

Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Kar

Közelítések Villányi László: Vivaldi naplójából
című kötethez
(Egy verskötet rejtelmei)

SZAKDOLGOZAT
Magyar nyelv és irodalom szak

Készítette: Pásztor Imre

Konzulens: Dr. Szili József

Miskolc
2001

Tartalom

Ma	3-7
Hasonlóságok	8-19
Költészet, transztextualitás, hypertextus	20-27
Vivaldi naplójából	
A cím...	28-32
A kötet...	33-57
Utószó a Vivaldi naplójából című könyvhöz	58-61
Irodalomjegyzék	62-63

Ma

Az élet szinte minden területén paradigmaváltásról beszélnek. Így a számítógépgyártásban is, amely az utóbbi évtizedek kvantumfizikai kutatásainak és a biokémia fejlődését kihasználva eddig csak a tudományos-fantasztikus fikciókban létezett távlatokat nyithat. Úgy gondolják, e paradigmaváltás alól az irodalom sem lehet kivétel. Legtöbben a 'Gutenberg-galaxis' közel 600 éves csodájáért aggódnak a leginkább. Talán lehet is érte aggódni, ha arra gondolunk, hogy az izlandi családok majd mindegyike teljes körű internet-hozzáféréssel rendelkezik és ez a szám a Föld többi országában is napról-napra növekszik. Ugyanakkor nem biztos, hogy az izlandi családok többsége Stefán Hörður Grimsson vagy Jón Thorodssen hozzáféréssel is rendelkezik, könyvespolcáról leemelve a művet. Tekintetüket a sarokban lévő számítógép monitorára szegezve azonban ez a probléma megoldható, hiszen az interneten már jó ideje működnek könyvtárak, — példa erre Magyarországon a MEK (Magyar Elektronikus Könyvtár) — ahol a nemzeti irodalom nagyjaihoz — és előbb-utóbb a nemzeti kánonban nem olyan jelentősnek tartott írokhoz, költőkhöz is — 'hozzá lehet férni', azaz egy egyszerű letöltéssel monitoromon olvasható a kijelölt mű, vagy annak bármelyik része. Nem beszélve arról, hogy ugyanúgy hozzáférhetek az Országos Széchényi Könyvtár állományához, mint a Yale Egyetem könyvtárához, vagy az általam kiszemelt bármely múzeum anyagához. A példák felsorolását még lehetne folytatni.

Azonban a képernyő előtti hosszabb olvasás fárasztó és egészségvédelmi szempontból sem előnyös. Talán ezért is vagyok könyvpárti.

Könyvpárti és könyvbarát akkor, amikor az "új humanizmus korát éljük". A "kézírás alapuló művelődés világát a humanisták áttették a nyomtatott betűk világába, úgy most a nyomtatvány adja át helyét a képzetes könyveknek."¹ S a képzetes könyveknek eddig a monitor szabta határai kezdenek kitágulni, sorra születnek meg a könyvespolcon is elhelyezhető *e-bookok*,

¹ HORVÁTH Iván, *Magyarok Bábelben*, JatePress, Szeged, 2000

elektronikus könyvek, melyek memóriájukban egy közepes termékenységű író teljes életművét képesek eltárolni. Nem beszélve a jegyzetokről, vagy a hypertextuális utalásokról, a hipermédiáról, melyek a megértést teszik könnyebbé (— 'könyvebbé' azonban nem).

A nehéz szövegek, amelyek lehetnének CD-Romok, az informatika előtt születtek; a multimédia pont a hatástörténeti tudatot fedné el. Ma tehát felesleges nehéz szöveget alkotni — írja egyik tanulmányában Kappanyos András.

"A multimédia posztmodern közegében épp az nem probléma, amire Joyce és Eliot megoldást keres², és épp az nem releváció, amit megoldásként ajánlanak. A cd változat a nehéz szövegek dekonstrukciója lenne...³"

Vagyis érdemes maradnunk a 'Gutenberg-galaxisban', amikor felsejlik a 'borges-i könyvtárban' való bolyongás víziója is⁴. Mindez már a XXI. században. Az első e-könyveket (e-book) már forgalmazzák, és a lexikonoknál, tudományos publicisztikáknál a CD-Romos változat a hiperlinkekkel, a hypertextuális hivatkozásokkal már mindenki számára természetes és megszokott.

Még nem annyira megszokott költőink, íróink CD-Romos változata, gyűjteménye, de már erre is vannak példák és nem nehéz megjósolni, hogy számuk csak növekedni fog az internetről letölthető vagy csak ott olvasható anyagok számával együtt.

Nem annyira eldöntött kérdés, — és valószínűleg soha nem is lesz az — hogy egy irodalmi alkotáshoz mennyire tartozik hozzá annak 'könyvi volta', és ha hozzá is tartozik, mi a 'feladata'⁵.

² BORGES írja egyik tanulmányában: "Ha valamit nehezen olvasunk, a szerző szándéka meghiúsult. Ezért azt gondolom, hogy Joyce például alapjában véve megbukott, mert művét lehetetlen erőfeszítés nélkül olvasni. Egy könyv olvasásához nem kell erőfeszítés, a boldogsághoz nem kell erőfeszítés" 67., *A könyv = Az ős kastély*, J. L. B. válogatott művei, Európa, Bp., 1999

³ KAPPANYOS András: *A hypertext mint az intertextualitás metaforája*, Szép literatúrai ajándék, 1997/3-4

⁴ BORGES, J. L., *Bábeli könyvtár = A halál és az iránytű*, J. L. B. válogatott művei, Európa, Bp., 1999, 69-80.

⁵ Ismét BORGESre hivatkozva: "Keleten még mindig él az a felfogás, hogy a könyvnek nem az a feladata, hogy felfedje a dolgokat, csupán az, hogy segítségünkre legyen a felfedezésben. ...ezek a könyvek nem azért íródtak (például a *Kabbala*), hogy megértsék, hanem hogy megmagyarázzák őket; arra ösztökélik az olvasót, hogy tovább gondolkodjék." *A könyv*, 62.

A könyv, mint az információ hordozója, a maga több ezres vagy milliós példányszámával még mindig megbízhatóbb, mint bármilyen elektronikus változat. A könyvek 'vírusai' nem tettek tönkre minden könyvet, s amit ma nem ismerünk, csak egy cím vagy egy leírás maradt meg belőle, az a világ könyves állományának csak elenyésző részét alkotják. Ugyanakkor az internet ma még nem nyújt ugyanilyen 'védelmet'. Belegondolni is szörnyű, mi lenne, ha a *Biblia* egyetlen példánya — amely ugyanakkor annyi példányt jelent, ahány internet-hozzáférő van a világon, potenciálisan pedig annyit, amennyien a *Biblia* oldalait lapozgatják — egy fellépő szándékos vagy szándékolatlan hiba vagy vírus miatt eltűnne a kultúra kincsei közül.

Felmerülő kérdés lehet, hogy egy irodalmi alkotás mennyire tudja használni a számítógép és az internet adta lehetőségeket, mennyire tartozik, mennyire tartozhat hozzá a műhöz a hypertextuális hivatkozás, a hiperlinkek, — és a sort itt is lehetne tovább folytatni — amelyek egy lexikon esetében már elfogadottakká, sőt, lassan kötelező jellegűvé válnak. Sokan azt hangsúlyozzák, hogy igazán erre lenne szükség, hisz egy verssel kapcsolatban is olyan 'mögöttes információk' húzódnak meg a 'háttérben', aminek ismerete a befogadást megkönnyítené, egyesek számára pedig csak ez tenné lehetővé az értő olvasást. Igaz, egy könyvet bárhol, bármikor fellapozhatok és elolvashatok, míg az 'elektronikusokat' ha nem látom el megfelelő tápanyaggal, akkor olyanná válnak, mint a csukott könyv, amely ott hever az ölemben, de képtelen vagyok belelapozni.

Felmerülhet az újabb kérdés, hogy a számítógéphez, a számítógépes kiadványokhoz kapcsolható, ott funkcionáló megjelenítési mód megvalósulása elképzelhető-e egy irodalmi — nyomtatott, könyv formátumú, nem elektronikus — műben?

Vagyis egy könyv olvasásakor — a papírra, az ívekre nyomtatott és papírkötésben, vászonkötésben megjelent összefűzött, vagy egyéb más módszerrel összekapcsolt kötet, regény vagy más mű esetén — létrejöhet-e például hypertextualitás? Hiszen a XXI. század kapujában kulcskérdés lehet, "hogy a technikai médiumok mágikus praktikáival és permutációs játékaival

szemben, melyek vizuálisan és szimultán bontakoznak ki, az írásmédiumnak a maga linearitásával mennyi esélye van"⁶? De tényleg csak linearitásról beszélhetünk?

Egy irodalmi hypertextus bizonyos értelemben fejlettebb lehet, mint annak számítógépes elődje — ha elfogadjuk megvalósulásának lehetőségét— mert az emberi elmét nem lehet egy vagy több programra korlátozni, mint ahogy kiterjeszteni sem. Hiszen én nem csak annyit tudok, mint egy CD-Rom. Kevesebbet, de többet. Többet, mert olyan dolgokat is össze tudok kapcsolni, amihez az én asszociációimra van szükség és csak arra. "A számítógép a lehetőségek tárháza: számtalan 'gép' létrehozására és befogadására alkalmas egység, azonban önmagában — programok nélkül — semmire nem képes"⁷, szemben az emberrel, szemben a csak emberre jellemző asszociációs gondolkodással. Aki a szerzővel együtt túlléphet a linearitás béklyóin.

A számítógépek ezzel — szerencsénkre? — még nem rendelkeznek. Pedig majd látjuk, hogy a számítógépes hypertext megálmodója is mennyire az asszociáció szót használja az általa recordnak nevezett megoldásra.

A felmerülő kérdések, — szándékosan csak néhány, hiszen igazából nem ezzel akarok foglalkozni, de mégsem árt érinteni — és a könyv iránti barátság és féltés nem csak a technika előrehaladása miatt merült fel bennem — bár valljuk be, anélkül fel sem merülhetett volna — hanem, mert az 1997-es esztendőben érdeklődve fordultam egy verseskötet apró rejtelmei felé, mely a figyelmes olvasásnak köszönhetően mind horizontálisan, mind vertikálisan kitágult. Ugyanebben az évben Kappanyos András egyik tanulmánya keltette fel a figyelmemet, amelyben a genette-i transztextualitás 5 kategóriáján keresztül a szerző eljutott a (a számítógépes) hypertext fogalmáig, amelyet végső soron a 'nehéz szöveggel' azonosított.

Ezek után feltételezhető, hogy a felmerülő néhány gondolat és a kérdések, valamint Kappanyos András írása, a genette-i transztextualitás és a hypertext között valamilyen kapcsolat van. Ez az összefüggés, a kapcsolat Villá-

⁶ HIMA Gabriella, *Textustól a hypertextig — Irodalom és média az ezredvégen*, Alföld, 1998/2,104.

⁷ PAPP Tibor: *Műzsával vagy Műzsa nélkül*, 36

nyi László: *Vivaldi naplójából* című verseskötete, melynek olvasása közben úgy éreztem, 'aktív dokumentumot' fogok kezeimben. Egy számítógépes hypertextus előtt ülök, mely nem a monitoromon jelenik meg, hanem a 'Gutenberg-galaxis' részeként. A könyvespolcon foglal helyet, — amikor leteszem — és szemléli, hogy paradox módon én a számítógép előtt épp róla készülök 'szöveget szerkeszteni'.

Hasonlóságok.

Ahhoz, hogy egy alkotásra, egy irodalmi műre úgy tekintsünk, ahogy tekintünk, mert talán lehet rá *így is* tekinteni — jelen esetben mint 'aktív dokumentumra', mint hypertextusra, amely továbbra is magán viseli a genetiki transztextualitás egyéb jegyeit is — ahhoz, elsősorban a *befogadó* kérdését kell megvizsgálni. Hiszen minden az olvasón múlik, elsősorban.

Weöres Sándor *A vers születésében*⁸ így írt: a mű a rendelkezésre álló tárgyi és szellemi elemek felhasználásából keletkezik, melynek korlátai korlátlanok, azaz az emberi lehetőség korlátaival azonosak. Tárgykör szerint sem lehet behatárolni, mint ahogy formában, kidolgozásmódban sincs közös ismertető. De van valami, ami mindezt összekapcsolja, amelyet Weöres úgy fogalmazott meg, hogy "minden művészi remek a művészetre fogékony egyénben sajátos és rendkívüli rezonanciát fakaszt", amelyet "esztétikai gyönyörködtetésnek"⁹ nevez. Azaz a kapocs a befogadó, az ember, akinek lehetőségei, mint a művészet: korlátlan, határok nélküli és aki ennek ellenére mégis 'korlátolt'. Alkat, befolyás, hatások és elhatározások "nyújtja az élményt, mely találkozva a benső alkotóerővel, művé szilárdul."¹⁰

A kész mű határai ezután kitágulnak, hiszen az irodalmi teljesítményt bármelyik érzékszervünk közvetítheti az agyunkba, ahol az értelem elvégzi az irodalmi mű jegyeinek megfejtését.

Weöres az élményt költemény-fundamentumnak tekinti; érési időre van szükség, rendeződésre és lehiggadásra, a "megírás már nem egyéb, mint a megfogalmazatlanul létezőnek kiformálása"¹¹.

Ugyanígy van szükség a befogadó esetében is fundamentumra, melyre a befogadás szerveződhethet, és a rendeződés, a lehiggadás után kialakulhat a kész mű. Mint a megírás pillanatának tükörképe. S azért tükörképe, mert sohasem a tükörben van a valóság, hanem a tükör előtt. De ugyanígy a be-

⁸ WEÖRES Sándor: *A vers születése*, Összegyűjtött művei, 220-250

⁹ WEÖRES *I.m.*, 220

¹⁰ *Uo.*, 222

¹¹ *Uo.*, 238

fogadó valósága is valóság, és ez esetben a mű a tükörkép? De a tükörrel már máskor is voltak problémák.

"Az irodalom organikus folyamat: egy-egy költő-oeuvre nem magában álló sziget, hanem inkább az erdei szálfához hasonlítható: az elődök lombjából növekszik, virágzáskor a többi fával hímport cserél, és az utódok táplálkoznak belőle"¹².

A befogadó *befogadásában* a legszebb momentum, hogy a megértésben tulajdonképpen nincsen értelmezhetetlenség, és minden értelmezés egy újabb értelmezést idézhet elő, — például nemzedékek között — mint ahogy maga az értelmezés is azon feltételek 'szerencsés együttállása', melyek a megértés lehetőségét adják. Itt kulcsszó a lehetőség, a lehetőségből adódó megértés-értelmezés. Megtalálni a lehetőséget az értelmezésre.

Ezért érdemes egy kicsit körbetekinteni a befogadó szemszögéből, hiszen a mi esetünkben is *a líra* a befogadó személyére nézve válik fontossá, aki reményeim szerint megalkothatja a költővel, az alkotóval együtt a Kappanyos András által említett számítógépes hipertextust, ami a genette-i transztextualitás mozzanatának továbbfejlesztése (is) volna.

És érdemes egy kicsit körbetekinteni már csak azért is, mert abban a pillanatban rájövünk, hogy a hypertextualitás, vagy a genette-i transztextualitások egy régóta létező és az irodalomban használt eljárás XX. századi megnevezései, definiálásai és megértései csupán¹³.

Kulcsár Szabó Ernő akadémiai székfoglalója¹⁴ a "*lírai művek befogadásának kérdéséhez*" az európai líra és az európai ember befogadásának a szemszögéből ad egyfajta lírafejlődési képet.

Műnemként a lírát az irodalomról való gondolkodás mindössze két évszázada egyenrangúsította, amikor a szubjektum felismerte egyedi és megismé-

¹² *Uo.*, 242

¹³ HIMA, *I.m.*: "Már a Biblia és Tóra kommentárjai is guided tours voltak. A középkori szerzetesek és rabbik lábjegyzetekkel, glosszákkal, ábrákkal — komputer terminológiával: szuperlinkekkel — teremtett kapcsolatot ősi dokumentumok és vallási illetve filozófiai hagyomány között. Nem véletlen, hogy a Biblia-kutatást az elsők között állították át hipertextre..." 105.

¹⁴ KULCSÁR Szabó Ernő, *Költészet és dialógus (A lírai művek befogadásának kérdéséhez)*, = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, 30-45, Alföld könyvek, Csokonai, 1998.

telhetetlen voltát és "mindaddig hatékony tudott maradni, amíg akadt univerzalista irányzat, amely a jelentésképződést létező tárgyiaságokhoz kötötte."¹⁵

A líraértés későmodern fordulata a műnek tranzitorikus beszédeseményi karaktert kölcsönöz: "olyan képződményé válik tehát, amely csak az élő halálásra, oda és ráhallgatásra is képes beszélgetésben közvetíthet esztétikai tapasztalatot."¹⁶

A 20-as, 30-as években aktív együttalkotást igénylő 'implicit' olvasói szerepek íródnak bele a művekbe, amit Kulcsár Szabó Ernő Paul Valéry mára már emblematikus idézetével erősít meg: "Verseimnek az az értelme, amit adnak neki". Hozzátehetjük, hogy "... minden formának önmagában (is) keresendő az értéke, nem pedig feltételezett tartalmában."¹⁷

Ezeket továbbgondolva: a "lírai szöveget a meghallandó hang olyan partitúrájaként kell elgondolnunk, amely csak a megszólaltató utánmondásban jut tényleges esztétikai léthez. ... a költemény poétikai struktúrája nem annak szerzőjétől nyeri el jellegét, hanem olvasójától, recitálójától, akinek az éneke ekképpen nem más, mint a költemény »én«-jének szándéka szerinti én"¹⁸ Mindez csak akkor következik be, ha az olvasó "*saját hangját*" kölcsönzi a költeménynek, és itt valósulhat meg az "*értelmezésben végrehajtott megértés*"¹⁹, amely távolról sem automatikus művelet. "Sokkal inkább benne testesül meg a voltaképpen poétikai feladat: a szöveg igénye állította olyan feladatként kell ezt értenünk, amely a szöveg másságát nem a szöveg, hanem saját érdekünkben ismerteti fel velünk. Éspedig azt megértendő, hogy mit adhat nekünk a szöveg önmagunk újraértésének lehetőségül."²⁰

Ugyanakkor, "ha a szövegen kipróbált jelentésképzés sikertelennek bizonyul: a néma szöveg mássága sajátként nem lesz intonálható.

¹⁵ *Uo.*, 34

¹⁶ *Uo.*, 35

¹⁷ BORGES, *Az örökkévalóság története = A fal és a könyvek, Válogatott művei*, II., Európa, Bp., 1999, 208

¹⁸ KULCSÁR, *I.m.*, 37

¹⁹ *Uo.*, 38

²⁰ *Uo.*, 39

Bizonyos tekintetben éppen ezért mondható, hogy a líra azért par excellence műfaja az irodalomnak, mert — ha valóban bekövetkezik a befogadót megváltoztató esztétikai tapasztalat — a műnemek közül egyedül képes az idegen beszéd sajátjaként való megszólaltatására. (...) mert a költészet az egyedüli irodalmi beszédmód, ahol... legtisztábban mehet végbe a saját és az idegen, az én és a másik közötti távolság áthidalása."²¹ Vagyis a legtöbb, amit egy szöveg, az irodalmi mű adhat, az az, amit én adhatok. A költemény poétikai struktúrája az olvasó struktúrája is egyben — ahogy azt Kulcsár Szabó Ernő említette.

A kötet struktúrája akkor szintén az olvasó struktúrája lenne?

A dolog talán nem ilyen egyszerű, hiszen a versek kötetté szerkesztésekor a szerkesztés tevékenységén van a fő hangsúly. Persze, ha az alkotó szándéka szerint mindez egy egésszé, jelentéssel rendelkező 'halmazzá' áll össze, akkor az olvasó dolga, hogy a jeleket jelentéssé alakítsa, esetleg többet vagy kevesebbet lásson meg. S, hogy mennyire 'bele lehet látni' egy szerkezetbe arra nézzünk meg további példákat is; példákat arra, hogy a különböző struktúrák milyen megértési, érthetőségi lehetőségeket hordoznak magukkal, immár a jelölési rendszerek felől közelítve a problémához, de nem feledve azt a kiindulópontot sem, miszerint transztextualitás, hypertextualitás már régóta létezik.

Karl Young Amerikában élő költő, performer, kritikus, a Light and Dust alternatív kiadó vezetője *Jelölési rendszerek — és az olvasás művészet*²² című tanulmányában szintén a befogadó felől tekinti át a líra fejlődésének néhány szeletét, igaz, meglehetősen sajátos módon. Három helyszínen, három különböző időpontban vizsgálja az olvasás gyakorlatát, amelyhez különböző jelölési rendszerek járulnak. Azért jobb a jelölési rendszer elnevezés, mert nem minden esetben nevezhetjük azt írásnak. Hiszen a "költé-

²¹ *Uo.*, 43

²² JOUNG, Karl, *Jelölési rendszerek — és az olvasás művészet*, Artpool-Balassi, Bp., 89-123

szet olyan művészet, amely az érzékekre hat, és egyidejűleg több érzékszervet is működésbe hoz²³".

A legkorábbi példát 810-ből hozza fel, a vizsgálódás tárgya pedig az akkori *kínai költészet*. A kínaiak hiába ismerték már ekkor mind a tekercset, a leporellót, a mappát és a gerinckötéses típusú 'könyveket' is, hagyományosan sokszor házak falára vagy sziklaoldalakra, sziklatömbökre vésték, rajzolták, festették fel a verset, amely így közvetlen kapcsolatba került a természettel (is).

A kínai versírás nélkülözhetetlen eleme a kalligráfia, amelyet szoros kapcsolat fűzött és fűz ma is a már fent említett festészethez. Így rajzolódott ki a természet 'lapjai' közt a három tudás: versírás, kalligráfia, festészet. Ráadásul gyakran konkrét képek kíséretében [és ehhez járul még a mögöttes kép (a természet), mint valóság a valóságban].

Karl Young írása elején említette a költészet általa meghatározott ismérveit. A festészet, a kép, a kalligráfia érzékszerveink közül a látást, a hallást, és ezeken túllépve de ezekkel együtt a fantáziát is igénybe veszi.

A kínai írásban "...négy alapvető jelfajta vagy jel-összetevő létezik:

1. a piktogram, azaz a dolgok absztrakt képén alapuló jel;
2. a „gesztogram”, amely nem a dolgot, hanem annak valamely megnyilvánulását ábrázolja;
3. a fonogram, azaz a hangot reprezentáló, képi hasonlóság nélküli szimbólum;
4. az ideogram, amely gyakorta a három említett fajta kombinációja: úgy jelez egy fogalmat, hogy annak mind képi, mind fonetikai ábrázolása csupán részleges.²⁴"

Így a hangzás és a látvány összefüggésben van a jel és a fogalom közti összefüggéssel, amihez már szinte bónuszként kapcsolódik a vers környezete és a mindezt egyé olvasztó emberi fantázia.

²³ *Uo.*, 89

²⁴ *Uo.*, 100

"A művelt olvasó, akinek már van gyakorlata az egymásba szőtt piktogramok, gesztogramok, fonogramok és ideogramok tanulmányozásában, élvezni tudja a látványt, a hang, a gesztus és a jelentés közti összhangot."²⁵

A költő versének megírásán túl zenei alakzatokat is beépít tehát költeményébe, kihasználva a kínai nyelv azon adottságát, hogy az előbeszédben hangmagasság-változatok vannak. Ahhoz tehát, hogy teljes mértékben élvezni tudjunk egy IX. századi kínai verset, egy személyben kellene lennünk zeneértőnek és a kínai nyelv magas rangú ismerőjének. Arról nem is beszélve: ismerni kellene a helyet, ahol a költemény megjelent, — úgy mint természetbeli helyét — hogy annak teljes értékét legalább részben megközelíthessük. S mindezt úgy hozták létre, hogy nem rendelkeztek igeidővel és nyelvtani számmal, s alig találunk nyelvükben kötő- és viszonyító elemeket, ami miatt nagyon sokszor elkerülhetetlen volt a szövegek két- vagy többértelműsége.

Ezenkívül, mint azt Karl Young írja: "a korabeli költészet tele volt célzásokkal, amelyek a fogékony olvasóban reminiscenciákat keltettek. Olvasónk az előtte fekvő verset számtalan más, olyan szöveggel is kapcsolatba hozta, amelyeket különböző helyzetekben hallott énekelni vagy szavalni"²⁶.

A kalligráfia akár önálló művészetnek is tekinthető. Megvizsgálva ugyanezt más szempontból is: "a kétezer éves kínai festészet szemlélete és gyakorlata erősen eltér az európaiától. Legszembetűnőbb az összefonódása az írás művészetével, a kalligráfiával... A selyemre vagy papírra festett képeken gyakran verseket találunk. A kép sohasem az európai értelemben vett ábrázolása a látványnak, hanem sokkal inkább jele. A kép egyúttal a formák és a vonalak elmélyült szemlélésének tárgya... Híresek ugyan az olyan művészlegendák, miszerint a neves festő „belegyalogolt” a saját tájképébe, és egyszerűen eltűnt az elképedt nézők szeme elől, ez azonban nem egyfajta illuzionisztikus élethűség, ellenkezőleg, a képnek is — mágikus — realitást tu-

²⁵ *Uo.*, 100

²⁶ *Uo.*, 101

lajdonító szemlélet. A kínai széptan szerint a vers nem más, mint kép — szavakkal, a kép nem más, mint vers — ecsettel"²⁷

"Az írásnak mindenekfelett azt kell érzékeltetnie, hogy 'él'. (...) Az írásjegyek kompozíciójának kiegyensúlyozott mozgás érzetét kell keltenie, mint-ha egy táncos lebegne, siklana, járna és ugrálna végig a lapon."²⁸

A tanulmány másik helyszíne Mexikó, az időpont pedig 1500 körül. A maják vallási könyveire, az aztékok vallási és történelmi tárgyú írásaira irányítja ezúttal a figyelmet.

A maják és az aztékok akkor használt jelölési rendszere, jelrendszere nem a szavak lejegyzésére szolgált. Ezek az elemek "egy ikonográfikus rendszerbe illeszkedtek, s az erősen stilizált képek szóban többféleképpen is visszaadható fogalmakat reprezentáltak."²⁹

Itt is képekről, a fogalmak többértelműségéről és az ezen lejegyzéseket éneklés formájában visszaadó költészetről van szó, az oktatás kellékeként. Leginkább ezért volt szükség a képszerűsége. Vizuálisan rögzítették a tanulók emlékezetében ezeket a versbe szedett tananyagokat, a mítoszokat, meséket, eredettörténeteket, imákat. "Szó és kép... kiegészítették egymást; mindegyik olyasmint nyújtott, amire a másik nem volt alkalmas."³⁰ A könyveket, a képeket kiakasztották a falakra, miközben dalnokuk a történetet előadta. Ez emlékeztet a kínai fal- és sziklafestészetre.

De az aztékok a leporelló formátumot is alkalmazták: a könyvet a megfelelő oldalakon összehajtogatva, szétnyitva a megfelelő együttállásokhoz juthattak. Az olvasás folyamán pedig, miután túlvolt az olvasó az elsődleges ismerkedésen, "hosszú részeket recitált olyan, a képekhez társítható versekből, amelyeket a könyv talán nem is tartalmazott."³¹ A mű egésze pedig egy szóbeli kontextusba illeszkedett be, mely megteremtette a műegészet. Így a

²⁷ BLUNDEN, C., - ELVIN, M., *A kínai világ atlasza*, Helikon, Bp., 1983, 176-177.

²⁸ *Uo.*, 181-183

²⁹ YOUNG, *I.m.*, 90

³⁰ *Uo.*, 92

³¹ *Uo.*, 94

mű mai értelemben vett terjedelme csak az olvasótól, a befogadó interakciójától függött.

Az azték kultúrában nem volt ismeretes a fonetikus leírás, "s nem voltak képesek szavakat, szócsoportokat rögzíteni. A könyv nem jelkészlet volt, amely eligazítja az olvasót, hogy mit mondjon, hanem segítőeszköz, amely lehetővé teszi számára, hogy lássa is, amit hallott."³²

Karl Young harmadik helyszíne az 1620-as évek Angliája volt. Ekkor már tintával nyomtatták a könyveket; azaz nyomtatták volna, hisz sokaknak inkább jobb formának bizonyult a kézirat, mint a nagyobb példányszámú nyomtatott kiadás.

Ha valaki mégis nyomtatott könyvet vett kezébe, a tinta szinte megfogta kezét, a papír érdes volt, a nyomat pedig mint valami dombormű türemkedett ki a háromdimenziós világba.

A helyesírás Angolhonban nem volt még egységes, ami ugyancsak a kétértelműség kihasználásának, rejtett utalásoknak a minél teljesebb kihasználását tette lehetővé. "Az ortográfiai forma a szavak kinézetével és hangzásával kapcsolatos írói intuíciótól függött, és a hangsúlyárnyalatok éppúgy kifejeződtek benne, mint az intonáció, a hangszín és a kiejtés (sőt énekmod) egyéni sajátosságai."³³

A tanulmány alapján az lehet az érzésünk, hogy már 810-től beszélhetnénk a transztextualitás minden elemének aktív, költészetben vagy akár prózában való létezéséről, sőt a hypertextualitásról is, amelyre ma olyannyira rácsodálkozunk a számítógépek és kiegészítő programok információinak 'használatakor', mint újdonságra.

Kínát mindig egzotikus, különleges kultúrájú országnak gondoltuk, s nem lepődünk meg, amikor hasonló eredményekre lelünk az azték kultúrával, irodalommal kapcsolatban is. Young angliai vizsgálódása már közelebb

³² *Uo.*, 96

³³ *Uo.*, 105

hozza mindezt hozzánk is. De, hogy mennyire közel vagyunk a 'különleges kultúrához' és az ilyen 'különleges irodalomhoz' azt talán nem is gondoljuk.

Érdemes lenne megvizsgálni a magyar irodalomban Szenci Molnár Albert zsoltárfordításait, azok keletkezéstörténetét, szólni Arany János versírási technikájáról, a versek keletkezéséről, mint ahogy ismét hivatkozhatnánk akár *A vers születésére* is, természetesen csak azokra a részekre kitérve, amelyek itt, ebből a szempontból fontosak lehetnek.

A magyar irodalomban a históriás énekek megjelenésétől kezdődően beszélhetünk egyfajta 'közvetítésről', hiszen a hangos előadás mellett ezek a művek már olvasásra szánt művek (is) voltak — hívja fel a figyelmet erre az apró irodalomtörténeti mozzanatra Papp Tibor³⁴.

"Későbbi magyar kultúránk a középkori felfogással szöges ellentétben, az énekléstől mentes szavalást, a beszédre alapozott közvetítést részesítette előnyben. Századunk elején találkozunk először, főleg Kassák Lajos és köre révén, az irodalmi művek önálló esztétikai igényű hangos közvetítésével.³⁵" Ezért is idéztük meg Szenci Molnár 1607-ben kiadott zsoltárfordításait is, melyet azért írt, költött, fordított, hogy "felekezetének évszázadokon át legyen mit énekelnie³⁶". Számunkra itt is az alkotói munkafolyamat vizsgálata után válhatna fontossá a befogadó, ahogy ráérezett az alkotó sugallatára a betűk, szavak 'hangzó oldalára', magára a szavakban rejtőző zeneiségre.

A magyarországi vizuális költészet kezdete is Szenci Molnár Albert nevéhez köthető, bár a sort akár Janus Pannonius: *Litera Pythagorae* versével is lehetne kezdeni. Azonban a képversek témaköre is egy újabb tanulmányt igényelne. Mindezzel csak azt kívántam megerősíteni, hogy sokszor a szövegen kívül más is hozzátartozik a műhöz, sőt annak megértésében, az értő olvasatban is segítségünkre lehet.

A könyvdíszítés is eszünkbe juthat, olyan példákkal, mint a magyarok tetteit elbeszélő *Képes Krónika* (1360 körülről), amit feltűnően nagy számban díszítenek az eseményeket illusztráló kisebb-nagyobb miniatúrák, melyeknek

³⁴ PAPP, I.m., 24

³⁵ Uo., 24

³⁶ SZERB Antal, *A magyar irodalom története*, 90

festője valószínűleg hazai illuminátor lehetett, amely kép összefoglalta a szöveg tartalmát. De eszünkbe juthat a *Philostratus-kódex* a Corvina könyvtárból, és lehetne folytatni a sort. De még pár gondolat erejéig visszatérnénk a 'zeneiséghez'.

Weöres Sándor, a már idézett *A vers születése* c. tanulmányában hívja fel a figyelmet a versírók közül méltán a rím és a forma egyik legnagyobb művészenek tekintett Arany János verseinek keletkezési körülményeire, ami többek között egy Szemere Pálnak írott, de soha el nem küldött levélből is kiderül. Azt írja a levélben Arany, hogy "a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelemhez" aminek magyarázata, hogy "lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbnek, a melyek dallamát hordtam már, mi előtt kifejlett eszmém lett volna — úgy, hogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat."³⁷

Fontos lehetett ez Weöresnek is, aki ritmikai tanulmányokat is végzett, sőt, a magyar költészetben szinte "új ritmikai rendszert képviselt"³⁸. Ez versein is érezhető, a Bóbitában több vers ritmusa kottázható.

Annyit elmondhatunk, hogy az említett szerzőknél fontos a zeneiség, amely később nagy szerepet kap a *Vivaldi naplójából* verseskötetben is, igaz, a zeneiség vagy maga a zene mint egyfajta számítógépes hypertextus fog megjelenni, amitől a jelen esetben sem állunk annyira messze.

Amiért a példákat idéztük, annak igazolása, hogy mind a zeneiség, mind a képiség és a vershez járuló egyéb információk régóta kísérőik a költeményeknek, csak 'másként' jelentek meg, nem beszélve a kor kínálta technikai újdonságokról és azok alkalmazásáról vagy esetleg ráértéséről sem.

Az orosz formalisták szerint az irodalmi alkotás szűkebb fogalom, mint a műalkotás, így nem irodalmi elemek is bekerülhetnek anélkül, hogy ez az irodalmi specifikusság rovására menne.

Ugyanezt írja Papp Tibor is — Heidegger árnyékában — a már többször idézett művében: "a mű (a szöveg végső formája) olyan öntörvényű egész,

³⁷ WEÖRES *I.m.*, 146-149.

³⁸ HAJDU András, *Még egyszer a Bóbita ritmikájáról*, Magyar Műhely, 7-8.sz.,

ami nem egyenlő a részelemek (szavak + mondatszerkezetek + tartalom + prozódiai vagy verstani alakzatok + megjelenési forma) összegével, bár e részek külön-külön elemezhetők³⁹.

A ma olvasója találta ki a 'close reading' fogalmát, vagy kísérletezett csillagokká repesztett szöveggel.

Miért fontos ez?

Azért, mert talán azt bizonyítja, az emberek mindig szerettek a szövegekkel 'játszani', intellektuális élvezeteket adni a járulékos információkkal, mögöttes tartalmakkal, az emberi érzékszervek majd mindegyikének megmozgásával.

Talán fontos azért is, mert a számítógépek világában, amikor sokan a 'Gutenberg-galaxis' haláláról beszélnek, egy költő a kötetével — igaz a maga módján — ugyanilyen sokrétű élvezetre invitálja az értő közönséget, "a mívelt olvasót", — ugyanakkor legalább akkora élvezetre invitálja a kevésbé értő közönséget is — mint tették azt a kínaiak, az aztékok vagy a mexikóiak, vagy amelyre számos példát lehetne találni a magyar irodalomban is. Mégis másképp teszi ezt, mint tették elődei, s ettől lesz különleges (bár minden mű a maga nemében különleges). Azt is mondhatnánk, korunk teszi különlegessé.

Az azonban biztos, hogy ennek megvannak a gyökerei, megvan a múltja — ha nem is 'egy az egyben' azonosított múlt ez — ezért meg lehet találni a jelent és utána a jövőt, amely már sokkal érdekesebb feladatnak ígérkezik. A jelen kiindulópontja legyen a genette-i transztextualitás rendszere, a jövő megelőlegezett érkezési pontja pedig a számítógépes hypertextus, vagyis annak irodalmi megvalósulása, hogy ezzel újra visszakanyarodjunk a múltba, mint egy önmagába visszakanyarodó, vagy inkább spirálisan felfelé ívelő út vándorai, amelyhez Rilke adhatna útravalót, mintegy megsejtve a XXI. század egyik nagy problémáját. ("Az életem táguló körökben élem, / a dolgokon túlra törőn./ A legvégsőt talán soha el nem érem, / de ráadom minden

³⁹ *Uo.*, 32

erőm./ Isten az Östorony, körötte folyton / kerengek századok százaival./ S
még nem tudom mi vagyok: szélvihar, sólyom, / vagy egy hatalmas dal.⁴⁰⁾

⁴⁰ RILKE, R. M., *Stundenbuch 1,2*, ford., FARKASFALVY Dénes

Költészet, transztextualitás, hypertextus.

Gerard Genette 1981 október 13-án ötféle transztextuális kapcsolatot különített el⁴¹. *Transztextualitás* alatt a szöveg transzcendenciáját értette, vagyis mindazt, "ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel⁴²".

Elsőként az *intertextualitást* említi, két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolatként, vagyis egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként definiálva a fogalmat. Alesetei közé tartozik az idézet, idézőjelekkel, pontos utalással, esetleg anélkül, de ide sorolandó a plágium "ami egy nem bevallott, de még szó szerinti kölcsönzés; még kevésbé explicit és még kevésbé szó szerinti formája a célzás, azaz egy olyan közlés, amelynek teljes megértése feltételezi azon kapcsolat ismeretét, amely közte és egy másik közlés között áll fenn⁴³" amelyre épp csak egy-egy hangsúly utal.

Ugyanakkor Michael Riffaterre — akinek fő kutatási területe az intertextualitás — látszólag mindarra kiterjeszti az intertextualitás fogalmát, amit Genette transztextualitás alá csoportosít — az intertextualitás implicit és gyakran hipotetikus helyzete miatt. S ahogyan Genette azonosítja a transztextualitást az irodalmisággal, ugyanúgy Riffaterre is ezt teszi az intertextualitással, de ez "egy adott alakzathoz kapcsolódik, mintsem az együttes struktúrájában vett műhöz"⁴⁴, amelyet végül is a későbbiekben tanulmányoz Genette.

Így tovább követve Genette gondolatmenetét második típusként a szöveg *paratextusát* kell megjelölnünk. Ide tartoznak a cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek és még lehetne folytatni a felsorolást. Folytassuk tehát a lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetekkel; mottókkal; illusztrációkkal; mellékelt szórólappal, címszalaggal, borítóval és számos más járulékos jellel, sajátkezűleg vagy mások által bejegyezve, "melyek a szövegnek egy változó környezetet teremtenek, sőt olykor komment-

⁴¹ GENETTE, Gerard, *Transztextualitás*, ford., BURJÁN Monika, Helikon, 1-2.sz., 1996, 82-90

⁴² A kiemelés GENETTE-től, *Séméiotikè*, Seuil, 1969

⁴³ GENETTE, *I.m.*, 83

⁴⁴ *Uo.*, 84

tárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat, amellyel a puristább és külső erudícióra kevésbé hajló olvasó nem rendelkezik olyan könnyen, mint szeretné, s ahogy azt állítja.⁴⁵" A felsorolásból is kitűnik, hogy a transztextualitás második csoportja az *olvasóra gyakorolt hatásnak* kiváltságos helyét foglalja el. Mint Genette felhívja rá a figyelmet, Joyce *Ulysses*ének folytatásokban történő megjelenésekor az egyes fejezetek fejezetcímekkel voltak ellátva, amelyek az *Odüsszeiához* fűződő epizodikus kapcsolatát idézték fel, amelyeket az író a kötetbe rendezéskor elhagyott. Pedig ezek a belső címek fontos jelentéseket hordoztak. Ugyanakkor kérdéses, hogy az emlékezetben élő alcímek, belső címek mennyire képezik részét az *Ulysses*nek, mennyire igazolják a szöveg zártságát. Amiért hivatkozik a példára, az a példa tipikusan paratextuális jellege miatt van. Amiért mi is hivatkozunk rá, az a hasonlóság miatt van, amely a *Vivaldi naplójából* című művel kapcsolatban kérdezi azt, mi tartozik hozzá a mű jelentéséhez.

A transztextualitás harmadik típusát *metatextualitásnak* nevezi Genette. Kommentár jellegű kapcsolatról van szó, "amely a szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz, sőt végső soron akár meg sem nevez⁴⁶". A par excellence kritikai kapcsolat.

A negyedik típus a *hypertextualitás*, amely minden olyan kapcsolat, amely egy B szöveget — ez a hypertextus — egy korábbi A szöveghez fűz — amely a hipotextus. Tehát a hipotextus a korábbi és a hypertextus az 'új'." Vagyis egy B szöveget a kapcsolat egy korábbi A szöveghez 'fűz', "melyre nem kommentárként fonódik rá. (...) Tétélezzünk fel egy olyan általános fogalmat, amely a másodfokú szöveget jelöli (lemondok arról, hogy ehhez az átmeneti kategóriához egy olyan prefixumot keressek, amely egyszerre foglalja magába a 'hyper'-t és a 'metá'-t) vagyis egy korábban már létező szövegből derivált szöveget. Ez a deriváció lehet leíró és intellektuális természetű, amikor egy metatextus (mondjuk Arisztotelész *Poétikájának* egy adott oldala) egy másik szövegről 'beszél' (az *Oedipus királyról*). Lehet más jellegű is, olyan, hogy B ugyan egyáltalán nem beszél A-ról, viszont nélküle

⁴⁵ *Uo.*, 84

⁴⁶ *Uo.*, 85

nem létezhetne olyanként, amilyen; egy művelet eredményeként jön létre belőle, mely műveletet — ugyancsak ideiglenesen — transzformációnak nevezek. B következésképpen többé-kevésbé nyíltan fel is idézi A-t, de nem feltétlenül beszél róla vagy idéz belőle. Az *Aeneis* és az *Ulysses* — különböző fokon és más-más minőségben — kétségkívül ugyanannak a hipertextusnak a két hypertextusát képviselik (több másik között): az *Odüsszeiáét*, természetesen.

Mint ahogy azt ezekből a példákból is látjuk, a hypertextust a metatextusnál sokkal gyakrabban tekintik 'tisztán irodalmi' műnek, többek között azon egyszerű oknál fogva, hogy általában egy fikción alapuló (elbeszélő vagy drámai) műből származván maga is fikciós mű marad, s mint ilyen, a közönség szemében úgyszólván automatikusan az irodalom körébe sorolódik; ez a meghatározás azonban számára nem lényeges"⁴⁷

A transzformáció lehet közvetlen transzformáció (az *Odüsszeia* és az *Ulysses* esetében erről lehet szó) és lehet imitáció is (*Odüsszeia* és az *Iliász* esetében), ahol az imitált és az imitáló szöveg között van egy nélkülözhetetlen állomás és egy szintén nélkülözhetetlen közvetítő. Szükséges hozzá egyfajta "uralom" a szöveg felett, uralom a felett a jellegzetesség felett, amelyet utánzásra választottunk, míg a közvetlen transzformáció során elegendő egy egyszerű és mechanikus gesztus is, leegyszerűsítve a dolgokat akár néhány oldal kiragadása is elegendő. (A szerző sarkítását idézve: "Joyce *Ulysses* történetét meséli el, csak másképpen, mint Homérosz, Vergilius pedig *Aeneas* történetét Homérosz modorában; szimmetrikus és ellentétes transzformációk."⁴⁸).

Ugyanazt a dolgot másképpen mondani vagy mást hasonlóan mondani. Ugyanakkor az is előfordul, hogy valamilyen fokon vagy az olvasatoktól függően egy irodalmi mű egy másik irodalmi művet idézne fel. Ebben az értelemben tehát minden mű hypertextuális, hiszen Genette hypertextusnak hív minden olyan szöveget, amely egy korábbi szövegből egy egyszerű transzformációval vagy imitációval jött létre. Minél kevésbé nyilvánvaló

⁴⁷ *Uo.*, 86

⁴⁸ *Uo.*, 87

azonban egy mű hypertextualitása, annál inkább az olvasó ítéletétől, interpretációs döntéseitől függ a mű ez irányú elemzése.

De nem szabad az egyetemes irodalom egészét a hypertextualitás kategóriájába zúdítani, ugyanakkor a hypertextualitásról közölt genette-i meghatározást mégis csak szemünk előtt kell tartani a további értelmezés szempontjából, amikor eljutunk a számítógépes hypertextusig, majd a Kappanyos András-féle megfogalmazásig, hogy azután mindezt — a genette-i transztextualitás egyes kategóriáit, a számítógépes hypertextus irodalmi megvalósulását — egy konkrét műben élvezzük.

Természetesen ezek a kategóriák sem önmagukban, egymástól elszigetelten létező kategóriák. Egymás mellett létezhetnek, de ugyanakkor egymásba csúszva, egymást kiegészítve és formálva szintén. Genette példáit idézve: a műfaji architextualitás csaknem mindig imitáció útján keletkezik (Vergilius imitálja Homéroszt), azaz hypertextualitásról van szó; egy mű architextuális hovatartozását nagyon sokszor paratextuális jelek adják meg, ami nagyon sokfajta lehet, de ezek a jelek egy metatextus kezdeményei; a paratextus is lehet előszó vagy a kommentár egyéb formáját is tartalmazhatja; a hypertextusnak is gyakran van kommentárértéke, például a stílusutánzás felfogható egyfajta "cselekvő kritikának", és a kritikai metatextus sem igen valósítható meg idézeti intertextus támasza nélkül; a hypertextualitás mint művek osztálya önmagában véve is egy generikus architextus, teljesen felölel kisebb kanonikus műfajokat, mint a paródia, más műfajokat keresztez, valószínűleg az összeset, hiszen egyes művek egyszerre tartoznak a hivatalosan elismert műfaji kategóriákba és a hypertextualitás generálta el nem ismert osztályokba; vagyis a generikus architextust nevezhetjük "transzgenerikus" architextusnak. Röviden ennyit az átfedésekről, a kategóriák közötti érintkezésről.

Az ötödik típus az *architextualitás*. A transzcendens vagy általános kategóriák együttese, amelybe végül is minden egyes szövegtípus beletartozik. Kategóriák a diskurzustípusok, közlésmódok, irodalmi műfajok stb. "Tisztán rendszerbéli hovatartozásra utaló paratextuális jelzést ad (címbéлит, mint:

Költemények, Esszék, Rózsa-regény, illetve legtöbbször cím alattit: a Regény, Elbeszélés, Versek stb.⁴⁹). De a műfaj az architextusnak csak egyik aspektusa, hiszen a regény nem nevezi explicit módon saját magát regénynek, s talán még kevésbé a vers saját magát versnek vagy az elbeszélés elbeszélésnek.

Hiszen egy szöveg műfaji meghatározásának feladata az olvasóé, a kritikusé, a mű közönségé, vagyis a befogadóé. S ez már majdnem megfelel a Genette-i hipotextus fogalmának, amelyről Louis Marin a következőket írja: "minden lehetséges diskurzus eredetszövegének, „eredetének” és keletkezési környezetének a jelölésére⁵⁰" szolgál.

Összefoglalva: az első az intertextualitás, egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléte, melynek a esetei az idézet, a plágium, a célzás.

A második kategória a paratextualitás, a tulajdonképpeni szöveg és a körülötte lévő más szövegek (mint például a cím, előszó, bevezető, jegyzet stb.) kapcsolata.

A harmadik a metatextualitás, azaz a kommentár, kritika.

A hypertextualitás adja e csoportnak a negyedik kategóriáját. B szöveget (hypertextus) egy korábbi A szöveghez (hipotextus) fűző, nem kommentár jellegű kapcsolat. Ennek a esetei a transzformáció, az imitáció, természetesen óvatosan bánva a fogalom olyanképp történő definiálásával, mely egyszerűen a világirodalom összes alkotását itt sorakoztatná fel.

Az utolsó kategória az architextualitás, amely egyfajta műfaji előképet takar.⁵¹

Kappanyos András szintén a hypertext problémáját vizsgálta egyik tanulmányában. Ebben azt írja, hogy az általa egyszerűen csak "nehéz szövegeknek" nevezett, Genette-nél "erősen intertextuális" művek leginkább hypertextuálisak.

⁴⁹ *Uo.*, 85

⁵⁰ Kiemelés GENETTE-től, MARIN, Louis: *Récit évangélique*, Bibliothèques des sciences religieuses, 1974

⁵¹ KAPPANYOS, *I.m.*, 172

"Hogyan „néz ki” az erősen intertextuális, azaz *nehéz szöveg*?"⁵² — teszi fel a kérdést.

"Elképzelhetjük úgy, mint egy ablakokkal felszerelt dobozt. A doboz felszíne a szöveg felszíne, de a szavak jó része kinyitható ablakokra van írva, és az ablakok mögötti rekeszekben ott van Homérosz, Dante, Shakespeare, és a Biblia, mint az adventi naptárban a csokoládék."

"Képzhető-e mármint olyan modell, ahol a csokoládés doboz rekeszei között is lehetséges az átjárás?" — teszi fel az újabb kérdést, hogy ezután viszatérjen a hypertext fogalmához, de más aspektusból megvizsgálva, stílusosan egy CD-Romos interaktív enciklopédiából kikeresvén a hypertext meghatározását.

"Hypertext: Számítógépes képernyőn információk (szövegek és képek) megtekintésére szolgáló rendszer, melynek révén a csatolt információk könnyen elérhetők. Ha például egy program egy ország térképét jeleníti meg, a felhasználó rákattinthat (egérrel) egy kiválasztott városra, s ekkor a program valamilyen információt jelenít meg az adott városról."⁵³

A genette-i definíció és az előbbi meghatározás között kétségtelenül érezhető hasonlóság, "a hypertext ebben az értelemben is felszíni, előtérben lévő szöveg, amelyhez mögöttes „mély” szövegek tartoznak"⁵⁴

Végül a kappanyosi cikk a következő következtetésekhez jut, hogy ha "az intertextualitás jelenségének vizuális metaforája a számítógépes hypertext, akkor ez igencsak különös metafora", a "metafora láthatatlan oldala ez esetben megelőzte a láthatót: az intertextualitás fogalma sokkal előbb létezett, mint a számítógépes hypertext", vagyis a "számítógépes hypertext nem egyszerűen metaforája, hanem valóságos materializálódása az intertextualitásnak."⁵⁵

Tehát keresni kell — vagy véletlenül rábukkanni — egy 'intertextualitás-ban szenvedő' — transztextuális — szövegre, és szemügyre venni, mint egyfajta irodalmi hypertextusi realizálódást.

⁵² *Uo.*, 173

⁵³ *Uo.*, 174 (*Webster's Concise Interactive Encyclopedia. CD-rom, Softkey-Attica-Helicon, 1994*)

⁵⁴ *Uo.*, 175

⁵⁵ *Uo.*, 175-176

De mielőtt még ezt megtennénk, a számítógépes hypertextus tartalmaz irodalmi szempontból is meglepetéseket, s ezt a számítógépes hypertextus megalkotójától egy 1945-ben megjelent tanulmányból⁵⁶ megtudjuk.

Bush a következőket írta: Az emberi gondolkodás megalkotta a gondolatok *rekordját*, amely lehetővé tette, hogy mindenki hozzáférhessen az emberi szellem eme tárházához és szabadon vegyen belőle, az emberek közötti kommunikáció új lehetőségét teremtve meg ezzel.

Külön ki kell térni a *rekord* (record) szóra, amely az eredmények feljegyzésén — legyen az hagyományos vagy elektromos — túl mindenfajta rögzített lexikális vagy képi adatot jelent, sőt az elődeinktől örökölt teljes tudásanyagot is, vagyis szinte az emberi faj történetét, egyfajta krónikáját. Azonban ezt terjedelmét tekintve nem vagyunk képesek feldolgozni, így a rekord használatának legfontosabb része a szelekció. A számítógép minden egyes adatot végignéz egy óriási adathalmazban, és kiválasztja azokat, amelyek egy bizonyos specifikus jeggyel rendelkeznek, vagyis használhatóvá teszi az adathalmazt. Ezek alapján egyfajta asszociációs szelekciót valósít meg, mint az emberi agy, amely szintén asszociációkat követ. Azaz a mi utasításunkra válogat, és nem ő gondolkozik, hanem mi. (Bár már a személyes névmás használata is elgondolkodtat.)

Az asszociációs szelekciót a mi esetünkben — a kötetre nézvéen — mások elvégezték, nekünk 'csak' létre kell hozni a 'játék' végeredményét, létrehozva befogadóként a művet.

Azaz nem marad más hátra, mit fellapozni Villányi László: *Vivaldi naplójából* című kötetét.

⁵⁶ BUSH, Vannevar, *Út az új gondolkodás felé, (Ahogy gondolnánk)*, <http://www.artpool.hu/hypermedia/bush.html>, vagy BUSH, Vannevar, *As we may think*, Atlantic Monthly, 1945, 101-108, <http://www.theAtlantic.com/atlantic/atlweb/flashbks/computer/bush.html>

Vivaldi naplójából

Néhány szó a költőről, Villányi Lászlóról.

Villányi László 1953-ban született Győrött. Jelenleg a Műhely kulturális folyóirat főszerkesztője, most is Győrben él.

Verskötetei közül az első 1978-ban jelent meg *Délibábünnep* címen. Ezt követte a *Falovak* 1982-ben.

Az *Alázat* 1990-ben megjelenő kötetében Villányi stílusjegyei már felismerhetőek. Többszörös áttételek segítségével fejezi ki magát. Szorongásait és

reményeit, képzelgéseit és létélményeit kivetítve, külső képekben jeleníti meg gondolatait.

Lator László *Az alma íze* 1994-es kötet elé a következőket írta: versei kevés vonallal is pontosan, tartalmasan rögzített valóságdarabok, de egyszersmind az élet, sőt: a létezés elvonttá tisztult, térképen meg nem kereshető szinterei is. Anyagszerűek, testesek, de a képzelet, a félálom, az absztrakció közegében állnak.

Újabb prózaverseiben még fontosabbak a részletek, a helyek, a tárgyak, s mintha felerősödne bennük az a sajgóan szép erotikus szólam, amely már korábbi verseiben is fel-felhangzott⁵⁷.

Mindennek mintegy kiteljesedése, továbbfejlesztése az 1997-ben megjelent verseskötete, a *Vivaldi naplójából* című.

Ezt követte egy évvel később *A szabadkai villamos*, amely folytatója a *Vivaldi naplójából* című verseskötet 'hagyományainak'.

A 2000-dik évben pedig válogatott és új versekkel az *Egy másik élet* kötet zárja a költő műveinek eddig megjelent sorát.

A cím...

Már a cím felvet bizonyos problémákat, amelyekre megpróbálunk választ keresni.

Például, létezik Vivaldi naplója, így architextuális utalásról van szó, amely rendszerbéli hovatartozására ad paratextuális címbéli jelzést.

De lehet, hogy Vivaldi naplója nem létező mű, pontosabban Villányi László 'műve', ezáltal létezik a 'napló', s mint ilyen paratextuális utalás, amely rendszerbéli hovatartozását határozná meg, tulajdonképpen csak a műfaj

⁵⁷ VILLÁNYI László, *Az Alma íze*, Orpheusz Könyvek, 1994

jellegzetességeit idézné fel, utalva az emlékiratok egy vállfajára, ami a befogadóból az elvárások horizontján visszaemlékezéseket, nagyfokú személyességet generál a mű irányába, s műfaji megkötöttségeket is hordozhat, jelen esetben a próza irányába.

A kötet címe utalhat valamiféle töredékességre, valami nem teljesre, részre az egészből. Egy töredékeiben fennmaradt naplóra, melyet a nagy zeneszerző írt; de utalhat az ezzel járó titokzatosságra, — vajon miért semmisültek meg egyes részei, szándékos elhallgatásokról van-e szó, stb. — utalhat a költő titokzatosságára, aki a saját elrendezésében, az általa fontosnak tartott részekből állítja össze a naplót.

Vagy létezik Villányi László, — találkoztam vele, bár a virtuális XXI. század előszobájában semmi sem biztos — aki Vivaldi naplójából megalkotta saját naplóját, ez esetben Villányi naplójából van Vivaldi naplója, s ez esetben azt kellene megvizsgálni, hogy Villányi Lászlónak e kötetet alapul véve mit jelent Antonio Vivaldi.

A játékot lehetne folytatni, de a lényegét talán így, ennyiből is sikerül megragadni.

1926-30-as években sikerült Luigi Torrinnak, a torinói Nemzeti Könyvtár igazgatójának és Alberto Gentili zenetörténet-professzornak egy addig ismeretlen *kéziratos zenegyűjteményre* szert tenniük, amely nem kevesebb, mint 300 koncertet, 8 szonátát, 14 teljes operát, öt kötetnyi egyházi művet és két kötetre rúgó világi vokális kompozíciót tartalmazott.

"A XVIII. században Torinóban működött egy kiváló udvari zenekar... a napóleoni háborúk idején a zenekar az udvarral együtt Szardíniába menekült, és mivel a hatalmas kottatárat nem vihették magukkal, azt távozásuk előtt elrejtették — sajnos túl jól, olyannyira, hogy visszatérésük után többé meg sem találták.

A szóbeszéd azt tartotta, hogy a kották egy piemonti kolostorban vannak... 1926 őszén a San Martinó-i Collegio San Carlo rektora azzal a kéréssel fordult a torinói Nemzeti Könyvtárhoz, hogy becsüljön fel egy régi nyomtat-

vány- és kottagyűjteményt... A szerzetesek ezeket a kincseket a genovai Marcello Durazzo márki örököseitől kapták ajándékba. Ez a család a genovai Giacomo Durazzo gróf révén tett szert zenetörténeti jelentőségre, aki... 1765-ben gazdag javadalmazással osztrák követ lett Velencében, nagy palotájában magánszínháza volt, és 1771-ben, Mozartot pártfogolva ismét tanújelét adta biztos zenei ítélőképességének... Durazzo az Ospedale della Pietától, amelynek szemináriumában Vivaldi negyven éven át működött, összevásárolta a mester műveit.

A gyűjtemény alaposabb átnézése során Gentili izgalmas felfedezésre jutott. A vastag disznóbőrbe kötött Vivaldi-partitúrák műfajok *szerint folyamatosan számozva* voltak. Egyes műfajokból az összes páros számúak, másokból a páratlan számú művek *hiányoztak*, s ebből Gentili sejtette, hogy a gyűjtemény eredetileg kétszer akkora volt, és talán annak idején két örökös osztotta rajta... a sok fáradozás után sikerült megtalálni Genovában a híres család egyik legutolsó sarját, Giuseppe Maria Durazzo személyében. Ez a különönc, emberkerülő öregember személyes ügyekben kizárólag magas rangú egyházi méltóságoktól fogadott el tanácsot... Kitartó, türelmes tárgyalások során, a művészetpártoló gyóntatóatya támogatásával végre sikerült kicsikarni az öreg engedélyét a könyvtár megtekintésére és az esetleg ott található zenei kéziratok tanulmányozására. Csaknem három évig tartó, szigorú titokban végzett munka után Durazzo márki 1930 január 30-án kelt írásában végre beleegyezett a gyűjtemény második részének eladásába...⁵⁸."

Íme a titokzatosság és annak szerencsés felsejlése.

Ezek szerint mégiscsak létezik *napló*, a zeneszerző naplója, *Vivaldi-partitúrák* gyűjteménye. Létezik Vivaldi naplója, csak kicsit másképp.

Milyen lehet egy zeneszerző naplója, egy olyan emberé, aki a zenéjével próbálja meg kifejezni mindazt, amit mások a szavakkal, mondatokkal, egész könyvekkel próbálnak meg kifejezni?

Szinte természetesnek vehetjük, hogy Vivaldi naplója hangjegyekből áll.

Mi lehet ezek után az olvasó, a befogadó elvárása a művel szemben?

⁵⁸ KOLNEDER, Walter, *Vivaldi*, Gondolat, 1982, 8-12

Hiszen a naplóírás, mint irodalmi műfaj — mint írás — mellett egy másik művészet is képviselteti magát, magának a zeneszerzőnek — Vivaldinak — a jelenlétével, sőt, magával a Vivaldi-partitúrának, a naplónak a jelenlétével is. Ez pedig a zene, amely magában hordozza ugyanazt a kifejezőerőt, mint a prózaírás vagy a költészet magában hordozz, hogy rögtön egy ilyen banális párhuzammal éljünk.

Ugyanakkor még mindig kérdéses a műfaji jellegzetesség, a paratextuális utalás, a befogadó elvárása.

A kötet címe egy irányba determinálhat, más irányba lehetőségeket teremhet maga körül — mely lehetőségek szerencsés esetben az egész műre kiterjednek, egységes egészet, ugyanakkor egy, a kor követelményeinek megfelelő, eoi értelemben vett 'nyitott mű'⁵⁹-vet alkotva.

Determinál az emlékiratok, naplóírás, önéletrajz irodalmi kategóriák jellegzetes jegyeinek irányába, másrészt kiegészül a (komoly)zenével, pontosabban Antonio Vivaldi zenéjével, és a zenéjére, alkotói korszakaira jellemző stílusjegyekkel.

Vagyis elvárhatjuk a személyes hangvételt, az élet apró titkaiba való beavatást, ugyanakkor a töredékességet, a homályosságot, a megélt élmények következtében történő lelki folyamatok megírását — attól függően, kinek éppen milyen emlékirat jut eszébe.

⁵⁹ ECO, Umberto, *Nyitott mű*: "amikor egy művész kialakít egy alkotásmódot, csakis ennek van tudatában; alkotásmódján keresztül azonban egy kultúra és egy korszak összes többi eleme is megnyilatkozik" 38

"a műalkotás alapvetően többértelmű üzenet, egyetlen jelölőben együtt élő jelentések sokasága... E kívánatos érték létrehozása érdekében a kortárs művészek sokszor a formátlanság, a rendezetlenség, az esetlegesség és az előre meg nem határozott végkifejlet eszményét követik. Ezért a forma és a nyitottság dialektikájának kérdését is felvethetjük, hogy körülírható legyen az a tartomány, amelynek határai közt egy adott mű megvalósíthatja a maximális többértelműséget és a fogyasztó aktív beavatkozására bízhatja magát, miközben továbbra is műalkotás marad", amely "lehetővé teszi, ugyanakkor koordinálja is a változó értelmezéseket és az elmozduló nézőpontokat" 54

"A szerző tehát egy *befejezendő* művet kínál a használnak. Nem tudja pontosan, hogyan fejezik majd be, de azt igen, hogy a befejezett mű továbbra is az ő műve és nem más; hogy az interpretatív dialógus akkor is az ő formája, ha más szervezi meg előrelátható módon" 101

"egy mű kifejező voltának pedig az lesz a feltétele, hogy érzékelője birtokában legyen „korábbi tapasztalatokból kivont jelentéseknek és értékeknek, amelyek oly közvetlen módon rögzültek, hogy képesek összeolvadni a műalkotásban közvetlenül megjelenő minőségekkel” 111

"A nyitottság tehát ebből a szempontból minden esztétikai élvezet feltétele, és minden élvezhető forma, amennyiben esztétikai értékkel rendelkezik, nyitott." 133

"ha a formát többféle perspektívából nézzük, az mindig egy összkép kialakítására törekszik; s ebben a folyamatban az eltérő nézőpontokból adódó egyes képek kiegészítik egymást, egymásutánjukban pedig összegződnek." 199 stb.

Előfordulhat az is, hogy az olvasónak, a befogadónak nincsenek ezzel kapcsolatba — emlékiratok — olyan információi, amelyek elvárásokat generálnának a kötettel kapcsolatban. Ám így is a töredékesség, — 'naplójából', egészből a rész — és a prózaiság, mint láthatatlan, tudatunkból önkéntelenül is fejsejlő elvárás létezik, amely jobb esetben összekapcsolódik azzal, hogy tudjuk, Villányi László költő, s mint költő elsősorban verseket ír.

Ez közelebb vihet a 'ki is a szerző?' klasszikus irodalomelméleti kérdéshez is, elkerülhetetlenül bevonva az olvasót, de mintegy társszerzőként léptetve fel magát Vivaldit is.

Azonban, hogy mennyire Vivaldi naplójából vannak a részek, mennyire Villányi naplójából, s ki is valójában Villányi László, s ki is valójában Antonio Vivaldi, (Antonio Villanyi) ezt csak akkor tudjuk meg, ha végre belelapozunk a kötetbe is, immár ténylegesen a nyitott művel állva szemben.

A kötet...

A kötet első oldalán nem verssel találkozunk, — nem mintha teljes mértékben elvárnánk — hanem egy kottarészlettel, feltehetőleg — előzetes elvárásaink alapján — Vivaldi egy 'írásának' részletével, naplója egy darabjával, élete egy darabjával.

A következő oldalon sem a verssel találkozunk, — pedig már felcsigázva, izgatottan várjuk az első nagy találkozást, milyen a költemény 'hangja', ha egyáltalán költeményeket tartalmaz a mű — hanem egy arcképpel, egy festményrészlettel, a annak homályos, elmosódott kontúrjaival.

Újabb rész az egészből, valamifajta homályosság, töredékesség.

A szemben lévő oldalon — mondhatjuk, végre — ott a vers, tördelése azonban prózára emlékeztet, tehát prózaversekről (is) beszélhetünk.

A verscím nem betűkből alkotott szó vagy szavak csoportja, hanem számokból áll. Valószínűleg évszámokat takar, amely összecseng a naplórészletekkel. S várakozásunk valami megmagyarázhatatlan módon azt sugallja, hogy ennek köze lehet egy zeneszerző életéhez.

Az oldal alján a prózaversek alatt újabb kottarészlet.

Aki arra készül, hogy megírja Vivaldi naplóját, vagy annak egy részét, részletét, annak a zeneszerző életét, zenéjét, a gondolatait és saját gondolata köré fonódó képeket, érzéseket, vágyakat kell megpróbálni visszaadni, a kor hangulatába ágyazottan, a mába is illeszkedve.

Ezt teljes egészében rá lehetne bízni a szövegre, a prózaversekre.

De nem csak a szövegre lehet rábízni, hanem a szöveget, a verset és ezzel együtt az olvasót, a befogadót is lehet segíteni, ösztönözni egy jobb megértés érdekében. Nem is megértés, talán megsejtés érdekében; pozitívan befolyásolni asszociációit, létrehozni egy irányított befogadást, amely természetesen még nem kellemetlen.

Ebből adódó újabb kérdésünk az lehetne, hogy milyen eszközzel, eszközökkel lehet a befogadást bizonyos mértékkel és mértékig irányítani, úgy, hogy ebben az olvasó további izgalmakat találjon.

Lehetne mondjuk összevonni zenét, festészetet, életrajzi elemeket, és mindezt ötvözni a verbális kifejezőeszközökkel, rájátszva a *költő* korának technikai előrehaladottságára éppúgy, mint a befogadó által magában hordott belső tartalomra is, — szintén korfüggő? — kezdve attól a ponttól, hogy a befogadó felismeri a verscímekekről, hogy azok évszámok, hogy rájön, melyik festményrészlet melyik festőművésztől van 'idézve', egészen addig a pontig, hogy megérti, létrehozza és használja a kötetet. Megalkotva a nehéz szöveget, egyfajta számítógépes hypertextus, követve egy a kötet és ez esetben a szerző és a könyv tervezője — Kurcsis László — által előre megadott lehetőséget, amely egyben asszociációs játék is.

Ennek a játéknak az elemei közé sorolható a kötet címe, a kötetben található versek címe (belső címek; évszámok), Vivaldi életéből kiragadott évek, események, a festményrészletek és az azokat megalkotó festőművészek, Vivaldi zenéje, és természetesen a versek.

A határok azonban — mint az asszociációknál legtöbbször, és mint a transztextualitások határai — nem élesen meghúzható vonalak. Ezek inkább egymásba mosódó, egymásba áthajló, éles kontúrok nélküli határtalanságok, melynek mégis keretet ad a kötet.

Ezért próbáltam meg az előbb említett elemeket egyfajta egymásba mosódó, éles határok nélkül létező szerkezetnek felfogni, melyből valami mégis kihámozható, remélve, hogy nem egy peer gynti hagymához jutok el.

Ugyanakkor 'adja magát' az a kérdés is, mindez hozzájárul-e a mű szerkezetéhez, beletartozik-e az olvasatba, járulékos információként, vagy az egésznek csak díszítő szándéka van, esztétikai élvezetet nyújt és ennyiben kimerül funkciója.

Azt nem lehet elvitatni, hogy esztétikailag a verseskötet szép (— szép, mint esztétikai kategória). Ez — a feltételezett mögöttes tartalmakon túl — gyönyörkö(d)tet.

Umberto Eco a *Nyitott mű* kapcsán pont az esztétikai élvezetről vallja azt, hogy ez egyfajta feltétele a nyitottságnak, amely nyitottság e kötet kapcsán azon elemekben nyilvánulhat meg, amelyeket megemlégtünk, amely a kötet struktúrája, szervező elve is lehet.

Ez a 'nyitottság' elvezethet oda, hogy a mű többféleképpen olvasható, vagyis olvasatoktól, olvasótól függően értelmezhető; de mindenképpen befogadható, sőt, minden olvasat akár újabb információhoz juttathatja az olvasót, attól függően, hogy maga az olvasó milyen információk, előzetes tudás birtokában van, vagy esetleg az első olvasat óta mennyivel bővült — a mű szempontjából — a tudása.

Hiszen a mű elemeinek ismerete magával a művel kapcsolatban terjesztheti ki a versek gondolati kereteit, ami tagadhatatlanul eddig is megvolt, ugyanilyen értékben, csak más mértékben. Eddig is asszociálhattunk egy vers

vagy próza olvasása kapcsán egy festményre, egy zeneműre, vagy másra is. De, hogy valaki tudatosan adjon különböző értési, értelmezési irányokat, ráadásul nem egy, hanem több irányba, a rokonművészetek irányába, ez létrehozhatja azt a hypertextust amely mind genette-i, mind kappanyosi (egyfajta számítógépes hypertextus), mind a Vannevar Bush-féle, azaz számítógépes hypertextus értelmében létrehozható, azzal a kitételrel, hogy végső soron semmi köze nincs a számítógéphez.

"Műalkotáson pedig meghatározott struktúrális jegyekkel rendelkező objektumot értünk, amely lehetővé teszi, ugyanakkor koordinálja is a változó értelmezéseket és az elmozduló nézőpontokat."⁶⁰, mindig szem előtt tartva azt a kitétel is, hogy a "nyitott mű fogalma nem kritikai kategória, hanem *hipotetikus modell*"⁶¹. Azonban mint modell, és ugyanakkor mégiscsak egyfajta kategória, mint fogalom, jobban rávilágít a dolgok lényegére.

Visszatérve az előző gondolatmenethez.

Olyan kapcsolat, "amely egy B szöveget (ezt hypertextusnak fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig — természetesen — hypotextusnak nevezem) melyre nem kommentárként fonódik rá"⁶² — áll a genette-i meghatározás.

Kappanyos tanulmányában a számítógépes hypertextus "valóságos materializálódása az intertextualitásnak"⁶³.

Míg Bush arról a számítógépes hypertextről szól, ahol az elsődleges szöveg nem más, mint bejárat potenciálisan végtelen információkhoz, amelynek során lehetőség nyílik arra, hogy eldöntsük, merre haladjunk.

"A hypertext kifejezés a számítógép monitorán megjelenő, különlegesen szervezett szöveget jelenti. Ami a képernyőn megjelenik, az csupán egy elsődleges szöveg (primary text), amely olvasható lineárisan is, azonban a „központi narratíva” mögött különböző szövegek és szövegelemek komplex hálózata rejlik. A hypertext dokumentum ugyanis inhomogén, egyes szövegrészek más színnel jelennek meg (anchor text). Ha ezeket az érzékeny

⁶⁰ ECO, *I.m.*, 54.

⁶¹ *Uo.*, 59.

⁶² GENETTE, *I.m.*, 86

⁶³ KAPPANYOS, *I.m.*, 176

pontokat (link) aktiváljuk, — általában egérgomb-kattintással — akkor mögöttes utasításnak megfelelően újabb szöveg jelenik meg a képernyőn, amelyről az előzőekben vázolt módon haladhatunk tovább."⁶⁴ Ez alapján az emberiség rendelkezésére álló tudáshalmaz egy része áttekinthető, kezelhető lenne, főleg a részinformációk könnyű és gyors előkeresésének tekintetében — amelynek alapötlete, a rendelkezésre álló eszközök tükrében Bush szerint elérhető.

Ezután érdemes visszatérni Vivaldi naplójából című kötethez és megvizsgálni ezt a szemünk előtt létrejövő irodalmi hypertextust, amelyben végül is egy korszak sajátos kultúrája is tükröződik, mint a XXI. század sajátosan számítógépes-technikai civilizációjának korszaka.

A kapcsolat ez esetben — hypertextus, hipotextus kapcsolata — nem 'csak' szövegre értendő, mint ahogy az a bush-i megfogalmazásból is kitűnt már. A csatolt információkban, bár nyomtatott formában vannak jelen — mint a szöveg — közös bennük mégis leginkább csak az, hogy a képzőművészeti, zeneművészeti alkotásokról is a nyelv segítségével tájékozódunk, érintkezünk⁶⁵.

Azonban ez egy nagyon régi problémát érint, miszerint a folyamat — mint ahogy Oskar Bätschmann, a modern művészetelmélet hermeneutikai irányvonalának jeles képviselője is utal rá egyik tanulmánykötetében — három résztvevő között játszódik le s a görög *hermeneúein* igéhez kapcsolható. Azaz, valaki kimond valamit, jelet ad, vagy írásban nyilatkozik meg. Egy másik megérti e megnyilatkozásokat. A harmadik azonban nem érti ezeket, mert nem volt jelen, nem érti a nyelvet, vagy nem tudja elolvasni az írást.⁶⁶

⁶⁴ KOMENCZI Bertalan, *Információs társadalom és az oktatás*, Új Pedagógiai Szemle On-line Internet oldala

⁶⁵ BÄTSCHMANN, Oskar, *Bevezetés a művészet-történeti hermeneutikába*: "Olvasnunk kell-e tehát a képeket? Az olvasás, úgy tűnik, a szubjektumnak az a tevékenysége, amellyel nyelvet kölcsönöz a másiknak, Gadamer legegyszerűbb meghatározása szerint a hermeneutika annak művészete, hogy valamit szóra bírjunk, e tevékenységnek pedig szövegek olvasása a paradigmája" 39

"De egyáltalán miről beszélünk, ha egy kép „mondanivalójáról” beszélünk? Tudjuk is, amit mondunk, vagy csupán metaforikus nyelvünk csapdájába esünk, amelybe látás helyett olvasásra, a kép nyelvéről, a színek nyelvéről, a képek textusáról és a mi olvasatainkról esik szó? Vajon a hivatkozások az irodalmi és képzőművészeti művek közti analógiákra nem maguk is e metaforikus szövevény részei csupán?" 40.

⁶⁶ *Uo.*, 13.

A kísérlet arra irányul, hogy megértsük a jeleket, s saját interpretációnkat a közösen birtokolt nyelven közöljük. Kísérlet a jeladás és az írásban történő megnyilatkozás megértésére, ahol elsődleges szövegnek, primary textnek, hypertextusnak, felszíni, előtérben lévő szövegnek a verseket tekintenénk, amelyhez egy más, korábbi szöveghez, hipotextushoz, azaz, most már inkább mint információhoz — hiszen nem 'csak' szövegről beszélünk — fűz valamilyen kapcsolat.

Hypertextusnak tehát a verseket tekinthetjük, a szöveget; egyfajta anchor textnek, hipotextusnak pedig a festményrészleteket, évszámokat, kottarészleteket; utalások egy mögöttes információra, azaz információhalmazra.

Most megpróbálhatjuk ezen információk, azaz jelentések egymással való kapcsolatait földeríteni, egymáshoz fűződő viszonyaikat feltárni.

Így visszatérünk a kötethez ott, ahol nemrég kinyitottuk, és előttünk a vers címe, a vers, a festmény- és kottarészlet.

Egyike első feltevésünk az volt, hogy a verscímek évszámokat idéznek fel.

A kötet az *1710* című verssel kezdődik és az *1737* cíművel ér véget.

1710-től 1737-ig. Huszonhét vers. Vagy huszonhét év.

Vivaldi 1678-ban született, tehát ez az *1710-től 1737-ig* terjedő időszak életének kiteljesedését követi nyomon, ha a verscímek tényleg évszámok, és tényleg Vivaldi életének egyes éveit takarják.

A kötet címbeli architextualitása, műfaji előképére játszanak rá a verscímek, paratextuális utalások, a belső címek.

Erre a kötetnek 'napló' voltára történő allúzió a szövegek prózaszerűsége, a prózavers jelleg (ezt segíti a tördelési-szerkesztési mód) is.

Ha azonban teljesen bizonyosak akarunk lenni elméletünk helyességében, akkor Vivaldi életrajzát kell felidézni.

Ha ezt nem tesszük meg, akkor is azzal az előzetes várakozással kezdünk bele a versek olvasásába, hogy az *1710* cím nem más, mint évszám, és mint

ilyen, Vivaldi életéből egy darab, s mi, olvasók, most részesei lehetünk Vivaldi életének egy darabjának.

Antonio Vivaldi édesapja Giovanni Battista a velencei zenei életben működött közre, mint szerződöttetett hegedűs a San Marco-bazilika zenekarában, feltűnő vörösszőke hajzattal, ami családi ismertetőjel is volt, s amit Vivaldi is örökölt az apjától, amiért „il prete rosso”, a rőt pap gúnynevet is megkapta.

Három leánytestvére és két fiútestvére volt, és a család, az olasz hagyományoknak megfelelően könnyelmű, temperamentumos és hirtelen haragú lehetett — áll a Kolneder könyvben⁶⁷, ami után megjegyzi, hogy Antonio ifjúságáról és zenei tanulmányairól nagyon keveset tudunk. Az azonban valószínű, hogy apja tanította hegedülni, és már tízéves korában közreműködött a dóm zenekarában. Ezután a zene mellé a papi pályát választotta, amely a XVII-XVIII. században az olasz szokás értelmében könnyen volt összeegyeztethető a muzsikusi pályával.

1703-ban Vivaldit pappá szentelik.

1704-ben pedig már ott található a zeneszerző neve az Ospedale della Pietá fizetési listáján, mint „Maestro di violino”.

Velence ősidők óta tengeri kereskedőváros volt, állandó harcban a törökkel. A városban ennek következtében nagy számmal találtak árvákat, törvénytelen gyermekeket. Az ő gondozásukra hoztak létre már a XIV. században árvaházakat, amelyek különböző kórházakhoz tartoztak, innen az „Ospedale” elnevezés. Négy intézmény vált híressé a rendszeresen ismétlődő vasárnapi és pénteki hangversenyeinek magas színvonala miatt. Ezek között található a *la Pietá*. De valamennyiben kizárólag lányok élhettek!

Pjotr Andrejevics Tolsztoj orosz gróf a következőt írta 1698 májusában, itáliai utazásai idején: "Velencében vannak női kolostorok, amelyeknek lakói orgonán és más hangszereken játszanak, és olyan csodálatosan énekelnek, amilyen lágy és harmonikus éneklést sehol a világon nem találni. Jönnek is mindenfelől Velencébe, hogy beteljenek ezzel az angyali énekkel..."⁶⁸.

⁶⁷ I. m.

⁶⁸ KOLNEDER, I.m., idézet: *Uo.*, 21.

1704-től 1712-ig beszélhetünk Vivaldi első zeneszerzői korszakáról, ekkor születnek első szonátái és versenyművei. Azután 1710-ben megtalálja első operájának szövegíróját Domencio Lalli, a kalandor-poéta személyében, aki ennek az évnek április havában kijelenti, hogy a pap Vivaldi művei jobbak, mint Gasparini oratóriumai⁶⁹.

Ezek után nézzük meg a prózavers kezdősorát:

"(Mintha csak azért teremtődött volna bennem zene,
 hogy közel kerüljek a lányokhoz.)"

Az olvasónak akaratlanul is eszébe jut a Piétá, az árván maradt lányok, az éteri tisztaságú női kórus hangja, amely betölti a kolostor termeit. Így előre-utalásként is felfoghatjuk, amelynek később még döntő jelentősége lehet a zeneszerző életében.

Lator László *Az alma íze* kötethez írta, hogy Villányi költeményei a létezésnek elvonttá tisztult, térképen meg nem kereshető színterei; anyagszerűek, testesek, de a képzelet és a félálom közegébe állnak; megszólal bennük egyfajta erotikus szólam, amely szépsége mellett is képes fájdalmat magában hordozni.

Azt is megállapítottuk, hogy többszörös áttételek segítségével fejezi ki magát; szorongásait és reményeit, képzelgéseit és létélményeit kivetítve, külső képekben jeleníti meg gondolatait.

"Az engedelmes vonó, M. ujjai a húrokon, egészen
 más zenét játszottak, mint amit hallottam.

A Mester megfestette az ő arcképét is, odaállította
 az enyém mellé. Éjszaka majd egymás felé
 fordítja őket.

Álmában könyörgő tekintettel követte kedvenc
 macskája. Az állat feje mögül hiányzott teste,
 csak a csontváz vonszolódott."

⁶⁹ NÁDOR Tamás, *Antonio Vivaldi életének krónikája*, Zeneműkiadó, 1973, 40.

A zárójeles részben belépő hypertextualitás a zeneszerző élete, a zeneszerző életrajza, monográfiái konkrétsága a vers középső részében eltűnik, átadja helyét a külső képeknek, az elvont utalásoknak, egyszóval mindannak, amit már Villányi előző köteteiben is tapasztalhattunk, és amit Lator László megfogalmazott. A mögöttes szövegek ez esetben egyrészt a Vivaldi-partitúrákra utalás, hiszen életének eseményei kihatással voltak Vivaldi zenéjére is (— mint ahogyan az emberek életének eseményei cselekvésükre kihatással vannak). Másrészt utalás a zeneszerző életéről írott monográfiákra, életrajzokra is.

Az utolsó sor azonban újabb meglepetéseket tartogat.

"(Milyen szép volt kezem a mezítelen vállon.)"

Újra konkrét kép, ismét egyes szám első személyű közvetlen kijelentés. A vers első és utolsó sora mintha keretet formálna egyfajta belső tartalom köré, amely paradox módon inkább külső képekben jelenik meg. Tovább folytatva a gondolatot: a költemény kereten belüli része és a vers kerete ezek szerint más-más megszólalót takar. Azaz feltételezhetjük, hogy a keretben — a konkrét utalások tükrében, valamint a kötet címéből kiindulva — maga a zeneszerző, Antonio Vivaldi 'vallomásai' szerepelnek, a kereten belül pedig maga a költő szólal meg. (Bár megint csak paradox módon mindkét esetben a költő szólal meg.) A perszónálisnak vagy első személyűnek nevezett elbeszéléstípusban (homodiegetikus elbeszélés) az elbeszélés előadója maga is a történet szereplője — utal rá Genette egy tanulmányában⁷⁰, igaz, némileg a prózai szövegekkel kapcsolatban. Azonban a prózai szöveg nem áll annyira távol tőlünk a kötet esetében.

Az író azonban így is megteremt egy képzeletbeli alakot. A teremteni, alkotni némi metaforikus felhanggal bír. Metaforikus, mivel az egyetlen dolog,

⁷⁰ GENETTE, Gerard, *A fikció aktusai*, 83, 85.

amit egy művész szó szerinti értelemben alkothat és hozzátehet a világhoz, az a műve. Nem lehet egyszerre azt mondani, hogy a fiktív lények nem léteznek, és hogy a szerző teremti őket, mivel csak létezőt lehet teremteni. A létező pedig maga Vivaldi, aki minden bizonnyal magában Villányiban létezik.

Persze ez a feltételezés csak akkor állja meg a helyét, ha a kötet egészére érvényesnek tekinthetjük a 'kettős én' megszólalását, megszólaltatását. Ennek érdekében tovább kell vizsgálni a verseket, erősen fogva a fonál végét (de, hogy melyik végét, az még kérdéses).

Az *1711* című vers 'kerete', amely már Vivaldi papi voltára is utal így hangzik:

"(Papi mivoltom arra szolgálna, hogy ne kerüljek túl közel a lányokhoz?)"

"(Talán mert úgy szeretem őket, akárha magam is lány volnék.)"

A konkrét utalás ezúttal sem marad el.

Az 1711-es esztendő látszólag eseménytelen időszak Vivaldi életében. Oktat, dolgozik, komponál. A *Piétá*-ban. Mégis valami nyugtalanság érződik. Mintha a papi hivatás a 'zenéléssel' már nem lenne összeegyeztethető. Még kötik a szigorú szerződések, melyeket igyekeznek betartani.

S mit hoz a következő év?

Nádor Tamás szerint ekkor bukkan fel Vivaldi (zenei) nyugtalanságának első nyoma, az ekkor készült két D-dúr szonátában. De az életben is az a nehéz érzés nehezedik rá, hogy a Piétá falai szűkek lettek a közben mind híresebbé váló zeneszerzőnek, karmesternek⁷¹.

A következő évben bemutatkozik operaszerzőként is, valamint színházi ténykedéseit és vérbeli üzletember voltát — melyet az ekkori színházi élet

⁷¹ *Uo.*

megkívánt — egyre nehezebben tudja összeegyeztetni tanítói, Piétá-beli állásával. Ez a kettőség szinte kettészakítja az életét.

"(Másik életem talán éppen a titok miatt teljesebb.)"

"(Amikor olyan zene íratja magát, amelyet sohasem akartam.)"

Ez már nem lehet véletlen egybeesés. Elfogadhatjuk a keretnek általunk adott funkcióját. Minden évet, minden szöveget egy-egy zárójeles mondat vezet be és zár le, így alkotva keretet a vers körül. Ebben a zárójeles rámban megjelennek maguk a képek, mint egyfajta szürrealista látomások, megint a költő képei.

De pont az *1712* című versben a kereten belül is Vivaldi 'jelenik meg', vagy legalábbis a személyes, egyes szám első személyű, a történetben szereplő költő.

"Ujjaim úgy mélyednek a fűrészporba, mint hangok
a csendbe. Hangol a műhely."

Majd újra felfedezzük a már-már szürrealisnak tűnő álmképeket, amelyekkel eddig is találkoztunk.

"Álmomban a Rialton M. kislánykori arcképét csiszoltam. Igen, ecset helyett csiszoló volt kezemben. Ő szaladgált, majd vajúni kezdte a követ.
Hirtelen megnyílt a híd, s a vízbe zuhantunk."

S most már nem is kételkedhetünk abban, hogy ezek tényleg álmképek. Az *1711* versben is 'álmodunk', amit mi sem támaszt alá jobban, mint a zárójeles rész utáni első sor.

"A pernyétől szürke gyerekkori kertről álmodott."

S közben a másik oldalon ott vannak a festők által festett képek, azaz képrészletek, mint egy furcsa álom elmosódott képei.

Az álmodás kezdetét is megtalálhatjuk, ha keressük. Miután a képekbe belépünk veszi kezdetét az álmodás. A képekbe való belépést azonban szó szerint kell értenünk.

"A Mester megfestette az ő arcképét is, odaállította
az enyém mellé. Éjszaka majd egymás felé
fordítja őket.
Álmában könnyörgő tekintettel követte kedvenc
macskája. Az állat feje mögül hiányzott teste,
csak a csontváz vonzolódt."

A képeket egymás felé fordítva, mint két fikció, két tükör — annak képzeletbeli tükre, amit ábrázol — képződik a szereplők között, a versek szereplői között 'kohézió'.

Ugyanúgy, ahogy a másik két kép is találkozik valahol. Az olvasott, szöveg alapján keletkező kép(zet) és a festményrészletek találkoznak, egy másik síkban.

Az egyik kép(zetek) nem kétdimenziós voltukban valósulnak meg, hanem az érzelem, az erotika, az észlelés dimenzionálatlan síkjain, ugyanott, ahol a gondolatok kapcsolódhatnak össze. A képek finom áttetszősége, elmosódott kontúrjaik, és erotikus töltetük összefonódik a versek velencei fülledtségével, játékos erotikájával, ami teljes egészében csak a gondolat síkjain állhat össze. De ahhoz, hogy ezek így teljesüljenek, az is kell, hogy észrevegyük a szövegek és a képek egymásra utaltságát.

Akkor azonban az álomban is felfedezhetjük 'Vivaldit', sőt, csak így állhat össze egy fiktív napló. Hiszen mi Vivaldi naplójának Vivaldi partitúra-gyűjteményét fogadtuk el, amelyet a zeneszerző életével összekapcsolva, tényle-

gesen csak egy álmvilágban valósíthatunk meg. És az álomban minden lehetséges.

A keretek Vivaldi életének töredékei lennének, s e töredékek közt állna össze a megkomponált mű — találgattuk nem is olyan régen. Ha fenti gondolataink is igazak lehetnek, akkor a keret keret voltát (is) megőrizve kell szinte felolvadni az álmvilágban. Így lehet Villányi Vivaldi, így lehet Villányi naplójából Vivaldi naplójából.

A keretről egy másik keret juthat eszünkbe, ha a festményrészletekre tekintünk. A keret nélküli festményrészletekre. A kötetben 'publikáló' festőművészek igen rangos névsort alkotnak. A könyv borítóján Edward Burne-Jones: Az aranylépcső című festményének egy részlete található, míg az illusztrációk Bronzino, a már említett Edward Burne-Jones, Delvaux, Robert-Jacques-Francois Lefevre, François Lemoyne, Lévy-Dhurmer, Jan Metsys, Murillo, Caspar Netscher, Raffaello, Rembrandt, Dante Gabriel Rossetti, Bartholomeus Spranger, Vermeer egy-egy festményének részletei alkotják. Ezek a részletek pedig női arcképek, vagy női kezek, amelyek hangszert fognak, esetleg egy meztelen női hát elmosódott kontúrjaival, egy igéző nyak, egy könnyörgő tekintet. Szerzőik, azaz festőik között van olasz és flamand manierista, spanyol szentimentalista, angol preraphaelita, holland zsánerképfestő ugyanúgy, mint belga szürrealista. Mégis a kötetben e sok nemzet és még több stílusirány sajátosságai mintha egyetlen festőművész alkotásai lennének. Tökéletes összhangot mutatva kép és kép, kép és szöveg — versek, prózaversek — között.

Murilló, a szentimentalista spanyol álmódzó szépségű képei már saját korában is nagy sikert arattak. Madonnái gyönyörű asszonyok, kompozícióin bájos szépségű asszonyokat örökített meg.

Edward Burne-Jones is kedvelte a női modelleket, és nőtípusai szintén igen népszerűek voltak.

Delvaux témája a tovairamló és örökkön megújuló élet, a szexualitás, a virágzás és az elmúlás.

"Jan Metsys számos ferde vágású szeme és sejtelmes mosolya miatt különleges arckifejezésű ruhátlan nőalakot festett, amelyek a fontainebleau-i iskolához nagyon közel álló érzékiséget mutatnak."⁷²

Jan Vermeer leggyakoribb témáit jelentették a zenélő férfiak és nők, munka közben szerelmeslevelet olvasó szolgálóleányok vagy csipkeverő nőkről festett életképek. Még lehetne folytatni a sort, melyből az derülne ki, hogy a festőművészek témaválasztásai a kötet hangulatához nagyon közel esnek. Ami persze nem lenne igaz, hiszen Murilló is ugyanúgy festett a gyönyörű asszonyok mellett a utcagyerekekről is életképeket, mint ahogy Raffaellora sem jellemző csak a Madonna sorozata képei jellemzőek.

Inkább ez is azt bizonyítja, hogy a képrészletek tudatos választás eredményei, amelyek segítenek a megértésben, a sejtésekben, amelyek megalkotják ezt a különös hypertextet⁷³.

E kis kitérő után visszakanyarodva elmondhatjuk, hogy belép egyfajta hypertextus, a zeneszerzőnek az életrajza, a róla készült monográfiák és a prózaversek között, melyek közelebb vihetnek a vers, illetve a verseskötetnek a megértéséhez.

Ugyanakkor a versek kapcsolatba lépnek a festményrészletekkel, és a versek kapcsolatba lépnek a zeneszerző zenéjével, amely a kottarészletek nélkül is, de azokkal együtt még inkább bekapcsolódnak az olvasatba. A kötet szempontjából tehát fontos a zene, erre a versek alatt, mintegy lábjegyzetként szereplő kottarészletek hívják fel a figyelmet. Fontos, hiszen a napló megírásához, a kötet megálmodásához Vivaldi zenéje lehetett az egyik inspiráló kiindulási pont. Legalább olyan fontosak, mint a festményrészletek.

⁷² *Művészeti Kislexikon*, Akadémiai kiadó, 1973, 254.

⁷³ SZEGEDY-Maszák Mihály, *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában* tanulmányában vizsgálja más szempontok alapján a társművészeti alkotások irodalomban való megjelenését, s a következő, számunkra is fontos következtetéshez jut, "hogy nincsenek változatlan, „objektív”, kultúrákon és korokon átívelő értékek. (...) A társművészetek jelenléte a romantikus szépprózában arra enged következtetni, hogy ezek az értékek nem tekinthetők adottnak, nem fölfedezésre várnak, nem megtalálándók, hanem az értelmezés során teremtik őket." 132.

"Műalkotás", mint "nyitott folyamat". 123., *Literatura*, 2000/2, 118-132.

Már az előző versben is megjelenik valamiféle kettőség, mely 1713-ban kezd kiteljesedni. Mind az életben, mind a versben. Vivaldi színházi ténykedésében vérbeli üzletemberi volta szembeáll a Piétá-beli, tanító-pap Vivaldival.

Ennek kivételése a szövegben:

"Ketten várakozunk a templom előtt. Úgy kezdünk el
beszélgetni, mintha régről ismernénk egymást.
Összefűz bennünket a még nem hallott zene."

"Zárt ajtókra, újabb és újabb termekre bukkantam."

Az 1713 című versben a keretes részben idézetek — vagy legalábbis idézőjelbe tett szövegrészek — is megjelennek, intertextuális utalást alkotva. Ilyen

"(„Bolygónk párban áll.”)"

idézet, amely tovább színesíti az eddig sem egyszerű kötetkompozíciót. Végül is az intertextuális utalással is tulajdonképpen ugyanazt érhetjük el, mint az általunk számítógépes hypertextusként aposztrofált utalásokkal. Hiszen ez is az "irodalmisság egyik egyetemes aspektusa (a fokot nem számítva): nincs olyan irodalmi mű, amely — valamilyen fokon és olvasatoktól függően — ne idézne fel valamely másik művet, ebben az értelemben minden mű hypertextuális."⁷⁴

Ugyanakkor a "a poétika tárgya a *transztextualitás*, azaz a szöveg textuális transzcendenciája, „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel”"⁷⁵.

Ugyanúgy 'megnyitják' tehát a szöveget, tágabb horizontot biztosítanak a szövegnek, felidéznek — jelen esetben a képek, kottarészletek idéznek fel

⁷⁴ GENETTE, *I.m.*, 89.

⁷⁵ *Uo.*, 82.

— más 'szövegeket', vagy dallamvilágot. Itt talán megint meg kell állni. Ugyanis a dallamvilágot, Vivaldi zenéjének hangulatát, vagy konkrétan Vivaldi zenéjét úgy is fel tudnák idézni, hogy azt mondjuk: én úgy tudom neked elmondani, milyen volt a tavalyi tél, hogy Vivaldi teléhez hasonlítom. Azonban még ekkor is inkább a tél milyenségére következtetünk a zenéből és nem *a zene* maga a tél, nem a zene milyensége, hanem a tél milyensége a fontos, bár ez talán az eddigi legszubbjektívebb része ezen kötet-megközelítésnek.

Azzal azonban, hogy a 'zene írásjegyeit' tüntették fel a lap alján, eleve magára zenére, a zene milyenségére terelték a gondolatokat. Megszólaltatták papíron a zenét.

Egy zeneértő, kottaolvasó embernek ez egészen a konkrét hangok felismeréséig terjedhet, míg a kottát olvasni nem tudóból is generál egyfajta dallamvilágot. Ha ismerünk Vivaldi műveket, akkor minden bizonnyal egy Vivaldi műből ismert dallamvilág, vagy egy Vivaldi mű fog az 'eszünkbe jutni'⁷⁶.

De továbbmutathat még ezen is. A kottarészlet, mint naplórészlet (Vivaldi naplója) utal a kötet címre (Vivaldi naplójából) és a belső címekre egyaránt, mint a zeneszerző életének egyes történéseire (1710,1711,1712,... 1737)

Ezzel egy kör megint bezárult. Láttuk, hogy a prózaversek köré is vonható keret, amely zárójeles utalással Vivaldi életét jeleníti meg, körbeölelve a versek belső részét.

S íme, egy másik kör, amelyet ugyanolyan sikeresen tudunk lezárni, s amely a címmel és a versek alatt található kottarészletekkel zárja közre most már az egész verset, keretestül, mindenestül, miközben hypertextuális, intertextuális, architextuális és paratextuális utalásokat fedezünk fel, mintha tényleg minden adva lenne, hogy 'nehéz szöveggel' álljunk szemben.

Nézzük tovább a verseket.

⁷⁶ Csak amikor sikerült 'életre kelteni' a kottarészleteket, jöttünk rá arra a miskolci Bartók Béla zenei konzervatórium zenetörténet-professzorával együtt, hogy amit hallunk, az nem lehet Vivaldi zenéje, sokkal inkább XX. századi, modern, zenei töredékek. Ami csak azt mutatja, hogy a mű igenis a XX. század végének, a XXI. század elejének íródott, a kor olvasóinak — és ettől függetlenül most is Vivaldi zenéje szól bennem.

1713-nál tartottunk.

Nádor Tamás Vivaldiról szóló életrajzi könyvében ez az időszak már 'a nyár kezdete', az élet kiteljesedése. De milyen volt Vivaldi 'tavasza'?

Itt a tavasz már, ünnepére kelve
kedves szellőcskék puhán lengedeznek,
fecskék köszöntik vígan énekelve,
források ifjan, gyorsan csergedeznek.

Fekete felhők meg-megrengedeznek,
kék égre zordul rá-rátelepedve,
villám hasít — és meg-megrepedeznek,
a fecskéknek megjő friss zenére kedve.

Míg elmeséli százszor, merre, hol jár,
szellő a rétnék, fújdogál a fákra,
jobbán ebével szendereg a bojtár,

majd sípjába fúj, s édes muzsikára
nimfákkal táncol — s rájuk borul ott már
tündöklő Tavasz szerelmetes sátra.

Rónay Mihály András fordításában ilyen volt Vivaldi elképzelése szerint *A tavasz*.⁷⁷ Merthogy Vivaldi a négy évszakot először megverselte, s csak azután fogott hozzá a zenei kidolgozáshoz.

S, hogy milyen a 'nyár', az életút kiteljesedésének időszaka?

Kemény a Nap, suhog a fényes ostor,
tikkad a nyáj, az ember, ég a cserje,
csak a kakuk szól újra-újra olykor,
s felelget néki, visszabúg a gerle.

⁷⁷ Dr. NÁDOR, *I.m.*, 17.

Még lágy a szellő, ám a tájban ott forr
 a vad vihar már, jó, hogy leteperje,
 riad a bojtár, lila már a dombsor:
 kerekedik már: egyszeribe' ver le

szanaszét mindent, fut a bojtár, baj van!
 nyilall a villám, nagy a dörgés, rához
 legyet, dongót is, rettenetes rajban.

Sejtette ő ezt: Fergeteg kiáltoz —
 és a jégeső, a kopogós morajban,
 mint fürge hóhér, úgy csap a kalászhoz.

Mozgalmas, eseménydús, telve erővel, benne a szerelemmel. Benne az alkotás vágyával és a rombolással is. Ilyen volt Vivaldi szerint *A nyár*. (Rónai Mihály András fordítása.)

"(Álmodó vad nyár.)"

Visszaköszön az *1715* című vers kezdősora, kerete.

De vissza 1713-hoz.

Francesco Santurini, Vivaldi barátja még 1676-ban kibérelt egy épületet Velencében, s ott berendezte színházát. Ezt az épületet kapja meg Vivaldi, s vele az épületérét a tulajdonosokkal folytatott harcot is. Kihaszználja a Piéta vezetőitől kapott egy hónapos szabadságát is, és operakomponálási, színházcsinálási terveit elkezdi valóra váltani. A város színháza azonban nincs jól felszerelve, így Vivaldira rengetek munka vár, miközben első operáját bemutatják. Továbbra is magában hordozva a színházcsináló és operaszerző, valamint a Piéta-ban komponáló, tanító ember kettősségét.

"Színházi ténykedéséből igyekszik a lehető legnagyobb hasznot kisajtolni. Ilyenkor igazi, vérbeli üzletember, aki levelez, szervez, erőszakoskodik,

kockáztat és gyakran búsás hasznót vág zsebre. A tanító Vivaldi arca egészen más... Mindenesetre 1713-tól kezdve a Vivaldi-kutatók különös ingadozást észlelnek a Piétá-beli munka és az operaszerző élete között."⁷⁸

De mi nem Vivaldi kutatók vagyunk, ám az életrajzi adatok támasztották alá azon feltevésünket, hogy ténylegesen évszámokról, és ténylegesen a zeneszerző életére való utalásokról van szó a versekben. Még lehetne tovább folytatni a vizsgálódást.

1714-ben az első oratóriumát is bemutatják a Piétá-ban, mintegy megfelelés az elvárásoknak, amelyből kilépés az 1715-ös évnek az új, impresszionista versenyformája, ami a modern szimfónikus eszme diadala Vivaldi életében.

Ugyanígy a versek is impressziókat, pillanatnyi benyomásokat sorakoztatnak fel az *1715* című verstől kezdve.

De máshol is lehet kutakodni. Megközelíthetjük a zene felől is a költeményeket. Vivaldi zenéjében elég gyakoriak az ugrások két nem szomszédos hang között. Ugyanígy a versekben is gyakori gondolati ugrásokat találhatunk. A vers, az élet, a zene kezdenek egymásra találni, ahogy a festmények és a versek, a kottarészletek, a címek, a belső címek és a kötet címe egymásra találtak. Ahogy egymásra talált költő és zeneszerző is.

Megvalósul egy különös napló, Vivaldi naplója, mint egyfajta számítógépes hypertextus, s most már éppen itt az ideje, hogy bemutassunk egy prózaverset úgy is, ahogy az asszociációinak köszönhetően talán megjelenik gondolatainkban, bemutassunk egy számítógépes hypertextust, vagyis annak irodalmi megjelenését.

Ehhez megnézhetjük a következő verset az *1715* címűt, — de megnézhetjük bármelyik verset — amelyet egy sematikus ábrán tudunk a legjobban bemutatni.

Kötet címe, emlékirat, 'napló' \Leftarrow 1715 \Rightarrow évszám, Vivaldi élete, monográfiák

⁷⁸ *Uo.*, 56.

(verscím)



események Vivaldi életéből

Villányi László verse



Vivaldi életéből kiragadott részek \Leftarrow zárójeles rész, mint keret \Rightarrow festmény-
részletek

a költő képei \Leftarrow 'a mű belseje' \Rightarrow festményrészletek kapcsola-
ta

a belső tartalommal



Vivaldi hangja; naplója; zenéje \Leftarrow kottarészletek \Rightarrow Villányi hangja;
naplója

Így van ezzel az *1715* című vers is. Benne van a város, Velence fülledtsége, a vad nyár, forróság, elkapott mozdulatok, pillanatnyi benyomások, a már idézett

"(Álmodó vad nyár)."

De benne van az erotika, melyre Vivaldi élete is elég okot szolgáltat, s így benne van Vivaldi élete is, mint ahogy a címben is. S a lap alján a kottarészlet, míg bal oldalon egy festmény az elmosódott kontúrjaival erősíti meg a mű szerteágazó olvasási lehetőségeit.

Létrejön a számítógépes hypertextus egy jól megszerkesztet kötet oldalain. Az évszámok mögöttes információival, a képek mint az álom kivetülései, melyek tudatos választás eredményei, a kottarészletek felidézte zene és az ezt maga köré szervező prózaversek, intertextuális utalásaikkal és még lehetne folytatni a sort.

Az 1716-ban mintha a Vivaldira való keretben történő utalások megerősítését kapnánk. A vers

"(Lassabban, mint lehetséges.)"

zenei instrukcióval kezdődik, amely egy egyszerű instrukción túlmutat. Az élet rendezéséhez szükséges idő lelassításának a kérése lehet ez, hiszen

"(„Az ember a lehelethez hasonló, napjai a tünő árnyékhoz.”)

Az 1717 újra zenei instrukcióval kezdődik,

"(Itt tetszés szerint megállni.)"

persze ez is több annál, majd a keret másik tagja egy újabb életrajzi adalékot ad

"(Két ember nehezebben *szólal meg* együtt, mint egy egész zenekar.)"

Mintha révbe értünk volna: megállni, lassabban — hangzanak el a vezényszavak. S Vivaldi Mantovába szerződik, megismerkedik Anna Giranddal, az énekesnővel, aki mindenese és szeretője lett, így feledve el a Piétá negyven leánytanítványát.

Itt a kereten belül is érdekes életrajzi adaléokra lehet bukkanni. Megjelenik Velencében egy szatíra "a velencei színházi erkölcsstelenségek" ellen, s pont ekkor, — mint tudjuk — Vivaldi vezetése alatt áll a színház. A szatíra címlapján egy hegedülő angyal lábával kormányoz egy kis csónakot. Az angyal a papok jellegzetes olasz fejfedőjét viseli. S a versben:

"Álmában hegedülő angyalként, papi fejfedőben, lá-

bammal kormányoztam egy kis csónakot."

Ha jobban megvizsgáljuk a prózaverset, megint felmerülhet az a kérdés, hogy ki is beszél?

Ugyanis ez a szatíra 1720-ban jelent meg, míg a vers 1717-es címet és évszámot viseli. Időben tehát Vivaldi életében ez az esemény még nem történt meg.

De megtörténhetett a költő életében, hiszen ő már ismeri Vivaldi életét. Az idősíkok, mint az álomban, egymásba csúsznak.

Mintha álom lenne az álomban. Adhatunk a kötetnek még egy keretet, még egy önmagába bezáruló kört. Az egész kötetnek egyfajta álomkört, mely biztosítja a verbálisan megragadott szerelem, vágy, zene, erotika, életút öszszemosódott kavalkádjának keretét. S ezen a kereten belül a vers kerete biztosítaná azt, hogy a valóságtól mégse legyen teljes az elrugaszkodás, hogy lehessen mibe belekapaszkodni. Ezek jelentenék a kötetben a kiutat, s ezek tulajdonképpen a félig-meddig irányított asszociációs játéknak az elemei. Ezek a 'recordok'.

Ezt követően mintha a keret keret szerepe is megszűnne. Nem lehet benne egyértelműen megtalálni a zeneszerzőre történő utalásokat, de érezhető, — ha az előzetes felvezetést elfogadjuk, s a versek kereteit Vivaldi életének egy-egy darabjára való utalásként azonosítjuk — hogy azok már egy mélyebb rétegbe jutottak el és nem lesz fontos az életrajzi adat, a konkretizálás.

Rávezet a költő, hogy úgy tudjunk azonosulni a versekkel, hogy nem keressük a konkrét utalásokat. Hisz azok megvannak, be is bizonyítottuk, hogy léteznek. Ettől kezdve a létezés magától értetődő, az álomvilág és az egész kötet — a kivezető utakkal együtt — bennünk realizálódik. Így leszünk a csak az irodalommal elérhető rendkívüli utazás részesei, s ezzel már a mű pszichológiai befogadásának kérdéseire jutunk nagyon közel.

Ugyanúgy én leszek Vivaldi, mint ahogy én leszek Villányi, megalkotom a művet. De úgy is mondhatnánk, ez egy szubjektív olvasat. Azonban vannak olyan tények — például a számítógépes hypertext, a genette-i transztextualitás etc. — amelyek mégis elméleti keretet adnak az olvasatnak, elméleti kiindulópontot biztosítva egy másfajta olvasatnak, amely nem csak a megszokott elemekből épül fel, hanem kiegészül más elemekkel is.

"(Mintha jövőendő álmom teljesülne)"

ugrunk hirtelen a kötet végére, mintegy odakattintva az egérnek nevezett tárggyal az *1736* című versre.

S milyen ez az álom?

"(Álmomban fiam született. Még egy szúnyog csípésétől sem tudtam megvédeni.)"

Mint Vivaldi életének és munkásságának a befejezése: ismeretlenül és koldusszegényen halt meg Bécsben 1741 július 28-án a szegények sírjában eltemetve. A kötet végére a keret is visszatalál 'gazdájához', újra egy konkrét utalás, mely akár megerősítheti az előző gondolatokat is.

Hogy azután eljőjön egy újabb nyitány, mely felfedi Vivaldi életét, s ez Vivaldi naplója, melyet 1926-30-as években fedeztek fel, s melyet *újra* fedeztek. Így létezne egy olyan könyv, mely egyfajta számítógépes hypertextként működne, s különböző művészeteket — festészet, zene, irodalom — és életutat, az életútból felvillanásokat mutatna meg egyszerre, azzal a természetességgel, ahogy az ember a számítógép képernyője előtt ülve egy másik ablakot is kinyit a már nyitva lévők mellé.

E mellett persze még érdekes lenne a festmények 'egésze', nem csak a részletek viszonyulása a kötethez, ugyanúgy, ahogy a teljes zenei mű meghall-

gatása is. Ez azonban csak az emberi kíváncsiság, amely a kötet struktúráját már szétrombolná.

A kötet előremutató abban is, amit Kemény Gábor vet fel, "...hogya a szépirodalmi szövegek boncolgatása amúgy is eszményi terepe a stilisztika, a poétika, az irodalomelmélet és az esztétika munkamegosztásának, akár egy későbbi "osztatlan filológia" előkészítéseként is. (...)

A XIX. századi tudományosságtól örökölt genetikus-biografikus-pozitivisták megközelítéseket (a "tézist") a húszas évektől egyre inkább háttérbe szorítja a műimmanens-szövegközpontú-strukturalista módszer (az "antitézis"), hogy később, a "tagadás tagadásaként" magasabb szinten újból teret nyerjen a műalkotást egy tágabb összefüggésbe és viszonylatrendszerbe állító, "kontextuális" szemléletmód. A lotmani irodalomszemiotikai koncepció a merev műközpontúság dogmáját elvetve a kulturális makrotextusba próbálja visszaintegrálni a szépirodalmi szöveget, oly módon azonban, hogy a "külső" determináció a "belső" feltételeken átszűrve érvényesüljön⁷⁹.

Egy kérdés még mindig nincs megválaszolva, bár már sejthető: mi tartozik bele a műbe; ezeket az elemeket tekinthetjük-e a mű részének, járulékos információknak, vagy csak esztétikai szerepű elemeknek?

Azt megállapítottuk, hogy a kötet a képrészletekkel, a kottarészletekkel kiegészülve esztétikusnak és szépnek is tekinthető.

De az is megállapítható, hogy ezek hozzájárulnak a vers jelentéséhez.

Az *Egy másik élet* verseskötet Villányi Lászlónak válogatott és újabb verseit tartalmazza, köztük az 1997-es *Vivaldi naplójából* is verseket, még hozzá 1710-től 1735-ig. De csak magukat a prózaverseket. Nincs festményrészlet, nincs kottarészlet. Hiányérzetünk támad, 'csupasznak' érezzük az üres lapokat. A jelentés ugyanúgy megvan, de nincs ami fölerősítse, megadja a 'kötelező haladási irányt'. Nincsenek meg a szabályok. Szabályos így is, de már nem ugyanaz, mint a *Vivaldi naplójából* kötetkompozíció egészéből szemlélve. Hiánytalanul ott sem tudtuk értelmezni az elemek játékát, de kísérle-

⁷⁹ KEMÉNY Gábor, *Szinbád nyomában* = K.G., *A prózaelemzés módszeréről*, MTA, Bp., 1991

tet tettünk rá, amelyből láthattuk, hányféle új jelentéssel gazdagodott egy-egy prózavers. Itt csak maguk a szövegek vannak, és maguknak a szövegeknek az előzőekhez képest határolt értelmezési lehetőségei. A szöveg erotikus fülledtsége, a nyár forró velencei hangulatának 'megjelenéséhez', a költő által írt zeneszerzői naplónak szinte már elengedhetetlen velejárójává léptek elő a festmény- és kottarészletek.

Utószó a *Vivaldi naplójából* című könyvhöz

Szerencsénkre Villányi László nem hagy teljesen magunkra a Vivaldi naplójából kötettel kapcsolatban. Ezt már láthattuk eddig is. Azonban a Jelenkor egyik számában megajándékoz bennünket, olvasókat, befogadókat *Egy másik évszakkal*. Pontosabban *Utószóval a Vivaldi naplójából című könyvhöz*.⁸⁰

"Az ember oly sok mindenre képes, ha versről van szó. Bizonyára így gondolták azok is, akik ravasz kérdéseket tettek fel a könyv keletkezését illetően, bonyolult magyarázatot várva."

"Chicagóban kezdődött minden. Ültem a négyes buszon... szemben velem pedig egy törékeny, fekete bőrű lány ábrándozott. ...láttam hosszú nyakát, hosszú ujjait, finom csuklóját. Ezek a hosszú ujjak nyúltak az iskolatáskába, vettek elő egy fekete, kemény táblás füzetet... ez a finom csukló nyújtotta felém a füzetet, súgva: Vivaldi. ...megcsendült egy zenemű legfontosabb hangja."

"Egy kínai lány nyújtotta felém a fekete füzetet, amibe hazaérkezésem pillanatában, számomra is érthetetlen okból írtam az első oldalra: Vivaldi naplójából."

⁸⁰ VILLÁNYI László, *Egy másik évszak, Utószó a Vivaldi naplójából című könyvhöz*, Jelenkor, 1998/4, 385-388.

"Még soha nem írtam füzetbe verset. ...én a Srí Lanka-i lánynak ejtettem ki minden szót. Az est után egy árvalányhaj törekenységével lépett hozzám, s bevallotta: egyik versem úgy megérintette, mint eddig semmi más, csak Vivaldi zenéje. Hazatérve mindent elolvastam Vivaldiról, minden zenéjét meghallgattam, s a fekete füzet első lapjára felírtam: Vivaldi naplójából."

"Mikor a kunmingi liftes lánynak átnyújtottam egy csokor virágot, halkan rebegte: szie szie Vivaldi. Vagyis köszönöm Vivaldi. Ettől kezdve — a kínai liftes lány mellett — csak Vivaldi járt a fejemben. Néhány héttel később Mózsi Feritől kaptam egy fekete füzetet (azt mondta, a chicagói kínai negyedben vásárolta), annak első lapjára írtam fel, mintegy megoldásul: Vivaldi naplójából."

"Az igazság az, hogy ki sem mozdultam Gyórból. Ám volt egy álmom: negyven lánynak olvastam fel verseimből. Egy kiállítóteremben, melynek falain Velencét ábrázoló festmények voltak. Úgy „olvastam fel”, hogy egyetlen szót sem ejtettem ki, a lányok mégis hallották verseimet. Közülük — mint Vénusz a habokból — kiemelkedett egy barna hajú lány örök tavaszt ígérő tekintete. Végül ketten maradtunk a teremben, ő hozzám lépett, s csak annyit mondott: megérintettél, Vivaldi. És én egy cseppet sem csodálkoztam, hogy ezen a néven szólít. Csak ébredésem után."

"Vivaldi naplója bármelyik nagyobb könyvtárban megtalálható... Olvastam, néhány mondatot aláhúztam benne. Az üres lapokra — merthogy hibás példányt fogtam ki — idézeteket írtam például a Bibliából, vagy azt írtam, ami éppen az eszembe jutott. Később ezekből az aláhúzott, illetve lejegyzett mondatokból születtek a versek."

"Vivaldi verseket is írt — például a négy évszakot költeményekben is megörökítette —, így szinte törvényszerű, hogy a napló tele van költészettel. Verseim a kinagyított részletekből komponált kollázsok. Többnyire valóban egy-egy év jelentett határt, csak néha „csaltam”, s csak ritkán változtattam..."

"Egy Vivaldiról szóló könyvben olvastam, hogy létezett, de elveszett a zeneszerző naplója. Úgy gondoltam, rekonstruálom a magam módján. Egy év

alatt — a szakirodalmat is felhasználva — sikerült megírnom Vivaldi naplóját. ...ezek a mondatok verssé álltak össze, csak le kellett zárnom, illetve újrakezdenem a szövegfolymot az évek változása szerint."

"Vivaldi naplójára valóban a győri antikváriumban leltem, de az a két világháború közötti olasz kiadás volt. Kiderítettem, hogy nem létezik magyar fordítás. ...valójában a rossz olasz tudásomból eredő félrehallások, félrefordítások jelentették a költészet forrását."

"Vivaldiról hallván a rádióban, úgy éreztem, bennem újrateemtődhet szelme. Nem volt nehéz élethelyzetébe gondolnom magamat. Pontosabban: én léteztem ott, Velencében, a Piétá lányai között. Úgy tettem, mintha volna napló, s én kiemelném belőle mindazt, ami költészet. ...füzetbe jegyeztem le a mondatokat, míg egy éjszakán megteremtődött a forma, az első vers."

"Villány községet hajdanán olasz telepések alapították. ...magának a falunak a neve is az olasz Villániaktól származik. Az egyik fiú Bécs felé vette útját, s Győrben elakadva utódai a Villányi névre hallgattak. A másik fiú Velencében kötött ki, s leszármazottai — talán a villányi vörösbor utóhatásaként — vörös hajúak lettek, nevük pedig Vivaldivá módosult. Mikor mindez kiderült számomra álmomban szüntelenül megjelent Antonio Vivaldi, s minden éjszaka számtalanszor elismételt egy mondatot. Reggel nem volt nehéz lejegyeznem. Egy éven át minden álommal várhattam az újabb mondatot. Az utolsó éjszakán távoztában visszaszólt ösöm: Ha még nem vetted volna észre, én verseket diktáltam neked."

"Egy másik tavaszon lefényképezett, háttérben a térrel, ahol a Lány közeledett, s nemcsak a képet küldte el — azzal az ironikus megjegyzéssel, hogy meglehetősen papos vagyok a felvételen —, hanem Vivaldi naplóját is, amit egy Szajna parti könyvesbódében talált. ... Azonnal tudtam, a Lány hiányzik Vivaldi naplójából, őt hallgatta el. Egyszer csak másként dobogott a szívem, és a lányt kezdtem el írni a merített papírra, s ha egy lap betelt, minden évben teremtődött egy újabb, huszonnyolc esztendőn át."

"A szakirodalom szerint Vivaldi Bécsben halt meg. ...És vitte magával naplóját. ...Vivaldi ugyan már nem érthette meg, de titkos győri múzsjától

gyermeke született. Ráadásul fiú. ...A fiú — apja pap lévén —, eltorzított nevet kapott: Vilandi. Az idők folyamán elmaradt a „d” is, az unoka már Villani, később pedig Villaniként szerepel az egyik dédunoka. A XX. század elején Villanyi, a két háború között Villányi az utódok neve. Így talán érthető, hogy miért tudtam azonosulni Vivaldi naplójának minden egyes sorával, s megbocsátható, hogy feljegyzéseiből verseket írtam. Végül még egy apróságnak tűnő adalék, ami azért bizonyíték értékű. Mint köztudott, Vivaldi vörös haját viselt. Én, minden barnaságom ellenére, ha felhagynék a borotválkozással — mint ahogy erre 20 esztendeje volt is példa —, igen, akkor kiderülne, hogy szakállam nem barna, hanem vörös."

"A könyvemben szereplő kottarészletek Vivaldi egyik, Szent Márton hegyén (a későbbi Pannonhalmán) írt, darabjaiból valók..."

"Egyszerű reinkarnációról van szó. Vivaldi én vagyok. Én Vivaldi vagyok. Tegnap kezembe vettem egy hegedűt, s órákon át játszottam, pedig sohasem tanultam zenélni."

"Bevallom, mindegyik variáció igaz. Legalábbis egy-egy részlet mind-egyikben fedti a valóságot. Így ha a kíváncsi olvasó aláhúzza a megfelelő mondatokat, összeállhat a könyv keletkezésének története."

Mi, olvasók, a kötetben húztuk alá a megfelelő mondatokat, engedve annak a játékos csábításnak, melynek jutalma az összeállt könyv, Villányi László *Vivaldi naplójából* című műve.

Felhasznált irodalom:

1. BÄTSCHMANN, Oskar, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*, Corvina, 1998
2. J. L. BORGES, *Az örökkévalóság története = J. L. B. Válogatott művei* Bp., Európa, 1999
3. J. L. BORGES, *Az ős Kastély = J. L. B. Válogatott művei*, Bp., Európa, 1999
4. BUSH, Vannevar, *Út az új gondolkodás fele (Ahogy gondolnánk)*, <http://www.artpool.hu/hypermedia/bush.html>, vagy BUSH, *As we my think*, Atlantic Monthly, 1945, 101-108, <http://www.com/atlantic/atlweb/flashbks/computer/bushf.html>
5. ECO Umberto, *Nyitott Mű*, Európa, 1998
6. GENETTE, Gerard, *Transztextualitás*, ford., BURJÁN Monika, Helikon, 1996, 1-2. sz.
7. GENETTE, Gerard, *A fikció aktusai*, Literatura, 1999/1
8. Hajdu András, *Még egyszer a Bóbita ritmikájáról*, Magyar Műhely, 7-8. sz.
9. HIMA Gabriella, *A textustól a hypertextig — Irodalom és média az ezredvégen*, Alföld, 1998/2
10. HORVÁTH Iván, *Magyarok Bábelben*, Szeged, JatePress, 2000
11. YOUNG Karl, *Jelölési rendszerek — és az olvasás művészete = Idegen az ajtóban Újfajta jelölési rendszerek a húszadik század második fe-*

- lének művészetében és irodalmában*, szerk., SZŐKE Annamária, KOP-PÁNY Márton, Bp., Artpool-Balassi kiadó, 1999.
12. KAPPANYOS András: *A hipertext, mint az intertextualitás metaforája*, Szép Literatúrai Ajándék, 1997/3-4
 13. KEMÉNY Gábor, *Szinbád nyomában* = K.G., *A prózaelemzés módszeréről*, MTA Nyelvtud. Int., Linguistica series a studia et dissertationes, Bp., 1991
 14. KOLNEDER Walter, *Vivaldi*, Bp., Gondolat, 1982 (Zenei kiskönyvtár) ford., PÁNDI Marianne
 15. KOMENCZI Bertalan, *Az információs társadalom és az oktatás*, Új Pedagógiai Szemle On-line Internet oldala, <http://www.oki.hu/cikk.asp?Kod=1977-07-1k-Komenczi-Online.html>
 16. KULCSÁR Szabó Ernő, *Költészet és dialógus, A lírai művek befogadásának kérdéséhez*, = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, Alföld Könyvek, Csokonai, 1998, 30-45.
 17. *Művészeti kislexikon*, Akadémiai kiadó, 1973
 18. Dr. NÁDOR Tamás, *Antonio Vivaldi életének krónikája*, Zenemű Kiadó, 1973
 19. PAPP Tibor, *Múzsával vagy Múzsa nélkül — Irodalom számítógépen*, Balassa, 1992
 20. SZERB Antal, *A magyar irodalom története*, Magvető, 90.
 21. VILLÁNYI László, *Az alma íze*, Orpheusz Könyvek, 1997
 22. VILLÁNYI László, *Vivaldi naplójából*, Orpheusz Könyvek, 1997
 23. WEÖRES Sándor, *A vers születése* = *Egybegyűjtött írások*, I. k., Magvető, Bp., 1975, 217-260.1

