century* című tanulmányában abból indul ki, hogy az ekphraszisz szó-kép kapcsolatra vonatkozó elméletét kiterjeszti a zene-kép-szó kapcsolatra, és azt vizsgálja, hogy konkrét zeneművek mit és hogyan képesek felhasználni egy-egy festészeti, illetve költészeti alkotásból<sup>18</sup>.

Egy újabb adalék a zene és irodalom irodalomközpontú vizsgálatához, hogy az irodalmi formák közül a költészet az, amely ritmus és dallam által erőteljesen meghatározott, a verstan erre vonatkozó szabályainak ismerete, valamint azok betartása vagy éppen megszegése minden időben a költői teljesítmény megítélésének egyik mércéje. De ez csupán a felszíne annak a még feltáratlan mélységnek, mely zene és költészet évezredes kapcsolatában formálódott.

Meglátásom szerint szerint egy vers értelmezésében a formai minőségek mellett nem kielégítő a tartalmi-tematikai retorikai és vizuális alakzatok vizsgálata, ha az akusztikus elemeket is tartalmaz, illetve zenei szerkezetekre is rájátszik. De a dolgozat jellegéből és terjedelméből adódóan nincs lehetőség arra, hogy a költészettörténet évszázadait ebből a szempontból is elemezzük, ezért esett a választás egy olyan költőre, aki a XX. századi zenei, filozófiai, irodalmi gondolkodás bizonyos irányzataira jelentős hatást gyakorolt.

---

<sup>16</sup> Vö. Dieter Mersch: *Medialitás és ábrázolhatatlanság. Bevezetés egy „negatív” médiaelméletbe.* (részlet) (ford. Sándorfi Edina) *Filológiai Közöny*, 2004/3-4., 180-186.

<sup>17</sup> Lásd: Lydia Goehr: *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis.* *British Journal of Aesthetics*, Volume 50, Issue 4, 2010, 389-410.

<sup>18</sup> Lásd: Siglind Bruhn: *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century.* *Poetics Today*, Vol. 22, No. 3, 2001, 551-605.

## MALLARMÉ ÉS A ZENE

Stéphane Mallarmé zenéhez való viszonyát, valamint az egyes zeneszerzőkre gyakorolt hatását számos zenetörténeti/zeneelméleti írás is tárgyalja. Az elmúlt másfél évtizedben például egyes szerzők Mallarmé Debussy-vel<sup>19</sup> vagy Boulez-val<sup>20</sup> való kapcsolatát, vagy éppen Wagner Mallarméra gyakorolt hatását kutatta<sup>21</sup>. Az alábbiakban Mallarmé költészetfelfogását ennek zenei vonatkozásai felől szeretném bemutatni, és ebben nagyban támaszkodom Philippe Lacoue-Labarthe *Musica ficta* című könyvének Mallarméről szóló fejezetére.

Mallarmé elméleti írásaiból kiolvasható, hogy számára a zene – a szó szerinti értelemben vett hangszeres zenétől, a szavakat alkotó hangok dallam- és ritmusjátékáig – messze több mint találó párhuzama az általa kijelölt és követett irodalmi céloknak, jóval túlmutat a zenei kifejezéseknek pusztán metaforikus használatán. Ő a Zenét<sup>22</sup>, a hangszereken és énekhangon felcsendülő dallamot és ritmust, kereste a költészetben, a költészet által. Mallarmé a *Kockadobáshoz* írt Előszóban állítja, hogy a költészeti gyakorlat már korábban kialakult kifejezési módjainak is megvan a maguk rendeltetése, ezért azokat nem kell szükségszerűen elvetni<sup>23</sup>. A *Kockadobás* című „költemény” azonban nem egyedül egy új poétikai stratégia

---

<sup>19</sup> Lásd: David J. Code: *Hearing Debussy reading Mallarmé: music "après Wagner" in the "Prélude à l'après-midi d'un faune"*. Journal of the American Musicological Society, 2001/154 (3), 493-554. továbbá Elizabeth McCombie: *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*. Oxford, 2003

<sup>20</sup> Lásd: Mary Breatnach: *Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence*. Aldershot, 1996, valamint Zbigniew Granat: *Boulez, Joyce, Mallarmé : Music as Modernist Literature*. In: Robert P. McParland (ed.): *Music and Literary Modernism. Critical Essays and Comparative Studies*. Cambridge Scholars Publishing, 2006, 32-49.

<sup>21</sup> Lásd: Philippe Lacoue-Labarthe: *Mallarmé*. In: uő.: *Musica ficta*. n: uő.: *Musica ficta*. (ford. Szabó László) Latin Betűk, Debrecen, 1997

<sup>22</sup> „A metrika fegyelméhez igazított nyelv most [Victor Hugo után] visszaszerzi éltető ritmusát, s ezernyi egyszerű elemmé bomolva fut szertesztét; hadd jegyezzem meg, nem minden hasonlóság nélkül egy – verbális – hangszerelés megannyi kiáltásával.” (Mallarmé: *Versválság*. [kézirat fordítás, fordította Orbán Jolán])

Philippe Lacoue-Labarthe ezzel összhangban a következőt írja: „De a versnek össze kell törnie – hogy »szabad« legyen –, és előttünk áll a szimfóniának, a »hangszerelés kiáltásai sokféleségének« a (verbális) megfelelője. A verselés tehát az Irodalomnak mint ős-zenének a helyreállítása – annak az ős-zenének, amelynek maga a zene csak utánzása vagy (túlontúl) érzékeny bemutatása [...]” (Philippe Lacoue-Labarthe: i.m., 114.)

<sup>23</sup> „Ez a műfaj, fejlődjék bár, apránként, mint egy szimfóniaszerűvé, a magán ének mellett, érintetlenül hagyja a régi versformát, melyet továbbra is mélységesen tisztellek, és amely számára a szenvedélyek és az álmok világát tartom megfelelőnek, emezzel fogjuk viszont kezelni elsősorban (amint itt következik) a tiszta és összetett képzet

eredménye, hanem úgy is tekinthető, hogy a mallarméi álomnak, a soha el nem készült nagy műnek, a Könyvnek egy részlete, vagy talán pontosabban a bevezetője. Ugyanis Mallarmé folyamatosan egy olyan költészeti gyakorlat kidolgozásán fáradozott, amely egy homályos, írásaiban egyértelműen ki nem fejtett, bár annál többet hivatkozott eszme<sup>24</sup> különös, egyedülálló megnyilvánulási/megvalósulási formája lenne. Az alábbi szövegrészlet tömörsége ellenére is megvilágító erejű lehet a mallarméi eszme fogalmát illetően, belőle megérthető – természetesen teljes bizonyossággal nem állítható –, hogy mit is értett Mallarmé a költészetben megjelenő eszme fogalmán:

*„A verssorok közötti hasonlóság, a régi arányok, a szabályosság fennmarad, mivel a költői aktus nem más, mint annak hirtelen megpillantása, ahogy egy eszme egyforma értékű motívumokra hasad, majd ezek csoportosítása; s rímeknek: külső pecsétként közös mértéküket a végső ütés rokonítja.”<sup>25</sup>*

Vagyis Mallarmé nem a költészeti hagyományok eltörlése vagy teljes semmibe vétele által alakítja ki saját gyakorlatát, hanem a hagyománnyal párbeszédben, az ahhoz való viszony újragondolása révén. Ugyanakkor a fenti részletből az is világossá válik, hogy a „*költői aktus*” eredményeként létrejövő vers egy, a nyelvi produktumot megelőző forrásból származik, amelynek maga a vers bizonyos értelemben darabos, hiányos képe. De még mielőtt ehhez a platóni vagy a hegeli idealizmust megtennénk magyarázó elvvé, figyelembe kell venni azt a megállapítást, mely a rímekben, a „*végső ütés*”-ben, egyfajta zenei értelemben vett zárlattal a nyelvben, a verset zeneként értelmezi.

Emellett az a másik mallarméi törekvés, hogy a vers mindinkább a szimfóniához váljék hasonlatossá, hogy a vers szimfóniaként hangozzék összefüggésbe hozható Mallarmé és kortársai hangversenytermi tapasztalatával, miszerint a szimfónia lejátszása egy olyan

---

vagy szellem tárgyait: melyeket semmi okunk kizárni a Költészetből – lévén az egyetemes forrás.” (Stéphane Mallarmé: (1897): *Előszó*. (ford. Tellér Gyula) In: uő.: *Kockadobás*. (ford. Tellér Gyula) Helikon, Budapest, 1985, 60.)

<sup>24</sup>Jacques Derrida a következőképp határozza meg a Mallarmé eszme fogalmát: „Igaz. Olvashatjuk így Mallarmé szövegét, és visszavezethetjük egy ragyogó irodalmi idealizmusra. Az Eszme szó gyakori használata, gyakran nagybetűvel kinagyítva és látszólag hiposztázálva, a szerző állítólagos hegelianizmusáról szóló történet valóban mintha erre biztatna. És ritkán hátrították el ezt a biztatást.” Majd később hozzáteszi: „A platóni vagy hegeli idealizmushoz viszonyítva az elmozdítás, amelyet itt egyezményesen »mallarméinak« nevezünk, körmönfontabb és türelmesebb, visszafogottabb és hatásosabb. [...] Nem egyszerűen téves tehát, ha Mallarmét platonistának vagy hegelianusnak mondjuk. De főként nem igaz.” (Jacques Derrida: *A kettős ülés*. In: uő.: *A disszemináció*. (ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 190., 202.)

<sup>25</sup> Mallarmé: *Versválság*. (kéziratos fordítás, fordította Orbán Jolán)

esemény, amelynek során a zenészekről megkövetelt összpontosítás, a különféle hangszerek, és az ezzel együtt járó megszólaltatási technikák sokszínűsége (ez egyben különböző zenei érzékenység meglétét is jelenti), egy olyan összhangzást hoz létre, amely a zene történetének korábbi szakaszaiban elképzelhetetlen volt. Ez a rendkívüli figyelmet és fegyelmet igénylő (össz)játék, mely lényegileg a különbségek együttállásából/egybejátszásából születik, kétségtelenül olyan példaként állhatott Mallarmé előtt, melyben felismerni vélte mindazokat a vonásokat, melyek költészetfelfogása szerint vitathatatlanul a költészetet illetik, azaz a költészet képes a tárgyi és gondolati világ egybejátszására az érzékek érintésével a szavak által a zene módján.

Következésképp a színek és a képek nem zenévé alakulnak át a versben, hanem éppen ellenkezőleg, zenével töltődnek fel, maguk is megszólalnak, a képek és a hangok egymást feltételezve és egymást alakítva alkotnak költeményt. Ahogy Mallarmé írja:

*„Hallani a vitathatatlan fénysugarat – miként a vonások bearanyozzák és megszakítják a dallamok kanyargását: a Zene – Wagner óta – a Verssel egyesülve alkotja a Költészetet.”*<sup>26</sup>

És bár a wagneri Gesamtkunstwerk törekvései távol állnak Mallarmé elképzeléseivel,<sup>27</sup> az vitathatatlan, hogy Mallarmé számára a különböző művészeti ágak (zene, tánc, színház, festészet stb.) együttállása, konstellációja (*Kockadobás*), egymás folyamatos megfertőzése, egymásba oltódása (Derrida), és általuk a különböző érzékelési (vizuális, auditív, taktilis) és értelmezési (szemantikai, szintaktikai) szintek találkozása kiemelt fontosságot nyer, és szokatlan összetettségre tesz szert. Mindennek ellenére azonban fontos hangsúlyozni, hogy Mallarmé elsősorban a költészetnek saját jogaiba való visszahelyezését tűzte ki célul, ezt bizonyítja a tiszta mű iránti vágy, és Wagner elutasítása.

Tehát a tiszta gondolat kifejezésének és a tiszta mű megvalósulásának lehetősége központi kérdés Mallarmé számára, ami közvetlenül a költői szubjektum versbéli érzékelhetőségének megszüntetésétől függ:

*„A tiszta mű azt jelenti, hogy a költő eltűnik a kifejezési formákból, s átengedi a kezdeményezést a szavaknak, melyeket mozgásba hozott különbözőségük lök előre, s kölcsönös visszaverődésüktől gyulladnak ki, mint valami drágakövekből álló virtuális tűz-csík,*

---

<sup>26</sup> Mallarmé: *Versválság*. (kéziratot fordítás, fordította Orbán Jolán)

<sup>27</sup> Lacoue-Labarthe *Musica ficta* című könyvében bemutatja és elemzi is ezt a különbséget, amellyel kapcsolatban megjegyzi: „végig kell követnünk a Gesamtkunstwerk tényleges mallarméi dekonstrukcióját”, majd oldalakkal később hozzáteszi: „ez azért nem dekonstrukció, mert az ábrázolás/megjelenítés alapját nem érinti”. (Lásd: Lacoue-Labarthe: i.m. 88., 106.)

*s ily módon maguk a szavak lépnek a régi költői lélegzetvétel s a mondat forró, személyes irányítása helyébe.*”<sup>28</sup>

Vagyis eltüntetni a versből minden szubjektívásra utaló jelet<sup>29</sup>, kivonni a vers közegéből mindazt, ami bármiféle személyes jelleget kölcsönözhet a költeménynek, magára hagyni a szavakat, hogy magányukban kapcsolatra lépjenek egymással. Ez tekinthető a mallarméi költészet egyik fő alapelvének, amely a szavak hangzása és jelentése közötti különbség révén a nyelvben rejlő autonóm jelentéskonstituáló erők létezésére irányítja a figyelmet. Ennek tekintetében további magyarázattal szolgálhat a következő részlet a *Versválságból*:

*„Így szólok: virág! és a feledésből, ahová hangom száműzi a körvonalakat, mint valami más, mint az ismert kelyhek, dallamosan kiemelkedik maga az édes eszme, a minden csokorból hiányzó.*

*A készpénz egyszerű és leíró rendeltetésével szemben, amely elsődleges a tömeg számára, a beszéd, amely mindenekelőtt álom és dal, a Költőnél leli meg egy fikciónak szentelt művészet elemi szükségletét, a virtualitást.*

*A verssor több szó egymásra hatásából egy teljes szót épít újjá, mely új, a nyelvtől idegen s varázserővel bír; ezzel beteljesíti a szó elkülönülését, tagadva a szavakban rejlő véletlent, noha azok váltakozva merülnek meg a jelentésben s a hangzásban – így olyan meglepetést okoz, mintha még sohasem hallottuk volna a stílus egy-egy megszokott fordulatát, s ilyenkor a megnevezett tárgy emléke új atmoszférában fürdik.*”<sup>30</sup>

Mindebből három lényeges következtetés is levonható. Először is az, hogy a költői nyelvhasználatban egy szó jelentése messze túlmutat azon a konkrét tárgyon, amelyet a mindennapi szóhasználatban jelöl, így a szavak összjátéka által a jelölt tárgy átlényegül, és valami olyasmivel kerül kapcsolatba a jelölő által, amelyre a költői nyelven kívül-létben nem áll nyilvánvaló viszonyban.

---

<sup>28</sup> Mallarmé: *Versválság*. (kéziratos fordítás, fordította Orbán Jolán)

<sup>29</sup> „Franciaországban minden bizonnyal Mallarmé volt az első, aki teljes mélységben látta és megjósolta, hogy a nyelvet kell majd annak helyébe állítani, akit mindeddig birtokosának vélték; számára, ahogy a számunkra is, a nyelv beszél, nem a szerző; írni annyit jelent, hogy egy előzetes személytelenségen át – amelyet egy pillanatig sem szabad összetévesztenünk a realista regény kasztrált objektivitásával – eljutunk addig a pontig, ahol a nyelv cselekszik, »teljesít«, s nem »én«: Mallarmé egész poétikája abban áll, hogy megsemmisítse a szerzőt az írás érdekében (azaz, mint látni fogjuk, visszaadja az olvasónak a saját helyét).” Roland Barthes: *A szerző halála*. (ford. Babarczy Eszter) In: Barthes: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996, 50–55.

<sup>30</sup> Mallarmé: *Versválság*. (kéziratos fordítás, fordította Orbán Jolán)

Másodszor, az előbbivel szoros kapcsolatban, a mallarméi költészet egy olyan virtualitás létrehozója és fenntartója, amely alapvetően eltér a mimetikus másodlat, utáncolat létrehozásától. Ebben a gondolatban újra visszatér a platóni/hegeli idealizmustól való különbözés, ami leegyszerűsítve abban ragadható meg, hogy nem egy követendő, utáncoló mintát másol, hanem egy nem létező, másfelől intencionálisan megalapozott nyelvi világot hoz létre.

Harmadszor egy vers olyan „atmoszférát”, „aurát” (Benjamin) teremt maga körül, a mallarméi költészeti eljárások eredményeképp, mely fenntartja a vers sajátosan egyedi létmódját a konkrét – bizonyos értelemben beszéd előtti – tárgy, és a közvetlenül elérhetetlen – bizonyos értelemben a nyelven túli, bár a nyelv által érintett – gondolatok között. Ez utóbbival párhuzamba állítható egy másik Mallarmé-írás, amelyben kiemeli a tárgyi világ és a nyelv kapcsolatát: *„a dolgok léteznek, nekünk nem kell őket megalkotnunk; csak a viszonyokat kell megragadnunk; és ennek a viszonynak a szálai azok, amelyek a verset és a koncertet alkotják.”*<sup>31</sup> Tehát elsődlegesen viszonyok és kapcsolódások mikéntjei azok, amelyek megmutatására és létrehozására Mallarmé vállalkozik, melyben elsősorban a zene és költészet kapcsolatára támaszkodik. Továbbá ez a kapcsolatteremtés és kapcsolattartás nem merül ki Mallarménál a személyesség kizárásában, valamint a nyelv zeneiségének hangsúlyozásában, ami a kevésbé elmélyült olvasó részéről könnyen a felszínes párhuzamkeresés vádjával illethető. Éppen ellenkezőleg, ezzel alapozza meg a költészet feladatáról és lényegéről szóló beszédet.

---

<sup>31</sup> Stéphane Mallarmé: Sur l'évolution littéraire. In: Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes. (ed. H. Monor et G. Jean-Aubry) Gallimard-Pléiade, Paris, 1945, 871.

## A görög tragédiától a költészetig

Már volt arról szó, hogy Mallarmé Wagnerhez való viszonya inkább az elutasítás felől értelmezhető, melynek alapját a zenét és költészetet érintő különböző elgondolások képezik, de ez egyben lehetőséget adott a művészet, az irodalom, a költészet mibenlétét érintő problémák szélesebb körű tárgyalására. Ahogy Philippe Lacoue-Labarthe már idézet könyvében megfogalmazza: „Mallarmé kérdése [...]: kire hárul a művészet beteljesítésének és felmutatásának a feladata? Végül is kinek a dolga a *poiészisz*, vagy ami úgyszólván ugyanaz, a *musziké*? A zenészé vagy a költőé?”<sup>32</sup>

Mallarmé a művészetek közül a költészetet tekinti a „legmagasabb rangú művészetnek”, ezért rója fel annak súlyos hiányosságaként, hogy mint a többi művészeti ágnak, különösen a zenének titkos, az avatatlanok elől rejtett volta nem jellemző rá, így bárki hozzá nem értő is foglalkozhat vele. Ennek okán Mallarmé egyik legnagyobb vágya, hogy megtalálja a költészet „szeplőtelen nyelvét”<sup>33</sup>.

Mallarméra számos kortársához hasonlóan hatott a művészetvallás eszméje. Ez a hatás Mallarménál összekapcsolódott a görög tragédiáról alkotott elképzeléssel, mely szintén szerves részét képezte a kor filozófiai és a művészeti diszkurzusának. Ebből eredeztethető az a mallarméi elgondolás, miszerint a művészet mint vallás lényegét tekintve színházat igényel.<sup>34</sup>

Mallarmé ezen eszmék összekapcsolása és újragondolása által jutott el zene és költészet együttállásának eredetét illető elgondolásig, mely rávilágított arra a tényre, hogy a (görög) színházban „a színpad önmagában nem elégséges, következésképpen a színház sem, ha az csak a színpadra korlátozódik. A zenéből (és a táncból), az *orkhésztra* helyéről lép elő az isten; és mivel az eredetről van szó, Mallarmé jól tudja, hogy a karra és annak lírai mindenhatóságára kell visszavezetni a tragédiát.” Ezáltal válhatott a görög színház a „»szakrális élmény«” közvetítő rítusává.<sup>35</sup> Vagyis a tragédiát nem pusztán a megjelenítés, a színre vitt maga, és a színrevitel eseménye, a szkéné tartja fenn/fogja össze, hanem egy annál

---

<sup>32</sup> Lacoue-Labarthe: i.m. 66.

<sup>33</sup> Vö.: Stéphane Mallarmé: *Művészi eretnkségek. Művészet mindenkinek.* (ford.: Maár Judit) In: Maár Judit – Ádám Anikó (szerk.): *Nyelv, költészet, titok.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 77. Továbbá ehhez a szöveghelyhez lásd Lacoue-Labarthe kommentárját: „Ezen Mallarmé sohasem változtat: a Művészetre – azaz a költészetre – vonatkozó Ideája megingathatatlanul ez marad.” (Lacoue-Labarthe: i.m. 68.)

<sup>34</sup> Vö. : Lacoue-Labarthe: i.m. 71.

<sup>35</sup> Lásd: Lacoue-Labarthe: i.m. 72.

kevésbé látványos, de mégis erősebb elem: a zene. A vallás és a színház ilyen mérvű azonosítása azt eredményezi, hogy a szakrális élményt nyújtó színház nem az arisztotelészi értelemben vett színház, esetében nincs szó sem mimészisről, sem katarszisről, hanem az isten(i) titkának ünnepléséről.<sup>36</sup>

És éppen az isten(i) ünneplése marad az a momentum, amit Mallarmé eloldhatatlanul a zenének tulajdonít, amely a középkor modernitásában módosult és új formát öltött, nem meglepő, hogy ez a mise, amely „valójában az abszolút műalkotás prototípusává vált”, amely megvilágító erővel bír a tragédiában rejtettebb formában megnyilvánuló misztériumról, arról, amit nem lehet ábrázolni.<sup>37</sup> Fontos újra hangsúlyozni azt, amit Lacoue-Labarthe találóan összefoglalt: „Mallarmé a miséből csak az »esztétikát« vagy a »művészetet«, a »himnuszok forgó fényét« tartja meg. Azaz lényegében a zenét. [...] A mise, nem túrvén a színpadot, látvány nélküli, következésképpen nézők nélküli színház. [...] Ezért a színpad eltűnése egyet jelent a zene csaknem kizárólagos jelenlétével. A zenéével, amelynek hatalma abban áll – Mallarmé ezt gyakran és többféleképpen megismétli –, hogy megérinti a lelket, még ha nem is olyan közvetlen módon, mint a nyelv, vagy még pontosabban a vers.”<sup>38</sup>

Továbbá „A materiális tér vitathatatlanul zavarja az ideális jelleget.” Ugyanis a megjelenítés módjai (díszlet, jelmez, stb.) eltereli a nézők figyelmét a misztériumról, a titokról. A tragédiában és a misében az erőteljes zenei jelenlét némiképp csökkenti ezt a zavart, egyben ezáltal „a zene mint *szervező* alapelv a költészet vetélytársa lesz.”<sup>39</sup> Mivel a költészet képes az Idea legtisztább felmutatására, nem igényli a színpadot.

A zene csak a színházzal együtt képes az allegória létrehozása révén a titok megsejtetésére, azaz a zenének szüksége van a színházra, nélküle nem ér semmit, míg a költészet a nyelv által erre önmagában is képes.<sup>40</sup> Lényegében tehát a zene és költészet viszonyában az imaginatív funkció a tét, az hogy melyik művészet képes az Idea teljesebb érzékeltetésére.

---

<sup>36</sup> Vö.: Lacoue-Labarthe: i.m. 74-75.

<sup>37</sup> Vö.: Lacoue-Labarthe: i.m. 76-78.

<sup>38</sup> Lacoue-Labarthe: i.m. 80-81.

<sup>39</sup> Vö.: Lacoue-Labarthe: 90., 92.

<sup>40</sup> „Mallarmé szemében a zene nem társul minden további nélkül (»csak úgy«) a színházhoz. Ha így lenne, az csak operát vagy melodramát eredményezne, amely iránt Mallarmé – ahogyan Wagner is – megvetést érez. Világos, hogy csak akkor képes a zene bevezetése »mindent megváltoztatni«, és »alapjában« megsemmisíteni a »régii színházat«, ha megszünteti a drámát – és a *mimésziszt*, a »realitás-effektust«, ahogyan néhány évvel ezelőtt mondták.” (Lacoue-Labarthe: i.m. 100-101.) Ebben nem nehéz felismerni az utalást a XX. század új színházi gyakorlatára, mely Brechtől datálhatóan jól láthatóan jól láthatóan rajzolódik ki.



Nem szabad elfeledni azt, hogy az európai zene története tagadhatatlanul a görögöktől indul, és ez az indulás elejétől fogva az érzelem és a mathészisz<sup>41</sup> kettősétől áthatottan fejlődött tovább. A zene ebben az értelemben az a művészeti ág, amely a lehető legközvetlenebb módon képes az érzelmek kifejezésére. Felmerül a kérdés, hogy Mallarmé zene iránti gyanakvása, nem abban áll-e, hogy a költészet számára szeretné kisajátítani a zene eme privilegizált képességét?

---

<sup>41</sup> Vö. Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich: *Mi a zene?* (ford. Nádori Lidia) Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 2. fejezet

## A Könyv mint ős-zene és a szerzői szubjektum elvesztése

A költészet előző mallarméi elsőbbsége a zenével szemben, és mint annak beteljesítése, hiszen immár nem igényel színpadot, mégis képes a zene színpadot igénylő hatását kifejteni, Mallarménál a Könyv tervezetében sűrűsödik össze, sőt annak követelményé válik. Ezt a követelményt Lacoue-Labarthe utólagosan az „*architeátrum*” fogalmával illeti, ami azt jelentené, hogy a Könyv lenne a „megjelenítés eredete.”<sup>42</sup> Ami abban az elképzelésben gyökeredzik, hogy: „»Most a Könyv megpróbál elegendőnek bizonyulni ahhoz, hogy megnyissa a belső színpadot, és elsuttogja annak visszhangját.«”<sup>43</sup> Az alábbi hosszabb idézet ennek kifejtése:

„Ez a meghatározás magába foglalja »a költő ékesszóló eltűnését«. A Könyv szubjektum nélküli mű, mivel Mallarmé szemében valószínűleg ő maga a Szubjektum – és nem hiszem, hogy helytelen volna itt a hegeli megfogalmazásra utalni, miszerint az abszolútum szubjektum. Ezzel magyarázható egyébként az a megvetés, amellyel Mallarmé a szubjektív költészetet, a posztromantikus értelemben vett lírai költészetet kezeli. Márpedig, és ez nem közömbös, a dallam, szűkebb értelemben, metaforizálja a szubjektív elemet [...] És éppen itt, a dallamról a ritmusra való átmenetben mutatkozik meg a szubjektum és a Szubjektum közötti különbség. Lényegét tekintve a Könyv – a Szubjektum – ritmus: elrendezés és skandálás [...] éppen a Könyv ritmikai elképzelése a feltétele architeátrális »működésének«. Mert a ritmus valójában ős-zene. Ha a Könyv »minden színházat pótol«, ez azért lehetséges, mert a vers minden zenét helyettesít.”<sup>44</sup>

Ami azzal a következménnyel jár, hogy a költészet a zenén keresztül, a zene által és mint maga is zene hatol be a nyelv, az irodalom mélyebb rétegeibe, de ez nem a zenét jelenti, mint hangzó dallamot, hanem a zene megvalósíthatatlan ideális létezőmódjának megvalósítását a vers által. Leegyszerűsítve: a zene rendeltetését a költészet hivatott beteljesíteni. Lacoue-Labarthe azonban megítélésem szerint, túlzóan alárendeli a Könyv mallarméi eszméjét a színházzal szembeni fenntartásoknak, és a zene szerepének átültetését a Könyvre tulajdonképpen csak a színház esendőségével szemben képes meghatározni. A Könyv ezen szempontok szerinti meghatározása magába foglalja a mimészis kérdését, mely a tágabb értelemben vett színház és költészet megjelenítési lehetőségeinek végső határait érinti, az ami

---

<sup>42</sup> Vö.: Lacoue-Labarthe: i.m. 108.

<sup>43</sup> Mallarmé, idézi Lacoue-Labarthe: i.m. 108.

<sup>44</sup> Lacoue-Labarthe: i.m. 109-110.

pedig ezeket a határokat megvonja, Lacoue-Labarthe olvasata szerint, a zene megjelenítési képessége, amely abban a mallarméi tételben jut kifejezésre, hogy „»a zene saját princípiuma fölött is átsiklik«”, hiszen a zene a hangszerelésnek van kiszolgáltatva, ennek következtében „»Az Ideához közelítő Költészet a tulajdonképpeni zene«”.<sup>45</sup>

Más szavakkal, Lacoue-Labarthe az architeátrum fogalommal arra próbál rámutatni, hogy a zenének létezik egy olyan ideális létmódja, mely nem az általában vett zenéé, hanem a színházban, elsősorban a görög tragédia mintájára elgondolt színházban, tapasztalható meg, de éppen amiatt, hogy színház nélkül a titok, a misztérium, az eszme nem megjeleníthető, a zene elveszíti ezt az ideálisnak gondolt jellegét, azonban erre önmagában képes a költészet.

---

<sup>45</sup> Mallarmé, idézi Lacoue-Labarthe: i.m. 113.

## A *Kockadobás* zenéje

Mallarmé *Kockadobás* című költeménye sok szempontból a mallarméi zenére és költészetre vonatkozó elképzelések megvalósítási kísérleteként olvasható, ezért alkalmas arra, hogy a fentebb részletezett elméleti meghatározottságokkal összevessük.

A ritmus, mely a költészet ezen formájában kitüntetett figyelemben részesül, mintegy a költemény belső struktúrájaként, azzal a következménnyel jár, hogy áthelyeződik a hangsúly a zene vers dallamáról a vers felépítésére, a szavak elrendezésére, amely az olvasó számára a költemény vizuális képen realizálódik. Ebből adódóan a *Kockadobás* egyik fő jellegzetessége a költemény képi világának megkettőződése, amely elsődleges formában egyrészt a sorrendezés és a tipográfia révén érzékelhető, másrészt a szavak által vázolt költői képvilág, amely kettő együttesen konstruálja az értelemstruktúrákat.

Fontos újra hangsúlyozni, hogy bár Mallarmé a zenei hatás, a zenei allegorézis felől határozza meg a költészet mibenlétét és működését, és bár a *Kockadobás* esetében is szimfóniáról, partitúráról, a költészet zenévé tételéről ír, de ez a fajta zeneiség nem a nyelvi hangzóságból ered, hanem egy zenére vonatkozó elv költészetbeli megvalósítására/megvalósíthatására vonatkozik. Ami a *Kockadobás*ban igazán zenei eredetű az egyrészt a tipográfiából adódó olvasásmódban rejlik, másrészt, és ez utóbbi első olvasásra kevésbé felismerhető, a szavak találkozása során megképződő „belső szintér”-en lejátszódó eseménysor, mely mondhatni megidézi a „misztériumot”.

Magáról a vizualitás fontosságáról Mallarmé a *Kockadobás* előszavában is ír:

*„Mindenekelőtt a »fehér« az, ami szembetűnik és fontosságot nyer: a versírás mindig is igényelte a fehéret, mint valami csendből szőtt burkot, mégpedig általában olyan mértékben, hogy a lírai, vagyis kevés lábból álló sorok középujt a lapnak hozzávetőleg egyharmadát foglalják el: azt a mértéket én sem lépem át, pusztán feldarabolom.”<sup>46</sup>*

A feldarabolás, illetve a darabok egymáshoz való viszonya<sup>47</sup>, az elemek újrendezése, a *Kockadobás* egyedülálló tipográfiájában, a szavak térbeli elrendezésében nyer elsősorban kifejezést. (Természetesen figyelembe kell venni az irodalomból egy másik, a képzőművészet közegébe való átmenettel járó különbségeket, de a zenével szemben e kettőt olyan poétikai logika köti össze, amely jelen szempontok alapján lehetővé teszi az együtt-tárgyalást.)

<sup>46</sup> Mallarmé (1897): i.m. 59.

<sup>47</sup> „Mallarmé körülbelül ugyanebben az időben jött rá, hogy a különbözőség nem más mint »széttagolódo és szétszóródó« tér, és az idő nem a kifejlés irányított egyöntetűsége, hanem a »ritmikusan elmélyülő« kifejlés ideje.” (Maurice Blanchot: *Nietzsche és a töredékes írás*. (ford.: Ádám Anikó) Athenaeum, 1992, I/31992, 68.)

Ezzel kapcsolatban Marcel Cobussen a következő kérdést teszi fel Mallarméről szóló írásában: *”Which color most closely resembles silence?”*<sup>48</sup>. Válaszként Cobussen John Cage zeneszerzót idézi, aki Robert Rauschenberg fehér képeitől elbűvölve állította, hogy a csend színe fehér, de nem a semmi, az üresség, hanem éppen ellenkezőleg, a létezők összessége, a túltelítettség értelmében: *”The [Robert Rauschenberg’s] canvasses are ‘mirrors of the air’, a landing-ground for dust, shadows, and reflections, not passive, but on the contrary, hypersensitive.”*<sup>49</sup>

Ugyanebben az értelemben válik a mallarméi fehér csend is a különféle hangok számára leszállóhelyé, a hangok iránt hiperszenzitívvé, de ez nem a szó szerinti értelemben vett hangzásvilág. Itt inkább arról van szó, hogy a költészet vizualitásának struktúrája Mallarménál megegyezik a zene fentebb kifejtett struktúrájával, ami pedig a görög tragédia orkhésztrájától a katolikus mise szcenikáján át a egy új költészetig vezet, az összekötő vezérfonal pedig a zene, mely a színházat, a misét és a verset is képes más-más értelemmel felruházni.

Mallarmé idealizmusa, a fikcióban leli meg saját célját, abban a fikcióban, mely ábrázolási technikáiban elszakad az arisztotelészi értelemben vett mimészisztől<sup>50</sup>, és a reprezentáció újfajta megvalósításában jelenik meg, amely alapjaiban támaszkodik a szerző eltűnésére és a nyelv saját, belső logikát követő erejére.

A virtualitás létrehozása, a tiszta mű megalkotása, mely a lehető legközvetlenebb kapcsolatban áll az Ideával – ami a Titok transzcendenciájába burkolózik –, amit Mallarmé a költészet feladatának tekintett, amit a maga módján a vers eszközeivel a *Kockadobás*ban valósított meg. A *van* misztériuma, mely még a görögöknél közösséget igényelt, a misében pedig résztvevőket, a Mű magányát hirdeti. A *van* misztériumának allegóriáját. Elmondható, hogy Mallarmé úgy veszi át a zene ún. struktúráját a nyelvbe, pontosabban a költészetbe, hogy az közben láthatóvá válik.

---

<sup>48</sup> „Melyik szín hasonlít leginkább a csendhez?” (Marcel Cobussen: *Cage, White, Mallarmé, Silence*. In: uő.: *Deconstruction in Music*. Forrás: [www.cobussen.com](http://www.cobussen.com), saját fordítás, X.)

<sup>49</sup> „[Rauschenberg] vásznai »légtükrök«, por, árnyék és visszaverődések leszállóhelye, nem passzív, éppen ellenkezőleg, hiperszenzitív.” (Marcel Cobussen: *Cage, White, Mallarmé, Silence*. In: uő.: *Deconstruction in Music*. Forrás: [www.cobussen.com](http://www.cobussen.com), saját fordítás, X.)

<sup>50</sup> Lásd: Jacques Derrida: *A kettős ülés*. In: uő.: *A disszemináció*. (ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 171-273.

## ÖSSZEFOGLALÓ

A dolgozatban tulajdonképpen két tézis, látszólag egymástól független bizonyítására törekedtem. Az első az lenne, hogy zene és irodalom kapcsolatának együttes értelmezéséhez elengedhetetlenül szükséges a kép és irodalom kapcsolatát feltáró kutatási eredmények ismerete. Ez elsősorban azért indokolt, mert ez a kapcsolat a maga kölcsönösségében és összetettségében, amely az irodalmi szövegek képalkotásától kezdve, a képzőművészeti alkotások elbeszéléselméletén át a társadalom képekhez való viszonyának kulturális aspektusain keresztül számos formában már elemzés tárgyát képezte, módszertani segítséget nyújthat a zene hasonlóan széleskörű elemzéséhez.

A második tézis szerint Stéphane Mallarmé költészetelméletének legfőbb alkotóelemeit zene és irodalom feszültségéből vezeti. Ez azt jelenti, hogy a költészet számára olyan feladatot jelöl ki, amelynek teljesítése elméleti szinten a zenét illeti, de a gyakorlatban ennek megvalósítására a (mallarméi) költészet képes.

A két tézis pedig Mallarmé *Kockadobás* című műve értelmezésében találkozik, amikor is a zenei elvekre épülő költészeti produktum, éppen vizuális kifejezési formát öltve, megköveteli a vizuális jelleg szerepének tisztázását is.

## IRODALOMJEGYZÉK

Barthes, Roland: *A szerző halála*. (ford.: Babarczy Eszter) In: Barthes: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996, 50–55.

Blanchot, Maurice: *Nietzsche és a töredékes írás*. (ford.: Ádám Anikó) Athenaeum, 1992, I/3., 56-77.

Boehm, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. (ford.: Rózsahegyi Edit) In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 19-36.

Cobussen, Marcel: *Cage, White, Mallarmé, Silence*. In: uő.: *Deconstruction in Music*. Forrás: [www.cobussen.com](http://www.cobussen.com) (letöltés: 2011. 10. 20.)

Cobussen, Marcel: *Meditation 2. Of Intermusicality and Intermediality*. Forrás: [www.cobussen.com](http://www.cobussen.com) (letöltés: 2011. 10. 20.)

Csányi Erzsébet, Samu János Vilmos, Beke Ottó: *Elő-HANG, ouverture*. In: Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális áttelekítés. Zene – beszéd – irodalom*. konTEXTUS könyvek 4. Irodalomtudományi, médiaközi és interdiszciplináris kutatások. Újvidéki Tudományegyetem – Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2010, 7-8.

Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich: *Mi a zene?* (ford. Nádori Lídia) Osiris Kiadó, Budapest, 2004

Derrida, Jacques: *A kettős ülés*. In: uő.: *A disszemináció*. (ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 171-273.

Derrida, Jacques: *Könyvkívület*. (ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) In: *Alföld*, 1997/12, 38-56.

Goehr, Lydia: *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis*. *British Journal of Aesthetics*, Volume 50, Issue 4, 2010, 389-410.

Kodaj Dániel: *Értelem szövedéke, hangok – Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai új zenetudományban.* In: Replika, 2005/49-50, 121-140.

Krüger, Peter: *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai.* (ford.: Rózsahegyi Edit) In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés.* Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 95-116.

Lacoue-Labarthe, Philippe: *Mallarmé.* In: uő.: *Musica ficta.* (ford. Szabó László) Latin Betűk, Debrecen, 1997, 65-118.

Mallarmé, Stéphane (1886): Bevezetés René Ghil Értekezés a szóról című tanulmányához. (ford. Maár Judit) In: Maár Judit-Ádám Anikó (szerk.): *Nyelv, költészet, titok.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 145-146.

Mallarmé, Stéphane: *Versválság.* (kéziratos fordítás, fordította Orbán Jolán)

Mallarmé, Stéphane (1897): *Előszó.* (ford. Tellér Gyula) In: uő.: *Kockadobás.* (ford. Tellér Gyula) Helikon, Budapest, 1985, 59-60.

Mallarmé, Stéphane (1865): Irodalmi szimfónia. (ford. Maár Judit) In: Maár Judit – Ádám Anikó (szerk.): *Nyelv, költészet, titok.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 73-77.

Mallarmé, Stéphane: *Művészi eretnokségek. Művészet mindenkinek.* (ford.: Maár Judit) In: Maár Judit – Ádám Anikó (szerk.): *Nyelv, költészet, titok.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995 77-81.

Mallarmé, Stéphane: Sur l'évolution littéraire. In: Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes.* (ed. H. Monor et G. Jean-Aubry) Gallimard-Pléiade, Paris, 1945

Mersch, Dieter: *Medialitás és ábrázolhatatlanság. Bevezetés egy „negatív” médiaelméletbe.* (részlet) (ford. Sándorfi Edina) Filológiai Közlöny, 2004/3-4., 171-186.

Mitchell, W. J.T.: *A képi fordulat.* (ford.: Hornyik Sándor) Forrás: [http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_11\\_12/01fordulat.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html) (letöltés: 2011. 11. 12.)



W. J. T. Mitchell: *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején.* (ford.: Matuska Ágnes) Forrás: <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell> (letöltés: 2011. 11. 12.)

Samu János Vilmos: *A kód hús(talanság)a.* In: In: Csányi Erzsébet (szerk.): *Mediális áttelekítés. Zene – beszéd – irodalom.* konTEXTUS könyvek 4. Irodalomtudományi, médiaközi és interdiszciplináris kutatások. Újvidéki Tudományegyetem – Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2010, 21-36.

Thomka Beáta: *Képi időszerkezetek.* In: uő. (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés.* Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 7-17.