

OFFICINA  
TEXTOLOGICA

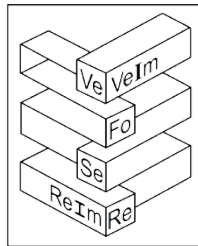
24.

Szövegről, stílusról – sokszínűen

Tanulmányok  
Szikszainé Nagy Irma  
80. születésnapjára

Szerkesztette

Andor József, Dobi Edit,  
Domonkosi Ágnes, Pethő József



---

Debreceni Egyetem  
Magyar Nyelvtudományi Tanszék  
2024

---

# Officina Textologica

## Szerkesztette:

ANDOR JÓZSEF  
DOBI EDIT  
DOMONKOSI ÁGNES  
PETHŐ JÓZSEF

## Lektorálta:

ANDOR JÓZSEF  
DOMONKOSI ÁGNES  
PETHŐ JÓZSEF

## Borítóterv:

VARGA JÓZSEF

## Technikai szerkesztő:

DOBI EDIT  
KAZAMÉR ÉVA

A kiadvány a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Tudományos Alap támogatásával valósult meg.



ISSN 1417-4057

ISBN 978-963-490-626-1

ISBN 978-963-490-627-8 (PDF)

Debreceni Egyetem, Magyar Nyelvtudományi Tanszék

---

## Tartalom

TABULA GRATULATORIA .....	5
KERTÉSZ ANDRÁS	
Köszöntő .....	7
ANDOR JÓZSEF	
Megfigyelések Ernest Hemingway novellisztikájának stílusjegyeiről .....	10
BODA ISTVÁN KÁROLY–PORKOLÁB JUDIT†	
Szimbólumok a hipertextuális szövegértelmezésben.....	30
CZETTER IBOLYA	
Ódaköltőkről írott „szatírák” Márai <i>Vasárnapi krónika</i> című rádiós sorozatában .....	47
CS. JÓNÁS ERZSÉBET	
Elmúlás és emlékezet egy Puskin-vers fordításaiban .....	61
CSŰRY ISTVÁN	
Stílus és ideológia a fordításban: minden koherencia? Kvantitatív szövegtani közelítés .....	74
DOBI EDIT	
A szövegjelentés síkjainak bemutatása <i>A hiúz</i> című Áprily Lajos-novella részletének elemzésével .....	94
DOMONKOSI ÁGNES	
Kérdések és kérdéshalakzatok a slam poetryben.....	121
HAASE ZSÓFIA	
A szöveg mint nyom, a szöveg mint jel(zés) Észrevételek Agatha Christie szövegeinek átdolgozásához .....	142
JENEI TERÉZ	
Intellektualitás és líraiság Babits Mihály <i>A magyar jellemről</i> című esszéjében .....	155

---

KISS SÁNDOR	
Szövegfelépítés és szimbolikus üzenet költői szövegekben	
Az antitézis funkciója Bernart de Ventadorn költészetében .....	167
KOCSÁNY PIROSKA	
Egyszerű és komplex anaforák párhuzamos szabályozottsága .....	176
LŐRINCZ JULIANNA	
Petőfi Sándor <i>A helység kalapácsa</i> című eposzparódiájának és	
célnyelvi variánsainak stílusa .....	184
NAGY ANDREA	
Emlékezés és szövegfelépítés Annie Ernaux prózájában .....	197
NEMESI ATTILA LÁSZLÓ	
Pragmatika a stilisztikában: költészet és nyelvi játék .....	209
PETHŐ JÓZSEF	
Kérdésalakzatok a Krúdy-próza stíluszerkezetében .....	222
SÁJTER LAURA	
Női békeüzenetek stilisztikai jellege Herczeg Ferenc <i>Bizánc</i>	
és Matei Vişniec <i>Lüszisztraté, szerelmem</i> című drámájában .....	236
SCHIRM ANITA	
A filmsorozatok kreatív metaforáinak nyomában .....	252
SKUTTA FRANCISKA	
Térábrázolás és létezés Franz Kafka <i>Az odú</i>	
és Samuel Beckett <i>Az elveszejtő</i> című elbeszélésében .....	268

---

## Tabula gratulatoria

A. Molnár Ferenc	Domonkosi Ágnes
Andor József	Eőry Vilma
Antalné Szabó Ágnes	Fazakas Gergely Tamás
Ballagó Júlia	Fehér Erzsébet
Baranyai Norbert	Fehér Krisztina
Benkes Zsuzsanna	Fodor Péter
Bényei Ágnes	Gacsályi-Bába Barbara
Bényei Péter	Gellénné Körözi Eszter
Berta Erzsébet	Gerstner Károly
Bíró Ferenc	Gönczy Monika
Bitskey István	Győrffy Erzsébet
Boda I. Károly	Haase Zsófia
Bódi Katalin	Hámori Ágnes
Bodnár Ildikó	Heltainé Nagy Erzsébet
Bodrogi Ferenc Máté	Hoffmann István
Bóna Judit	Imre László
Bozsik Gabriella	Imre Mihály
Czetter Ibolya	Jenei Teréz
Cs. Jónás Erzsébet	Juhász Dezső
Csatár Péter	Juhász Valéria
Csűry István	Kazamér Éva
D. Tóth Judit	Keményfi Róbert
Debreczeni Attila	Kenyhercz Róbert
Dobi Edit	Kertész András

---

Kis Tamás	Póczos Rita
Kiss Sándor	Posta Anna
Kocsány Piroska	Rácz Anita
Koi Balázs	Raisz Rózsa
Kovács Éva	Reszei Katalin
Kugler Nóra	Révay Valéria
Ladányi Mária	S. Varga Pál
Lőrincz Julianna	Sájter Laura
Márkus Béla	Schirm Anita
Maticsák Sándor	Simon Gábor
Minya Károly	Skutta Franciska
Nagy Andrea	Sólyom Réka
Nagy L. János	Szirák Péter
Nagy László Kálmán	Szőke Melinda
Nagyné Fórizs Emília	T. Károlyi Margit
Nemes Magdolna	Takács Judit
Nemesi Attila László	Takács Levente
P. Lakatos Ilona	Tátrai Szilárd
Pap Andrea	Tóth Valéria
Pelyvás Péter	Vékony Vivien
Pethő József	Zimányi Árpád

## Köszöntő

KERTÉSZ ANDRÁS

Szicszainé Nagy Irma – a Magyar Tudományos Akadémia doktora, habilitált doktor, egyetemünk kutatóprofesszora, szakterületének tudósként és oktatóként egyaránt meghatározó személyisége – betöltötte 80. életévét. Ha most, az évforduló alkalmából mindazok, akik tanítványai vagy munkatársai lehettek, vagy olvasták írásait, visszatekintenek eddigi pályájára, akkor immár sokadszor csodálkozhatnak rá arra, hogy milyen kiemelkedő életművel gazdagította a szakterületét.

Kutatóként munkásságát elsősorban a magyar leíró nyelvészet, a szövegnyelvészet, a stilisztika és a retorika területén fejtette ki. Egyebek mellett vizsgálta az ikerítés szabályszerűségeit. Jelentősen hozzájárult a kérdésalakzatok retorikájának és stilisztikájának vizsgálatához. Kutatásaiban alkalmazott több szövegtani szempontú elemzési módszert. Noha eredményei e területeken önmagukban véve is jelentősek, munkásságának legfontosabb jellemzője mégis az érintett diszciplínák integratív alkalmazása. Kutatói habitusának egyediségét sokoldalú, az eltérő perspektívákat koherens egésszé integrálni képes interdiszciplináris gondolkodás fémjelzi. Nagy tudással és érzékeny elemzőkészséggel közeledik az említett tudományterületek – mindenekelőtt irodalmi szövegekben feltárható – metszéspontjaihoz. Munkáinak igényességét az előző kerek évfordulót köszöntő kötet bemutatta és értékelte, ám az elmúlt évtizedben is több jelentős műve látott napvilágot. Azt, hogy munkássága mennyire eredeti, hasznos és egyedülálló, ki-válóan szemléltetik a számunkra friss élményt jelentő újabb monográfiái is.

*A Költészet és játék: A játékosság stíluslehetőségei a magyar költészetben* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó 2016, 562 oldal) című munkája nagyívű, átfogó, a magyar költészet igen széles repertoárját számba vevő, izgalmas poétikai-stilisztikai vállalkozás. Korábbi könyveihez, tankönyveihez hasonlóan meggyőzően igazolja, hogy szövegtani és stilisztikai felkészültsége mellett behatóan ismeri a magyar irodalom palettáját, egészen a legújabb időkig, rálátással a legfrissebb szerzőkre, irányzatokra, hangokra, poétikai fejleményekre. Bemutatja, hogy a költészetben megjelenő nyelvi-stiláris eszközök hogyan válhatnak játékosná, hogyan értelmezhető a költészet és a játékosság viszonya. Meglátásai megvilágítására a magyar költészet gazdag anyagát használja fel, kiemelve a modern és a posztmodern líra nyelvi eszközeinek értelmezését.

*Intertextuális tükrök: Összehasonlító nyelvi-stiláris elemzés* (Budapest: Kalligram, 2021, 398 oldal) című könyve szerves folytatása és egyúttal részleges

összegzése korábbi stilisztikai, retorikai és szövegnyelvészeti kutatásainak. Az intertextualitás igen nehéz problémaköréhez széles felkészültséggel és kompetenciával közeledik. Szikszainé Nagy Irma könyvének tartalma alapvetően két fő komponensből áll. Egyrészt a téma – mélyreható szakirodalmi ismeretekről tanúszkodó – rendszerező igényű áttekintéséből. Másrészt új tudományos eredményeiből, melyek lényege a vizsgált szépirodalmi szövegek differenciált szempontrendszeren alapuló invenciózus elemzése. A könyv módszertanilag is rendkívül tanulságos: a hazai stílus kutatásban egyedülálló alapossággal mutatja be és alkalmazza sikeresen az összehasonlító stílus elemzés módszerét. Szikszainé Nagy Irma műve magas szintű tudományos monográfia, ugyanakkor gördülékenyen megírt, érdekes olvasmány is. Maradandó hozzájárulás a szöveg- és stílus kutatáshoz.

*A magyar líra stílustörténete* (Budapest: Osiris, 2024, 467 oldal) a megszokott eljárástól eltérően nem különböző alkotók különböző műveiből származó, szöveggörnyezetükből kiragadott idézetek felvonultatásával szemlélteti az egyes stílus korszakok tulajdonságait, hanem a stílárís szerepű nyelvi adatokat születésük összefüggés rendszerében, azaz az adott művek egészét figyelembe véve elemzi. Ez az eljárás legalább két szempontból figyelemre méltóan innovatív. Egyrészt kiválóan alkalmazza a bizonyos tudományterületeken hatékonyan működő esettanulmányok módszerét. Az esettanulmányok, noha csupán egy-egy példára korlátozódnak, alkalmasak olyan összetett jelenségek mélyreható vizsgálatára, amelyeket komplexitásuk miatt sem az induktív adatgyűjtő, sem a deduktív érvelés nem tudna átláthatóan megközelíteni. Másrészt a könyvben bemutatott esetek paradigmikusak abban az értelemben, hogy számos hasonló jelenség működésének mintáiként elemezhetők, ezért eredményei nem kisebb súlyúak a gazdag adatmennyiséget feldolgozó induktív vagy az általános hipotézisekből kiinduló deduktív módszerénél. Ez a koncepció közvetlenül sugallja a kötet felépítésnek logikáját. Az egyes stílus korszakok tárgyalását rövid művészettörténeti áttekintés vezeti be, ily módon elhelyezve az adott stílus korszakot a szélesebb kulturális, történeti összefüggés rendszerben. Majd egy, a stílus korszakra jellemző és a magyar irodalom kiváló teljesítményeként számontartott lírai mű stílusának átfogó elemzése következik. A kötet ily módon – az egyoldalúságot eredményező leegyszerűsítést és a parttalanságba torkolló reflektálatlan komplexitást egyaránt elkerülve – differenciált képet rajzol a magyar líra stílustörténetéről. Jól érzékelteti a költő egyedi stílusának és – az adott példán szemléltetve – a kor tipikus stílusjegyeinek összhangját. A kötet rávilágít Szikszainé Nagy Irma habitusának egy további kiemelkedő jellemzőjére: a nagy tárgyi tudással párosuló didaktikai készségre, mely a könyvet összetett tartalma ellenére könnyen követhető, szuggesztív olvasmánnyá teszi.

Szikszainé Nagy Irma nem csupán tudósként alkotott kiemelkedőt, hanem oktatói és oktatásszervezői tevékenységével is hatékonyan segítette szakmai kö-



zösségét. 1981 óta vesz részt a felsőoktatásban, 1984-től egyetemünk oktatójaként magyar szakos hallgatók több generációjának képzettségéhez járult hozzá előadásaival, szemináriumaival, tankönyveivel. A graduális képzés mellett bekapcsolódott a PhD-képzésbe mind oktatóként és témavezetőként, mind habilitációs és doktori bizottságok elnökeként, tagjaként, értekezések bírálójaként. Intézetigazgatóként 8 éven át irányította a Magyar Nyelvtudományi Intézetet.

Tudományos közéleti tevékenysége szorosan kapcsolódik kutatói munkássága tartalmához. Kiemelt figyelmet érdemel, hogy mintegy másfél évtizeden át résztvevője volt a Szathmári István által alapított stilisztikai kutatócsoportnak. Munkahelyét számos csoportos kutatási pályázat (köztük több OTKA) elnyerésével támogatta, ily módon is teret adva kollégái szakmai fejlődésének. Több cikluson át látott el tudományszervezői feladatot a Magyar Nyelvtudományi Társaság debreceni csoportjának elnökeként, a Debreceni Akadémiai Bizottság Nyelvészeti Munkabizottságának elnökeként, a Magyar Nyelvtudományi Társaság országos választmányának és egyéb tudományos társaságoknak a tagjaként.

A kötet szerzői tanulmányukkal fejezik ki köszönetüket azért a mindnyájuk számára követendő példát jelentő töretlen munkakedvért, koherens életműért, oktatói és szervezői habitusért, amellyel Szikszainé Nagy Irma évtizedeken átívelő munkássága jelen van a hazai nyelvtudományban. Szívből gratulálnak az Ünnepeletnek születésnapja alkalmából, és kívánnak jó egészséget, erőt, energiát további tudományos munkájához, csakúgy, mint a mindennapokhoz.

## 1.

# Megfigyelések Ernest Hemingway novellisztikájának stílusjegyeiről

ANDOR JÓZSEF

## 1. Bevezetés

Ernest Hemingwayt (1899–1961) az olvasók leginkább regényei révén ismerik és szeretik. Kevésbé ismertek az emberek tömegei számára novellái. Pedig ezekből több tucatnyit írt a 20. század kedvelt prózaírója. Novelláinak zöme rendkívül rövid terjedelmű, tematikáját illetően komor tartalommal, a szenvedéssel, a halállal, az emberi küzdelem nehézségeivel, sikertelenségével kapcsolatos. Terjedelem tekintetében közülük csak néhány közelíti meg az ún. kisregény hosszúságát. Ezen kevesek közé tartozik például *A Kilimandzsáró hava*. Hemingway novellisztikája áthatja írói munkásságának egészét, a kezdetektől fogva az utolsó szakaszig. Elbeszéléseinek stílusára a tematikailag és nyelviségében markáns, direkt módon reprezentált lexikális kifejezőmód jellemző. Ennek oka eseményekben gazdag, változatos életében, életmódjában, karakterének határozottságában és – mondhatni – közvetlenségében keresendő. Hemingway fiatal korában két éven keresztül (1917–1918) riporterként dolgozott a Kansas Star újságnál. Ennek során sajátította el mindazokat a tudósítói tevékenység produktumaként adódó újságcikkek stílusára vonatkozóan előírt és elvárt stílusjegyeket, amelyek szinte beleivódtak később folytatott szépírói tevékenységébe. Ezek az elvárások (és elvárt szabályszerűségek) magukban foglalták a kifejezőmód tárgyilagos határozottságát, tartalmi és nyelvi tömörségét, a bonyolult nyelvhasználati mechanizmusok elkerülését, továbbá a mondatkifejezés rövidségét, a tartalmában lényegre törő reprezentációs attitűdöt. Mindezeket a jellegzetességeket jól reprezentálják Hemingway novellái, melyek száma 109. Ezek jelentős hányadára jellemző, hogy nem kezdődnek a novellairódalomban megszokott, hosszabb terjedelmű, ismertető funkciójú helyzetleírással. Amennyiben csekély számban mégis olvashatunk tőle ilyen, egy vagy két bekezdésnyi felvezető textuális egységet, ennek terjedelme igen rövid, alapvetően nem csupán pusztán statikus leírásnak tekinthető. A cselekmény előkészítéseként helyet kap benne dinamikus funkciót megjelenítő, igei szerkezettel kifejezett propozicionális reprezentáció, mely az eseményváz orientációjaként funkcionál. Tipikus, hogy Hemingway novelláinak cselekményét *in medias res* módon indítja. A tartalom tömör, sallangmentes kifejezőmódját erősíti a melléknévi szerkezetek túlzott mértékű alkalmazásának elkerülése, és ennek a lexikális reprezentációnak a tartalmi sűrítés eszközeként tör-

ténő használata. Mondatai „staccatószerűen” ütemezve, gyors egymástutániségben jelenítik meg az általa ábrázolt valóságot. Különösen jellemző ez a reprezentáció korai novelláira (Flora 1989: 46). Novellisztikájának ezt a sajátosságát olyan fontosnak tartotta, hogy még a novellákról szóló szakmai előadásában is kiemelte, „gazdaságos prózának (*economical prose*)” minősítve eljárását (Flora 1989: 166). Előadásának szövege is zömében rövid mondatokat tartalmazott, stílusában diszkurzív jellegű volt (Hemingway 1959).

Szövegszerkezeti tekintetben jellemző vonás, hogy a tartalom kohezív folyamatát bizonyos strukturális tartalmi elemek, propozicionális tételek vagy akár csak rövid konstrukciós egységek rekurzív ismétlésével szakítja meg a szerző, melynek szerepe részleges vagy akár egészes, erőteljesen megjelenített témaváltás. Emellett megállapítható, hogy a repetíció számos alkalommal szerepet játszik novelláinak szerkezeti reprezentációjában is, tematikusan kifejezett, diszkurzív bázisú formában. A kritikusok nézete szerint novelláit a tartalmi építkezés ún. piramisalakzatot követő, erőteljesen célirányos, a reprezentáció direktségét hangsúlyozó megjelenítése jellemzi. Ennek technikai megvalósítását azonban nem voltak képesek módszeres, kritikai szemléletű elemző munkával bizonyítani. Az ugyanakkor megállapított tény, hogy Hemingway-re nagy hatással volt Paul Cézanne impresszionista stílusú festészete. Cézanne munkásságának folyamatában a tematikus repetíció határozottan nyomon követhető. Több tucat képet festett például dél-franciaországi lakóhelye általa kedvelt hegyéről, a Mont Sainte-Victoire-ről, különböző évszakokban, az azokra jellemző fény- és árnyékviszonyok közepette. Kedvelt témája volt a kocsmában kártyázó férfiak ábrázolása. Csendéletei zömében ugyanazokat a gyümölcsöket, barackokat és almákat mutatják, szinte mozgásszerűen, dinamikus viszonylatok között. Emellett tetten érhető tájképein, helyzetábrázolásain, de akár csendéletein is a piramisalakzatú szerkezeti ábrázolásmód megvalósítása, mely erőteljesen felfelé törő, gyakran tetőzetes formát mutat (Watts 1971, Lamb 2010). Mesterien jelenítette meg az ábrázolt entitások szín- és fény-árnyék viszonyainak összefüggéseit, geometrikusságának komplexitását. A híres festőművész és impresszionista művészettel foglalkozó esztéta, Roger Fry Cézanne színhasználatát is geometrikusnak tartotta. Nézete szerint Cézanne az impresszionista szemléletmódot kísérte meg összekapcsolni a tökéletes strukturális szervezés manifesztációjával. Vászni mind új próbálkozásokat fejeznek ki a formák ökonomikus elrendezésével, megtervezettségével (Fry 1927: 57–58, 77). Cézanne képein meg tudta festeni a fényviszonyok változásait, a különféle felszínek közti viszonyokat. Vizsgálta a szín és a fény, a formai alakzatok, a perspektivikusság és a művészi szabadság összekapcsolódó módozatait. A fény- és árnyékviszonyok mesteri, tudatos keverése, a kompozicionalitás központi szerepének kiemelése, geometrikus bázisú sematizáció és konstrukciótudatosság jellemezte művészetét (Bernabei 2013: 6, 26, 90, Verdi 2022: 52–53). Mindezeket a stílusjegyeket igyekezett átvenni ked-

velt festőjétől Hemingway novelláinak szerkezeti reprezentációjában. Annak kimutatása, hogy ez tudatos elgondolás folyamánya vagy talán a spontaneitás szférájába tartozó attitűdbeli sajátsága volt-e írói tevékenységének, további kutatást igényel. A két alkotó, a festőművész Cézanne és az „íróművész” Hemingway egyénisége, karaktere, életstílusa ugyanakkor merőben eltért egymástól. Míg Cézanne ragaszkodott dél-franciaországi lakóhelyéhez, életének zömét ott töltötte (csupán Párizsba merészkedett több alkalommal művésztársainak közegébe), addig Hemingway, ahogy ezt fentebb említettük, rendkívül mozgalmas, lakhelyváltásokkal, változásokkal teli életet folytatott. Mindezek mellett rendkívül érdekes, hogy a művészi ábrázolás koncepcióját, eljárás módjait illetően alapjaiban rokon vonások tucatját mutatták egymással.

Hemingway írói pályájának kezdeti szakaszában jelent meg két rendkívül jelentős, számára sikert hozó novelláskötete, az *In Our Time (A mi időnkben)* (1925) és a *Men Without Women (Férfiak nők nélkül)* (1927). Írói oeuvre-je hat novelláskötetet tartalmaz. Novellisztikájának változatos tematikájában markáns kifejezést kapnak a bikaviadalok eseményei, a torrerók karakterisztikájának ábrázolása, az emberi szenvedést, pusztulást/pusztítást ábrázoló haditudósítások. Novelláinak jelentős részét uralja a narrációs szerkezet, a diszkurzív nyelvhasználat megjelenítése.

Érdekes, írói szemléletéből fakadó sajátsága Hemingway novelláinak a retorikai alakzatok körébe tartozó tartalmi kihagyás technikája (Wyatt 2015). Erről szóló argumentációjában a jéghegymetaforát alkalmazza. Azt, hogy a jéghegynek csupán egynyolcada, a csúcsa látszik ki a vízből, csupán ennyit érzékelhetünk belőle. Tartalmának javarésze a víz alatt van, nem látható. Ugyanez vonatkozik a prózairásra is. Az írónak mondanivalója tartalmát nem kötelező teljes mértékben prózába vetítenie. A kimaradó részek kikövetkeztethetők az olvasó értelmezése során, tudás- és tapasztalati ismeretanyagára támaszkodva. Hemingway ezzel kapcsolatos meglátásának megfogalmazása helyet kap prózaisztikájában, a *Death in the Afternoon (Halál délután)* című, kedvelt témájáról, a spanyol bikaviadalokról szóló könyvének a 183. oldalán. Mindezek alapján nem véletlen, hogy magyar nyelvre fordított, összegyűjtött novelláinak vaskos kötete *A jéghegy csúcsa* címet viseli.

A gazdag Hemingway-novellisztikát az irodalomkritikusok részéről igen csekély volumenű és mélységű bírálat, elemző munka illette. Ez amiatt lehetett, hogy regényeivel szemben alábecsülték novellisztikájának jelentőségét (Begel 1992: 5). A zömükben rövid terjedelem miatt ezeket a műveket a kritikusok leginkább csupán karcolatoknak tekintették. Ezzel szemben a számára 1954-ben odaítélt Nobel-díjnak a munkásságát, beleértve novellisztikáját értékelő megszövegezése kiemelten elismerte Hemingway „erőtéljes, mesteri stílusalkotó potenciáját narrációinak kifejezésében”. A díjat *Az öreg halász és a tenger* című kisregényének megjelenését (1952) követően nyerte el.

A tanulmány következő szakasza a szövegprodukciónak alapkategóriáinak, a tartalmi sematizációval szoros kapcsolatban álló kulcsszói státussal, valamint a szövegkoherenciát és a konstingenciát szervesen befolyásoló tudásbázis kognitív alapú kategóriájával, a tudáskerettel (*frame*) foglalkozik, rámutatva a két szövegszervező tényező összefüggéseire.

## 2. A szövegszerkezeti reprezentáció kognitív sémáinak, lexikális bázisának kategóriái

A szövegtéma reprezentációjának, potenciális szubtematikái tartalmi és szerkezeti megjelenítésének zálogát jelentéssel lexikai egységeinek elrendeződése képezi. Ezeknek az egységeknek, a nyelvi rendszer lexikon- és morfológiai komponensében elfoglalt helye és funkciója mögött, esszenciális szerepük a mentális tárolása és előhívhatósága, fogalmi strukturális alapja. Szerepeltetésük a szöveg egészben attól függ, hogy a szöveg tematikája milyen valóság-reprezentáción alapul. A szöveg lexikális megjelenítése alapvető módon járul hozzá (egyéb nyelvi, pl. grammatikai tényezők mellett) a textus kohéziójának, valamint reprezentációs és receptív státusú koherenciájának megvalósulásához/megvalósításához. A jelentéssel lexikális egységek fogalmi tekintetben, tartalmukkal összefüggésben konceptuális alapú tudáskeretekkel (*frame*) állnak szoros kapcsolatban, ennek a keretismereti alapnak nyelvi megjelenítői. A keretek világismereti tapasztalati alapon konceptualizálódnak a nyelvhasználók lexikális memóriájában. Kódolásuk kettős: egyéni módozatú, valamint a nyelvhasználó egyének kulturális ismeretei alapján lexikális sémákban sztenderdizálódott. A tudáskeretek nyelvi reprezentációjuk során kapcsolatba lépnek a szintén kulturális alapon sztenderdizálódott foratókönyvi ismeretekkel, azok textuális realizációjával.<sup>1</sup> A keret-, háttér- és foratókönyv-alapú struktúrák háttérismereti és enciklopédikus világismereti tények és tényezők mentálisan leképezett sematizációi (Ziem 2014: 246). Mint ilyenek, semantikus tartalmukban dominánsan statikus, funkcionális-textuális státusukat, viselkedésüket illetően azonban nagyrészt dinamikus természetűek (lásd Kecskés 2024: 268–288). A jeles idegtudomány-kutató, Joseph E. Ledux kiemeli, hogy a fenti fogalmi kategóriák nem azonosíthatók a szemantikai struktúrával, ami a nyelvi rendszer egyik belső funkcióját képezi, mivel ezek kognitív státusú, a konceptualizációban gyökerező fogalmi alapú szerkezetek. Ugyancsak kimondható, hogy a tudáskeretből származó információ alapvető befolyással van a textuális egységek közötti lexikális kapcsolhatóságra, azaz a kollokációjukra. A lexikális szomszédság kötöttségének természetére először John Rupert Firth hív-

<sup>1</sup>Az indirekt információtartalmú fogalmi keret (*frame*), a direkt tapasztalat alapján lexikalizált és strukturált fogalmi háttér (*scene*), valamint a foratókönyv-alapú ismeretek (*scriptal knowledge*) kategoriális és funkcionális összefüggőségére, valamint megkülönböztetésére vonatkozóan lásd Andor 1985.

ta fel a figyelmet (1957: 11). Nézetét a korpusznyelvészeti kutatók garmadája, köztük John Sinclair, vette át, és tartotta vitális szerepűnek a diszkurzív lexikális reprezentáció elemzése során. Ennek mindenható státusát vonta kétségbe korpuszalapú megfigyeléseiben az amerikai Jesse Egbert, rámutatva arra, hogy ugyan a lexikális szomszédsági viszonyokat illetően a korpuszalapú adatok lehetővé teszik a lexikális egységek együttes előfordulásának kimutatását, az ezek közötti tartalmi alapú kötöttség fogalmi viszonylatban korántsem meghatározó jellegű. Egbert megfigyelései csupán arra adnak alapot, hogy a kollokatív szomszédság milyen mértékben kimutatható statisztikai tekintetben. Ennek alapján a kollokatív lexikális kapcsolatok tárgyalása feltétlenül kontextuális alapú vizsgálatot igényel (Egbert 2024). Szerepe nem tekinthető meghatározó státusának a szövegkohézió meglétének szempontjából. Elfogadva Egbert szemléletét, megítélésem szerint a kollokálódás kötöttségének lexikális természete leginkább konstrukciós tekintetben, a nyelvspecifikusan megfigyelhető idiomatikus szerkezetek lexikális és morfológiai elemeinek szomszédsági illeszkedését illetően marad tetten érhető.

A szövegprodukción és a szövegértelmezés folyamatának fontos tényezője a kulcsszöszerepű lexikális elemek megjelenítése. A kulcsszavak olyan elemek, amelyek funkcionálisan befolyásolják a szövegek tartalmi reprezentációját, valamint szerkezetük jellegét. Az ilyen lexikális egységek szövegszervező potenciával, lexikális vonzaskörrel rendelkeznek, mely lexikális tartományban központi szerepet játszanak. A szövegtartalom megjelenítésének szempontjából olyan szóegységek is felvehetik ezt a státust, amelyek eredendően más kulcsszavak vonzaskörébe tartoznak. Ezáltal a tartalom perspektíva-váltását eredményezhetik. Írott szövegek reprezentációjában a kulcsszavak megjelenítése gyakran bekezdésnyitást eredményez. A szövegszervező státussal rendelkező kulcsszavak széleskörű, kontextuálisan kódolt asszociatív lexikális potenciállal rendelkeznek. Olyan szavak, mint pl. a „természetesen”, nem nyernek ilyen funkcionális státust, mivel ugyan diszkurzuszószerepekben (pl. párbeszédokban) előfordulásuk gyakori, inkább diszkurzuszószerepek jelzői szerep (*discourse marker*) ellátására alkalmasak. Az ilyen lexikális egységeknek nincs asszociatív vonzaskörük.

A kulcsszósi státus szoros összefüggésben áll a jelentésszerű lexikális egységek vagy konstrukciók mögöttes tudáskeretével, valamint a szöveg- és/vagy lexikális tartalom kontextuális beágyazottságával mind az aktuális szituációs kontextus dinamikusan, mind pedig a tudáskeret-alapú kontextus-representáció statikus jellegű szintjén (Kecskés 2014: 133–146). A lexikális egységek ilyen funkcióval történő jelöltségében fontos szerepet játszik a textus lexikális tartalmának perspektíva-váltása és száliens megjelenítése. A száliencia a textus tematikus folytonosságának fokmérője vagy tematikus váltásának jelzője; Langacker (1991) terminusával élve: a lexikális alapú textuális aktív zónák mutatója.

A kulcsszavak jellegét illetően koránt sincs egyetértés a nemzetközi szakirodalomban; a kulcsfontosságú szerzők ezt különféleképpen értelmezik. Mike Scott (1997) immár klasszikusnak számító korpuszalapú definíciója szerint a szövegekben a legmagasabb gyakorisággal előforduló jelentésszavak tekinthetők kulcsszavaknak. Scott nézete ennek alapján a kulcsszavak statisztikai jelentőségét tekintve meghatározó funkciójúnak. Követője, Paul Baker (2004) szintén a kulcsszó statisztikailag kimutatható jelentőségét hangsúlyozta, ugyan ő ezt adott, kontextuálisan meghatározott diszkurzív keretekben értelmezte. Douglas Biber és munkatársainak (Egbert–Biber 2019) kutatása alapvetően kulcsszónak minősített lexikális kifejezések és konstrukciókban megvalósuló rögzítettségük textuális szóródására, diszperziójára irányult. A kulcsszavakat illető kutatás azonban leginkább az amerikai kultúrantropológus és szociológus Raymond Williams (Williams 1976/1983) szeménél jelentőségű kutatásaival vette kezdetét. Ő a társadalmi nyelvhasználatra, adott kultúrára leginkább jellemző lexikális kifejezések értelmének vizsgálatát vette célba. Klasszikusnak számító könyvében 110 ilyen tételt elemzett szótárszerűen. Legkifejezettebb követője a lengyel származású Anna Wierzbicka, aki 1997-ben megjelent könyvében szintén a kulcsszói státus kulturális alapjait és reprezentációját vizsgálta. Valójában azonban ezeknek a megközelítéseknek egyike sem volt szövegközpontú, alapvetően a lexikális jelentés kódoltságára és a gyakorisági mutatók vizsgálatára szorítkoztak. Nem tárgyalták a kulcsszavak textuális szerkezeti szerepét funkcionális szempontból.

Kimutatható tény, hogy a tudáskeret-bázisú kulcsszók tartalmi alapú textuális összetartó szerepe nincs tényleges összefüggésben/függőségben a szövegkohéziós szereppel rendelkező kollokatív lexikális kifejezések közti tartalmi és konstrukciós viszonyokkal. Ugyan a kollokatívumok lexikális tartalma önmagában függ(het) a tudáskeretbéli hierarchikus tartományban elfoglalt helyüktől, mégsem tartható elvártnak (vagy kötelezőnek) a köztük lévő konstrukciós alapú lexikális viszony szövegkohéziós realizációja. A szövegkohézió megvalósulását a lexikai konstrukciók tartalmi, tematikai alapú összefüggősége hívja elő, ezáltal biztosítva a szövegben elvárt topikfolytonosságot, tematikai diszperziót (Tolcsvai Nagy 2022: 32). Ami a szövegkohézió (produkciós és receptív alapú) normarendszerének funkcionális tekintetű operatív megvalósulásának záloga, az leginkább a tudáskereti, a potenciális forgatókönyv bázisú lexikális és szövegkonstrukciós tényezők és az általuk a mentális lexikonból aktivált lexikális kifejezések konnotatív potenciáljában keresendő.

### **3. Hemingway *Banal Story* (*Banális történet*) című novellájának szövegkonstrukciós és stílusztani elemzése lexikalista szemszögből**

A tanulmány harmadik szakaszában Hemingway egy rendkívül rövid terjedelmű, az 1927-ben publikált *Banal Story* című novellája lexikális reprezentációját és

textuális szerkezetét elemzem, a dolgozat második szakaszában bemutatott textuális fogalmi bázis alkalmazásával.<sup>2</sup>

Már a novella címe sem mondható szokványosnak. Szerzője történetnek tartja írását, a *banális* jelzővel minősítve azt. Ennek a szónak a lexikális tartalma, mind denotációja és konnotatív potenciálja, asszociatív spektruma tekintetében rendkívül komplex. Negatív szemantikai prozódiaát hordoz (Stewart 2010), a fogalom a lexikális illeszkedés/illeszthetőség asszociatív, poláris tartalmú bázisára utal. A *banális* lexikai kifejezés jelentése értelmezhető *egyszerűnek*, *triviálisnak*, *abszurdnak*, talán *megmosolyogtatónak*, *nevetségesnek* is. A *banal story* kollokatív konstrukció nyelvhasználati egyediségét az is mutatja, hogy ennek a jelzős főnévi kollokációnak előfordulási aránya a több mint egybillió lexikális egységet tartalmazó volumenű, a kurrens nyelvhasználatot tükröző amerikai angol nyelvi korpuszban, a Corpus of Contemporary American English-ben (COCA), mindössze négy tétel. Címadásával Hemingway vélhetően azt kívánta érzékeltetni, hogy „novellája” (már amennyiben az írás műfaji kategorizáció tekintetében valóban novellának minősíthető) sem tartalmi, sem pedig formai, stílári tekintetben nem felel meg a szokványos, sztereotip elvárásoknak.

A „történet”, Hemingway novelláira oly jellemző módon, *in medias res* indul. Ebbéli szándékát mondat szerkezetileg is kifejezi a szerző, a *So (Így hát)* következményességet kifejező, morfológiailag árnyaló partikulaként kategorizálható lexikai egység mondatkezdő szerepbe helyezésével.<sup>3</sup> Ennek szerepeltetése mondatkezdő helyzetben diszkurzív, a társalgási nyelvezetre jellemző lexikális vonás. A novella ilyen indítása a profanitás pragmatikájának eszköztárába tartozó hétköznapi nyelvezeti kifejezésként konstatalható. Az első bekezdés konstrukciós tételei egyszerűen, tömören kifejezett deklarációt adnak a szöveg főszereplőjének aktuális körülményeiről.

Ezt követően a második bekezdésben radikális témaváltást olvashatunk: a Föld különböző részeiről közöl különféle információkat a szerző, halmozottan, egymással nem összefüggő módon. A bekezdés utolsó mondata pedig váratlan, mondat szerkezeti megjelenítésében az előzőekkel nem összefüggő absztrakciót tartalmaz a románc műfajáról.<sup>4</sup> A novellának vagy inkább karcolatnak (Flora 2008: 155) már ez a kezdeti szakasza konstatalhatóvá teszi az írás konnexitásának és következményes koherenciájának problematikáját.

A harmadik bekezdés újabb témaváltást tartalmaz: a *The Forum* című periodika kurta bemutatását. Narancsevés közben ezt olvassa az írás (véltetően a

---

<sup>2</sup> A novella eredeti, 1927-ben megjelent első kiadásának szövegét a tanulmány melléklete tartalmazza. Itt olvasható ennek magyar nyelvű fordítása is az angolul nem tudó olvasók kedvéért. Ugyanakkor megjegyzem, hogy a bemutatott elemzés során az eredeti kiadás szövegére, nem pedig annak fordítására támaszkodtam.

<sup>3</sup> Ezt a kifejezést a mű fordítója, indokolatlanul, kihagyta a szövegből.

<sup>4</sup> Kifogásolhatónak tartom, hogy a fordító a *Romance* szót konkrétizáltan *költészetek* értelmezi.



szerzővel azonosítható) főszereplője. Csak ekkor, ennek alapján konstatálhatja az olvasó, hogy a karcolat központi témája a folyóirat olvasása, a benne levő tematika áttekintése (és kulcsszava a *read*). Ezt erősíti a szöveg negyedik bekezdése, melyben Hemingway kiemeli, dicséri a periodika jelentőségét.

Ezt követően a folyóirat adott számában megjelent különféle témák szerepeltetése teszi ki az írás következő, jelentős szakaszát, csapongó módon, csupán felvetőlegesen reprezentálva az egyes információtételeket. Ezeknek a tételeknek az egymásutánosságát lazán egymáshoz fűzött diszkurzív, a kollokvialis nyelvhasználatban megszokott lexikális eszközök jelzik: az *and* (és) kötőelem mondatkezdő helyzetben, kérdőmondatok sorozata, az *or* (vagy) lexikális egység argumentatív szerepben. Mintegy azt sugallva inferenciaként az olvasó számára, hogy a novella főszereplője csupán felszínes módon tekinti át a periodika tartalmát, nem olvasva végig az egyes tematikai tételeket. A témák tartalmi kifejtése nem történik meg, Hemingway csupán „a jégyhegy csúcsát” teszi láthatóvá a szövegben, a tőle megszokott információkihagyásos technika alkalmazásával (Cézanne eljárásához hasonlóan, kollázsszerű szerkezettel, mint ahogy ezt kedvelt festőművészei, Picasso, Braque, Gris tették képeiken). Diszkurzív stílusú szövegprezentációjának számos bekezdése csupán egy vagy két rövid mondatnyi terjedelmű.

Ez a technika azonban a karcolatban nélkülözi a novellaszerkezetre univerzálisan jellemző globális státusú tematikai progressziót, a perspektivizáció kifejeződését, ami alapvető feltétele a novellaszövegek kohéziójának és koherens reprezentációjának, valamint koherens értelmezhetőségének. A *Fórum*ban olvasható eseménytételek pusztá felsorolása ennek a szövegprezentációs elvárásnak csupán a nyomait, potenciális, de realizálatlan lehetőségét képezi. Hemingway szövegprodukciónak megszerkesztettsége kísértetiesen emlékeztet Virginia Woolf szövegeinek tudatfolyam-stílusú, asszociatív módon megvalósuló megjelenítésére.

Ami a szövegszerző kulcsszók szerepeltetését illeti a szövegnek ebben a szakaszában, konstatálható, hogy ilyen státusú vezérszavak nincsenek a szövegben. Ez azért érdekes, mert az ilyen szerepkörű lexikális egységek előfordulása a szövegekben szokásosan a témaváltás jelzői, legtöbbször bekezdésváltást eredményezve. A bekezdések száma Hemingway novellájában számottevő, ugyanakkor, ahogy ez említésre került, terjedelmük rendkívül rövid. Ugyan többségükben szerepel potenciális kulcsszói státusú egység, ezek lexikai-tartalmi vonzóköre azonban nem reprezentálódik. Az ilyen szavak kulcsszói potenciálja emiatt elhalványul, csupán rejtett, kiaknázatlan lehetősége marad a szövegprezentációnak. Ilyen lexikális egységek vagy konstrukciók a 215. oldal 2. sorában az *our children's children* (gyermekünk gyermekei), 7. sorában a *move to Canada* (kivándorol Kanadába), a *Science* (tudomány), majd a *civilization* az ezt követő két sorban, a *chopping of the axes* (fejszezsattogás) az oldal 12–13. sorában, a *big men* (nagy emberek) az ezt követő bekezdésben, az *our daughters* (lányaink) az ez utániban, a *modern paintings and poetry* (modern festészet és költészet) a

206. oldal 7. sorában, stb. Majd újabb tematikai váltás történik ezen tematikus lexikális egységek asszociatív tartalmának aktualizálására az írás keletkezésének évére, 1925-re. A potenciális kulcsszói státusú szövegegyeségek száma rendkívül magas egy ilyen volumenű szöveg szerkezetében (szerkesztettségében). Ez gátjává válik a szöveg koherens befogadásának, értékelhetőségének. Taglalt tudáskereti információ gyakorlatilag nem azonosítható a szövegben. Forgatókönyvszerű utalást vagy reprezentációt sem olvashatunk benne, kivéve talán a záró bekezdésben foglaltakat. Ez ugyancsak negatív hatással van a szövegprodukciónak koherenciájának megvalósulására. A novella bőséges tematikai sokrétűségét tartalmazó, kohezív tekintetben egységes tematikai progressziót nélkülöző szakasza a *Fórum* periodika kulturális státusának minősítésével zárul.

Hemingway írása egy, az előzőekhez képest hosszabb bekezdéssel zárul, radikális témaváltással, a kohézió tekintetében semmiféle összefüggést nem mutatva az előzőekkel. Tartalma a kiváló spanyol terrorer, Manuel Garcia Maera halálát és ezt követő temetését, gyászolását írja le. Önmagában ennek a bekezdésnyi szövegnek van összefüggő, kulcsszavakkal jelzett, tudáskereti tényekre/tényezőkre támaszkodó tematikája. Befejező szakasza a temetési szertartás forgatókönyvét jeleníti meg. Szerkezetét tekintve a bekezdés elüt a novella szövegének korábbi olvasható építkezésétől. Értelmezhetetlen, hogy mi lehetett Hemingway szándéka ennek a tematikának ilyen módú hozzáfűzésével a novella egészéhez. A tematikai progresszió egészen hiánya miatt ez nem következtethető ki az olvasó által.

#### 4. Zárszó

A történet, amennyiben Hemingway írása a fentiek alapján nevezhető annak, valóban *banálisnak* mondható. Nem tartozik a szerző kiemelkedő novellái közé. Szövegkonstrukciós és lexikalista szemszögből szemlélve, gyengeségei reprezentációjának szerkezeti visszasságaiban, a tudáskereti és forgatókönyvi alapú háttérismeretek hiányosságaiában, a potenciális kulcsszói státusú lexikális egységek funkcionális alulspecifikáltságában és indokolatlanul magas számában mutatkoznak meg. Talán nem véletlen az, hogy Hemingway *Men Without Women* (*Férfiak nők nélkül*) című kötetének későbbi kiadásaiából a kötetek szerkesztői több esetben ki is hagyták, ugyan ebbéli döntésüket nem indokolták.

#### Irodalomjegyzék

- Andor, J. 1985. On the Psychological Relevance of Frames. *Quaderni di Semantica* VI. 2. 212–221.
- Andor J. 2022. A kulcsszói faktor és a konstingencia összefüggése a csigaviccek humorában. In: Dobi E.–Boda I. K. (szerk.): *A szövegkoherencia elméleti és*

- gyakorlati megközelítései. Officina Textologica* 22. Debrecen: Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszék, 82–97.
- Baker, P. 2004. Querying Keywords. *Journal of English Linguistics* 32/4. 346–359.
- Begel, S. F. 1992. *Hemingway's Neglected Short Fiction: Current Perspectives*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Bernabei, R. 2013. *Cézanne*. New York: Prestel Publishers.
- Egbert, J.–Biber, D. 2019. Incorporating Text Dispersion into Keyword Analyses. *Corpora* 14/1. 77–104.
- Egbert, J. 2024. *You shall know a word by its context not its collocates*. <https://linguisticswithacorpus.wordpress.com/2024/04/29>.
- Firth, J. R. 1957. In: Palmer, F. R. (ed.): *Selected Papers of J. R. Firth 1952–59*. London: Longmans.
- Flora, J. M. 2008. *Reading Hemingway's Men Without Women*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Fry, R. 1927. *Cezanne: A Study of His Development*. London: Kissinger.
- Hemingway, E. 1959/1981. The Art of the Short Story. *The Paris Review* 79.
- Kecskés, I. 2024. The Interplay of Linguistic, Conceptual, and Encyclopedic Knowledge in Meaning Construction and Comprehension. In: Romero-Trillo, J. (ed.): *The Cambridge Handbook of Language in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 268–288.
- Lamb, R. P. 2010. *Art Matters (Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story)*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Langacker, R. 1991. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin–New York: Mouton de Gruyter.
- LeDoux, J. E. 2023. *The Four Realms of Existence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Scott, M. 1997. PC Analysis of Key Words – and Key Key Words. *System* 25/2. 233–245.
- Stewart, D. 2010. *Semantic Prosody*. London: Routledge.
- Tolcsvai Nagy G. 2022. A tudásaktiválás szemantikai jellemzői a szövegértés folyamatában. In: Tolcsvai Nagy G. (szerk.): *A szövegértés kérdései*. Budapest: Gondolat Kiadó, 13–41.
- Verdi, R. 2022. *Cézanne*. London: Thames and Hudson.
- Watts, E. S. 1971. *Ernest Hemingway and the Arts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Wierzbicka, A. 1997. *Understanding Culture through Their Key Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, R. 1976/1983. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.

- Wyatt, D. 2015. *Hemingway's Style and the Art of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ziem, A. 2014. *Frames of Understanding in Text and Discourse*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

### **Források**

- Hemingway, E. 1927. Banal Story. In: *Men without Women*. New York: Charles Scribner's Sons, 214–217.
- Hemingway, E. 1927/2008. Banális történet. (Ford. Bart I.) In: *A jéghegy csúcsa. Hemingway összes novellája*. Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 337–339.
- Hemingway, E. 1958. *Death in the Afternoon*. London: Jonathan Cape.

### **Observations on the Stylistic Features of Ernest Hemingway's Short Stories**

In this study, the stylistic features of Ernest Hemingway's short stories are surveyed and analysed, with special reference to their constructional character, the nature and occurrence of their keywords as related to the representation of the lexical bases of conceptual frames as well as scripts. The critical influence of these types of mentally-based phenomena on the production and reception of textual cohesion, and consequentially, coherence, are discussed in detail. In the second part of the paper, Hemingway's method of utilizing the textological role of these conceptually- and encyclopedically-based notions in the representation of his short story titled *Banal Story* is studied, and as a result, his flaws in creating cohesive and coherent receptibility throughout the body of his story via interpretation on the part of its reader are pointed out.

Függelék

MEN  
WITHOUT WOMEN

By  
ERNEST HEMINGWAY



NEW YORK  
CHARLES SCRIBNER'S SONS  
1927

### BANAL STORY

So he ate an orange, slowly spitting out the seeds. Outside, the snow was turning to rain. Inside, the electric stove seemed to give no heat and rising from his writing-table, he sat down upon the stove. How good it felt! Here, at last, was life.

He reached for another orange. Far away in Paris, Mascart had knocked Danny Frush cuckoo in the second round. Far off in Mesopotamia, twenty-one feet of snow had fallen. Across the world in distant Australia, the English cricketers were sharpening up their wickets. *There was Romance.*

Patrons of the arts and letters have discovered *The Forum*, he read. It is the guide, philosopher, and friend of the thinking minority. Prize short-stories—will their authors write our best-sellers of to-morrow?

You will enjoy these warm, homespun, American tales, bits of real life on the open ranch, in crowded tenement or comfortable home, and all with a healthy undercurrent of humor.

## BANAL STORY

I must read them, he thought.

He read on. Our children's children—what of them? Who of them? New means must be discovered to find room for us under the sun. Shall this be done by war or can it be done by peaceful methods?

Or will we all have to move to Canada?

Our deepest convictions—will Science upset them? Our civilization—is it inferior to older orders of things?

And meanwhile, in the far-off dripping jungles of Yucatan, sounded the chopping of the axes of the gum-choppers.

Do we want big men—or do we want them cultured? Take Joyce. Take President Coolidge. What star must our college students aim at? There is Jack Britton. There is Dr. Henry Van Dyke. Can we reconcile the two? Take the case of Young Stribling.

And what of our daughters who must make their own Soundings? Nancy Hawthorne is obliged to make her own Soundings in the sea of life. Bravely and sensibly she faces the problems which come to every girl of eighteen.

It was a splendid booklet.

Are you a girl of eighteen? Take the case

## MEN WITHOUT WOMEN

of Joan of Arc. Take the case of Bernard Shaw. Take the case of Betsy Ross.

Think of these things in 1925—Was there a risqué page in Puritan history? Were there two sides to Pocahontas? Did he have a fourth dimension?

Are modern paintings—and poetry—Art? Yes and No. Take Picasso.

Have tramps codes of conduct? Send your mind adventuring.

There is Romance everywhere. *Forum* writers talk to the point, are possessed of humor and wit. But they do not try to be smart and are never long-winded.

Live the full life of the mind, exhilarated by new ideas, intoxicated by the Romance of the unusual. He laid down the booklet.

And meanwhile, stretched flat on a bed in a darkened room in his house in Triana, Manuel Garcia Maera lay with a tube in each lung, drowning with the pneumonia. All the papers in Andalucia devoted special supplements to his death, which had been expected for some days. Men and boys bought full-length colored pictures of him to remember him by, and lost the picture they had of him in their memories by



## BANAL STORY

looking at the lithographs. Bull-fighters were very relieved he was dead, because he did always in the bull-ring the things they could only do sometimes. They all marched in the rain behind his coffin and there were one hundred and forty-seven bull-fighters followed him out to the cemetery, where they buried him in the tomb next to Joselito. After the funeral every one sat in the cafés out of the rain, and many colored pictures of Maera were sold to men who rolled them up and put them away in their pockets.

Ernest Hemingway  
**A JÉGHEGY CSÚCSA**  
**HEMINGWAY ÖSSZES NOVELLÁJA**

Könyvmolyképző Kiadó  
Szeged, 2008

## BANÁLIS TÖRTÉNET

Megevett egy narancsot, lassan, egyenként köpködté ki a magokat. Odakinn a havazás esőre váltott. Idebenn a villanykályha alig adott meleget. Felkelt az íróasztaltól, és ráült a kályhára. Nagyon jólesett neki a meleg! Végre, valami élet!

Elvett még egy narancsot. A messzi távolban, Párizsban, Mascart a második menetben kiütötte Danny Frush-t. Még messzebb, Mezopotámiában, huszonegy láb hó esett. A világ túloldalán, a távoli Ausztráliában, az angol krikettsapat már a kapufákat állítgatja. *Ebben van ma az igazi Költészet.*

Azt olvasta, hogy a műpártolók és irodalomkedvelők felfedezték maguknak a *The Forum*-ot. Immár a gondolkodó kisebbség iránytűjének számít, valamint meghitt barátjának és világszemlélete legfőbb alakítójának. Ma már ennek a folyóiratnak a novellistái nyelik az irodalmi pályázatokat – vajon a holnap bestsellereit is a *The Forum* szerzői fogják írni?

Azt hiszem, tetszeni fognak ezek a meleg hangú és keresetlen, igazi amerikai történetek, mert a való élet van megírva bennük, ahogy az a tanyán, a zsúfolt bérházakban vagy a tágas családi házakban zajlik, és mindez egészséges humorral aláfestve.

El fogom olvasni, gondolta.

Folytatta az olvasást. A gyermekeink gyermekei – vajon mi lesz velük? Milyenek lesznek? Új módszereket kell kitalálni, ha azt akarjuk, hogy mindnyájunknak legyen helye a nap alatt. Megint a háború lesz-e a megoldás, vagy békés eszközöket választunk?

Avagy mindenkinek ki kell majd vándorolnia Kanadába?

És vajon nem fogja-e a Tudomány porrá zúzni legmélyebb meggyőződéseinket? Vagy vegyük a civilizációnkat – alábbvaló volna, mint a dolgok korábbi rendje?

És mindeközben Yucatan távoli dzsungeljeiben, ahol kövér víz-cseppek hullanak a fákról, csattog a kaucsukfa-csapolók fejszéje.

Azt akarjuk-e, hogy a fiainkból nagy, erős ember váljék – avagy legyenek inkább műveltek? Vegyük például Joyce-t! Vagy Coolidge elnököt. Milyen csillagot válasszon magának a mai diák? Jack Britton legyen a példaképe? Vagy Henry Van Dyke tiszteletes? Összeegyez-tethető-e a kettő? Gondoljunk Young Stribling esetére!

És mi lesz a leányainkkal, akiknek szintén meg kell majd méretkezniük? Nancy Hawthorne-nak is hajóra kell szállnia az élet tengerén. Bátran és okosan szembenéznie mindazzal, amivel minden más tizennyolc éves lánynak szembe kell néznie.

Remek kis broszúra.

Lány vagy, és tizennyolc éves? Gondolj Szent Johanna példájára! Vagy tekints Bernard Shaw esetére! Vagy vegyük például Betsy Rosst!

Ne feledkezzünk meg ezekről a dolgokról ma, 1925-ben sem! – Akadnak-e pajzán oldalak a puritánok történetében? Nem lehetséges-e, hogy Pocahontasnak volt egy sötét oldala is? Netán a negyedik dimenzióban?

Vajon művészet-e a modern festészet és költészet? Igen is, meg nem is. Itt van például Picasso esete.

Vannak-e saját törvényeik a csavargóknak is? Engedje, hogy a gondolatai szabadon kalandozzanak!

Amerre csak nézünk, mindenütt Költészetet látunk. A *The Forum* szerzői mindig a lényegről beszélnek, okosan és szellemesen. Ámde sohasem okoskodva és sohasem bőbeszédűn.

Éljen teljes életet, engedje, hogy pezsdítő új eszmék hassák át szellemét, s az ismeretlen Költészetének mámora. Letette a broszúrát.

Ezalatt Manuel Garcia Maera tianai háza egyik befüggönyözött szobájában feküdt, és a tüdejéből csövek álltak ki. Tüdőgyulladás volt és haldoklott. A haláláról, ami napok óta várható volt már, minden andalúziai lap különkiadásban számolt be. A fiúk és a férfiak mind megvásárolták életnagyságú, színes képét emlékül, hogy aztán a könyomatot nézegetve elhalványodjék bennük az a kép, amit az élőről őriztek emlékezetükben. A bikaviadorok megkönnyebbültek a halálhír hallatán, mert Manuel mindig meg tudta csinálni az arénában azt is, ami nekik csak néha sikerült. Mind ott vonultak

a koporsója után az esőben, és száznegyvenhét bikaviador kísérette utolsó útján a temetőbe, ahol Joselito mellé temették. A temetés után az eső elől beültek a kávéházakba. Az árusok sokat eladtak a férfiaknak a Maerát ábrázoló színes képekből, akik összetekerték és zsebre tették a lapokat.

## 2.

### Szimbólumok a hipertextuális szövegértelmezésben

BODA ISTVÁN KÁROLY–PORKOLÁB JUDIT<sup>†</sup>

*Nem szavak és törvények irányítják a világot,  
hanem jelek és szimbólumok.*

(Konfuciusznak tulajdonított mondás)

#### 1. Bevezetés<sup>1</sup>

A szimbólum az egyik legismertebb és ezzel együtt az egyik legnehezebben megfogható fogalma a különböző tudományterületeknek, amelyek lényegében hasonló módon, de mégis sajátos jelentésárnyalatokkal gazdagítva használják a szimbólum fogalmát. Egyebek közt ennek is tudható be, hogy a „szimbólum meghatározásában a szakirodalom álláspontja nem egységes” (Sájter 2008: 540). Sajátos konnotációkkal jelenik meg a nyelvészetben, a stilisztikában, a szemiotikában és a kommunikációelméletben (valamint a kommunikációelmélet számos gyakorlati alkalmazásában, pl. a marketing-, ill. reklámkommunikációban), az irodalomelméletben, az esztétikában, a művészettörténetben, az ikonográfiában és az ikonológiában, a pszichoanalízisben, az analitikus és a kognitív pszichológiában, a szociológiában, a kulturális antropológiában, a vallástörténetben és a filozófiában – és valószínűleg ezekkel még messze nem merítettük ki azokat a területeket, ahol a szimbólum fogalma elválaszthatatlan része a szaknyelvi terminológiának.

A szimbólum fogalmát illetően többnyire közös ezekben a tudományterületekben az, hogy

– egyrészt valamilyen értelemben (közvetlenül vagy közvetetten, azaz valamilyen határterületen keresztül) az általuk használt szimbólumok kapcsolatban állnak azzal a befogadó kultúrával vagy „szociokulturális kontextussal” (Sájter 2008: 539), amelyben a tudományterületek elsődleges tárgyukat meghatározzák és vizsgálják;

– másrészt a tudományterületek többnyire megkísérik az általuk használt szimbólumokat, valamint a rájuk vonatkozó megállapításaikat más kultúrák esetében, interkulturálisan és/vagy általánosan, az egyes kultúrák egyedi sajátosságaitól függetlenül is alkalmazni.

---

<sup>1</sup> A tanulmány a szerzők egy 2015-ös előadásának (Boda–Porkoláb 2015) és 2016-ban megjelent tanulmányának (Boda–Porkoláb 2016) átdolgozott és jelentősen kibővített változata.

A tanulmány következő szakasza a szövegprodukciónak alapkategóriáinak, a tartalmi sematizációval szoros kapcsolatban álló kulcsszói státussal, valamint a szövegkoherenciát és a konstingenciát szervesen befolyásoló tudásbázis kognitív alapú kategóriájával, a tudáskerettel (*frame*) foglalkozik, rámutatva a két szövegszervező tényező összefüggéseire.

## 2. A szövegszerkezeti reprezentáció kognitív sémáinak, lexikális bázisának kategóriái

A szövegtéma reprezentációjának, potenciális szubtematikái tartalmi és szerkezeti megjelenítésének zálogát jelentéssel lexikai egységeinek elrendeződése képezi. Ezeknek az egységeknek, a nyelvi rendszer lexikon- és morfológiai komponensében elfoglalt helye és funkciója mögött, esszenciális szerepük a mentális tárolása és előhívhatósága, fogalmi strukturális alapja. Szerepeltetésük a szöveg egészben attól függ, hogy a szöveg tematikája milyen valóság-reprezentáción alapul. A szöveg lexikális megjelenítése alapvető módon járul hozzá (egyéb nyelvi, pl. grammatikai tényezők mellett) a textus kohéziójának, valamint reprezentációs és receptív státusú koherenciájának megvalósulásához/megvalósításához. A jelentéssel lexikális egységek fogalmi tekintetben, tartalmukkal összefüggésben konceptuális alapú tudáskeretekkel (*frame*) állnak szoros kapcsolatban, ennek a keretismereti alapnak nyelvi megjelenítői. A keretek világismereti tapasztalati alapon konceptualizálódnak a nyelvhasználók lexikális memóriájában. Kódolásuk kettős: egyéni módozatú, valamint a nyelvhasználó egyének kulturális ismeretei alapján lexikális sémákban sztenderdizálódott. A tudáskeretek nyelvi reprezentációjuk során kapcsolatba lépnek a szintén kulturális alapon sztenderdizálódott foratókönyvi ismeretekkel, azok textuális realizációjával.<sup>1</sup> A keret-, háttér- és foratókönyv-alapú struktúrák háttérismereti és enciklopédikus világismereti tények és tényezők mentálisan leképezett sematizációi (Ziem 2014: 246). Mint ilyenek, semantikus tartalmukban dominánsan statikus, funkcionális-textuális státusukat, viselkedésüket illetően azonban nagyrészt dinamikus természetűek (lásd Kecskés 2024: 268–288). A jeles idegtudomány-kutató, Joseph E. Ledoux kiemeli, hogy a fenti fogalmi kategóriák nem azonosíthatók a szemantikai struktúrával, ami a nyelvi rendszer egyik belső funkcióját képezi, mivel ezek kognitív státusú, a konceptualizációban gyökerező fogalmi alapú szerkezetek. Ugyancsak kimondható, hogy a tudáskeretből származó információ alapvető befolyással van a textuális egységek közötti lexikális kapcsolhatóságra, azaz a kollokációjukra. A lexikális szomszédság kötöttségének természetére először John Rupert Firth hív-

<sup>1</sup>Az indirekt információtartalmú fogalmi keret (*frame*), a direkt tapasztalat alapján lexikalizált és strukturált fogalmi háttér (*scene*), valamint a foratókönyv-alapú ismeretek (*scriptal knowledge*) kategoriális és funkcionális összefüggőségére, valamint megkülönböztetésére vonatkozóan lásd Andor 1985.

a denotatív és a konnotatív jelentéseket társítjuk, elméletileg egy lehetőséget kihagyunk – azokat a szimbólumokat, amelyek egy jelentéssíkkal rendelkeznek, és ez a jelentéssík kizárólag konnotatív jelentést hordoz. De vannak-e ilyen szimbólumok? Igen, ugyanis a zene fogalmához jutottunk el. „A teljes denotáció a matematikát, a teljes konnotáció a zenét jellemzi” (Zalabai 1981: 119).

Térjünk vissza a komplex szimbólumokhoz, kezdjük egy lehetséges meghatározással!

A *szimbólum* vagy jelkép a metaforából származó, abból „kinőtt” szóképp vagy trópus, olyan „kettős kép”, amely valamely gondolati tartalmat (gondolatot, eszmét, érzést, hangulatot, bonyolult lelki tartalmat, ill. elvont fogalmat vagy egész gondolatsort stb.) fejez ki. A szimbólumban egy érzékletes **képet vagy képsort, képházát használnak a szimbolikus tartalom kifejezésére**. A kifejező képet mintegy rávetítjük, „átvisszük” a kifejezendő tartalomra, ezáltal a tartalmat (jelentést, értelmet stb.) egy szemléletes képpel, indirekt módon fejezzük ki. A szimbólum a költői nyelv egyik legnagyobb hatású kifejezőeszköze, szuggesztív erejű, az általa keltett esztétikai élmény sok esetben egy látomáshoz, vízióhoz kapcsolódik.

A szimbólum asszociatív erejénél fogva nemcsak egyszerűen helyettesíti a kifejezendő gondolattartalmat, hanem vele kapcsolatban egész gondolatsort, bonyolult lelki tartalmat és finom érzelmi árnyalatokat is képes felidézni, érzékeltetni. A képbe „belelátott” és/vagy „beleérezett” kapcsolatok, nehezen megfogható összefüggések, rejtett viszonyok, képzettársítások megfejtése azonban gyakran – különösen költői (egyszeri vagy alkalmi, megújított, egyéni stb.) szimbólumok esetében – nem könnyű. A szimbólumok sok esetben (például egy adott kultúrában, egy művészeti irányzat esetében stb.) összefüggnek, egymásra utalnak, és – különösen a szimbolista költők életműve esetében – egységes motívum- és szimbólumrendszer alkotnak.

A szimbólumban – szemben a *metaforával*, ahol a kép csak a kifejezés eszköze – megmarad, „megőrződik” a kép saját, valóságos, „szó szerinti” jelentése, és mintegy önálló létezésre nyer, „megelevenül” a szimbólumhordozó, amely a „világ” szinte bármilyen entitása lehet (élőlény, tárgy, jelenség, tevékenység, esemény vagy történés, történet stb.). A szimbólumtárak, szimbólumszótárak célja számba venni és rendszerezni a legfontosabb szimbólumokat, pontosabban szimbólumhordozókat, „a szimbolikus tartalom hordozóit” (Fónagy Iván). Néhány közülük (a teljesség bármilyen igénye nélkül):

– a természet: bolygók, csillagok, csillagképek; évszakok, napszakok; ég, felhő, eső, vihar; erdő, barlang, folyó, tenger, szikla; hegy, völgy; fémek, kristályok, gyöngyök, drágakövek; föld, víz, levegő, tűz; füst, hamu, por, szél; növények, fák, virágok; állatok, élőlények vagy fantázia teremtette lények; tér, idő; színek, formák, hangok, illatok;



– istenek és emberek: mitológiai történetek vagy irodalmi művek szereplői, hősei; angyalok, ördögök, démonok, szörnyek, szellemek; törpék, tündérek, mágusok; királyok, királynők; mesebeli lények; legendás vagy történelmi alakok;

– emberi tevékenységek, cselekedetek: földművelés, vadászat, halászat; utazás, keresés, zarándoklat; alvás, álom; ének, zene, tánc; indulás, megérkezés, visszatérés;

– emberi alkotások: piramis, templom, katedrális, oszlop; vár, kastély, torony; ház, szoba, fal, ablak, ajtó; kert, kút; ország, város; út, keresztút, ösvény, híd; egyenes, kör, gömb, gyűrű; számok; kard, bot, kehely, kereszt; óra, inga, gyertya; tükör, labirintus, mandala; szekér, hajó, vonat, állomás;

– stb.

A szimbólumban a kifejező, „megelevenedő” kép vagy ikon önállósul, és benne olyan részletek (többlettartalmak, „ikonikus többlettértékek”) is megjelennek, „kibomlanak”, amelyek már függetlenek a szimbólumhordozótól. A képi vagy tárgyi, kifejező vagy társító, rendszerint konkrét jelentéssík és a szimbolikus, kifejezendő vagy társított, rendszerint absztrakt jelentéssík, bár szemantikailag nagyon távol állhat egymástól, egymás mellett hat, miközben a figyelem végig a kifejezőn, a tárgyi képen marad. Egyes esetekben az önállósult kép átvitt értelme több jelentéssíkon is megjelenhet, amelyek egymásra rétegződnek, miközben a kifejező vagy valóságos, ill. a kifejezett vagy szimbolikus jelentéstartalmak részben vagy teljesen összeforrnak, „egyé olvadnak”, egyfajta „élő szintézist” alkotva. A szimbólumoknak ez a lehetősége, ill. jellegzetessége jelenik meg például a szimbolista versek szándékolt vagy szándékolatlan többértelműségében.

A szimbólumban az önállósult kép – ellentétben az allegóriával – inkább megéretteti, sejteti, mintsem kifejezi a szimbolikus tartalmat. A fogalmi metaforák szóhasználatában ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a kifejező fogalmi tartomány vagy jelentéssík (az ún. forrástartomány) nem feleltethető meg egy az egyben, „pontról pontra” a kifejezett tartalomnak (az ún. céltartománynak). A költői szimbólum szándékolt, „szuggerált” sugallatosságának (homályosságának, titokzatosságának, sejtelmességének, rejtelmességének stb.) egyik lehetséges eszköze az, amikor a szimbolista költő a szimbólumhoz kötődő alapmetaforához további, főként határozatlan, ill. kifejtethetlen (vagy csak nehezen kifejtethető) metaforákat kapcsol. Ilyenek lehetnek például a szinesztézia különböző formái, amikor a költői képben (a „képegészben”) „egymásba csendül a szín és a hang s az illat”, de nem tudjuk pontosan megmondani – pusztán érezzük, vagy érezni véljük –, hogy a kifejezendő szimbolikus „jelentésegészben” a hangok, a színek, az illatok, az ízek és egyéb érzékletek (pl. forróság, láz, borzongás) stb., valamint ezek együttes, szinesztetikus „keverése”, pontosan minek is feleltethetők meg. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy az elsődleges, képi jelentéssík és a másodlagos, szimbolikus jelentéssík (és/vagy további, nem feltétlenül szimbolikus jelentéssíkok) között egyfajta szemantikai „feszültség” keletkezik, ami – főleg a kép expresszivitása révén – önmaga is esztétikai hatást kelt, miközben a befogadó tudat a síkok között „vibrál,

oszcillál” (Hankiss Elemér), vagy önkéntelenül ráérez a valóság és egy érzékleten túli, „rejtett közös világ” közötti kölcsönös megfelelésekre, ill. egyezésekre („korrespondenciákra”), amelyeknek „valami közös forrása van odaát az érzékfölköttiek dimenzióiban” (Karinthy Frigyes). Ebben a sugallatosságban a szavaknak, szókapcsolatoknak meghatározó szerepük van, ami a szimbolista költészetben „erőteljes szókultuszt, valóságos szómágiát teremtett” (Szabó Zoltán): „a szó nekem ópium” (Ady Endre); „a szavak első feladata az, hogy zenéljenek, hajlongjanak, mint a nád, csillogjanak, mint az ékszerek, vagy egyszerűen csak susogjanak és andalítsanak” (Illyés Gyula).

A szimbolista stílus egyik jellegzetessége, hogy a szimbólum a vers egészére kiterjed, és ezáltal a vers több más stílusesszközére is kihat, mindenekelőtt a szavak, szókapcsolatok jelentését befolyásolja (Szabó Zoltán). Azokban az esetekben, amikor a lírai alkotásban többszörös, ill. más stilisztikai alakzatokkal kombinált metaforák jelennek meg, beszélhetünk komplex képről (Hankiss Elemér). Ezekben a komplex képekben közös, hogy egyszerre több, de legalább két jelentéssík („valóságsík” vagy „tudatsík”) van jelen bennük. Ebben az értelemben a szimbólumok és allegóriák olyan továbbfejlesztett, „továbbszótt” komplex képeknek tekinthetők, amelyeket a bennük megjelenített jelentéssíkok viszonya alapján különböztethetünk meg (Kemény Gábor).

A szimbólum az egyik legősibb ábrázolási mód: a mesék, a mítoszok, a népköltészet és a mindennapi nyelv tele vannak vele. A műköltészetben is korán megtalálható. A szimbólum használata a 19. század második felében egy művészeti stílusirányzat (a szimbolizmus) meghatározó jellemzője lett (Horváth 1910; Karinthy 1910; Illyés 1936; Fábrián-Szathmári-Terestyéni 1958/1989: 103–106; Komlós 1965: 33–34, 52–60; Bartha et al. 1968: 117–119; Szende 1977: 33–34; Zalabai 1981: 105, 180–189; Hankiss 1985: 490–513; Szabó 1986: 281–284; R. Molnár–Vass 1989; Szerdahelyi 1992: 361–363; Bényeiné-Gaszterné-Zabó 1996: 136; Szabó 1998: 192–196; Gáspári 1998: 75; Fónagy 1999: 297–308; Pál–Újvári 2001: 538–550; Kemény 2002: 119–120; Szathmári 2004: 206; Szikszainé Nagy 2007: 459–463; Sájter 2008: 538–543; Boda–Porkoláb 2012: 170–173).

Ha a szimbólum (legalább) két fogalmi struktúrát vagy jelentéssíkot azonosít, akkor különböztessük meg

- a kifejező, viszonyító, konkretizáló, érzéki-szemléleti, képi jelentéssíkot vagy *forrástartományt* és
- a kifejezett, viszonyított, elvont, szimbolikus jelentéssíko(ka)t vagy *céltartomány(oka)t*.

Ezeket a jelentéssíkokat vagy fogalmi tartományokat a szimbólum által meghatározott *fogalmi leképezések*, megfelel(t)ések vagy „analógiák” kapcsolják össze, amelyek révén a szimbólumot értelmező személy kognitív képességei, „ítélőereje” révén „a szemléletről alkotott reflexió pusztá szabályát egy egészen

más tárgyra alkalmazza, amelynek az előbbi csak a szimbóluma” (Kantot idézi Szerdahelyi 1992: 362). Emellett „a konkretizáló, képi sík viszont – összetett, szokatlanul részletezett konkrétumegyüttes lévén [...] – önálló életet kezd, a két sík közötti analógia pedig rejtett marad” (Sájter 2008: 539), ill. „nincs pontról pontra követhető megfelelés” közöttük (Sájter 2008: 540, Martinkó–Szerdahelyi 1992: 364). Vagyis **szimbólumok esetén a képi és szimbolikus síkok közötti analógiáknak, megfeleltetéseknek csak egy része világosan kifejezett (explicit), a többsége rejtett (implicit) marad**, és ezáltal egyes esetekben, ill. stílusirányzatokban a szimbólum többértelmű lesz (és ennek megfelelően homályos, titokzatos, sejtelmes, „sugallatos” stb.) (vö. Komlós 1965: 33–34, 59–60 et passim, Zalabai 1981: 182, Boda–Porkoláb 2012: 171–174, 177). A megfeleltetések révén a kifejező sík „nemcsak helyettesíti a kifejezendő gondolat tartalmát, hanem vele kapcsolatban egész gondolatsort, különböző érzéseket, hangulatot, bonyolult lelki tartalmat képes felidézni” (Fábián et al. 1994: 103, Gáspári 1998: 79, Szathmári 2004: 206).

A szimbólumokat többféleképpen csoportosíthatjuk. Feltételezve, hogy nincsenek köztes fogalmi tartományok (és ezeknek megfelelő összetett leképezések), a forrás- és céltartományok, valamint a köztük értelmezett leképezések fontosabb jellemzői alapján például megkülönböztethetjük a szimbólumok alábbi csoportjait:

(1) **Metaforán alapuló, átvitt értelmű szimbólumok**, amelyekben a forrás- és a céltartományok különböző fogalmi tartományokhoz tartoznak. Ezekben a szimbólumokban a forrástartományok lényeges elemeit metaforikus leképezések segítségével „visszük át” és értelmezzük a céltartományokban (ebben az esetben a szimbólumok lényegében koherens metaforarendszereket valósítanak meg, vö. Boda–Porkoláb 2012: 173). Például az Erinnüszök a lelkiismeret-furdalás szimbólumai, Erósz és Pszühé története pedig a férfi és a női lélek egymásra találásának a szimbóluma, amelyben a forrástartomány a mitológia, a céltartomány pedig az emberi lélek, a psziché.

(2) **Stilizált vagy sematikus jellegű, valós (pl. történelmi vagy köznapi) példákon alapuló szimbólumok**, amelyekben a forrás- és a céltartományok ugyanahhoz a fogalmi tartományhoz tartoznak. Ebben az esetben a forrástartományok a céltartományok absztrakcióinak tekinthetők (a forrástartományokban lényegesnek tartott összefüggéseket közvetlenül átvisszük és értelmezzük a céltartományokban). Példaként említhetnénk a thermopülei csatában elesett 300 spártai harcos önfeláldozását vagy Petőfi Sándor életét, forradalmi költészetét és halálát mint a haza szeretetének szimbolikus – jelképes vagy „eszményített” – példáit. Köznapi példa lehet például az, amikor egy munkahelyi elismerés vagy kitüntetés a szervezeti kultúra szimbolikus „hősvé” avat egy kiváló, „köztiszteltben álló” dolgozót.

(3) **Stilizált vagy sematikus jellegű, képzeletbeli entitásokon (pl. mitológiai alakokon, mesebeli tárgyakon stb.) alapuló szimbólumok**, amelyekben a forrás- és céltartományok a szimbólum szempontjából lényeges elemeiket illetően ugyanahhoz a fogalmi tartományhoz tartoznak, de legalább egy alapvető szempontban (például valóságtartalmuk tekintetében) élesen különböznek egymástól. Például a freudi értelemben szimbolikus tartalommal rendelkező (pl. a tudattalan elfojtott tartalmait tükröző) álmok, a jungi absztrakt, „nem szemléletes” archetípusok, a mitológiák vagy a mesék szimbolikus világa stb. olyan absztrakt forrástartományokat képeznek, amelyek lényeges elemei a céltartományokban „szemléletes” formában, tipikus példákön (személyiségtípusokon, „prototípusokon” stb.) keresztül tükröződnek. Például a görög mitológia istennője, Héra a „Héra-nő” személyiségtípusát azonosítja, azaz Héra a feleség vagy társ archetípusának a szimbóluma, akit megtalálhatunk mindazokban a „hús-vér” asszonyokban, akik „a bennük élő istennőt” (Bolen 1997) felismerik és sikeresen integrálják a személyiségükbe.

Mind az átvitt értelmű, mind a sematikus szimbólumok esetében a szimbólum forrástartományának a megadása többféleképpen történhet. Például a Peirce-féle jeltípusok ismert meghatározását alapul véve az alábbi típusú szimbólumokról beszélhetünk:

(a1) (verbálisan) *nevesített szimbólum*, amelyet az adott kultúra egy jellemző, jól ismert egyedének vagy entitásának (személyének, tárgyának stb.) a nevével vagy megnevezésével adunk meg; a szimbólumot azonosíthatja egy egyedí, az adott jelentéstartalmat egyértelműen meghatározó (lényegében tetszőleges) jelsorozat, elnevezés (pl. jin-jang, mandala, Grál stb.);

(a2) *prototipikus szimbólum* (amely akár a nevesített szimbólum altípusának is tekinthető); esetében a szimbólumot kifejezheti valamilyen példaszöveg egy alakja vagy szereplője, aki az adott szimbólum jelentéstartalmát (proto)tipikusan reprezentálja (pl. mitológiai alakok, mesealakok);

(b) *ikonikus szimbólum*, amelyet képileg, egészlegesen („holisztikusan”) jelenítünk meg (pl. az éjszaka a tudattalan világa) (ebben az esetben a metafora forrástartománya – éjszaka – megnevezi a szimbólumot, a metafora céltartománya – tudattalan – pedig a szimbólum „átvitt” értelmét, szimbolikus jelentéstartományát azonosítja);

(c) *indexikus szimbólum*, amelyet az adott kultúra egy jellemző, jól ismert egyedének vagy entitásának (személyének, tárgyának stb.) egy meghatározó jellemzője vagy attribútuma segítségével adunk meg (akár verbálisan, akár képileg). Ebben az esetben a szimbólumot megnevezheti egy olyan szó vagy kifejezés, amely asszociatívén („indexikusan”, metonimikusan) utal a szimbólum jelentéstartalmára (pl. a kard a háború, harc, békétlenség, ellenségeskedés, viszály stb. jelképe lehet).

Bármelyik módot választjuk, a (különbözőképpen megadott) forrástartományokhoz rendszerint egy konkrét, prototipikus vagy absztrakt, sztereotipikus kép, egy „tipikus példa” társul, amelyet **szimbolikusan értelmezünk**, azaz absztrahálunk és belesűrítjük a további példák lényeges elemeit.

A forrástartomány(ok) és céltartomány(ok) közötti leképezések forrása (eredete) szerint megkülönböztethetjük az alábbi szimbólumokat:

- az adott kultúrában egyedinek számító szimbólumok; ide sorolhatjuk például a költők által megújított, már elhalványult köznyelvi jelképeket vagy a költői fantázia által teremtett eredeti, egyéni, *költői szimbólumokat* (Szathmári 2004: 207), amelyek a kontextusból válnak ki és önállósodnak (Gáspári 1998: 79);
- az adott kultúrában jól ismert, széles körben elfogadott (meghonosodott, szokásos stb.) szimbólumok, ezen belül különösen a több kultúrában is jól ismert *interkulturális szimbólumok* sorolhatók ide (például a Költő, a Feleség, a Földműves vagy a Pásztor);
- az adott vagy az egyetemes emberi kultúra lényegi, elválaszthatatlan részévé vált *archetipikus szimbólumok*, amelyek olyan „tartalmi toposzok”, amelyek „korokon és műfajokban hagyományozódva az élmények egyetemes jelképrendszerévé” kristályosodtak (Gáspári 1998: 75).

Ahogy a meghatározásoknál utaltunk is rá, az első csoportra a költői szimbólumokat, az utolsóra az archetipikus vagy egyetemes szimbólumokat tekinthetjük tipikus példának (vö. Boda–Porkoláb 2012: 170–171).

A továbbiakban foglalkozunk az archetipikus szimbólumokkal!

## 2. Archetipikus szimbólumok

A szimbólumoknak (ti. a szimbolikus jelentést is hordozó szavaknak) rendszerint csak a szó szerinti, elsődleges jelentése jelenik meg a természetes nyelvi szótárakban. A szimbólumok másodlagos, szimbolikus jelentéseit – legyen szó akár nevesített jelentésről, akár metaforikus, ikonikus vagy „hasonlóságon alapuló” jelentésről, akár indexikus vagy „érintkezésen alapuló” jelentésről – külön ebből a célból létrehozott, speciális szótárakban (költői szimbólumok esetén költői vagy írói szótárakban, archetipikus szimbólumok esetén pl. szimbólumtárakban, szimbólumszótárakban) szokás összegyűjteni azokkal a fontosabb alapszövegekkel együtt, amelyek az egyes fogalmak szimbolikus jelentéseit tartalmazzák, ill. hordozzák.

Az archetipikus szimbólumok olyan fogalmak (ill. ezeket kifejező szavak, szókapcsolatok), amelyekhez bizonyos, jellemzően archetipikus alapszövegek kapcsolódnak. (Jegyezzük meg, hogy szöveg alatt itt és a továbbiakban végig komplex jelet, multimediális szöveget értünk.) Ezek az alapszövegek – külön-külön vagy együttesen – megjelenítik a szimbólum elsődleges, képi jelentéssíkját, és ehhez meghatározott szimbolikus jelentést rendelnek. **Az archetipikus szimbólumok**

**mokhoz kapcsolódó alapszövegek fogalmi kapcsolatrendszere beépül a szimbólumok elsődleges, képi jelentésébe**, az alapszövegek szimbolikus jelentése pedig szimbolikus tartalmat (vagy tartalmakat) kifejező párhuzamos jelentéssíkokat hoz létre. A szimbólumokhoz tartozó fogalmi vagy szimbolikus leképezések a kiválasztott alapszövegeknek mint forrástartományoknak csak az invariáns fogalmi kapcsolatrendszerét viszik át egy szimbolikus céltartományba, amely az adott szöveg másodlagos vagy szimbolikus jelentéssíkjaként jelenik meg.

Egy szöveg értelmezése szempontjából egy fogalom szimbolikus jelentését azok az archetipikus szövegek adják, amelyekben az adott fogalom mint kulcsszó előfordul. Ebben az értelemben egy archetipikus szöveg minden kulcsszavának van szimbolikus jelentése.

Kiindulva abból, hogy a (fogalmi) metaforák két fogalmi tartomány közötti fogalmi leképezések, **a szimbolikus jelentést olyan fogalmi leképezésnek tekinthetjük**, amelyet szövegszinten egy adott, értelmezendő szöveg kulcsszavaira alkalmazunk. Tegyük fel, hogy a leképezés, amelyet egy szimbólumot kifejező kulcsszóra alkalmazunk, metaforikus. Azonban ez, mivel a szimbólumot szövegszinten (és nem szószinten) értelmezzük, szükségszerűen együtt jár további fogalmi leképezésekkel (lévén a szövegben majdnem biztos, hogy egynél több kulcsszó található). Vagyis ebben az esetben **a szöveg szimbólumrendszere (koherens) metaforarendszer formájában jelenik meg**. Általánosan fogalmazva: egy értelmezendő szövegben rendszerint több olyan szó (vagy kifejezés, szókapcsolat) található, amelyet szimbolikusan kell értelmeznünk. Ebben az esetben a szövegben (a koherens metaforarendszerekhez teljesen hasonló gondolatmenetet követve) koherens szimbólumrendszerek jelennek meg.

### 3. Hipertextuális szövegértelmezés

A műalkotások egyik alapvető funkciója a szimbólumképzés, vagyis olyan (multimediális) alapszövegek létrehozása, amelyek vagy a már meglévő szimbólumok jelentését bővítik ki, vagy új szimbólumokat hoznak létre a szövegekben leírt vagy megjelenített kapcsolatrendszerrel. Ahhoz, hogy a műalkotásokban kifejezett szimbólumok az adott kultúrában rögzüljenek, jelentősen hozzájárulhat a műalkotások elemzése, ill. értelmezése, amely megkísérli feltárni, kibontani, felszínre hozni, ill. egyes esetekben kibővíteni, kiteljesíteni, kidolgozni („explicitálni”) a műalkotások szimbolikus tartalmát.

A műelemzés és a műértelmezés azonban messze nem pusztán „tudományos” tevékenység, mivel nélküle – a legegyszerűbb eseteket leszámítva – nem lehet teljes a műélvezet, sőt egyes esetekben minimálissá, egyenesen lehetetlenné válik. Formailag például egyes szerkezetek, művészi formák felismerése (azaz egyfajta

„nyelvtudás”) a megértéshez nélkülözhetetlen, tartalmilag pedig a szükséges háttértudás hiánya leküzdhetetlen akadályt jelenthet. Emellett a műélvezet mindig „az értelem és érzelem kettősségében zajlik le” (J. Nagy 1975: 3), amelynek a befogadó nyitottsága és aktivitása csak egyik eleme. A műélvezet előtti „ráhangolódás”, ill. a műélvezet után a mű átgondolása, (kritikai) értékelése, majd ennek fényében a mű újraolvasása (újránézése, újrahallgatása stb.) legalább annyira fontos. Mindkettőben meghatározó szerepet kaphat egyrészt a műelemzés, amely „a művészi hatás forrásainak a feltérképezéséhez”, másrészt pedig a műértelmezés, amely „a mű jelentésvilágának feltárásához” segít hozzá (u.o. 7).

Mind az alapszövegek, mind az általuk definiált szimbólumok hosszú távon rögzülnek az adott kultúrában. Adott szimbolikus jelentéshez több alapszöveg is tartozhat. Egyes ősi szimbólumok esetében lehetséges, hogy az eredeti alapszövegek már eltűntek, és már csak a szimbolikus jelentésben léteznek. Mind a szimbólumok, mind az alapszövegek lehetnek multimediálisak, azaz létezhet képi (ill. egyéb médián alapuló) reprezentációjuk is. Az általunk követett megközelítésben tehát a szimbólum egyrészt szövegtani, pragmatikai szintű jelenség, másrészt pedig részben vagy egészben kulturálisan meghatározott (abban az értelemben, hogy azt, hogy mit tekintünk alapszövegnek, a legtöbb esetben az adott kultúra határozza meg).

A szimbólumok kognitív feldolgozásának alapja az **appercepció** (vö. Boda–Porkoláb 2012: 110–113). Ennek során egy szöveg aktív, figyelmes, „alkotó olvasásakor” (J. Nagy 1975: 3–4) a szövegben meglevő konnotatív és szimbolikus jelentések invariáns része hozzáadódik, „hozzáfűződik” a feldolgozott szöveg kapcsolatrendszeréhez (az elsődleges vagy másodlagos jelentéssíkban). Ennek a folyamatnak a feltárása, elősegítése és formális leírása a hipertextuális szövegértelmezés egyik lehetséges célja. Ebben az értelemben a szimbólumok egy olyan, hierarchikusan szervezett hiperszöveg csomópontjai, amelynek „csúcán” maga az értelmezett szöveg található, mélyebb rétegeiben pedig azok a szövegek, amelyeket felhasználhatunk a kiválasztott szöveg értelmezésére (ún. jéghegy paradigma). A szövegértelmezés háromrétegű modellje szerint a „jéghegy” rétegeit például a következő szövegek alkotják (Boda–Porkoláb 2012: 64–67):

- egy kiválasztott mű, az értelmezett szöveg (pl. Ady Endre egy verse);
- az értelmezett mű szerzőjének további művei (pl. Ady Endre versei, ill. egyéb írásai);
- a kortárs szerzők művei (pl. a „Nyugatosok” versei, ill. egyéb írásai);
- az adott kultúra alapszövegei (pl. a magyar líra „nagyjai”: Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor, Arany János versei stb.);
- az egyetemes kultúra alapszövegei, „kánonja” (pl. mitológiai történetek, eposzok, mesék és legendák, a Biblia, „klasszikus” irodalmi művek);
- stb.

Figyeljük meg, hogy a „jéghegyben” a felsőbb szintek jellemzően az egyéni, költői szimbólumok, az alsóbb szintek pedig az egyetemes, archetipikus szimbólumok jelentéstartalmának a feltárását segítik.

Az általunk követett megközelítésben mind a költői, mind az archetipikus szimbólumok szövegtani (pragmatikai) jelenségek, funkciójuk a magukba sűrített tartalmaknak a szövegbe illesztése mind az elsődleges, képi jelentéssíkon, mind a másodlagos, szimbolikus jelentéssíkokon.

A hipertextuális szövegértelmezés tehát úgy is felfogható, mint a mű befogadásához szükséges (vagy lehetséges) alapszövegek egyfajta tárházának kialakítása, amelyek megismerésével az értelmezett szöveg konnotatív és szimbolikus tartalma feltárható (vagy elmélyíthető). Ebben az értelemben beszélhetünk intertextuális kapcsolatokról (amelyek a szöveg megértéséhez nélkülözhetetlenek) és hipertextuális kapcsolatokról (amelyek a szöveg szimbolikus tartalmának befogadását elmélyítik, ill. a szövegben rejlő jelentéstartalmakat felszínre hozzák).

### 4. Példák

Az alábbiakban néhány példán keresztül szeretnénk bemutatni, hogy a fentiekben bevezetett szimbólumfogalom hogyan alkalmazható versszövegek másodlagos, szimbolikus jelentésének feltárására. Az elemzett, ill. értelmezett szövegek kiválasztásakor igyekeztünk olyan példákat választani, amelyek a stilisztikai szakirodalomban jól ismertek, és a vizsgált stilisztikai jelenség, a szimbólum bemutatásakor jellemző alap-, ill. példaszövegeknek tekinthetők (vö. Komlós 1965: 8–10; Szikszainé Nagy 2007: 460–462; Szikszainé Nagy 2009: 250–255).

#### 4.1. Charles Baudelaire: Kapcsolatok (részlet)

Lényegében a szimbólumképzés folyamatát írja le Baudelaire a *Kapcsolatok*ban:

*Templom a természet: élő oszlopai  
időnkint szavakat mormolnak összesúgva:  
Jelképek erdején át visz az ember útja  
s a vendéget szemük barátként figyeli.*

(Charles Baudelaire: *Kapcsolatok* (részlet); ford. Szabó Lőrinc)

A versrészlet első jelentéssíkja séta (barangolás stb.) a természetben, az erdőben, a fák között, amely az első szimbolikus jelentéssíkban (AZ ÉLET SÉTA, A VI-LÁG ERDŐ, A SORS ÚT (AZ ERDŐBEN)) már az életről szól. A versrészlet különle-



gessége, hogy megjelenik egy második szimbolikus jelentéssík is, amelyben a természet szakrális, szent térré (vö. Eliade 2014: 43–48) alakul. Ebben A TERMÉSZET TEMPLOM, A FÁK (TEMPLOM)OSZLOPOK, és benne megelevenednek a jelképek (A JELKÉPEK FÁK).

És ebbe a varázslatos, misztikus világba, ahol barátságos, „jószivű szellemek” (Füst Milán: Őszi sötétség) várják a vándort, a költészet révén bármikor beléphetünk (A LÁTOGATÓ / VÁNDOR VENDÉG, A JELKÉPEK BARÁTOK).

A két szimbolikus jelentéssík egybeolvadásával (az erdő fái egy templom oszlopai) egy olyan varázslatos, szimbolikus (archetipikus) világ tárul fel, amely a prózai, „mindennapi” valóság mögött húzódik meg, és amelybe csak egy különleges tudati állapotban, „átszellemülten” (ti. a költészet, poétika által) léphetünk be.

## 4.2. Ady Endre: A Tisza-parton

Ha szimbólumokról beszélünk, a magyar lírában Ady Endre költészete megkerülhetetlen.

*Jöttem a Gangesz partjairól,  
Hol álmodoztam déli verőn,  
A szívem egy nagy harangvirág  
S finom remegések: az erőm.*

*Gémes kút, malom alja, fokos,  
Sivatag, lárma, durva kezek,  
Vad csókok, bambák, álom-bakók.  
A Tisza-parton mit keresek?*

(Ady Endre: A Tisza-parton)

A vers első, képi jelentéssíkjá nem okozhat megértési problémát, legfeljebb annyit érdemes megjegyeznünk, hogy az első versszakban kifejezett – ki tudja, miért épp indiai vagy keleti, de biztosan nem magyar – múlthoz „kellemes képzetek, pozitív fogalmak társulnak”, míg a második versszakban megjelenített magyar, „Tisza-parti” jelenhez „kizárólag negatívak”, amelyek elmaradottságról, durvaságról, vadságról, műveletlenségről stb. árulkodnak (Szikszainé Nagy 2007: 461–462).

A vers szimbolikus jelentéssíkján viszont már érdemes Ady jelképrendszerét használnunk. Elsőként három metaforát idézzünk: AZ ÉLET HAJÓZÁS (vö. „szállani egyre, / Új, új Vizekre”; Új vizeken járok; NB. a (szálló, röplő stb.) hajó madár közismert metafora, amit a képzavar elkerülésére az elsődleges jelentéssíkon nem metaforaként értelmezzünk, hanem *repül* = <Élőlény, jármű> nagy sebességgel

*halad, száguld* értelemben, ÉKsz<sup>1</sup>), A KÖLTŐ HAJÓS (itt: a folyón; vö. „Ne félj, hajóm, rajtad a Holnap hőse”; Új vizeken járok), A SORS FOLYÓ (vö. „Sötét sorsok folyói folynak”; A szerelmesek Holdja), AZ ÉLET FONTOS ESEMÉNYEI / SZAKASZAI / SORSFORDULÓI STB. FOLYÓPART(OK) (vö. „Vad, nagyszerű rajongást oltott / Az Érnek partja énbélem”, A Krisztusok mártírja). Mindegyik metafora egyetemes, archetipikus. Két kiragadott példa a világirodalom szinte mérhetetlen tárházából: „Árbocaid ringatva jobbra-balra / emelj horgonyt, hajó, szállj szűzi, messze part-ra!” (Stéphane Mallarmé: Tengeri szél, ford. Illyés Gyula); „A folyó bennünk van, a tenger mind körülöttünk” (T. S. Eliot: Dry Salvages, ford. Vas István).

Az archetipikus szimbólumok mellett két egyéni, költői metaforát is találunk a versben. A *Gangesz* utalás lehet a magyarság ázsiai vagy keleti eredetére (vö. „Szent Kelet vesztett boldogsága, / Ez a gyalázatos jelen / És a kicifrált ködjövendő / Táncol egy boros asztalon”; Az ős Kaján), míg a *Tisza* a „legmagyarabb folyó” (Szikszainé Nagy 2007: 462). Ezeknek a megállapításoknak megfelelnek a SZENT KELET A GANGESZ PARTJAI és MAGYARORSZÁG A TISZA PARTJA fogalmi leképezések. Ezek abban az összefüggésben értelmezhetők, hogy a költő sorsa összefonódik, azonosul a magyar sorssal („Akarok egy valakit látni, / Aki szebben hal, hogyha hal, / Aki a fajtáját átkozta / S aki magyar volt, nagy magyar.”, Csokonai Vitéz Mihály; „Elhitem magammal olykor, / Hogy sorsom az elődök sorsa.”, A vég után).

### 4.3. Tóth Árpád: Hegyi beszédek felé (részlet)

Az utolsónak választott Tóth Árpád versrészlet értelmezése összekapcsolja a szimbólumok jelentéstartalmának feltárását és a hipertextuális szövegértelmezést. Ezzel meg szeretnénk mutatni, hogy a szimbólumok segítségével különböző forrásból származó szövegeket egyetlen koherens hiperszövegbe tudunk foglalni.

*Még van, hogy bennem horgadozva, fájva  
Dal indul, sír a kedvem szárazfája,  
Csöndes cigány, megpengetem a nyűtt,  
Bús hegedűt.*

[...]

*S mintha olykor a gyarló földi dalban  
Hangját próbálná halaványan, halkan  
Valami égből üzent, messzi, szép  
Hegyi beszéd!*

*Ne bánnd hát, hogyha horgadozva, fájva  
Dalokba kezd a kedved szárazfája,  
Lelkem, csöndes cigány, pengesd a nyűtt,  
Vén hegedűt!*

(Tóth Árpád: Hegyi beszédek felé (részlet))

A versrészlet elsődleges jelentéssíkját nagyjából úgy foglalhatnánk össze, hogy egy valaha ünnepeelt cigányprímás „csöndes” magányában búsan pengeti kedves hangszerét, a hegedűt, és az egyre szebben, egyre fenségesebben szóló dallamok hatására lassan-lassan megvigasztalódik, „a lelke felszárnal”.

A vers szimbolikus jelentéssíkján számos szöveg allúziója megjelenik. Talán a leginkább szembeötlő a hasonlóság Vörösmarty Mihály *A vén cigány* című költeményével, a vers címe pedig közvetlenül utal az újszövetségi *Hegyi beszédre* (vö. Szikszainé Nagy 2009), amely archetipikus szintre emeli a költeményt. Jegyezzük meg, hogy a

- A VERSÍRÁS A HEGEDŰ / LANT HÚRJAINAK PENGETÉSE, ill. általánosan
- A VERSÍRÁS JÁTÉK / ZENÉLÉS VALAMILYEN HANGSZEREN (akár cimbalmon, akár egy „fekete zongorán” stb.),
- A KÖLTŐ LANTOS / (VÁNDOR)ZENÉSZ / CIGÁNY(ZENÉSZ) és
- A VERS / KÖLTEMÉNY ZENEMŰ / DAL / ÉNEK

metaforák, pontosabban a fenti metaforák által alkotott koherens metaforarendszer számtalan más költővel, ill. költeménnyel is összekapcsolja Tóth Árpád sorait.

Az értelmezett versnek azonban van egy „mélyebb”, második szimbolikus jelentéssíkja is, amelyet a költészet / zene / művészet vigasz („erőleves a léleknek”) egyetemes, archetipikus metafora és a Tóth Árpád által alkotott az „igazi” költemények ‘hegyi beszédek’ költői, egyéni metafora fejeznek ki. A két metafora összekapcsolódása a jungi gondolat és a költői ars poetica együttes megjelenítése a líra eszközeivel. Mindezt a költészet nyelvén Arany János fogalmazta meg:

*A lantot, a lantot  
Szorítsd kebeledhez  
Ha jó a halál;  
Ujjod valamíg azt  
Pengetheti: vígaszt  
Bús elme talál.*

(Arany János: Mindvégig (részlet))

## Irodalomjegyzék

- Bartha J.–Horváth T.–Józsa Nagy M.–Szabó Z. 1968. *Kis magyar stilisztika*. Bukarest: Irodalmi Könyvkiadó.
- Bényei J.–Gaszner F.–Zabó Z. 1996. *Irodalomismereti szótár*. Debrecen: Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola.
- Boda I. K.–Porkoláb J. 2012. *A hipertext paradigma a szövegtanban és a stilisztikában*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Boda I. K.–Porkoláb J. Interkulturális szimbólumok a versértelmezésben. Előadásként elhangzott a Miskolci Egyetem BTK Modern Filológiai Intézete, a MANYE, valamint az MTA Területi Bizottságának Nyelvtudományi Munkabizottsága tudományos rendezvényén. Miskolc: Miskolci Egyetem, 2015. január 23.
- Boda I. K.–Porkoláb J. 2015. Interkulturális szimbólumok a versértelmezésben. Füst Milán: Egy tesszáliai költő az Erinniszekhez. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények* 10. évf. 1. sz. 27–37.
- Bolen, J. S. 1997. *Bennünk élő istennők. A nő új lélekrajza*. Self Help sorozat. Budapest: Stúdium Effektíve Kiadó.
- Eliade, M. 2014. *A szent és a profán*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Fábián P.–Szathmári I.–Terestyéni F. 1989. *A magyar stilisztika vázлата*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Fónagy I. 1999. *A költői nyelvről*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Gáspári L. 1998. *Stilisztika*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Hankiss E. 1985. *Az irodalmi mű mint komplex modell*. Elvek és utak. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Hankiss E. 2006. *Félelmek és szimbólumok. Egy civilizációelmélet vázлата*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Horváth J. 1910. *Ady s a legújabb magyar lyra*.  
<https://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/ady/horvath.htm>  
(2024. 07. 15.)
- Illyés Gy. 1936. A szimbolizmus titka. In: Illyés Gy.: *Iránytűvel*. Digitális Irodalmi Akadémia.  
[https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/ILLYES/illyes02251\\_kv.html](https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/ILLYES/illyes02251_kv.html) (2024. 07. 15.)
- J. Nagy M. 1975. *A szó művészete. Bevezetés a stíluselemzésbe*. Bukarest: Tudományos és Enciklopédiai Könyvkiadó.
- Karinthy F. 1910/1965. A szegény kisgyermek panaszai. In: Komlós A. (szerk.): *A szimbolizmus*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 194–198.
- Kemény G. 2002. *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Komlós A. 1965. A szimbolizmus. In: Komlós A. (szerk.): *A szimbolizmus*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 5–93.

- Martinkó A.–Szerdahelyi I. 1992. Szimbólum. In: Szerdahelyi I. (szerk.): *Világ-irodalmi Lexikon 14. kötet. Sváb-Szy*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 363–364.
- Pál J.–Újvári E. (szerk.) 2001. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó.
- R. Molnár E.–Vass L. 1989. *Stiliztikai ábécé a magyar nyelv és irodalom tanításához*. Módszertani Közlemények Könyvtára 11. – Tanárok Könyvtára 2. Szeged: Juhász Gyula Tanárképző Főiskola.  
<http://www.jgyfk.hu/~vass/vnv050.htm> (2024. 06. 11.)
- Sajter L. 2008. Szimbólum vagy jelkép. In: Szathmári I. (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 538–543.
- Szabó Z. 1986. *Kis magyar stílustörténet*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szabó Z. 1998. *A magyar szépirodai stílus történetének fő irányai*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Szathmári I. 2004. Szimbólum vagy jelkép. In: Szathmári I.: *Stiliztikai lexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 206–207.
- Szende A. 1977. *A stílus a középiskolák IV. osztálya számára*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szerdahelyi I. 1992. Szimbólum. In: Szerdahelyi I. (szerk.): *Világ-irodalmi Lexikon 14. kötet. Sváb-Szy*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 361–363.
- Szikszainé Nagy I. 2007. *Magyar stilisztika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Szikszainé Nagy I. 2009. A Tóth Árpád-i „hegyi beszéd”. In: Zimányi, Á. (ed.): *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis. Nova series tom. XXXVI. Sectio Linguistica Hungarica*. Eger: Eszterházy Károly Főiskola, 250–255.
- Újvári E. 2001. Előszó. In: Pál J.–Újvári E. (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó, 5–12.
- Vitéz F. 2023. *Alkotói attitűdök a magyar irodalomban. A homo heroicustól a homo ludensig*. Debrecen: Debreceni Református Hittudományi Egyetem.
- Zalabai Zs. 1981. *Tűnődés a trópusokon*. Bratislava: Madách Könyv- és Lapkiadó.

## Források

- ÉKsz<sup>1</sup> Juhász J.–Szöke I.–O. Nagy G.–Kovalovszky M. (szerk.) 1992. *Magyar értelmező kéziszótár I–II*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- ÉrtSz<sup>2</sup> Bárczi G.–Országh L. (főszerk.) 1959–1962. *A magyar nyelv értelmező szótára*. Elektronikus kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó.  
<https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/elolap.php> (2024. 06. 18.)

## **Symbols in the Hypertextual Interpretation of Texts**

The symbol is one of the most familiar and, at the same time, one of the most elusive concepts in various disciplines that use the concept of symbol in essentially similar ways, but with specific nuances of meaning. It has specific connotations in linguistics, stylistics, semiotics and other disciplines (such as analytical psychology).

In our study, we first review the meaning of the stylistic concept of symbol, its shades of meaning as well as its possible groupings. We further discuss in detail archetypal symbols and the interpretation of their meaning in the text, applying the paradigm of hypertextual interpretation of the text we have developed. We conclude the paper by illustrating the application of our approach in a few selected poetic texts and by presenting some conclusions that can be drawn from the interpretations.

## 3.

**Ódaköltőkről írott „szatírák” Márai *Vasárnapi krónika* című rádiós sorozatában**

CZETTER IBOLYA

**1. Bevezetés**

Márai kevés nyílt politikai tartalmú írást tett közzé, annak ellenére, hogy kiváló publicistaként közvetlenül is kifejthette véleményét az aktuális történelmi, társadalmi, közéleti eseményekkel kapcsolatban. Akadtak azonban olyan időszakok, amikor tollát vitriolba mártva, a szatíra eszközeivel fejezte ki elkeseredését, dühét, felháborodását a fennálló viszonyokról, visszásságokról. A Szabad Európa Rádió fóruma, amelynek több mint másfél évtizeden át munkatársa volt, alapvetően a politikai alapokon nyugvó propaganda kifejtésének szándékával jött létre, az itt elhangzó beszédek tematikusan több lehetőséget adtak az intranzigens író számára nézeteinek megfogalmazására. A többségében száraz, elemző felolvasások közt üdítő kivételnek számítottak az olyan humoros cikkek, amelyek a juvenalisi szatíra beszédmódjára alludálnak. Ezek közül az ironikus-gunyoros hangvételű, az esszé stílusát a tárca sajátosságaival vegyítő írások közül a dolgozat három jegyzet retorikai, stilisztikai és pragmatikai szempontú elemzésével foglalkozik. Szeretne rámutatni a szerző szövegalkotási stratégiájának lépéseire, befogadói oldalról pedig az értelemszerkezet kialakulását követi nyomon, azt vizsgálja, hogy a szövegfeldolgozás során hogyan ismeri fel a befogadó a szöveg iróniáját, szatirikus jellegét, miképp alakítja ki a releváns interpretációját.

**2. Márai és a rádió kapcsolata**

Márai Sándor rádiós tevékenységének két nagyobb időszakát különíthetjük el. Jóval emigrációja előtt, már az 1930-as években a Magyar Rádió munkatársa volt, elsősorban elbeszéléseket közölt, 1932 és 1942 között mintegy huszonnégy alkalommal olvasta fel novelláit, csevegéseit, előadásait (Keczán 2004: 90). Olyan lehetőséget látott az új technikai találmányban, amely a személyes hang, az előadásmód révén közvetlenebb, bensőségesebb kapcsolatot tud létesíteni a közönséggel, mint az írott sajtó. „Az emberi lélek nemzetközi, szabad, gáttalan hangzású hangszórója”-t (Márai 1930: 8) látta benne, amely képes megszólítani azokat is, akik nem olvasnak. Az irodalmi újságírás iránt elkötelezett író számára a rádiós felolvasás elsősorban a szabad gondolatközlés áramlását jelentette, hiszen az éter hullámain széles olvasóközönségnek lehetett üzenni, akár politikai tartalmú közlemé-

nyekkel, illetőleg a szerkesztők (többek közt Cs. Szabó László) igyekeztek a magas színvonalú ismeretterjesztés, irodalomközvetítés, a nemzetnevelés fórumává tenni ezt az új médiumot. Márai számára a publicisztika kiegészítése, az írói tevékenység áthelyezett fóruma lehetett a rádió, nem véletlen, hogy felolvasásaiból maga szerkesztette az írott változatot, nyomtatott formában is szeretne látni az eredendően akusztikus műfajt. Tette ezt azért is, mert az írott szó felelősségét súlyosabbnak érezte az elhangzó, illékonyabb formánál, kedves fordulatával élve: „minden következménnyel” nyomot akart hagyni a világban. Megtestesítette az ideális előadó prototípusát: „[A] »rádiókrónikás« lelkiismereti hanggá válva, a népszerű író és a személyes hatású színházi conférencier erényeit egyesíti. Ő a »mindennapi élet moralistája«, a rádió tömeghatását egyéni gondolatébresztéssel ellensúlyozza, a kollektivizált tömegben a magános emberig hatol” – mondja Cs. Szabó László (Cs. Szabó 1938: 77), s ezzel az elvárással az író tökéletesen azonosulni tudott.

### 3. Márai a Szabad Európa Rádióban

A hazai rádiós szereplések megalapozták a Szabad Európa Rádiónál betöltött feladatkört, bár radikálisan megváltozott Márai helyzete az emigráció után, élethelyzete megfosztotta a közvetlen visszhangot jelentő közönségtől, s magányosan, számkivetve a rádió már nem ugyanazt a nyilvánosságot jelentette, mint 1948 előtt. A publicisztika közvetlen folytatásának inkább a naplókát tekintette, s bár az újságcikkek és a rádiós jegyzetek műfaji szempontból nem különböztek jelentős mértékben (nem véletlen, hogy a *Pesti Hírlap* rovatcímét, a *Vasárnapi krónika*-t választotta műsorának címéül), itt valósította meg a politikai mozgósításban rejlő energiákat, s az elbeszélések helyett inkább eltolódott a napi hírek, az olvasmányélményekhez kötődő kritikák s a közéleti eseményekre fogékonyan reagáló tárcák felé (vö. Kecán 2004: 91).

A Szabad Európa Rádió (a továbbiakban SZER) alapvetően világpolitikai céllal működtetett adó volt, a vasfüggöny mögötti országok tájékoztatását szolgálta, az Egyesült Államok propagandaalképzésének megfelelően. „Az irányelveket és utasításokat a külügyminisztérium jóváhagyásával a CIA állapította meg, de állandó érintkezésben a SZER illetékes tisztségviselőivel, a nemzeti osztályok főnökeivel” (Borbándi 2004: 86). A hidegháború eszközeként a szovjet hatalom feltartóztatására jött létre, a nyugati szabad társadalmak vezető eszméinek, a szabadság és emberiség gondolatának terjesztését megnevezve fő törekvésként. A hírszolgálatnak a kommunista államvezetés megzavarásában, a kulturális műsorok ellenállást elősegítő voltában volt számottevő hatása, valamint a keleti és a nyugat-európai országok szellemi összekötését teremtette meg, egyfajta „szellemi légi híd” (Márai Sándor 1951. október 6-i rádióbeszédében szereplő kifejezés) szerepét töltötte be a szabad világ és a rab Magyarország között. 1951. október 6-án indult Márai rádiószerkesztői tevékenysége, elsősorban irányítói feladatokat, olaszorszá-



gi előadók toborzását vállalta (többek közt Óváry Zoltán, Pálinkás László, Tóth László lettek a munkatársak). Az öt foglalkoztató kérdések közül a magyar irodalom világirodalomban betöltött szerepe, illetőleg az emigrációs magyarság küldetésének kérdései kerültek előtérbe. A Magyarországról érkező hírekkel foglalkozó előadások központi témája a szellemi kollaboráció problémája volt, amelyet Márai könyörtelenül, esetenként a szatirikus megvilágítás eszközeivel bírált. Siratta a szabad sajtót, fájlalta, hogy az íróársadalom alkut kötött a hatalommal, a szellem emberei önként gesztusokat tesznek a kommunistáknak. Politikai, gazdasági, társadalmeelemző és kulturális tartalmakat osztott meg hallgatóságával. Márai szerint „otthon nincs többé magyar irodalom, vergődő lelkek ígéit, a nagy magyar író-nemzedékek megkínzott sereghajtóinak életművét örlik pépessé az ázsiai diktatúra papírmalmaiban. A magyar irodalom már csak a szabad világ országaiban él” – jelenti ki már az első felolvasás alkalmával.

1951-től, a kezdetektől 16 éven át, 1967-ig munkatársa volt a SZER-nek, amelynek Márai személye garanciát és védjegyet jelentett, hiszen az emigráns írók legkiválóbbját tudhatták munkatársuknak, a hazájától s olvasóközönségétől elszakadt Márainak pedig a zsurnalisztika pótlékát jelenthette a heti felolvasás, amely a *Pesti Hírlap* és az *Ujság* után egyfajta ujjgyakorlatnak, az „újságba írás” szinten tartásához szükséges terepnek bizonyult. „A rádióknak írott cikkeket nem nézhetem igazi munkafeladatnak. Ez csak megélhetés, rutinmunka, s egy kissé kötelesség. (De lehet, hogy ez is csak öncsalás, s ezekre a megszólalásokra senki hallgatónak nincs odahaza szüksége)” – nyilatkozta keserűen egyik naplófeljegyzésében (Márai 2009: 136). Sajnos idővel egyre elkeseredettebben küzdött, hogy megtalálja azt a hangot és közeget, amelyet a mind jobban rátörő magányban keresett. Elsősorban anyagi, megélhetési szempont marasztalta a rádiónál. A keresetre vonatkozó adatok pontatlanok, hol 300, hol 550 dollárról esik szó havonta (valószínűleg folyamatos hadakozás, alkudozás zajlott a honorárium ügyében), az viszont bizonyos, hogy heti rendszerességgel maga olvasta fel szabott terjedelmű (10 perces hangzó) írásait vasárnap a déli hírek után kezdődő műsorsávban, a *Vasárnapi krónika* című rovatban. Ezenkívül a *Book of the Week* könyvrovata, a *Letter from the West* adásai és a *Diary of New York* című műsorai voltak a legfontosabbak, melyeket egyéb, speciális programok is kiegészítettek: *Christmas Talk*, *New Year talk* stb. (vö. Kecznán 2008, Mészáros 2019). Naplóiban keveset közölt a körülményekről, leginkább csak a tényt említette, hogy felkereste a stúdiót, az olaszországi időszakban inkább a Rómába tartó vonatút (tudniillik ott építették fel a stúdiót) élményeit rögzítette, az amerikai tartózkodás alatt pedig nagyon szűkszavúan csak a felolvasás időpontjáról számolt be. Néha egy kicsit bővebben panaszkodott: „1952. március 10. Hallgatom a hangom a rádióban. Egy idegen beszél, akinek minden szaváért helyt kell állanom. Messziről és a messzibe beszél. Úgy hallgatom, mint egy halott hangját a gramofonlemezen” (Márai 2009: 37). Az élettények szempontjából a jóval megbízhatóbb *Lola-napló* (Márai Ilona 2022) is

csak futó megjegyzésekkel emlékezett meg a SZER-ben tett látogatásokról: „Délben olvas rádióban.” (293).; „valami készül ellenünk is a Free Europ.-nál? Ő túl izgatott. Legszívesebben otthagyná a Free Eu.-ot! De otthagyni saját jószántából 550 dollárt havonta nem lehet. Miből éljünk?” (297), „Free Europ.-ban változások. Senki nem jelentkezik, nem közlik vele hivatalosan. El van keseredve. Ott akarja hagyni az egészszet, a havi 300-at is, amivel nincs megfizetve. Igaza van!” (353), „A Free Eur. 300-ból lakunk, élünk (371.), „Egyre erősebben érzem, Neki is valami »mellékfoglalkozást« kellene keresni a Fr. Eur. mellett. A heti »borítékok«, még ha oly kevés is, nagy segítség és félretevési lehetőség!” (509). A szűkszávúságnak vagy tartózkodásnak részben az lehetett az oka, hogy ekkor Márai édesanyja Budapesten élt, és mivel álnéven (Ulysses) szerepelt, de a saját hangját használta, s egyébként is nyilvánvaló volt a kiléte, féltette az esetleges retorzióktól a családját.

1952. március 29-én fejezte be az utolsó *Vasárnapi krónikát* a rádió számára, amelyet Európában fogalmazott meg. Az emigrációt követő évek nehéz esztendőök voltak, hiszen a mediterrán és emberszabású derűből, Posillipo csodás vidékéről ekkor terveztek átköltözni Amerikába. Nagy félelemmel és szorongással készülődtek, Lola főleg a nyelvihiány miatt szorongott, s Márai is nehezen hozta meg a döntést, amelynek részleteiről így számolt be naplójában: „1952. Február 26. Megváltottam a hajójegyeket a Constitution nevű hajóra, amely április 12-én indul a nápolyi kikötőből New Yorkba. [...] Soha nem éreztem azt a kétségbeesett bizonytalanságot egy elhatározás előtt, mint ezekben a hetekben. [...] Ha módom lesz rá, az élet hátralévő részében csavarogni akarok Amerika és Európa, Amerika és a világ többi tája között. S Lolának és Jánosnak csak így tudok egyféle biztonságot adni, ebben az élethelyzetben, amiben most élünk” (Márai 2009: 29, A kiemelés Máraié). Állampolgárság híján hontalannak érezte magát, s abban reménykedett, hogy amerikaiként többször tud majd eljutni Európába. „Amerikára úgy gondolok, mint a purgatóriumra, amelyet meg kell járni, hogy aztán az ember a pokolba jusson vagy vissza a földre” (uo.). Három nagy írói tervet dédelgetett magában: A *San Gennaro vére* című regényt, a *Három történet*-et, illetőleg a *Jób könyvé*-t.

#### **4. A „szatírák” retorikai, stilisztikai, pragmatikai nézőpontú szövegelemzése**

Az elemzésre választott előadások, amelyeket a címben idézőjelesen szatíráknak neveztem (utalva a műfaji besorolás problematikusságára), a *Fedőneve Ulysses I.* (Márai 2014) kötetben láttak napvilágot 2014-ben, abban a kiadásban, amely az emigrációba kényszerült író Szabad Európa Rádióban elhangzott rádiós jegyzeteit foglalja egybe. Közülük a *Lenin szakállá* című írása önállóan is megjelent (Szabadság, 1952. február 20. 51. sz. 2., Világ, 1952. aug. 31. 11. sz. 3.), az 1952. május 4-én elhangzott előadás, amely a Rákosi Mátyás 60. születésnapjára kiadott kötetéről: a *Magyar írók Rákosi Mátyásról* című kiadványról szól, illetőleg az 1953. május 17-i, a Sztálin halála után írott szöveg nyomtatásban e kötetben található

meg. Mindhárom felolvasásnak egy-egy, a történelemben jelentős szerepet betöltő vezéralak a központi szereplője, ám az írásokban a diktátorokat dicsőítő magyar költőknek szóló üzenet, erkölcsi ítélet megfogalmazása a hangsúlyos.

Műfaji szempontból leginkább az esszé kívánalmainak feleltethetők meg, ugyanakkor a szatíra eszközeivel mutatnak rá a társadalmi és kulturális anomáliákra. Az ironia nem volt idegen Máraitól, áthatotta az egész életművét, elsősorban regényeit, publicisztikáját. *A szegények iskolája* című kézikönyv például egy teljes alkotáson következetesen végigvitt ironia, amelyben a tömegtársadalom fogyasztóit veszi célba.

Márai itt elemzendő írásainak legfőbb jellemzője egyfelől a nagyfokú retorikai kidolgozottság, a formafegyelem, másfelől a metszően ironikus modalitás érvényesítése. A *szatíra* kifejezést és minősítést több alkalommal ő maga használja, igaz, szabadkozva, mert olyannyira fájdalmasan érintik a romló társadalmi körülmények, hogy inkább az együttérző részvét és keserűség hangjait kell megszólaltatnia. De „Nehéz szatírárt nem írni” – mondja, s nem is tudja megállni, hogy ne megsemmisítő gúnnyal szóljon a kortárs költőkről.

A fiatal írók magatartása keltette felháborodás sarkallta a kivételes retorikai teljesítményre. A görög-latin hagyományoknak megfelelően és a szabályok gondos betartásával építi fel szövegeit, követve a szónoki beszédekre jellemző klasszikus tagolást: megtalálható mindháromban a négy rész, a bevezetés, a tétel, a bizonyítás és a befejezés.

#### 4.1. A *Lenin szakáll*a című esszé

A *Lenin szakáll*a címet viselő írás egy alkalmi költemény megjelenése kapcsán íródott, Márai meglehetősen hosszúra nyúló ráhangoló résszel és távolról indítja a témát, s csak aztán tér rá a Kónya Lajos által megalkotott vers és a köréje épülő „alkotáslélektani” jelenség értelmezésének taglalására. Ezzel az eljárással a grice-i alapelvek (Grice 1997) közül a relevancia elvét sérti, hiszen kerülőúton, a figyelmet elterelve érkezik meg a lényeg kimondásához. Az egész magyar líra, illetve az irodalmi élet általános állapota felől közelít az újdonsült költő „rekléméhez”. Előbb a jóindulat felkeltésének is szentel néhány sort, a „megbízás toposza”-ként (vagyis az írástudó felelősségétől vezérelve küldetésének érzi a felhívást) is értelmezhető retorikai fogással él: a beszélő az olvasói figyelmet azzal ébreszti fel, hogy mindenki kötelességének nevezi a hazai líra alakulásának figyelemmel kísérlését, különösen az áldatlan politikai viszonyokra tekintettel. S a sivár szellemi élet miatt arra figyelmeztet, hogy illik felfigyelni minden életjelre, amelyet lírikusaink adnak. E tételmondat köré épített néhány gondolatban még tárgyilagos hangnemet üt meg a cikk szerzője, amely aztán nemsokára karcosabb sorokba, ironiába, majd utóbb maró gúnyba csap át. Hamar világossá válik, hogy paródiát olvasunk, már itt, az első részben is feltűnik a „különös elégtétel” és a „lírai életjel” mint egymás-

ra vetülő kifejezések között feszülő jelentésbeli távolság, mondhatnánk a különös szó már itt ironikus fénytörésben, sajátos jelentésben szerepel. Legalábbis utólag, a szöveget visszamenőleg felfejtve a ‘rendkívüli, szokatlan, rendhagyó’ jelentést le-kicsinylő értelemben értjük, a ‘különleges, kivételes, rendkívüli’ pozitív jelentést hordozó szinonimák helyett. Hiszen az életjel csekély jel, valamilyen minimális megnyilvánulás, semmiképp sem vehető érdemleges tettnek, főleg nem elégtételnek ebben a kontextusban. A gondolatmenetből kitetszik, hogy a nagy tekintélyű *Nyugatot* felváltó *Irodalmi Újság* is (mint az újabb magyar líra legfontosabb orgánuma) úgy viszonyul egymáshoz, mint a valódi irodalom az értéktelenhez, az utóbbi csupán (szójátékkal élve) silány keleti nyugatpótléka az előbbinek, a benne helyet kapó szovjet költők vagy az új magyar költők – akiket később összevontan csak szovjet-magyar (!) költőkként aposztrofál Márai – alakítják arculatát. Úgy építkezik tovább a szöveg, hogy miközben áltárgyilagosan helyzetjelentést ad az irodalmi élet átalakulásáról, folyamatosan diszkreditálja a szereplőket, rossz színben tünteti fel a változásokat. Destruktív stratégiával szervezi a jelentés, a szöveg-értelem kialakítását. A régi-új műfaj, a palinódia feltűnése önmagában nem volna veszteség az irodalmi műfajok átrendeződése terén, ámde itt csakis negatív konnotációval telítődik. A visszaéneklés (ahogy ezt a szövegben lévő eredeti kiemelés is mint tipográfiai iróniajelölő jelzi) valójában kilép a szorosabb irodalmi műfaji kerethez kötődő konvencionális jelentésből, s tágabb jelentésterjedelemben használatos, minden nemzeti és egyetemes érték visszavonását magába foglaló magatartást jelöl: „Az új, népi demokratikus magyar lírában a palinódia a divatos műfajok egyike. A költők visszaéneklük mindazt, amit elődeik és nagy mestereik nemzetről, vallásról, szerelemről valaha is énekeltek...” (A kiemelés Máraié.) A szöveg itt már keserű, ábrándtalan iróniába megy át, s kíméletlen szatírban ad hírt Kónya Lajos (akit egyébként Márai Konyha (!) Lajosnak keresztelt el) költői újításáról, irodalomtörténeti tetteről. A tétel így hangzik: a költő fellépésével új műfaj keletkezett az irodalom egén, a *Lenin mellszobra* című nyolcsoros versikéjével beírta magát a formateremtő alkotók közé.

A líratörténeti eseményt kiváltó költemény „értékeinek” számbavételével, azok argumentálásával folytatódik az esszé. Ezek az értékek természetesen a visszajük-  
ra fordulnak, a beszélő a neveltségességig eltúlozza az erények felsorolását, s ezáltal mindinkább a tárgytól való elhatárolódását és megvetését érzékeljük. Kétség nem fér ahhoz, hogy Márai az erkölcsi felsőbbrendűség pozíciójából szónokol, s megvetése, könyörtelen ítéletének kimondása miatt ragadott tollat. A túlzás retorikai eszközöként az ismétlést, mégpedig a szólamismétlést alkalmazza a neveltségesség tételhez; újra s újra, rekurrenciás futamokkal bekezdésenként szakítja meg gondolatmenetét, mintha lépten-nyomon le kellene szögeznie: „nem kis esemény egy nép irodalmában egy új lírai műfaj születése”, „Nem kétséges, hogy új lírai műfaj született: az érzéki líra”, „líránk e versezettel új műfaji fordulóhoz érkezett”, „úgy hazai, mint világirodalmi szempontból új és érdekes szellemtünemény”,

„már megfogant az új magyar líra e különös gyöngyszeme, mindez együtt úgy emberileg, mint műfajilag egészen új, rendkívüli tünemény”, „példa nélkül való eddigi irodalmunkban”, „Új műfaj ez, az érzéki politikai líra műfaja”, „a szerelmi lírát [...] áttemelte a politikai érzéki hevület szférájába”, „Ez az új lírai műfaj, az érzéki politikai líra [...] nemcsak a hazai, de a világirodalomban is példa nélkül való”.

#### 4.1.1. A paródia és az irónia eszközzrendszere

A paródia legkiválóbb eszköze az ismétléssel megvalósított „utánzás”, hiszen – paradox módon – a túlzott bizonygatással éri el a beszélő a teljes elbizonytalanítást, az érték átfordulását értéktelenségbe. Bizonyossá válik, hogy ez dicséretbe göngyölgetett elmarasztalás. Az irónia működését is tetten érhetjük, hiszen a ket-tős nézőpont egyidejű jelenlétét érzékeljük a szövegben. Az egyikből létrehoz a megszólaló egy olyan reprezentációt, amely nyelvileg is ki van fejtve, tehát direkt, s amelynek hangvétele magasztaló, elismerő, a másikból pedig – amely implicit – kétségbe vonja, megkérdőjelezi a mondottak igazságtartalmát, s elmarasztalást sugalmaz. Ez utóbbi a beszélő perspektívája, övé a ki nem fejtett, indirekt nézőpont, amellyel felülírja a mondottak hitelét, s ezáltal folyamatosan áthelyezi a tudatosság szubjektumát, vagyis perspektívát cserél (vö. Tátrai 2008). Ekképpen a pozitív jelentésű szavak elveszítik elismerő tartalmukat, s helyükre lépnek a negatív konnotációjú kifejezések: így lesz a *korszerű*, *érdekes*, *gyöngyszem*, *elbűvölő odaadás* kifejezések aktualizált megfelelője a kontextus hatására ‘a kornak behódoló’, ‘alantas’, ‘szégyenfolt’, ‘elvtelen hódolat’ jelentés. Aztán a szöveg egy ponton éles fordulattal explicitté teszi a tényleges beszélői hovatartozást, s már nem ironikusan fogalmaz, hanem nyíltan udvariatlan: „Ez az új lírai műfaj, az érzéki politikai líra, amely gátlástalan ömlengéssel veti magát a Párt dús keblére, nemcsak a hazai, de a világirodalomban is példa nélkül való. Az idegorvosok által áttételnek nevezett idegtünemény egyik különös változata.” (A kiemelés tőlem: Cz. I.)

#### 4.1.2. A költői ihlet metaforái

Márai a lírai ihletettség, Kónya költői hevületének megérezkítésére a szerelmi szenvedély metaforáit és az annak fogalomkörébe tartozó kliséket választja hasonlatként, ezáltal is nevetségessé téve a politikai ódákat zengő költői magatartást. Az ügybuzgó poéták kegyetlen paródiáját, sőt szatíráját állítja elének, hiszen módszerének nem a durva, nyílt ostorozást választja, hanem a burkoltabb iróniát. Nem ereszkedik a pusztá csúfolódás szintjére, hanem a cél valamely felsőbbrendű és tragikus morális érzület felkeltése. Az irónia és a szatíra néhány eszköze nagyon közel áll egymáshoz, a szándék és az eszköz viszonya, valamint a megszokottól eltérő perspektíva alkalmazása is összeköti őket. Northrop Frye szerint „A fő különbség irónia és szatíra között abban áll, hogy a szatíra militáns irónia: erkölcsi

normái viszonylag világosak, és feltételez olyan mércéket, amelyekkel a groteszk és az abszurd mérhetőek” (Frye 1998: 189). A *militáns* jelző abban áll, hogy kényszeríti az olvasót a döntésre, mert a beszélő felállít egy olyan ítélőszéket, ahol az igazság mérlegre kerül.

A mellszobor ihlette vers a szerelmi líra fogalomkészletével és modalitásával tiszteleg Leninnek, ezért kézenfekvő volt, hogy Márai a Kónya Lajos által választott eszközt fordítsa ellene, hogy iróniája vagy szarkazmusa a hiteltelen érzelmet vegye célba. Kónyát jellemezve felvonultatja a szerelmi szenvedély fogalmkörébe tartozó kifejezések arzenálját: *lihegő, érzéki, hevül, hevült órában elmereng, ki-elégülten aludjon reggelig, mert a szakáll vonzerejének hatása alatt lelkében már megfogant ..., elbűvölő odaadás, lírai ömlengésre gyűjtotta* stb. A szakáll nyilvánvalóan nem az a testrész, amely nemi gerjedelmet vált ki, és komoly merengésre készítet, azonos nemhez tartozva pedig ez egyenesen pikáns elgondolás. Az is evidens, hogy nem a szakáll önmagában, hanem Lenin szakálla váltotta ki a költőből a világirodalomban is páratlan ihletet, hogy hódolata által elnyerje méltó jutalmát, vagyis magát pozicionálja az irodalmi, politikai érvényesülés útján. A humoros hatást növelendő Márai történelmi nagyjaink szörzetével példalózik, hogy megfelelő kontextusban lássuk a lírai ihlet történelmi jelentőségét: Kossuth és Ferencz József pofaszörzete kerül szóba, majd Sztálin bajsza és Marx busa szemöldje mint a versélmény lehetséges kiváltója. A fokozás majdnem tetőfokára hág, amikor e felsorolásban Hitler pamacs-bajsza, illetőleg Göring dús hókeble is előkerül a lírai alkotás újabb ösztönző tényezőjeként. A bizonyítás példái közé Tatjana Puskin iránt érzett sóvárgását, illetőleg Michelangelo és Raffaello Eszmény utáni rajongását hozza fel Márai, ezekhez hasonlítja Kónya Lajos Lenin szakálla iránt érzett különös lírai felgerjedését. Az alantas és a fenséges, a magasztos és a közönséges, a tiszteletre méltó és a megvetett keveredik össze, ezáltal is fokozva az értékzavart, az összeférhetlenség érzését. Az abszurdig fokozással ér tetőpontjához a szöveg, amikor a szerelemben megélt testiséghez már nem konkrét személyt kapcsol a beszélő, hanem a szenvedély célpontjának a Párt dús keblét jelöli meg, amelyről költő és férfi álmodhat: „A költő mind az emberi indulatokat, melyek az idő és a költészet eleje óta izgatták a költők fantáziáját, átteszi a Pártra, érzéki odaadással dicséri e titokzatos kedves testi varázsát, s ha a Párt emberi változatban, például Leninben alakot ölt, a költő frenézise többé nem ismer gátat”. A lezárás előtt Márai Rákosi Mátyásról is megemlékezik egy éles megjegyzés erejéig: „Nagy kár, hogy Rákosi beretválkozik – állapítja meg sátáni gúnnyal –, mert elképzelhető, hogy Rákosi szakálla milyen ódak alkotására lelkesítené a magyar-szovjet költőket, ha már Lenin mellszobra így fel tudott ajzani egy fiatal magyar poétát.”

Az irónia a közlő metapragmatikai tudatosságát tükrözi, ahogy reflexiókat fűz saját nyelvi tevékenységéhez: „[a verssel] csakugyan érdemes foglalkozni”, „Kíváncsian olvassuk a folytatást”, „Nagy kár, hogy...” stb., ezek a grice-i kategóriák a viszonyra vonatkoznak, s Márai kritikai attitűdjét érvényesítik. A *csakugyan, ki-*

*váncsian* és a *nagy kár* szavakkal látszólag a kimondott állításokat erősíti, ugyanakkor a kontextusban ennek ellenkezője, a teljes elhatárolódás érzékelhető. Ezen túl az olvasóban is kételyeket akar ébreszteni, visszajára fordítani a jelentéseket.

Az írás konklúziója a retorikai előírásoknak megfelelően visszatér a kiindulóponthoz, az új műfaj keletkezésének körülményeihez, s erőteljes indulatot keltve juttatja nyugvópontra a gondolatmenetet; előbb összefoglalóan, tényszerűen megállapítja, hogy nagyon eltérő lehet az ihlet kiváltója, majd utolsó mondatával végső csapást mér az elvtelen poétákra: „az új műfajok csak úgy nőnek már elő a magyar irodalomból, mint a halottból a szakáll”, hiszen a halottból kinövő szakáll hasonlatával a Kónya által gyakorolt költészetet mindennél értelmetlenebbnek minősíti.

## 4.2. A Rákosi Mátyást dicsőítő antológiáról

Az 1952. május 4-én elhangzott felolvasás tematikusan szorosan kapcsolódik a *Lenin szakáll*a címet viselő kisesszéhez, ez a Rákosi Mátyás 60. születésnapja alkalmából megjelentetett antológia: a *Magyar írók Rákosi Mátyásról* című kötet (szerkesztője Réz Pál, Vas István, Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1952) kapcsán szembesíti az olvasókat, a rádióhallgatókat az írástudók árulásával. Harminchárom magyar író írt dicsőítő ódát, novellát vagy esszét a rettenthetlen és fáradhatatlan bölcs vezérhez: a tizenegyezer példányban napvilágot látott kötet Zelk Zoltán, Veres Péter, Nagy Sándor, Örkény István, Szüdi György, Illés Béla, Asztalos Sándor, Rideg Sándor, Háy Gyula, Reményi Béla, Illyés Gyula, Déry Tibor, Devecseri Gábor, Gyárfás Miklós, Darázs Endre, Képes Géza, Darvas József, Aczél Tamás, Morvay Gyula, Urbán Ernő, Sótér István, Nagy László, Gergely Sándor, Kónya Lajos, Mesterházi Lajos, Rákos Sándor, Hegedüs Zoltán, Cseres Tibor, Somlyó György, Szabó Pál, Örvös Lajos, Máté György, Benjámín László műveit tartalmazza. Mélyen megrendítette Márait ez az árulás, oly közelről érintette, hogy többször is visszatért hozzá: *A Föld, föld...!* oldalain, illetve az 1984-es naplójában: „1952-ben Rákosi és bandája már elköverték mind a gyalázatoságokat, melyekért később a magyar forradalom felelősségre vonta őket, de a magyar írók alázatos főhajtása és seggnyaló lihegése felülmúlt mindent, amit valaha és valahol a zsarnokság térfogatában írók elköverték.” Ugyanilyen megvetéssel illette azokat a populistá írókat, akik a népre hivatkozva, a nép nevében egyengették saját politikai, társadalmi karrierjüket: „Illyés Gyula, Veres Péter és a velük társult műparasztok – véli karikírozón – úgy képzelték 45-ben, ha nemzetiszínű gatyában felsorakoznak a kommunisták mögött, nem kell más, csak megvárni, amíg a kommunisták elvégzik a piszkos munkát – elveszik a birtokot, a bankot, a zsidó és grófi vagyont – és akkor ők, kézdörzsölve, előlépnek és átveszik a kését.” Engesztelhetetlen volt a hazafiaskodókkal, az elvtelen dörgölődzőkkel, az „ornamentális ügyeskedők”-kel.

Réz Pál vallomásából tudjuk, hogy a kötetből azt várták, hogy a jelentős írók szerepeljenek benne, méghozzá a nem kommunista jelentős írók, a másik fővonal

pedig az volt, hogy a magyar történelem folytonossága, folyamatossága érvényesüljön, tehát Rákosit beilleszték a sorba: Rákóczi, Kossuth, Rákosi. Amikor felelősségre vonták a szerkesztésben való közreműködéséért, a következőket mondta: „Lehet, hogy van, aki szégyenkezik miatta. Én sem örömmel gondolok rá, ez elég természetes. Egyszer megkérdezték tőlem, hogy mit éreztem, amikor megbíztak, mi volt az első reakcióm? Hát, az eszembe sem jutott, hogy visszautasíthatom a megtiszteltetést. Azt ma már nehezen ismerik el vagy értik meg a fiatalok, hogy olyan erős volt a belénk ivódott félelem, hogy tényleg öngyilkosság lett volna visszautasítani. Nem úgy értem, hogy föltétlenül megölnék emiatt, hanem egzisztenciális öngyilkosság. Tehát eszembe sem jutott, és, gondolom, Vasnak sem jutott az eszébe, hogy azt mondja, kérem, én ezt nem csinálom. Még az sem, hogy kitállok valamit, hogy megbetegszem, vagy eltöröm a lábamat, vagy mit tudom én, hanem hogy unottan és keservesen és röhögve végigcsinálom. Ez volt akkor az emberek jó részének az álláspontja – voltak hősök is nyilvánvalóan, és voltak nálam sokkal gyávább és sokkal tisztességtelenebb emberek is. Én ezen a skálán valahol elhelyezkedtem, és természetesnek vettem, hogy nekem ezt meg kell csinálnom, ez hozzátartozik az élethez” (Réz 2015: 66). Márai az emigrációban ezt az egyébként érthető hozzáállást szigorúbban ítélte meg, megvetette a megalkuvókat, a kompromisszumkeresőket, s keserű, kiábrándult írásában az okokat, a magyarázatot kereste erre a gyalázatos együttműködésre. Olyannyira tragikusnak látta a magyarországi állapotokat, hogy több rádiós felolvasásban is foglalkozott azzal, miért nem tud szatírákat írni. Ehhez a szórakoztatóbb hangú műformához vonzódott volna, ehhez lett volna affinitása, de az aggasztó körülmények megfosztották a humor, a nevetés feloldó, engesztelő, kioldó hatásától. Juvenalis római író szállóigéjét – „nehéz szatírákat írni” – többször idézi, sajnálkozva azon, hogy „Túlságosan szomorú és komor mindaz, ami odahaza történik, semhogy a szatíra csípős műfajával adhatnánk képet arról, hogyan hat külföldön a magyar olvasóra mindaz, ami a hazai szovjet-magyar irodalom áruhájában néha jelentkezik. Nehéz, igen, lehetetlen szatírákat írni, mert a múlt idővel mind tudatosabban átérzi a külföldi magyar olvasó a fájdalmas vergődést, ami eltölti az otthoni írástudók lelkét” (*Vasárnapi krónika* 85. Május 17. – Márai 2014: 431). Később így folytatja: „Csak a szánakozó együttérzés, a csaknem szégyenkező szolidaritás érzése, aminek hangot adhat a külföldi magyar, amikor az elmúlt évek magyar irodalmi termésének egészét szemléli” (uo.). Egy kérdés foglalkoztatja, amelyhez több alkalommal visszavisszatér: mi lehet az oka annak, hogy azok a költők, akiket nem kényszerítettek megszólalásra, mégis kórusban énekeltek? Mind az 1952. május 4-i, illetve az 1953. május 17-i felolvasásnak ez adja a témáját. Az előbbi a Rákosi tiszteletére, az utóbbi a Sztálin halála alkalmával megjelent kötettel kapcsolatos eszmefuttatás dokumentuma.

A Rákosit dicsőítő kötet megjelenésével foglalkozó esszé a kérdés és a felelet váltakozásának szerkezeti sémáját követi. Háromszor teszi fel a kérdést: mi történt



a magyar írókkal Rákosi Mátyás 60. születésnapja alkalmából? A kérdés természetesen a színlelt kétkedés kérdő formájú alakzatának felel meg, vagyis dubitáció. A megjátszott tanácsstalanság kifejezésére szolgál. A megszólaló tisztában van a válasszal, de a szimulált határozatlansággal éppen a kérdés segítségével akarja rávezetni a hallgatót, illetve az olvasót az általa helyesnek tartott vélemény választására. Már a bevezető mondatban szemantikai csapdát állít az olvasónak, hiszen rejtélynek nevezi a szövegalkotó a magyar írók magatartását, miközben nyilvánvalóan tudja, hogy mi játszódott le a lelkükben. A rejtély jelentése a ‘hihetetlen, hogy ilyen megtörténhetett’ rácsodálkozással egyenértékű, Márai megdöbbenését, elképedését fejezi ki, ahogy ennek a rendkívüli idegállapotnak metapragmatikai eszközökkel hangot is ad: „meg kell kísérelni a magyar irodalom e példátlan rejtélyének tárgyilagos megfejtését. Szatíra nélkül, élcelődés nélkül, csaknem megdöbbenően kell felelni e tünetekre.”

Szemantikai szempontból a dubitációnak több fajtája van (vö. Szathmári 2008: 160–165), a pragmatikailag rejtett implikátumtól a kifejtetten jelzett helyzet megfogalmazásáig. Márai esszéje ez utóbbiba tartozik. A benne megfogalmazott dilemma az, hogy megfélemlítés hatására vagy önként hódoltak-e be a hatalmat szolgáló költők. Ha nem parancsra készítették a dicsőítő költeményeket, hanem önként – s ez a valószínűbb feltételezés –, akkor csak az lehet a logikus magyarázat – vezeti le Márai hipotetikus szillogizmussal –, hogy elvesztették az öntudat cenzúráját, s tudathasadásban szenvednek. A lelki egyensúlyvesztés mértékére Márai túlzó, analóg hasonlatokat talál: „Táncoló dervisek a keringés önkívületében nem hörögnek így, néger törzsek a főnök ünnepén ütemes dobolással sem tudják magukat ilyen önkívületbe ejteni, mint ezek a magyar költők és írók, amikor számot adnak arról a félájult elragadtatásról, melyet Rákosi Mátyás nevének kiejtése öntudatukban kivált.” Márai gondolatmenetének világos logikájú érvelés adja az alapját, levezetése is racionális, s ezt az oksági összefüggést igyekszik bizonyítani, mégpedig a kézenfekvő tények segítségével. Az érvek fajai közül a külső bizonyítékokat sorjazzza előbb: forrásnak tényeket fektet le, olyanokat, melyekhez józan megítélés szerint nem fér kétség. Rákosi Mátyás személyét abból a nézőpontból mutatja be, hogy milyen bűnöket, nemzetellenes cselekedeteket követett el, s miért nem szolgál rá arra, hogy ünnepeljék: 1. a Vörös Hadsereg szuronyainak védelme alatt elnémította a demokráciát, 2. átvette a korlátlan hatalmat az országban, 3. 1945-ös hazatérése után megszűnt a nemzeti önállóság, 4. nincsenek demokratikus intézmények, 5. százezres tömeg kényszerült száműzetésbe, 6. csökkent az életszínvonal, 7. az anyagi kincseket a Szovjetbe vitték, elkótyavetyélték, hogy a szovjet fegyverkezhesen belőle, 8. bevezették a jegyrendszert, 9. az országból katonai bázist építettek a Szovjet részére, 10. ártatlan és tisztességes embereket koncentrációs táborba vittek, 11. ítélet és jogvédelem nélkül bitóra küldtek magyarokat. Mindebből az következne, hogy aki ezt tette, nem méltó az ünneplésre, ám a magyar írók – folytatja Márai – tollat ragadtak, és forró szeretetükről biztosították

a bölcs vezetőt. Akkor mi lehet a magyarázat? Az írás újabb argumentációval, ezúttal analógiával és összehasonlítással élve ad választ a kérdésre, s megerősíti a kiinduló feltételezést, amely egyben következtetés is: csakis tudathasadás miatt voltak képesek a szellem emberei a becstelen alkura. A litotész alakzata, a tagadva állítás segítségével világítja meg kijelentését a beszélő, ez az eljárás emlékeztet az iróniában is érvényesülő megfordításra, hiszen fejtetőre állítja a világot. Jelentésátcsapás történik, más szóval enyhítve erősítés, az ellentétes nézőpont felől közelít a kiemelt tartalomhoz: azt állítja, hogy a nemzet nagyjait ünneplő antológiák művészi színvonalban nem maradtak el a Rákosi-antológia művészi színvonalától, „de bizonyos, hogy soha még ilyen irodalmi rohambrigád nem indult a nemzet egy nagyjának dicsőítésére, mint történt ez most” – állapítja meg az író, majd hozzáteszi: „Nem tudunk Horthy-ódákról, melyek szerzője Babits, Tóth Árpád, Kosztolányi lenne”. Ennek az eljárásnak, érvforrásnak a nyomatékosítás, az erősítés a célja, hogy még élesebben rajzolódjon ki a tett erkölcstelensége. Az alakzatba foglalt implikátúra ereje abban rejlik, hogy az értelmezést nem konkretizálja, inkább nyitva hagyja, a befogadóra bízva, hogy a beszédhelyzet vagy kontextus függvényében milyen értelmezést helyez előterbe. A végső konklúzió előtt a szöveg végpontjára úgy helyez nyomatékokot, hogy kizáró alternatívával (nem kívánja költőinktől, hogy hősi áldozatok legyenek, mint ahogy az is lehetetlen, hogy önként adják fel a becsületüket és a nemzetet) rávegyesse az olvasót az eset egyetlen magyarázatára: az öntudatvesztés okozta az írástudók árulását.

### **4.3. A Sztálin halála után megjelent kötetről**

Érdekes, hogy Márai a naplókban alig, szinte nem is foglalkozott Sztálin halálhírével, ennek az lehetett az oka, hogy a rádióban már majdnem mindent elmondott. A harmadik rádiós felolvasás, amely a Sztálin halála utáni helyzetről íródott 1953. május 17-én, szintén azt panaszolja, hogy lehetetlen szatírákat alkotni vészterhes időkben, mert a kíméletlen cinizmus hangjait elnyomja a szorongattatást elszenvedőkkel együttérző fájdalom szólama. Csak azokkal az igazi írókkal vállalt Márai szolidaritást, akik „még mindig őrzik odahaza a mai magyar szellemi élet katakombahomályában a magyar vers, a magyar epika, a magyar szellemiség európai öntudatát”. Azokról a fiatal magyar költőkről azonban, akik elvtelen módon a politikai propaganda szószólóivá váltak, csak megvetéssel, a cinizmus eszköztárat mozgató, gyilkos iróniával tudott beszélni, nem érdemeltek kíméletet. Őket ebben az írásban csak irodalmi funeránsnak, a gyászkar dalnokainak nevezi, műkedvelőknek, akik az Új Ötödik Fizetési Osztály Líróját művelik. Ez utóbbi kifejezés az Ötödik Fizetési Osztály Lírája csoportjának kópiája, akiket a szolid műkedvelőktől az különböztet meg a szöveg szerint, hogy messzebbre jutottak, nem szolgálnak rá az *ártatlan* jelzőre. A nagybetűs kiemeléssel is az ironikus hangsúlyt érzékelteti.

Felépítésében, szövegszerkesztési sajátosságaiban és retorikai fogásaiban nagyon hasonlít a cikk az előző feljegyzéshez. Itt is kérdésekre adott válaszok melodikus váltakozása ad ritmust a tudatosan megtervezett írásműnek, szövegszerző elve azonban az ellentét: két magatartás feszül egymásnak, a méltósággal hallgatóké és a politikai marionettfiguraként parancsra verselőké. Az írás első kérdése: mi történt a valóságban a fiatal magyar költőkkel, hogy szinte egyszerre zendültek gyászindulóra? A második kérdés továbbmegy: ezek a megrendelt gyászdalok vajon spontán íródtak? A beszélő itt a tettetés ironikus pózát, a tudatlan és naivul jóhiszemű ember szerepét ölti magára, hiszen a kérdésekre rögvest hipotetikus választ is ad: lehetetlen elképzelni, hogy önként tették volna. Leginkább a lírai hevület őszinteségét firtatja a cikkben, s nem késlekedik megemlíteni az ihlet befolyásoló tényezők közt a magas állami elismeréseket, a Baumgarten-díjat vagy a Kossuth-díjat. Az igazi fordulatot Márai az írás végére tartogatja, hiszen azt állítja, hogy csakis a Sztálin halálakor érzett megkönnyebbülés válthatta ki a lírikusokból ezt a zengedezést, „Sztálin halála pillanatában a Magyar Állami Líra fejlődésének egyik klimaxos csúcspontjához jutott el” – állapítja meg nem kis malíciával. Gondolatmentébe tehát igazi csavart helyezett, mert ahelyett, hogy nyíltan elítélné az általa megvetett írócsoportot, „felmentést” talál számukra, olyan módon, hogy az kínos és vállalhatatlan helyzetbe hozza őket.

## 5. Összegzés

Mindhárom írás retorikai csúcsteljesítmény, fel lehet fedezni bennük a magas szintű szövegalkotó képességet – a keretező szerkesztéstől, a variatív bővítésen, a belső ritmikai tagoláson, a modális feszültségen és a performatív erőn át a Máraira jellemző prozodiáig –, bravúrosan egymásra rétegezi a szinte akusztikus építménynek tekinthető szintaktikai struktúrákat. A jelentésképzésben pedig megfigyelhetjük a váratlan irányváltással létrehozott, nagy nyomatékú retorikai következtetéseket és zárlatokat. Mi, olvasók is csapdába kerülünk, elhitheti velünk, hogy „nehéz szatírárt nem írni”, miközben létrehozza annak legsikeresebb válfaját.

## Irodalomjegyzék

- Adamik T.–A. Jászó A.–Aczél P. 2004. *Retorika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Borbándi Gy. 2004. *Magyarok az Angol Kertben*. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó.
- Cs. Szabó L. 1938. Szabadság a mikrofon előtt. *Magyar Szemle* 33. 5–8. sz.
- Frye, N. 1998. *A kritika anatómiája: négy esszé*. (Ford. Szili J.) Budapest: Helikon Kiadó.
- Grice, H. P. 1997. A társalgás logikája. In: Pléh Cs.–Síklaki I.–Terestyéni T. (szerk.): *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. Budapest: Osiris Kiadó, 213–227.

- Keczán M. 2004. Márai Sándor és a rádió. *Hitel* 17. évf. 4. sz.
- Keczán M. 2008. „*Mind kántál, aki sorsot örökölt*”. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 138–140.
- Márai I. 2022. *Betűbe zárva. Napló I. 1948–1964*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Márai S. 1930. Rádió Unió. *Újság* 6. évf. 234. sz. 1930. 10. 15.
- Márai S. 2009. *A teljes napló 1952–1953*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Márai S. 2014. *Fedőneve: Ulysses I*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Mészáros T. 2019. Márai Sándor a Szabad Európa Rádiónál (Emigráns publicisztika?) *Forrás* 51. évf. 5. sz. 30–38.
- Nemesi A. L. 2009. *Az alakzatok kérdése a pragmatikában*. Budapest: Loisir Könyvkiadó.
- Réz P. 2015. *Bokáig pezsgőben – hangos memoár*. Tények és tanúk. Budapest: Magvető Kiadó.
- Szathmári I. (főszerk.) 2008. *Alakzatlexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Tátrai Sz. 2008. Irónia. In: Szathmári I. (főszerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai-stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 374–378.
- Tóbiás Á. 2003. *Fellegvár. A Magyar Rádió regénye. Emberek – Történetek, Dokumentumok. 1925–1945*. Budapest: Magyar Rádió Közalapítvány.

### **“Satires” about Ode-poets in Márai’s Radio Series: *Sunday Chronicle***

This paper provides a textual and stylistic analysis of three radio lectures published in 2014 in a volume titled *Code Name Ulysses I*, which compiles Sándor Márai’s *Opinion Pieces* broadcast by Radio Free Europe.

The piece titled Lenin’s Beard was also published in foreign newspapers as an individual article. The lecture broadcast on 4th May in 1952 deals with the book titled *Hungarian Writers about Mátyás Rákosi published to mark the 60th birthday of Mátyás Rákosi*. This piece and the opinion broadcast on 17th May 1953, are available in print only in Code name Ulysses I.

Although the central figure in each of the three “satires” is a leading historical figure: Lenin, Rákosi and Stalin, respectively, the emphasis in these writings is on the message to and the formulation of the moral judgement directed at the Hungarian poets and writers glorifying dictators.

It is my aim to highlight the strategic steps of text formation in these writings as well as to observe how the structure of meaning evolves for the reader, how the reader recognizes irony, the satirical character of the text, and how it contributes to a relevant interpretation.

## 4.

# Elmúlás és emlékezet egy Puskin-vers fordításaiban

CS. JÓNÁS ERZSÉBET

### 1. Bevezetés

A kulturális kód a közösség szocializációs szokásain alapul. A nyelvre is hatással levő kulturális jelenségként értelmezhetjük. A kulturális kód a közösségi szemiotikával, a jelképzéssel szoros kapcsolatban minták és szabályok mentén épül be a tudatba. Sajátosan a szimbolikus antropológia vizsgálati területe. Ám ha egy kulturális kód az idegen nyelvű szépirodalmi szöveg része, vagy az adott szöveg a kódra utaló jelentést hordoz, minden bizonnyal a fordításnak is dolga van vele. Alekszandr Puskin *A virág* című versében (1828) egy könyv lapjai közt megbújó, lepréselt virágról ír. A versszöveg jelentésképzése az elmúlás stilisztikáját, s a társadalmi érintkezésben a virágadási szokások kultúráját feltételezi. A fordítások és még inkább a mai újrafordítások lexikális nyelvi megoldásai ezek összefüggésében értelmezhetők. Szabó Lőrinc, Galgóczy Árpád és Soproni András fordításváltozataiban az elégia és a virágadás stilisztikai jegyeit helyezzük el a világmegismerés keretében a fordításstilisztika eszközrendszerével.

### 2. Fordítás és kulturális háttér

#### 2.1. Az orosz irodalmi nyelv megteremtője

Alekszandr Szergejevics Puskin az orosz irodalom 19. századi klasszikusa, akinek meghatározó szerep jutott az orosz irodalmi nyelv megteremtésében. Petőfihez hasonlóan költészete képi világával és szintaktikai szerkezetében közelítette a költészet stílusrétegeit, eszköztárát a beszélt nyelvhez. Magyar tolmácsolása a 19. századtól kezdve került a magyar olvasók kezébe. Legújabb fordítása Soproni András tollából 2022-ben jelent meg. Az előző átültetésekkel összevetve az újrafordítás indokoltságát két alapvető körülmény befolyásolja. Egyrészt a temporalitás mentén a nyelvhasználat kognitív pragmatikai összetevői változásukkal a jelentésképzés újabb árnyalatait hozzák elénk. A beszédszituáció nyelvi keretei más és más asszociációkat indítanak el az olvasóban. Ezek a szociokulturális háttérrel összefüggő szemiotikai jelek a kulturális antropológia keretein belül változó kulturális kódnak tekinthetők. A fordításokban ezek a jelenségek egyik oldalról a nyelvi stílusösszetevőkben mutatkoznak meg. Ugyanakkor a kulturális kód a tárgyi világ lokalizációjában, pozicionálásában, s ezen keresztül azok

használatában, a viselkedési szokásokban is eltérő lenyomatot hagy. Puskin *A virág* című versében megfigyelhető módon egyrészt az emlékezés stílus eszközeiben, másrészt a virágadás kulturális szokásaiban bekövetkezett változások teremtetek keretet az újrafordítás létrejöttének.

### 2.2. Mi a kulturális kód?

A kód kölcsönös tudás, amely elérhető egy közösség tagjai számára: nem személyes megegyezésen, hanem személytelen konvenciókon alapul. Ezért szociológiai értelemben intézménynek tarthatjuk, ami *szabályok* konglomerátumát jelenti. A kód a közösség szocializációs *szokásain* alapul. Ezen oknál fogva pedig kulturális jelenségként értelmeződik. Ez esetben *minták* kollekciójáról beszélünk (vö. Andok 2007). A kód *tanult* voltát kell kiemelni az ösztönös viselkedéssel szemben. A kulturális kód a közösségi szemiotikával, a jelképzéssel szoros kapcsolatban minták és szabályok mentén épül be a tudatba. A szimbolikus antropológia vizsgálati területe részletesen foglalkozik a konvencionális és a kulturalitás erőtereivel. Az újrafordítások esetében egyfelől az elmulás poétikája, az emlékezés stílus eszközei kerülnek a figyelem középpontjába, a versen végigvonuló *virág* metafora, az elmulás allegóriája vet fel nyelvi kérdéseket, másfelől a metafora tárgyi keretezése, a virágadás szociális szokása tükrözi a fordító mentális világlátását.

A nyelvi stílus a szöveg stílusa, mert a nyelv elemei csak építőanyagai a szövegnek, grammatikai egybeszerkesztésük és stíláriis összefűzésük, azaz szöveggé formálásuk a megnyilatkozóknak a konszituációba ágyazott, pragmatikai indíttatású kognitív műveleteitől, választásától, hasonlításától és elrendezésétől függ. A stílus a szövegértelmezés részeként szöveghez kötődik (Szikszainé Nagy 2007: 29). A költői nyelvvel foglalkozás során szembesülni kell a szókincs, a szóképzés, a jelentés és a szintaxis kérdéseivel. A nyelvhasználati változatok, szövegtípusok és beszédműfajok objektív leírásában az idő múlása a forrásnyelvi szövegben ugyanúgy tetten érhető, mint az újrafordításokban (Péter 2017: 12–13). A műfordítás elemzésének célja feltárni a költői szövegnek a felszíni olvasat alatt lappangó jelentéseit.

### 2.3. Puskin, a reményvesztett költő életérzésének allegóriája

Alekszandr Szergejevics Puskin (1799–1837), az orosz romantika 19. századi klasszikusa. A cár kegyelmével 1828-ban már visszatér a száműzetésből, ahova a dekabristákhoz csatlakozása miatt került. De ez a szabadság számára nem jár örömmel. Úgy érzi, I. Miklós cár az ő költészetét saját tulajdonának tekinti, házi költőjének számítja. A menyasszonyának családja sem akar beleegyezni a házasságukba. Külföldre szeretne menni, de nem kap hozzá cári engedélyt. A reménytelenség, a hiábavaló próbálkozások sora miatti lehangoltság uralkodik el rajta. Ennek rejtett, metaforikus megvallása *A virág* című elégikus verse 1828-ban.

A lírai hős egy könyvben lepréselt virágot talál, s a virág szomorú gondolatokat ébreszt az ember életének gyors elmúlásáról. Saját sorsát látja benne, az elmúlás szimbóluma az ifjúság elfecsérelt pillanatait idézi. Az örömteli reménységek, az ideálok a száműzetéssel megsemmisültek. A virág élete megpecsételődik, jöllehet valakinek egy rövid időre örömet jelenthet. Puskin számára a száműzetés ezt a megtört virágzást jelentette. A hervadt virág a szerelem álmvilágát is felidézi. Talán a szerelem is úgy múlt el, mint az emlékezés lepréselt virágszirma (Zirjanov 1999).

A vers műfaji besorolása szerint az emlékezés poétikai jegyeit viseli. Az *elégia* lírai műfaji jegyei közül a merengő, borongó visszaemlékezés, a lelki szemlélődés, az egyeditől az egyetemes emberi dimenzióig vezet a gondolatot. Az elégia az újkortól műfaj történetileg az elégikus magatartást kifejező műfaj, amelyben a költő rezignáltan szólal meg. Az ideál és a valóság a tartalmi dimenzióban nem találkozik. A felvetett kérdésekre a válaszórzelmek nyelvi dalszerű megfogalmazása az elmúlás emlékezete. Stílus eszközeiben az archaizmus, a költői kérdés, a titok, a sejtetés a leginkább szembetűnőek.

A stílus eszközök között az orosz eredeti szövegben is fellelhető az enigma, az allegória, az aposztrófé. Az *enigma* alakzata rejtély, rejtvény, rejtett kód (Szathmári 2008: 181–186). A *virág* a reményvesztett ifjúi évek allegóriája, rejtett jelentése. Az *allegória* az egész versen végigvonuló képiség, metaforikus helyettesítés (Szathmári 2008: 63–71). Az *aposztrófé* alakzata a megszólítás, egy kívülállóhoz odafordulás (Szathmári 2008: 121–124). Ezen belül a *virág* mint szimbólum megszólítása a személyes érzelmi odafordulást erősíti. Az aposztrófé a szöveg és a befogadó párbeszédéből való kifelé fordulás, egyfajta elfordulás a hallgatótól, amely az érzelmi telítettség felfokozott intenzitását hordozza. Amikor arra keressük a választ, milyen az elmúlás poétikája a fordításban, az *elégia*, az *allegória*, az *aposztrófé*, az *enigma*, az *archaizmus* alakzatainak célnyelvi megvalósulását keressük a versszövegben (Szathmári 2008: 127–132). Másképpen az emlékezés, az elmélkedés, annak képisége, a megszólítás, a rejtély felfejtésére tesz fel kérdéseket a fordítónak. Az orosz szövegben ilyen funkciójú stílus eszközök a fordított szórend (*вижу я*), a morfológiai szóalak archaikus toldalékolása (*мечтою странной, какой весною*), a rövidített, összevont morfológiai alakok (*нежного ль свиданья, / Иль одинокого гулянья*), az érzelmi fokozást kiváltó halmozott kérdések (*Где цвел? когда? какой весною? / И долго ль цвел?*). Mindezt elsődlegesen az általunk félkövérrrel kiemelt második és negyedik strófában találjuk meg. Megfigyelhető az egész versszövegen végig fellelhető 19. századi orosz archaizáló lexika és morfológia (*сей неведомый цветок*). A fordítások a célnyelvi közönség befogadói horizontját tartják legtöbbször szem előtt. Ezért a jelentésképzés és a szinonimák, a nyelvi formák megközelítéséhez a funkcionális stilisztika visz legközelebb.

A funkcionális stilisztika a szinonimitáson alapul (Szathmári 2011: 19). Ezzel együtt segítségünkre van a nyelv szimbolikus természete. Arra kell gondolnunk, hogy a világról alkotott mentális képeink prototípusfogalma maga is nyitott, kü-

lönféle – időbeli, földrajzi, kulturális stb. – tényezőktől függően változó sémákba rendeződik. A kognitív nyelvészet szerint a nyelvi értés, jelentésképzés sémákon alapul. Tudatunkban az egyes fogalmak nem izoláltan léteznek, hanem különféle kognitív struktúrákban, sémákban. A sémák olyan standard eseményeket, cselekvéseket reprezentálnak, amelyekkel gyakran találkozunk a mindennapi életben és amelyeket emlékezetünk tömbökben tárol. Ámde a sémák maguk is változnak időtől, helytől, társadalmi és kulturális környezettől függően, valamint az egyéni élettapasztalatok és enciklopédikus ismeretek különbsége folytán (Péter 2012: 47).

*A virág* Puskin világlátásában e vers keretein belül a lehetőségek elmúlásához, az élet múlandóságának életérzéséhez kapcsolódik. Maga az elmúlás poétikája a világirodalomban és a magyar lírában végtelen számú példatárral rendelkezik. Ám itt nem a gondolat hermeneutikai íve, hanem a kifejezés nyelvi eszköztára ad olyan mintázatot, amely meghatározza azt a stilisztika kánont is, amelyre az orosz Puskin magyar fordításai támaszkodhatnak, amelyek a fordítók kulturális emlékezetében olvasmányaikból, megtapasztalásukból irányadóak lehetnek (Lapis 2014).

Александр Пушкин

### **Цветок**

*Цветок засохший, безуханный,  
Забывтый в книге вижу я;  
И вот уже мечтою странной  
Душа наполнилась моя:*

***Где цвел? когда? какой весною?  
И долго ль цвел? и сорван кем,  
Чужой, знакомой ли рукою?  
И положен сюда зачем?***

*На память нежного ль свиданья,  
Или разлуки роковой,  
Иль одинокого гулянья  
В тиши полей, в тени лесной?*

***И жив ли тот, и та жива ли?  
И нынче где их уголок?  
Или уже они увяли,  
Как сей неведомый цветок?***

1828 г.

(<https://www.culture.ru/poems/4433/cvetok>)



### 3. Előismereti kérdések a kulturális kód kapcsán (1). Az elégia stílusjegyei

#### 3.1. Szabó Lőrinc és a 20. század első felének stilisztikai kánonja

##### **Szabó Lőrinc: *A virág***

*Zörgő, halott virág a könyvben,  
árva, bús és illattalan,  
emléked hogy rajzik köröttem  
gazdagon és talányosan.*

***Meddig voltál friss, tavasz, élet?  
S kit ékesítettél vele?  
Ismerted azt, aki letépett?  
Vajon miért rejtett ide?***

*Üdvözítő találkozások  
Vagy nehéz kínok öre vagy?  
Völgyi magányt idézel, álmat?  
Nagy csöndet árnyas fák alatt?*

***S az a nő, az a férfi: hol van?  
Megnyugodtak s élnek tovább?  
Vagy tönkrementek, régen, ifjan,  
Mint te, szegény, halott virág.***

**(Örök barátaink II, 1949: 384–385)**

Szabó Lőrinc az orosz szöveget (*Egy elszáradt, halott virágot láttam egy könyvben, s furcsa, álmodozó gondolataim támadtak*) a költői megszólítással érzelmileg személyesebbé teszi, amikor a második személyű odafordulással indítja az első strófát. A fordított szórendű szó szerkezetek mindezt archaizáló eszközöként folytatják. Ennek az érzelmi emelkedettségnek kifejezője és további fokozása az aposztrófék halmozása a második versszakban. Az odafordulás a költői kérdésben Szabó Lőrinc megoldása, mert a múlt idejű alak lehetne második és harmadik személyre vonatkoztatott is. Az orosz szövegben nem találunk erre utaló egyértelműsítő személyes névmást. Meghatározatlan tárgyiasságként a múlt idejű alakok mindvégig akár második, akár harmadik személyre utalhatnak. Mindez a fordításban a második versszak nyelvi megoldását állítja a figyelem középpontjába ugyanúgy, ahogy a záróstrófa is a nyelvtani nem kapcsán vet fel újabb kérdéseket. Az orosz eredetiben a negyedik versszakban a *nő* és a *férfi* konkretizációja helyett

csak hím- és nőnemű személyes névmás szerepel, amely több magyar nyelvi megoldást is lehetővé tesz. Szabó Lőrinc értelmezésében két felnőtt ember emlékeit idéző történetről van szó. Ám tudjuk, Puskin mindössze 29 éves volt a vers megírásakor, s reménytelen magánélete és a vers jelentésrétegei között kimutatható párhuzam lelhető fel. Hány évesek lehettek, amikor a férfi a nőnek virágot adott, és milyen alkalomból, hogy az a könyv lapjai közé került?

### **3.2. Galgóczy Árpád az ezredforduló nyelvi médiuma**

#### **Galgóczy Árpád: *A virág***

*Illattalan, száraz virágot  
Találtam ím egy könyvben én;  
És máris rejtelmes talányok  
Fakadnak lelkem rejtekén:*

***Hol nyílt? Mikor? Milyen kikeletben?  
Soká virult? Ki tépte le?  
Barát volt-é vagy ismeretlen?  
S miért rejtette épp ide?***

*Talán egy érzelmes találka  
Vagy bús válás emléke volt?  
Mezőn vagy hűs erdőn találta,  
Ki éppen arra kóborolt?*

***Vajon a nő, s a férfi él-e  
S melyik zugban vertek tanyát?  
Vagy elhervadtak sok-sok éve,  
Akár e porladó virág?***

**(Szerettem önt..., 2004: 80–81)**

Szabó Lőrinc a kor stilisztikai kánonjának megfelelően az elégia minden stíluseszközét felsorakoztatta. Érzelmes emelkedettséggel idézte fel a szituációt. Galgóczy Árpád ötven évvel később, a 20. század végén már nem érezte az emlékező nosztalgia megjelenítésének kényszerét, a stilisztikai kulturális kódoknak ilyen erejű érzelmi telítettségét. Az elliptikus mondatszerkezet helyett az első strófában az archaizált lexikai elemek (*ím, rejtelmes talányok / fakadnak lelkem rejtekén*) hordozzák az érzelmi lebegést. A második strófa nem tartalmaz aposztrofét, ahogy Szabó Lőrincnél, a szöveg nem lép ki a befogadó és a lírai hős pár-

beszédéből. Marad a költői kérdések formájában az epikus elbeszélés keretein belül. A szituáció fogalmi kerete itt is egy felnőtt férfi és nő emlékeinek, s későbbi sorsának rejtélyét boncolgatja. Az érzelmi telítettség egy fokkal elmarad az előző szövegváltozattól. Galgóczy saját magát nem tekintette költőnek, csak nyelvet közvetítő médiumnak, aki a szibériai munkatáborban tökéletes nyelvi tudásra tett szert. Ennek megfelelően az ő szövegváltozata hűségesen követi az eredetit anélkül, hogy Puskin fájdalmas életérzésének hordozójaként az emocionális szövegbeli többlet tartalmának helyet adna.

### 3.3. Soproni András és a 21. század világlátása

A legújabb fordítás 2022-ben jelent meg Soproni András tollából. Soproni több száz fordítása, anyanyelvi szintű nyelvi és kulturális ismerete garantálja a szöveg-hűséget. A kulturális kódoknak a befogadói oldalról az idő során bekövetkezett változása itt újabb nyelvhasználati vetületet mutat fel. Az archaizmusok, a hiányos szerkezetek, az aposztofék használata tovább csökken. A realisztikus világlátás viszont az epikus elbeszélés tárgyi világának részletgazdagságát növeli. A semleges érzelmi töltetű jelzők (*illattalan, boldog, végső, tág a nagyvilág*), a szituatív összetevők és a pontos lokalizáció közel hozzák az epikus képet (*boldog találka, végső válás*). Az utolsó versszak nyelvi megoldása a személyes névmások jelentésének konkretizálása (*az ifjú és a lányka*) a nyelvi elemeken túl a szövegértelmezés, a jelentésképzés megváltozott szituatív előismereti kérdését veti fel: *Ki kinek, mikor ad manapság virágot?* Nagyon is beszűkül az a kör, ahol az érzelemkifejezésnek ez a módja a mai szociális viselkedési szokások között létrejöhet. Különösen nem abban az összefüggésben, hogy utána emlékként lepréselve egy virág egy könyv lapjai közé kerüljön. Ami a 20. század során a felnőttek világában még akár szokásként, de legalábbis elképzelhető szituációként írható le, az mára csak a régmúlt idők ifjai között elképzelhető szemiotikai jelképzés elemeként vetődik fel a világmegismerés mentális képi vetületén.

#### Soproni András: *Virág*

*Illattalan, száraz virágot  
Találtam könyvlapok között;  
Ábrándos lelkem elmélázott,  
S ezer talányba ütközött.*

*Hol nyílt? Mikor? Tavaszi kertben?  
Soká virult? S ki tépte le?  
Egy ismerős kéz? Ismeretlen?  
S miért rejtette épp ide?*

*Boldog találkozás emléke?  
Vagy végső válásé lehet?  
Magányra vágyott, ki letépte,  
Járván az erdőt, réteket?*

*S az ifjú él-e? s hát a lányka?  
És hol? Oly tág a nagyvilág...  
Vagy porlanak immár, akár a  
Lapok között lelt kis virág?*

(Szabadság árva a magvetője, 2022: 97)

### 3.4. Nyelvi megoldások a második strófában; a virág mint enigma

Az orosz múlt idejű igealak második személyű aposztrofé, odafordulás a lepré-selt virághoz vagy harmadik személyű költői kérdés? (Elégikus aposztrofé vagy epikus költői kérdés?)

*Meddig voltál friss, tavasz, élet?  
S kit ékesítettél vele?  
(Szabó L.)*

*Hol nyílt? Mikor? Milyen kikeletben?  
Soká virult? Ki tépte le?  
(Galgóczy Á.)*

*Hol nyílt? Mikor? Tavaszi kertben?  
Soká virult? S ki tépte le?  
(Soproni A.)*

Szabó Lőrinc aposztroféja megszemélyesítéssel tágítja tovább az érzelmi jelentéstartalmat. Ez az emocionális ív rövidül Galgóczynál és Soproninál. A kérdések halmozása biztosítja viszont egyedül a virágban megtestesülő rejtély, az enigma jelenlétét.

### 3.5. Petőfi-párhuzamok; a János vitéz virágai

A virág mint metaforikus kép a líra eszköztárának gyakori szimbolikus eleme. A kortárs magyar lírából Petőfi Sándorról tudjuk, hogy csaknem 900 ránk maradt versében 291-szer fordul elő a *virág* szó. Sőt kilenc versének a címében is ott van. Még Petőfi legismertebb elbeszélő költeményét, a *János vitézt* (Pest, 1844)

is a „virágtörténetek” közé sorolhatjuk. Amikor Kukorica Jancsi bujdosására indul, Iluska így szól hozzá: „*Ha látsz tört virágot útközépre vetve, / Hervadó szeretőd jusson majd eszedbe*”. Amikor a főhős – immár János vitézként – visszatér a szülőfalujába, már csak a temetőben keresheti fel kedvesét, akinek sírjáról egy virágot szakít le, ezzel a szándékkal: „*Ki porából nőttél, árva kis virágszál, / Légy hűséges társam vándorlásaimnál*”. A Tündérorszámban pedig éppen az élet tavába dobott virágból támad fel a szerelme: „*De csodák csodája! mit látott, mit látott! / Látta Iluskává válni a virágot*” (Oriskó 2019).

### 3.6. Előismereti kérdések a virágadás kulturális kódja kapcsán: ki, mikor, kinek ad virágot?

Az utolsó versszak nyelvi megoldása nem nyelvi, hanem szociokulturális viselkedési kérdést vethet fel. Ez az orosz személyes névmások konkretizálása kapcsán válik fordítási kérdéssé. Miért adták vissza eltérő módon a magyar változatok az „ő” személyes névmás nőre és férfira vonatkozó alakját a magyarban? (Felnőtt férfi és nő vagy fiatal ifjú és leány?)

*S az a nő, az a férfi: hol van?  
Megnyugodtak s élnek tovább?  
(Szabó Lőrinc)*

*Vajon a nő, s a férfi él-e  
S melyik zugban vertek tanyát?  
(Galgóczy Árpád)*

*S az ifjú él-e? s hát a lányka?  
És hol? Oly tág a nagyvilág...  
(Soproni András)*

A virágadás kulturális kódja, viselkedési mintája másképp rögzült az idők során a 20. század első felében nevelkedett Szabó Lőrinc tudatában, másképp a századvég világgépét hordozó Galgóczy Árpádnál és napjaink fogalmi keretét idéző Soproni Andrásnak a virágadás szituatív sémájához kapcsolódó mentális képében. Ki mikor és milyen alkalomból adott egykor virágot? A viselkedési szokások sémái mintaként szolgálnak. Ezek valószínűségi mintázatok, amelyekre nem a biztos megjósolhatóság a jellemző. A nyelvi kifejezések helyességét nem a szabályszerűséggel (a szabályoknak való megfeleléssel) lehet jellemezni, hanem az adekvátsággal, amelyet a beszélői szándék és a hallgatói elvárás valós nyelvi interakcióban határoz meg (Tolcsvai Nagy 2010: 12). Ezek szerint azt is, hogy a szituáció szereplői mennyi idősek, fiatalok vagy idősebbek lehettek.

Összefüggés tapasztalható a kulturális kód változása és a fordító világlátása között. A tapasztalat és a napjainkban megkérdezettek véleménye szerint leginkább a fiatalok adnak virágot, főként az első randevűk során. Az egy szál virág sokkal elfogadottabb, mint a csokor. A szabadban letépett, emlékebe adott és lepérelve megőrzött virág azonban már aligha jellemző a mai személyközi érzelm kifejezésben. Ilyen értelemben Soproni András fordítása akaratlanul is a kódváltozást tükrözi, amikor a rögzült séma alapján az előző kettővel ellentétben nem felnőtt férfiről és nőről tesz említést a vers záróstrófájának fordítása.

### 3.7. A világ nyelvi képe

Bañcerowski Janusz (2008) a világ nyelvi képéről szólva a nyelvben és a nyelvhasználatban is leképeződő jelalkotó folyamatról, szemioízisről beszél. Minden nyelv lexikai és grammatikai rendszerébe beépül a nyelvhasználók *világlátása*, az a mód, ahogy a közösség tagjai a világban elfoglalt helyüket, a valósághoz, ezen belül a természethez, illetve a többi élőlényhez való viszonyukat is értelmezik. Minden egyes emberi nyelvben egy sajátos, a világ interpretálására vonatkozó világgép rögzül, amelynek integráns része a kultúra. A világgép mint a *valóság metaképe* a nyelvben és a *nyelvhasználatban* is tükröződik. Az idő múlásával ugyanakkor saját kultúránk is más és más választ ad a feltett jelenségek kérdéseire.

Puskin versfordításai erre mutatnak példát. Szikszainé Nagy Irma egyik legutóbbi tanulmánykötetében hasonlóan a jelentésképzés fordításelméleti kérdései mentén vizsgálódik, amikor a bibliafordítások kapcsán a műfordítást mint az intertextualitás egyik létmódját mutatja be. Gazdag anyagának szempontjaiból kiemelhetők a következők: a forrás- és a célnyelv inkongruenciája, sőt nyelvtipológiai különbözősége; ezek eredményeképpen szemantikai veszteségek, de többetek is keletkezhetnek, azaz mássá lesz a szöveg. Fontos kérdés, hogy fogalmi vagy stílushűségre törekedjék a fordító (Szikszainé Nagy 2021).

## 4. Összegzés: az újrafordítás mint a megváltozott mentális kép interpretációja

### 4.1. Puskin-fordítások Magyarországon

2022-ban Soproni András fordításában új Puskin-kötetet vehetett kezébe a magyar olvasó *Szabadság árva magvetője* címmel. Az orosz klasszikus művei magyarul már a 19. században Bérczy Károly, Ambrózovics Dezső tolmácsolásában megjelentek magyarul. Szabó Lőrinc, Áprily Lajos, Képes Géza, Rab Zsuzsa és mások fordításában a 20. század közepén aktívan beépültek a magyar olvasók világirodalmi ismereteibe (Szabó 1964). Az ezredforduló környékén újabb megszólalásban kerültek közel hozzánk Puskin sorai Galgóczy Árpád tolmácsolásában. Galgóczy, aki megjárta a Gulagot, bevallása szerint fordításaiban csu-

pán médiumként közvetítette mindazt a tartalmat, amit a munkatáborok orosz értelmiségi foglyai az akkor szinte tinédzser korú, fogékony magyar fiatal szívébe és nyelvébe Puskin lírájából csepegtettek (Galgóczy 2007). 2022-ben egy újabb korosztály képviselője, az immár közel száz orosz, főleg prózai fordítást elkönyvelő Soproni András nyúlt száztíz Puskin-vers újrafordításához. Mi tükröződik ezekben az újjászületett versszövegekben? Új szövegjelentés felfedezése? Vagy a magyar nyelvhasználat változásai? Erre próbáltunk magyarázatot adni a kognitív pragmatika, a kultúraszemiotika és a poétika keretein belül. Puskin *A virág* című versének három változatán mutattuk be a jelentésképzés és a nyelvhasználat változó inspirációit.

## 4.2. A világirodalom létezőmódja a fordítás

A világ interpretációját, a *fordítást* is befolyásolja, hogy egy nyelv milyen nyelvcsoporthoz és kultúrkörhöz tartozik, mennyi idő telik el a fordítástól a befogadásig, s ennek következtében a beszélők tudatában milyen világkép rögzül. Ennek kapcsán egy alkalmazott nyelvészeti, ezen belül pedig fordítási probléma áll elő: amennyiben két nyelv és két kultúra jelentős mértékben különbözik egymástól, vagy az idő múlásával a beszélők tudatában jelentősen *eltérő* világkép idéződik fel, ez felveti a lefordíthatatlanság vagy az *újrafordítás* kérdését. A fordítás végző soron nem két szöveg közötti autonóm viszony, hanem olyan beszéd, amely a folyamatszerű, megértő, értelemkereső olvasás feltételeinek van alárendelve (Kulcsár Szabó 2000: 271). A stílus interszjektív és interaktív funkcionálását a stílus összetettségében lehet megragadni. A stílus szövegben funkcionál, közös figyelmi és referenciális jelenetben, megértett beszédhelyzetben jön létre a nyelvi megformáltság aktuális értékei révén. A nyelvi megformáltságnak két forrása különíthető el: a szociokulturális tényezők és a nyelvi potenciál. A szociokulturális tényezők a stílus olyan összetevői, amelyeket „egy közösség, egy kultúra alakít ki, tart fenn, kulturális attribúciók révén értelmet rendelve megformáltsági típusokhoz, de amelyek nem következnek feltétlenül és kizárólag a nyelvi rendszeren belüli jellemzőkből és viszonyokból” (Tolcsvai Nagy 2012: 22).

A nyelv dinamikus entitás, s az újrafordítások kényszere miatt változó elemeket is tartalmaz. Az esetünkben ez a temporalitás függvénye is, mert koronként a befogadási horizont mentén az időbeliség új fordítási döntéseket kíván, amelyeket a fordító az adott olvasói közönség szociokulturális nyelvállapotát figyelembe véve hoz meg. Ezt nem pusztán szavak és mondatok szekvenciájaként érzékeljük, hanem több dimenziós, belső és külső kapcsolatokban gazdag, bejárható térségként, teremtett szövegvilágként (Kappanyos 2024). A kulturális fordítás-tudomány szoros kapcsolatban áll ezen a síkon a célnyelvi kulturális kódokkal, kánonokkal (Barna 2020). A nyelvhasználat a stílus eszközök pragmatikai „erőnyőjét” borítja a mindenkori szinonimaválasztás megvalósítására. E pragmatika

nem a nyelvi egységek azonosításának és meghatározásának feladatát helyezi előtérbe, hanem olyan szemléletmódot kínál, amely a nyelvi jelenségeket – így a nyelvi rendszer különböző összetevőit is – a nyelvi tevékenység feltételeiből kiindulva közelíti meg (Tátrai 2011: 15). Kinek? Mit? Mikor? Hogyan? Ezekre a kérdésekre válaszolva jön létre a fordítás produktuma, amely mindenkor egy adott kor, kultúra, mentális világlátás lenyomata.

Ezeket tanulmányoztuk a Puskin-versben a vizsgált két kulturális kód újrafordítása kapcsán. Az egyik vizsgált jelenség az elégia stílusjegyeinek koronként eltérő összeválogatása, a másik pedig a *virág* mint érzelm kifejező, elmúlást és emlékeztetést idéző szimbólum szemiózisa mentén az orosz személyes névmások konkretizáló fordítása volt.

### Irodalomjegyzék

- Andok M. 2007. *Kódok a konvencionalitás és a kulturalitás erőterében*.  
[http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/3988/1/177-183\\_Andok.pdf](http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/3988/1/177-183_Andok.pdf) (2024. 04. 15.)
- Bañcerowski J. 2008. *A világ nyelvi képe. A világkép mint a valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Barna L. 2020. Értelmezői közelítések a műfordításhoz. *Szellem és tudomány* 11. évf. Különszám. Miskolc: Miskolci Egyetem BTK – Kutatói Almanach, 9–18.
- Galgóczy Á. 2004. *Szerettem önt... Válogatás Alekszandr Puskin költészetéből*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- Kappanyos A. 2024. Zökkenők, váltók, vakvágányok: a fordítási folyamat sarokpontjai. In: Barna L. (szerk.): *A fordítás mint választások és döntések sorozata. XVI. Miskolci Alkalmazott Nyelvészeti Konferencia. Absztraktfüzet*. Miskolc: Miskolci Egyetem, 2–3.
- Kulcsár Szabó E. 2000: *Irodalom és hermeneutika*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lapis J. 2014. *Az elmúlás poétikája – A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Oriskó N. 2019. *Petőfi, a viráglelkű költő*. Felvidék. Ma 2019. 07. 31.  
<https://felvidek.ma/2019/07/petofi-a-viraglelku-kolto/> (2024. 04. 15.)
- Péter M. 2005. *Nyelv, stílus, költői beszéd*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Péter M. 2012. *A leplező nyelv*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Soproni A. (ford.) 2022. *Szabadság árva magvetője. Alexandr Szergejevics Puskin. 110 vers*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Szabó L. 1964. *Örök barátaink I–II*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Szathmári I. (főszerk.) 2008. *Alakzatlexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Szathmári I. 2011. *Hogyan elemezzünk verset?* Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2007. *Magyar stilisztika*. Budapest: Osiris Kiadó.



- Szicszainé Nagy I. 2021. *Intertextuális tükrök. Összehasonlító stíluselemzések.* Budapest: Kalligram Kiadó.
- Tátrai Sz. 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Tolcsvai Nagy G. 2010. *Kognitív szemantika.* Nyitra: Konstantin Filozófus Egyetem.
- Tolcsvai Nagy G. 2012. A stílus szociokulturális tényezőinek kognitív megalapozása. In: Tátrai Sz.–Tolcsvai Nagy G. (szerk.): *A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok.* Budapest: ELTE Stíluskutató csoport, 19–50.
- Zirjanov 1999. О. В. Зырянов, *Пушкинская феноменология элегического жанра. (Az elégikus műfaj pusikini fenomenológiája)*  
Пушкинская феноменология элегического жанра (urfu.ru) (2024. 04. 15.)

### **Passing and Remembrance in the Translations of a Poem by Pushkin**

The cultural code is based on a community's social traditions. It can be interpreted as a cultural phenomenon that also has an impact on the language. The cultural code presents itself along patterns and rules in tight association with social semiotics and sign formation. Uniquely, it is one of the fields of symbolic anthropology. However, if a cultural code is part of a literary text written in a foreign language or that text refers to it, it surely has something to do with translations, too. Alexander Pushkin writes about a pressed flower hidden in the pages of a book in his poem *The Last Flower* (1828). The meaning formation by the text of the poem presumes the stylistics of death and the cultural habit of giving flowers in the community's tradition. The lexical linguistic solutions in the poem's translations, especially in the newest retranslations can be interpreted according to these relations. In the translations by Lőrinc Szabó, Árpád Galgóczy and András Soproni, the stylistic symbols of the elegy and flower-giving are framed by our knowledge of the world and we analyse them using the toolset of translational stylistics.

## 5.

### **Stílus és ideológia a fordításban: minden koherencia?**

#### **Kvantitatív szövegtani közelítés**

CSÜRY ISTVÁN

A probléma és a lehetőség találkozását kínálta számomra a Szikszainé Nagy Irma előtti tisztelgésünk. Az ő munkásságában ugyanis kitüntetett helye van a stilisztikának, a saját érdeklődésem középpontjában pedig az utóbbi évek *Officina Textologica*-számai tanúsága szerint a koherencia áll (miközben a fordítás kérdései is foglalkoztatnak), így a leglogikusabb választásnak számomra e kettő<sup>1</sup> – sőt három<sup>2</sup> – összefüggésrendszerének vizsgálata tűnt avégett, hogy a köszöntő szövegcsokrát Irma remélt tetszésére és az *Officina Textologica* vállalkozásának előbbre vitelére egyaránt gyarapítsam. Miközben tehát a stílus mint szövegalkotó tényező leírásához kíván adalékokkal szolgálni, a jelen tanulmány a (Csűry 2017) által meghatározott koherenciafogalmat és a (Csűry 2022) bemutatott vizsgálati megközelítést alkalmazza, illusztrálja, és ez alapján igyekszik további következtetéseket levonni.

#### **1. Problémafölvetés és fogalommeghatározások**

A kézenfekvő sorrendtől eltérve hadd kezdjük az *ideológia* terminus meghatározásával, hogy mielőbb eloszlassuk a téves olvasási hipotéziseket. A jelen tanulmánynak nem tárgya maga a köznap (vagy, ha úgy tetszik, politikai/filozófiai) értelemben vett ideológia, még akkor sem, ha a vizsgált korpusz tartalmaz e fogalomkörbe illő elemeket. Puurtinen (2003) nyomán, aki maga Simpson (1993) munkájából inspirálódik<sup>3</sup> a nyelvhasználatnak traduktológiai szempontból vizsgált sajátosságaira utalunk a terminussal. Idézzük az ő definícióját, saját fordításunkban:

Az ideológia itt arra utal, hogy a szöveg írója vagy fordítója által választott nyelvi megoldások egyrészt sajátos perspektívában láttatják az ábrá-

---

<sup>1</sup> A stílus és a fordítás kérdésköre iránti érdeklődés töretlennek látszik; ld. például: (Hewson 2001).

<sup>2</sup> Természetesen nem példa nélküli a stilisztika, a traduktológia és a pragmatika illetően összekapcsolása; vö.: (Boase-Beier 2004).

<sup>3</sup> Nyelv és ideológia kapcsolata nem egy – akár nagyobb lélegzetű – munka tárgya, és ennek a hazai szakirodalomban is megvan a lenyomata, lásd pl.: (Szabó 2007); mi a probléma komplexitásának felidézése helyett Puurtinenre hivatkozunk, mert kutatásunk céljaira mind írásának traduktológiai iránya, mind definíciójának tömörsége célszerű választásnak tűnik. Bár a szövegtan-traduktológia-ideológia hármasaról is találni friss magyar szakirodalmat, az ideológia van Dijk, Fairclough és Wodak inspirálta ott szereplő meghatározása (Bánhegyi 2024: 216) jelen kutatás céljaihoz mérten túl tág.

zolt eseményeket, másrészt tükrözhetik az író véleményét és attitűdjét, harmadrészt pedig az olvasók véleményének befolyásolására használhatók. Az egyes nyelvi szerkezetek, például a szókincs, a ragozott igés és igeneves szerkezetek, az aktív és passzív alakok, a nyelvtani metaforák olyan tudatos vagy tudattalan stratégiáknak tekinthetők, amelyek ideológiai jelentéseket valósítanak meg. A fordítás során előfordulhat a forrásszöveg ideológiailag motivált nyelvi struktúráinak akaratlan manipulációja is, vagy a fordító megfelelő nyelvi és/vagy szakmai felkészültségének híján, vagy azért, mert nincs tudatában a nyelv és az ideológia közötti kapcsolatnak, de előfordulhat szándékos manipuláció is a fordítási normáknak, a fordítási megbízásban foglalt követelményeknek vagy a fordítónak a forrásszöveg témájához való saját hozzáállásának a következményeként.<sup>4</sup>

Folytassuk mindjárt azzal, ahogyan (Szikszainé Nagy 1999: 296) a stílust a szöveg konstituenseként meghatározza:

Mivel stílusa mindenféle szövegnek van, a stílus szövegsajátosság, így része a szövegnek, egyik szintje (Szabó 1995c: 148), szövegalkotási mintáktól meghatározott szövegezési mód (Sandig 1978: 26, 108), illetve a szövegalkotáshoz szükséges válogatás és elrendezés eredménye (de Beaugrande–Dressler 1981: 16).

Ehhez szorosan kapcsolódik nála a *stíluskohézió* fogalma:

A stíluskohézió a szöveg „stílusát alkotó elemek összetartó ereje” (Szabó 1988: 105), illetve a szövegtípus stílusának pragmatikusan megfelelő kohézió (Szikszainé Nagy 1999: 297).

A stíluskohézió „legfontosabbnak érzett stílus eszközei” sorában egyebek mellett felsorolja a szöveg stílusára kiható szó- és kifejezőkészséget, a mondatépítést és a mondatkapcsolással összefüggő mondatalkotást is (uo.).

Itt a kohézió kérdéseivel nem foglalkozunk, annál inkább a szövegalkotáshoz szükséges válogatással és elrendezéssel, valamint a szó- és kifejezőkészséggel, a mondatépítéssel és a mondatkapcsolással, melyeket Puurtinennek a szöveg írója vagy fordítója által választott nyelvi megoldásokkal operáló ideológiafogalma

<sup>4</sup> Ideology refers here to the ways in which linguistic choices made by the writer or translator of a text, first, create a particular perspective on the events portrayed, second, may reflect the writer's opinions and attitudes, and third, may be used to influence readers' opinions. Particular linguistic structures, such as vocabulary, finite and nonfinite constructions, active and passive forms, and grammatical metaphors, can be seen as conscious or unconscious strategies which realise ideological meanings. In translation, ideologically motivated linguistic structures of a source text may be manipulated either unintentionally because of insufficient language and/or translation skills or lacking knowledge of the relationship between language and ideology, or intentionally owing to translation norms, requirements of the translation commission or the translator's own attitudes towards the source text subject (Puurtinen 2003: 53).

sajátos megvilágításba helyez. De hogy miért is kell nekünk traduktológiai kérdéseket feszegetnünk, azokat stilisztikaiakkal összekapcsolva, amikor a volta-képpen célunk a szöveg jellemzőit, s közülük mindenekelőtt a koherenciát vizsgálni? A válaszhoz először is idézzük fel a saját koherencia-definíciónkat:

A koherencia [...] a szövegnek/diskurzusnak az értelmezés dimenziójában azonosítható sajátossága. Koherens az a szöveg, melyet befogadója valamely számára hozzáférhető (a kognitív környezetében elérhető) értelmezési tartomány viszonylatában ellentmondásmentesnek ítél, és ez alapján az interakció keretében vagy annak eredményeként konklúzióra jut. Eszerint a koherencia egy szövegnek/diskurzusnak az értelmezésével (értelmezéseivel) és az az alapján levont következtetéssel (következtetésekkel) fennálló relációja. (Csűry 2017: 24)

Ebből a felfogásból egyenesen következik, hogy a koherenciára mint sarkalatos szövegsajátosságra irányuló kutatás számára a fordítás vizsgálata különösen értékes adatforrás lehet.<sup>5</sup> Egyrészt ugyanis a fordító először is a maga módján értelmezi a forrásnyelvi szöveget, és a fordításában ez az interpretáció ölt testet, így a forrásnyelvi szövegnek a fordításával fennálló relációját elemezve szükségképpen koherenciarelációkat (is) elemzünk. Másrészt ha belátjuk, hogy „a koherencia nem inherens szövegsajátosság” (Csűry 2017: 23), s ily módon közvetlenül – önmagában az izolált objektumként vizsgált szövegben – nem, hanem csak indirekt módon figyelhető meg, akkor úgy ítélnénk, hogy a fordítással éppenséggel olyan nyomok keletkezhetnek, melyekből következtetni lehet ennek a dinamikus szövegsajátosságnak a jellemzőire.<sup>6</sup> Ilyen nyomokat eredményez „a forrásszöveg ideológiailag motivált nyelvi struktúráinak” akaratlan vagy szándékos manipulációja, ami a válogatás és az elrendezés, valamint a szó- és kifejezés-készlet, a mondatépítés és a mondatkapcsolás sajátos voltát implikálja, vagyis olyasmit, amiben a stilisztika is illetékes.

Az alapvető kérdés tanulmányunk számára mindebből eredően az, hogy miként olvashatók ki ideológiai tartalmak a szöveg stíluslemeiből, és ezek fordításbeli kezelése milyen információt adhat a koherenciáról.

---

<sup>5</sup> A traduktológiai problémák szövegtani megközelítésében a koherencia fogalma központi helyet kap – ld. Károly munkáit (2007, 2024), azonban mi (Csűry 2017)-ben a koherencia közkeletű felfogásainak kritikáját és „különutas” definícióját fogalmaztuk meg. Ez áll e munkák s a jelen tanulmány fogalomhasználati különbségeinek hátterében.

<sup>6</sup> „Úgy tűnik tehát, hogy a fordítás nem a megértést vagy a megérttetést, hanem azt a célt szolgáló kutatási eljárás, hogy megfigyeljük egy nyelv működését egy másik nyelvhez képest. Lehetővé teszi, hogy olyan jelenségekre világsunk rá, amelyek egyébként ismeretlenek maradnának. Mint ilyen, a nyelvészet segédtudománya.” (Il semble donc que la traduction, non pour comprendre ni pour faire comprendre, mais pour observer le fonctionnement d'une langue par rapport à une autre, soit un procédé d'investigation. Elle permet d'éclaircir certains phénomènes qui sans elle resteraient ignorés. A ce titre elle est une discipline auxiliaire de la linguistique.) (Vinay–Darbelnet 1972: 25.)

## 2. Hipotézisek

A fordítás tanulmányozásában, művelésében és tanításában gyökerező intuíciónk a jelzett problémák tekintetében az alábbi hipotézisegyüttes megfogalmazásához vezet:

- A szöveg stíluselemei ideológiahordozók.
- A szöveg stíluselemeinek a fordításban való sajátos kezelésmódja ezért Puurtinen (2003) értelmében vett ideológiai manipulációt eredményezhet.
- Ez az ideológiai manipuláció a fordításban a szöveg koherenciájának megragadásához támpontként szolgáló nyomokat hoz létre (még ha ezek a nyomok önmagukban nem is elegendők ahhoz, hogy a koherencia minden tényezőjéről számot adjunk).
- A szöveg stíluselemei tehát egyben koherenciajelző elemek is (Csúry 2017: 24–25).
- A szöveg stíluselemeinek a fordításban való manipulációjáról, s ezáltal a szöveghez kapcsolódó koherenciarelációkról lehetséges egzakt – adatokon alapuló – képet adni.<sup>7</sup>

Ezeknek a feltevéseknek az igazolására alább egy párhuzamos korpusz elemzésével teszünk kísérletet.

## 2. A vizsgálati módszer bemutatása

A részletes fordításkritikai vizsgálat és a kvantitatív elemzés céljából olyan, a nyilvánosságnak szánt kortárs francia szöveget választottunk, melynek magyar fordítása is elérhető, és nyelvhasználata igényes köznyelven írott prózaként határozható meg. Műfaji tekintetben elemző/magyarázó/érvelő publicisztikaként azonosítható; célközönsége művelt, társadalmi és társadalomtudományi kérdések terén jártas, illetve azok iránt érdeklődő olvasókból áll. Általános stílusjegyeiként az expresszív elemek mértékletes használata és a pontos, árnyalt kifejezésmódra törekvés tűnnek ki első olvasásra.

A forrásszövegen és annak magyar célnyelvi változatán először is mondat-szintű párhuzamosítást végeztünk az LF Aligner<sup>8</sup> program segítségével. A párhuzamos korpusz részei között ezen a téren nagyfokú egyezés mutatkozott, ugyanis elenyésző számban kellett olyan fordítási egységeket<sup>9</sup> létrehozni, me-

<sup>7</sup> A stilisztikai szempontokkal és kvantitatív módszerekkel összekapcsolt fordítási hibaelemzés egyébként már megjelent a kortárs szakirodalomban; vö.: (Duběda – Obdržálková 2021).

<sup>8</sup> Nyílt forráskódú ingyenes szoftver, elérhető a SourceForge portálon:

<https://sourceforge.net/projects/aligner/>.

<sup>9</sup> A fordítómemóriák és a traduktológia világából kölcsönzött, számunkra is hasznos terminus. Egy fordítási egység egy forrásnyelvi szegmentumból (legtöbbször mondatból) és annak a célnyelv(ek)en létrehozott fordításából/fordításából, valamint az ezekhez potenciálisan kapcsolódó metaadatokból áll.

lyekben az egyes nyelvekhez tartozó mondategységek száma eltért (a gyakorlatban: az egyik oldalon egy mondat felelt meg a másikon található kettőnek). Bár a grammatikai felbontás vagy összevonás<sup>10</sup> legitim, kontrasztív nyelvészeti okokkal is indokolható átváltási művelet, a korpusznak ez a jellemzője a vizsgálatot segítő pozitívumként értékelhető.

A kapott párhuzamos korpuszt az INCEpTION program (Klie et al. 2018) segítségével annotáltuk és elemeztük.<sup>11</sup> Az annotáció kategóriarendszerét, melyet – rövid magyarázattal kiegészítve – a függelékben szereplő táblázat mutat be, a vizsgálati célok és a kiinduló hipotézisek alapján deduktív módon határoztuk meg, és az annotáció során felszínre került problémák alapján finomítottuk.

A fordítási egységeket alkotó francia és magyar szövegszegmentumokat – döntő többségük szintaktikai kiterjedésének megfelelően – mondatokként, csupán forrás- vagy célnyelvi voltuk szerint annotáltuk (ezt a program öntanuló működése gyorsította), míg a mondaton belüli szegmentumokat nyelvtani jellemzőik megkülönböztetése nélkül annak függvényében jelöltük ki manuálisan, hogy a párhuzamos korpuszrészhez viszonyítva azonosítható-e esetükben valamilyen ekvivalenciaprobléma. Ide értendők az ekvivalens hiányát jelző címkék, vagyis azok is, amelyek a forrásszöveg lefordíthatatlan és a célnyelvi szöveg betoldott jelentésegységeit jelzik. Ezek a szegmentumok így a hozzájuk kötődő jelentéstani és fordítási sajátosságoknak megfelelően kaptak címkét, szerkezetileg pedig egyszerű szavakat ugyanúgy takarhatnak, mint szintagmákat vagy akár tagmondatokat is. Természetesen így lemondunk a korpusz összes szavának, szó szerkezetének, szintagmájának az annotációjáról, valamint a teljes nyelvi, stilisztikai, retorikai, szövegtani elemzésről is. Ez azonban egyrészt az adott kutatási célok fényében nem is lett volna indokolt, másrészt pedig támaszkodhattunk a korpuszrészecskének a UAM Corpus Tool programmal (O'Donnell 2008) elkészített gépi szófaji annotációjára, ha erre valamely részletkérdés tisztázása végett szükség mutatkozott. Az esetleges további vizsgálatokhoz emellett bármikor újabb annotációs rétegek hozhatók létre.

A korpuszelemek annotációjával együtt a fordításbeli relációikét is elkészítettük. A mondatok között nemcsak a fordításnak a forrásszövegtől való eltéréseit, hanem a megfelelőségét is jeleztük, míg a mondat szint alatti szegmentumok ese-

---

<sup>10</sup> Lásd: Klaudy 1994: 162.

<sup>11</sup> Ez – mint minden korpuszannotáció – önmagában is külön reflexiót érdemlő (de itt bővebben nem tárgyalt), munkai igényes feladat. A fordítás korpusznyelvészeti megközelítéséhez a hazai szakirodalomban (Seidl-Pécs 2024) tanulmányára utalunk, és idézzük (Szabó 2007: 77) megállapításait is, épp a fordításbeli ideológiák korpuszalapú vizsgálatáról: „[...] a fordításban belüli változtatások kimutatása bizony sziszifuszi munka. A számítógépes korpusznyelvészetben nagy lehetőségek rejlenek, [...] egyelőre azonban még nem rendelkezünk megfelelő párhuzamos korpussszal, nem beszélve a kutatási kérdések számítógépes megfogalmazásának nehézségeiről. Marad tehát az eredeti szöveg és a fordítás kézi egybevetése és a feltárt különbségek elemzése és osztályozása az ideológiai tartalom és annak esetleges üzenetmódosító hatása szempontjából. A finom különbségek kimutatásához a különféle modern szövevényelvészeti módszereket hívhatjuk segítségül [...]”.

tében – értelemszerűen, az ismertetett elemzési-szegmentálási eljárásból következően – csak az ekvivalencia-problémákat.

Az így kapott adatokban megmutatózkodó tendenciákat – miután a párhuzamos korpusz releváns szövegelemeit az annotációs kategóriarendszernek megfelelően csoportosítottuk – a feltárt fordítási problémák, azaz a fordítás eredményezte értelmi változások jellege és azok mennyiségi viszonyai alapján értelmeztük, vizsgálva, hogy az adatok alkalmasak-e a hipotézisek igazolására (vagy cáfolására).

### 3. A vizsgált korpusz; általános fordításkritikai megfigyelések

Az alapszöveg Pierre Rimberty francia szociológus, kutató, publicista, a *Le Monde diplomatique* című folyóirat<sup>12</sup> főszerkesztő-helyettese 2011 januárjában e fórumon publikált írása (Rimberty 2011) arról, hogy miként távolodott el egymástól a társadalmi és politikai kérdésekről folytatott tudományos gondolkodás és a társadalmi aktivitás világa Franciaországban, és milyen tendenciák láthatók a 21. század elején ezeken a területeken. A cikknek megjelenésekor érzékelhető visszhangja volt: ismertetés (Le Cortex 2011) jelent meg róla a Le CORTECS (Collectif de recherche transdisciplinaire esprit critique & sciences<sup>13</sup>) portálján, és interjú hangzott el a szerzővel a France Inter rádióon (L'équipe de Là-bas 2011). A cikk 2012 márciusában megjelent az Investig'Action nevű független portálon is (Rimberty 2012).

Az írásnak a folyóirat idegen nyelvű kiadásában fordításai is megjelentek: angol, magyar és spanyol verzióról van tudomásunk. A párhuzamos korpusz részeként a magyar fordítást használtuk fel, mely szintén még a 2011. januári számában jelent meg a *Le Monde diplomatique* magyar kiadásának, Ferwagner Ákos történész fordításában (Rimberty 2011).

A francia korpuszrész 1291 szóalaknak összesen 3058 előfordulásából áll, melyeket a magyar fordítás 1503 szóalak 2555 előfordulásával ad vissza.<sup>14</sup> A párhuzamos korpusz 114 fordítási egységet tartalmaz, melyek (ahogyan fent már jeleztük) két-három kivétellel egy francia mondathoz egy magyar mondatot rendelnek.

A forrásnyelvi szöveg alig tartalmaz a lefordíthatatlanság kérdését felvető kifejezést. A magyar fordítás minősége jónak ítélnélhető, amennyiben a szöveg egészének tartalmát és az egyes szövegmondatok kijelentéstartalmát – a bennük megfogalmazott állítások lényegét – visszaadja. Jól olvasható, akárcsak a forrásszöveg; csupán egy-két kifejezése adhat a magyar olvasónak fejtörésre okot. Kifogástalan-

<sup>12</sup> 1954-ben alapított folyóirat. 2021-es adatok szerint 34 nemzetközi (25 nyomtatott és 9 csak online formátumú) kiadása jelenik meg 24 nyelven, kb. 2,4 millió példányban.

<sup>13</sup> Kritikai gondolkodás és tudományok transzdiszciplináris kutatási közösség; a grenoble-i, marseille-i és montpellier-i egyetemekhez kötődő oktatók-kutatók kezdeményezésével létrejött csoport.

<sup>14</sup> A szöveg „tartalmas” részéről a szerző nevét és a szakirodalmi hivatkozásokat feltüntető jegyzeteket leválasztottuk, mert ezek az elemek a majdnem 100%-os betű szerinti fordításbeli egyezésük lévén statisztikai szempontból csak torzították volna az eredményeket, még ha csekély mértékben is.

nak ugyanakkor nem minősíthető a fordítás, több helyen is ráfért volna a figyelme-  
sebb lektori-utószerkesztői munka. A fordítási hibákra az elemzés során visszaté-  
rünk, most csak annyit kell megjegyeznünk, hogy ezek sem jellegükből, sem mér-  
tékükből adódóan nem teszik a szöveget vizsgálatunk céljaira alkalmatlanná.

### **4. A vizsgálat eredményei**

A párhuzamos korpuszban összesen 344 mondaton belüli szegmentumot annotál-  
tunk, ami az ezeket a szegmentumokat alkotó szavak számának átlaga alapján vég-  
zett becslés szerint a mondatszint alatti szövegelemeknek kb. 17%-a. Ez azt jelen-  
ti, hogy a mondat alatti szinten nagyjából ilyen mértékben nem tekinthető „neutrá-  
lisnak” a forrás és a fordítás kifejezéseinek megfeleltetése. Ez nem feltétlenül je-  
lent hibát; a kifejezetten hibásnak tekinthető megoldások (82 annotált szegmen-  
tum) csak kb. 4%-ot tesznek ki. Ezek a hibák részben ekvivalens nélküli kifejezé-  
sekből (a forrásban 20 lefordíthatatlan, a fordításban 27 önkényesen beszúrt elemből),  
részben a forrásnyelvvél nem ekvivalens kifejezésekből állnak (35 ilyen van).<sup>15</sup>

Jegyezzük meg, hogy fordítástechnikai szempontból mind a törlés, mind a be-  
toldás elfogadható átváltási művelet lehet, ha indokolt, és ha nem vezet érdemi in-  
formációvesztéshez vagy -torzuláshoz (vö.: Klaudy 1994: 125–130)! Mi ezért  
csak az e feltételeknek meg nem felelő eseteket jelöltük.

Ha a szövegpár mondatainak szintjét nézzük, a 114 fordítási egységből egyet-  
lenegy van, melyben a fordításbeli mondat jelentése egyáltalán nem felel meg a  
forrásnyelviének, azaz a magyar mondatok nagyjából 99%-a visszaadja a megfe-  
lelő francia mondatok jelentését. Ez meglepő állítás lehet, ha azt nézzük, hogy a  
fordítási egységeket alkotó mondatpárok viszonyának annotációja csak 65%-ban,  
azaz 74 esetben nem utal ekvivalencia-problémára. A fennmaradó 39 esetből  
azonban 6, vagyis 5% csupán annyi eltérést mutat a mondatpárok jelentése között,  
hogy a fordítás valamennyire szűkíti a francia eredeti értelmezési lehetőségeit, míg  
33 (29%) hozzávetőlegesen, kisebb-nagyobb pontatlansággal adja vissza a jelen-  
tést. Tehát ha a fordítás 99%-ban vissza is adja a francia szöveg mondatainak je-  
lentését, az eredetit jó közelítéssel reprodukáló megoldások az eseteknek csak  
nagyjából kétharmadát teszik ki, a többi 34% körülbelüli megfelelést takar. Ezeket  
közelebről meg kell vizsgálnunk.

Első látásra az is meglepőnek tűnhet, hogy az ekvivalens kétharmad sem men-  
tes a fordítási problémáktól, ugyanis azon belül is csupán 44 olyan fordítási egy-  
ség akad (39%), mely nem tartalmaz a mondatszint alatti szegmentumok ekviva-  
lencia-problémáját jelző annotációt, s így „neutrálisnak”, pontosnak ítéltető. Ez  
úgy lehetséges, hogy az annotáció során mondatszinten ekvivalensnek tekintettük

<sup>15</sup> A stílusvizsgálat implikálhatná a nyelvi kifejezőeszközöknek a nyelvváltozatok koordinátarend-  
szerében való elhelyezését is, de ezzel itt nem foglalkozunk, mert a párhuzamos korpuszunk ilyen  
szempontból kevésbé vonja magára a kritikus elemző figyelmét.



a fordítást az eredetivel, ha kijelentéstartalmuk megegyezett, még ha az egyes kifejezésekhez és/vagy szerkezeti megoldásokhoz kapcsolódó járulékos jelentéselemek különböztek is. Tehát a főntebb vizsgálandóként megjelölt halmaz 34%-ához bizvást hozzáadhatjuk még az itt feltárt 26%-ot (30 fordítási egységet) is, hogy megállapíthassuk: a lefordított mondatoknak (a több mondatos fordítási egységekre tekintettel csak nagyjából) 60%-a tartalmaz a fordítói tevékenységből származó nyomokat, melyek az ideológia és a koherencia kérdései kapcsán relevánsak lehetnek.

Milyen típusú eltéréseket találtunk a szövegpár elemeinek és szerkezeteinek francia-magyar megfeleltetésében? Az egyik csoportba az egyértelműen hibás átváltásokat sorolhatjuk (1. táblázat), a másikba a részleges jelentésmódosulást eredményezőket (2. táblázat). Jegyezzük meg, hogy bizonyos szöveghelyek egyszerre többfajta hibát is hordozhatnak! Így például a körülbelüli/viszonylagos ekvivalencia magában foglalhatja egyes szegmentumrészek konnotációinak különbségét is; hasonlóképpen az elvivalens hiánya is érinthet sajátos konnotációjú kifejezéseket.

Típus	Mondatszint alatti szegmentumokban	Mondatszintű szegmentumokban
Ekvivalens hiánya	47	0
Egymásnak nem megfelelő jelentések	35	1
Téves nyelvtani elemzésből eredő hiba	12	0
Nem kompenzált antonim fordításból eredő ellentétes jelentés	1	0

1. táblázat: Hibás átváltások<sup>16</sup>

Típus	Mondatszint alatti szegmentumokban	Mondatszintű szegmentumokban
Körülbelüli/viszonylagos ekvivalencia	48	33
Szűkebb jelentés <sup>17</sup>	26	6
Tágabb jelentés	8	0
Konnotációk különbsége	18	0

2. táblázat: Részleges jelentésmódosulást eredményező átváltások

Természetesen az első csoport hibatípusaihoz vezető fordítói tévedések is összefügghetnek az ideológiával és a koherenciával, de egyrészt nem feltétlenül mindegyikük, másrészt a stílusra irányuló kérdéseink is amellet szólnak, hogy a hibatípusoknak inkább erre az utóbbi – részleges jelentésmódosulást eredménye-

<sup>16</sup> Az annotációban szerepel még egy „felszíni egyezés” elnevezésű címke is, mely a formailag hasonló kifejezések téves értelmezésen alapuló használatát jelzi a fordításban (10 esetet). Mivel ezek az esetek átfogóbb annotációkban benne foglaltatnak, külön a táblázat nem tünteti fel őket.

<sup>17</sup> Önmagában persze a jelentésbővítés vagy -szűkítés sem feltétlenül hibás átváltás (vö. Klaudy 1994: 106–118).

ző – csoportjára összpontosítsunk. Ebben a megközelítésben kitüntetett figyelmet kíván a konnotatív jelentések kezelése a szövegeinkben.

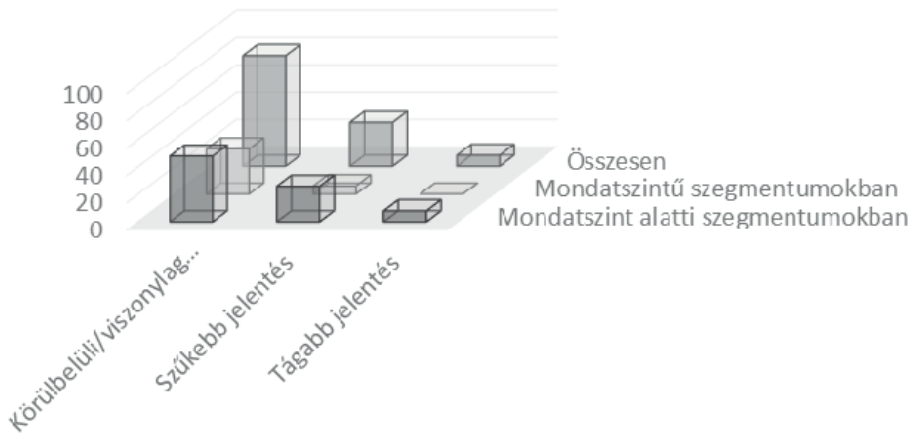
Tudjuk, hogy az elemzés kényes pontjához érkeztünk, hiszen az ekvivalensként adott kifejezések jelentésviszonyainak megítélése általában is magában hordja a szubjektivitás veszélyét, a konnotációnak pedig természeténél fogva egészen szubjektív dimenziója is lehet. Ha a korpuszunkat több annotátorral dolgoztattuk volna fel, a választásaik egyezése szolgáltatatható volna egyfajta alapot a szubjektivitás minimalizálására, egyszemélyes annotációkhoz azonban a megfelelő elemzőapparátus és -módszer kidolgozásában láttuk ennek lehetőségét. Így a fordításban szereplő ekvivalenseknek a forrásukhoz mért jelentésviszonyát (szűkebb, tágabb jelentés, körülbelüli – pontatlan – megfelelés) az online Larousse szótár (Larousse, dátum nélk.) és az ÉrtSz. (MTA Nyelvtudományi Intézete 1959–1962) alapján ítéltük meg, a konnotáció jelölésére pedig tág kategóriákat határoztunk meg: semleges, pozitív, negatív és sajátos orientációjú konnotatív jelentést. A pozitív/negatív páros a dologra és a rá irányuló beszélői attitűdre is utalhat – csak kétséget kizáró, nyelvi-nyelvhasználati tényekkel alátámasztható esetekben használtuk –, minden más esetben – amikor valamely kifejezés jelentéséhez konceptuális mezőjéhez tartozó további jelentések, illetve mindezek alapján sajátos interpretatív ítéletek társítása valószínűsíthető – csak az erre általánosan utaló címkét használtuk.

A konnotációt érintő fordítási problémák a forrás- és célnyelvi kifejezések között a 3. táblázat adatai szerint oszlanak meg. Vastag kerettel azokat a cellákat jelöltük, melyek az azonos konnotációjú ekvivalensekre vonatkozó adatokat tartalmazzák. Megjegyzendő azonban, hogy a „sajátos” címke egyetlen egyezése a valóságban nem a konkrét konnotációk tartalmi egyezését jelenti.

	<b>Fordítás pozitív</b>	<b>Fordítás negatív</b>	<b>Fordítás semleges</b>	<b>Fordítás sajátos</b>	<b>Eredeti összesen</b>
<b>Eredeti pozitív</b>	2	2	1	3	8
<b>Eredeti negatív</b>	1	1			2
<b>Eredeti semleges</b>	2	3		13	18
<b>Eredeti sajátos</b>	1		5	1	7
<b>Fordítás összesen</b>	6	6	6	17	

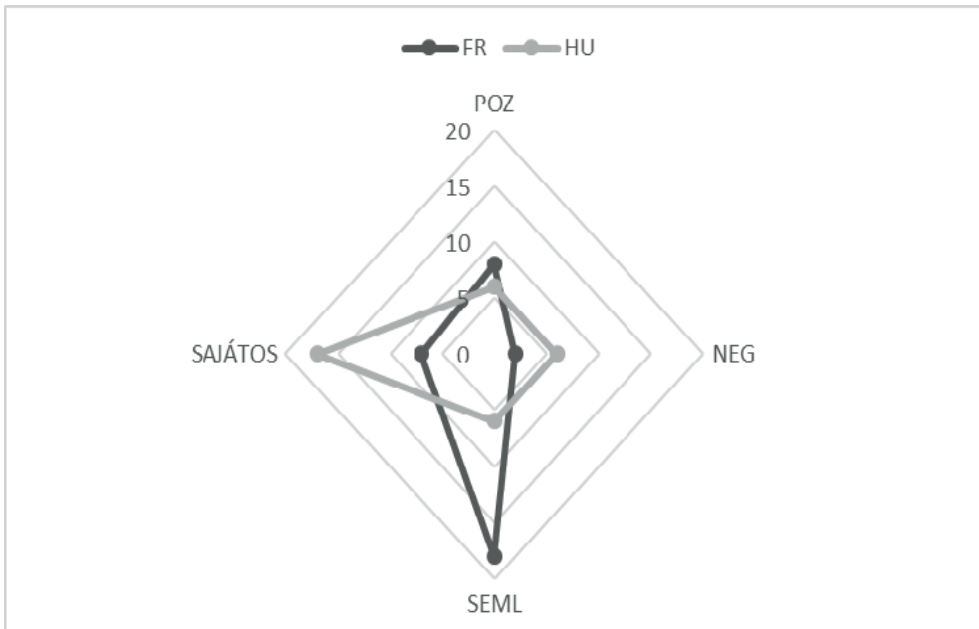
3. táblázat: Konnotatív jelentések viszonyai a fordításban

Az adatok tanúsága szerint a fordítás meglehetősen szabadon bánik a forrásnyelvi szöveg kifejezéseinek konnotatív jelentésével. Hogy mennyire és miként, azt az 1. diagram teszi szemléletessé.



1. diagram

Vegyük ehhez hozzá a szótári jelentések kezeléséről fentebb látott adatok ábrázolását is, amit a 2. diagram szemléltet!



2. diagram

A párhuzamos korpusz annotációjának elemzésével kapott adatokból ezek után a következő megállapítások szűrhetők le:

- Bár a fordítás tartalmilag jól visszaadja az eredetit, annak jelentéselemeit nem kezeli skrupulózusan. Számos kifejezést több-kevesebb pontatlansággal ad vissza, gyakran él a jelentések szűkítésének, időnként pedig a bővítésének a lehetőségével is.<sup>18</sup>
- A beszélői attitűdöt árnyalataiban is tükrözni igyekvő – „szerzőcentrikus” – fordítás helyett egy kissé szabadabb interpretáció eredményével van dolgunk. Míg a forrásnyelvi szövegben a konnotatív jelentés semlegessége és pozitív volta nagyobb arányban van jelen, mint a fordításban, a fordítás a negatív, és főként a sajátos konnotációk választásával tűnik ki.
- Mindez ideológiai manipulációt jelent Puurtinen (2003) meghatározása szerint, és a koherencia tekintetében a szerzői intenció és a fordítói interpretáció bizonyos fokú eltérését jelzi. A különbségeket hordozó nyelvi kifejezőeszközök sajátos megválasztása a két szöveg stílári különbségeit valószínűsíti.
- A téves megoldások nem jelentéktelen száma arra enged következtetni, hogy az ideológiai manipuláció akaratlan.

### 5. Diskusszió

Az adatok beszédeseek, de lássuk konkrétan, példákkal illusztrálva, hogy miben is áll a francia szöveg és a magyar fordítása közötti különbség s ennek önmagán túlmutató jelentősége. Könnyű dolgunk van, hiszen mindjárt a cím, az írás abban megjelenő kulcsfogalma és legelső mondata is a problémák kellős közepébe vezet az elemzőt. E három szövegelem bemutatásával tesszük az elmondottakat kézzelfoghatóvá.

Említettük, hogy a forrásszövegnek létezik angol és spanyol változata is. Kiindulásképpen állítsuk mind a négy címet párhuzamba!

FR	La pensée critique dans l'enclos universitaire
ES	El pensamiento crítico en el espacio universitario
EN	Academia's rebel alliance
HU	Értelmiség és társadalmi átalakulás – „elkötelezettség”

Szó szerinti magyar fordításban ezt így lehetne visszaadni: *A kritikai gondolkodás a zárt egyetemi térben*; kicsit szabatosabban: *Az egyetem falai közé zárt kritikai gondolkodás*. A legcsekélyebb eltérés ránézésre is – *latinité oblige* – a spanyol fordításban van; az egyszerűség kedvéért lássuk, ez mi takar. A francia

---

<sup>18</sup> Melyek önmagukban véve szintén legitim átváltási műveletek, a kérdés csupán az indokoltságuk és a következményeiknek jellege, mértéke.

*enclos* szó körülkerített területet, pl. karámot jelent, illetve magát a területet körbefogó kerítést. A spanyol *espacio* jelentésbővítéses átváltás eredménye, hiszen jelentése egyszerűen *tér*. Már ez az aprócska módosulás is információvesztést okoz, mivel a francia írás a társadalmi és politikai kérdésekről folytatott tudományos gondolkodásnak az egyetem falai közé való visszaszorulását, visszahúzódását, visszavonulását tárgyalja, és az eredeti cím metaforája – a hozzá köthető konnotatív jelentéssel különösen – ezt pontosan előre is jelzi. A cím persze speciális szövegelem (nincs még semmi sem veszve – gondolhatnánk), de megfogalmazása sem stilisztikai szempontból, sem a koherencia tekintetében nem közömbös. A másik két fordítás radikálisabban távolodik el a forrástól: az angol nem bíbelődik az *enclos*-val, hanem csupán az *egyetemi* jelentésű melléknév egyszerre lexikai és grammatikai átváltásával: jelentésbővítéssel és főnevesítéssel, a felsőoktatásban és a kutatásban részt vevő tudományos és kulturális közösség egészét jelölő generikus terminussal él. A magyar ennél is továbbmegy, és a még generikusabb *értelmiség* szót választja, azaz itt már nemcsak a bezártságra való utalás, hanem úgy általában az akadémiai szféra is „felszívódik”.

Mi lesz a cím másik elemének, a *La pensée critique*-nek a sorsa? A spanyolban tükörfordítást látunk, az egyébként frappánsan rövid angol címben a *rebel* 'lázado' melléknevet hozhatjuk vele kissé távoli összefüggésbe (s így megint egyszerre lexikai és grammatikai átváltással van dolgunk), a magyarban pedig leginkább az „*elkötelezettség*” szót, mely itt leginkább 'egy ügy vagy értékfelfogás melletti határozott és tartós kiállás' jelentésben értelmezhető, miközben ezt az idézőjelezés valamilyen axiológiai dimenzióba helyezi.

Az angol és a magyar fordítás emellett a jelentések betoldásának eszközt is alkalmazza. Az *alliance* 'szövetség' szó az akadémiai szférabeli kritikus gondolkodás és a társadalmi (tiltakozó) mozgalmak közötti kapcsolatra, illetve annak alakulására utal, a magyar *társadalmi átalakulás* szintagma pedig – általánosabb nézőpontból – e mozgalmak kontextusára. Megállapítható, hogy a „merészebb” fordítások megoldásai sem légből kapottak, hanem a szövegből merítenek, mégis perspektívaáttételt jeleznek, más-másfajta értelmezési keretet jelölnek ki, s ez koherencia-probléma. A francia (és a spanyol) címek kissé száraz objektivitása és precizitása szemben áll az angol hatásvadász sajtónyelvi blickfangjával, a magyar pedig a társadalomtudományi diskurzus megszokott kifejezőeszközeivel emeli az absztrakciónak egy igen általános szintjére a fordító által a szöveg lényegéként tekintett tematika megfogalmazását.

Ha most már csupán a francia és a magyar szövegpárosnál maradunk, azt tapasztalhatjuk, hogy ezek a címben és fordításában kiütköző stílusjegyek és koherenciajelenségek összhangban állnak a folytatással. Mint cseppben a tengert, úgy láthatjuk ezt az írás központi elemének: a *kritika* fogalomkörének a kezelésében.

A francia *critique* családjához tartozó szóalakok összesen 21<sup>19</sup> olyan fogalmi kategóriát jelölnek, amely számos más, változatos körbe tartozó fogalommal áll kapcsolatban, és az önálló vagy más terminusokhoz kapcsolt előfordulások rendre megkülönböztetik a generikus értelemben vett kritikát annak különböző területeitől és aspektusaitól. Ez jól tükrözi azt a felfogást, melyet a már említett CORTECS portálján a kritikai szellemről és a kritikai gondolkodásról szóló meghatározásban olvashatunk. Saját fordításunkban:

A kritikus gondolkodás nehezen jellemezhető fogalom. Olyan készségek és beállítottságok együttesét ötvözi, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy hatékonyan elemezzük, rendszerezzük és értékeljük az információkat, azok forrásait és azokat az érveket, amelyek alátámasztanak valamely állítást. Az, hogy a priori szkeptikusan állunk a tényekhez, megpróbáljuk elválasztani a búzát a pelyvától azzal, hogy szilárd, minőségi bizonyítékait követeljük mindannak, amit állítanak, és ésszerűen kételkedünk, csak néhány megkülönböztető jegye a kritikus gondolkodásnak. (Ford. Cs. I.)<sup>20</sup>

A tüzetes vizsgálat szerint – bár az olvasónak fel sem tűnhet – mindezt jóval kevesebb következetességgel adja vissza a magyar fordítás, olyannyira, hogy a *gondolkodásról* a hangsúly átcúsúszik a *rendszerkritikus, elkötelezettségen alapuló tiltakozásra*. A fordításban így megvalósul a (Puurtinen 2003) által ideológiai manipulációnak nevezett váltás. Míg például a francia szöveg a *critique* főnevet önmagában is teljes értékűen használja, a *társadalomkritikára* (két előfordulásában) külön jelzős szerkezettel utal (*critique sociale*), addig a fordításban (az említett kettő mellett) *társadalomkritikainak* (1), *elkötelezettnak* (1), *rendszerkritikusnak* (1) és főleg *rendszerkritikainak* (4) nevezik mindazt, ami az eredetiben egyszerűen csak *critique*. Ehhez jön még a címben már elemzett „*elkötelezettség*”. A szöveg kulcsfogalmának fordítása ezek szerint az esetek 38%-ában ideológiailag nem semleges, méghozzá nem véletlenszerűen: az ekvivalensként választott kifejezések tartalmi-konnotatív orientációja egyazon irányba mutat. A felsoroltak közül találunk példát jelentésszűkítésre (*critique* → *társadalomkritika*) és jelentésbővítésre (*critique* → *elkötelezett*) is, utóbbi olyan fokú, hogy a je-

---

<sup>19</sup> 18 esetben melléknévként, a fennmaradó 6 esetben főnévként fordulnak elő a forrásnyelvi szövegben. Az utóbbiakból 2 magában áll, 2 esetben a *sociale*, 1 esetben az *académique* melléknévi jelzővel, 1 esetben pedig a *des médias* bővítménnyel kiegészítve. Melléknévként 8 esetben a gondolkodásra és annak produktumaira vonatkozik (*pensée(s)*, *sens*, *théories*), 3 esetben a gondolkodókra (*chercheurs*, *intellectuels*), a fennmaradó 7-ben pedig publikációkra, illetve azok kiadóira (*essais*, *travaux*, *revue(s)*, *titres*, *édition*).

<sup>20</sup> L'esprit critique est une notion difficile à caractériser. Elle mêle un ensemble d'aptitudes et de dispositions permettant une analyse, un tri et une évaluation efficace des informations, de leurs sources, et des arguments invoqués pour soutenir telle ou telle affirmation. Être sceptique a priori sur les faits, tenter de distinguer le bon grain de l'ivraie en demandant des preuves solides et de qualité de ce que l'on nous affirme et douter raisonnablement sont quelques-uns des traits distinctifs de l'esprit critique (Caroti 2010).

lentés-visszaadás hozzátétőlegesenek minősíthető. A szakszöveg terminológiai konzisztenciájának lexiko-stilisztikai normáját, melyet a francia szerző követett, a fordító nem tartotta be, ehelyett a megengedőbb publicisztikai stílus normáit követte, ami annyiban érthető, hogy a francia írás a társadalomtudományi szakszöveg és az igényes publicisztika határmezsgyéjén helyezhető el, így a pontos lefordításához kellő érzékenységgel kell tudnunk azonosítani a kétfajta diskurzuskomponens arányait és határait. Ez most nem valósult meg, s ezzel a fordítás átbillent a véleményesajtó beszédmódjába.

A szöveg kezdete – mint strukturális, szemantikai, pragmatikai, tipológiai szempontból is kitüntetett szöveghely, s így külön fókuszú érdeklődő kutatási objektum<sup>21</sup> – a címet követő szövegelem(ek)et is magában foglalja. A mi párhuzamos korpuszunk kezdő mondatai teljesítik is az olvasó várakozásait – melyik-melyik a maga módján: bevezetnek a terítékre kerülő kérdéskörbe, megelőlegezik mindazt, amit a folytatás tárgyalásmód és stílus dolgában nyújtani fog, és megmutatják a szerző (és/vagy a fordító) attitűdjét és kommunikációs intencióját. Így szólnak:

De plus en plus décrié en raison des dégâts qu'il occasionne, le système économique suscite manifestations populaires et analyses érudites.

A jólét kiterjesztése helyett súlyos gazdasági válságba sodródtak az ún. fejlett országok. Válaszul egyre több a tömegtüntetés és szaporodnak a tudományos elemzések.

A fordító itt egyszerre több grammatikai és lexikai átváltási műveletet is végzett, melyeket kontrasztív nyelvészeti tényezők és az olvashatóság szempontjai is motiválnak. Mindegyiket nem, csak a tárgyunkba vágókat – a problematikus megoldásokat – vizsgáljuk.

A francia mondat egyetlen negatív jelentéstartalmú szava a (kikerülhetetlen) *dégâts* 'károk', egyébként semleges, tárgyilagos szóhasználat jellemzi: *occasionne* 'okoz', *système économique* 'gazdasági rendszer', *suscite* 'kivált'; igaz, a pozitívan konnotált *érudites* 'tudós' párhuzama a mellérendelt másik jelzős szerkezet *populaires* 'népi' melléknevével előrevetíti a kettő későbbiekben kifejtett különválását. A fordítás ehhez képest nyelvileg indokolatlan és tartalmilag is megkérdőjelezhető betoldásokkal operál. *A jólét kiterjesztése helyett* teljes egészében fordítói invenció, a *súlyos gazdasági válságba sodródtak* a 'károkat okoz' jelentéselem drámai, szélsőséges konkretizálása, „túlinterpretálása”. Az *ún. fejlett országok* szerkezet pedig hiába csak azt a félreértést próbálja megelőzni, hogy az olvasó a 'gazdasági rendszer' referensét magyar kontextusban keresse, másként is hat az olvasói interpretációra. Különösen a mondat egésze jelentésének fényében érezzük úgy, hogy a kelet-közép-európai országok rendszerváltozás előtti agitproposainak

<sup>21</sup> Vö. Skutta 2013.

színében tünteti fel a francia szerző kommunikációs attitűdjét. Holott őt stílusa éppen a saját írásában némi kritikai éllel ábrázolt „harag- és részrehajlásmentes” kutató típusához közelíti:

Kevésbé elkötelezettnek látszani, hogy „objektívebbnek”, és mérsékeltebbnek, hogy „kifinomultabbnak” tűnjenek, hiszen itt a radikalizmus a leegyszerűsítésre rímel.<sup>22</sup>

Ahogy a korpuszelemzés statisztikai eredményei is mutatták, az itt szemléltetett jelenségek a fordítás egészén végigvonulnak, azaz megvalósul a Szikszainé Nagytól (1999) a bevezetőben idézett stíluskohézió. És – lévén a forrásszöveg (mondjuk így:) eltérő színezetű stíluskohéziója – végig megvalósul a Puurtinen (2003) által ideológiai manipulációként említett jelentésmódosulás is. Ami pedig a befogadói ítélet meghatározta koherenciát illeti: a francia szövegnek a fordításával szembeni kontrasztja kidomborítja az elemző számára a megnyilatkozóhoz a beszéd tárgyához fűződő attitűdjét, világosabban láttatja az eredeti beszédhelyzet tényezőit és a kommunikációs szándékot. A fordítás emellett rávilágít arra is, hogy a szöveg és a kontextus bizonyos elemei és sajátosságai hogyan nyújtanak támpontot másfajta koherenciaítélet(ek)hez. A szerző – fordító – külső megfigyelő háromszögében ez utóbbi végül a fordító szövegéről alakítja ki a maga koherenciaítéletét a forrásszöveg mint negatív lenyomat alapján, és von le következtetéseket a fordító kontextus- és attitűdbeli háttéréről. Koherencia dolgában a hangsúly pedig éppen a következtetéseken van; ahogyan definícióinkban is áll: a befogadó koherenciaítélete alapján az interakció keretében vagy annak eredményeként konklúzióra jut. És tűnjenek bár árnyalatnyinak az interpretációs eltérések, a belőlük származó következtetéseké már drámai lehet.

### 6. Konklúzió: visszatérés a hipotézisekre, kilátások

Vizsgálatunk ugyan nem terjedt ki mindenfajta nyelvi jelenségre, melyek a szövegek stílusjegyeit hordozzák – és ez a további kutatás egyik lehetséges irányát is kijelöli –, a válogatás és elrendezés fordításbeli megoldásairól bebizonyosodott, hogy stílári és ideológiai kihatásaik elválaszthatatlanok. Emellett pedig valóban olyan nyomokat hoztak létre a célnyelvi szövegben, melyek lényegi hozzájárulást nyújtanak a befogadói koherenciaítélet (és a közlői szándék) megragadásához. Az elemzés bizonyította a korrelációs korpuszelemzésnek a Csúry (2022)-ben javasolt módszer alkalmasságát a koherencia korpusz alapú vizsgálatára, és azt a feltevésünket, hogy a szöveg stíluselemeinek és a benne kódolt ideológiának a fordításban való manipulációjáról lehetséges egzaktt – adatokon ala-

---

<sup>22</sup> Se montrer moins engagé pour paraître »plus objectif«, plus modéré pour sembler »plus subtil«, car ici radicalisme rime avec simplisme. (A korpuszként használt fordítást itt a pontosság kedvéért kiigazítottuk. – Cs. I.)



puló – képet adni. A kutatás tehát mindegyik hipotézisünk igazolására alkalmas eredményeket szolgáltatott.

Nyilván nem szükséges ma már azt bizonygatni, hogy a stílus nem valami külső lakkréteg a szövegen, hanem annak egyik jelentéstani-funkcionális összetevője<sup>23</sup>, még ha a kifejtettek ennek az újabb illusztrációjaként foghatók is fel. A Szikszainé Nagy (1999) által – más szerzőkkel összhangban – használt *stíluskoherézió* fogalmát kontrasztba állított példáink alighanem kézzelfoghatóan illusztrálják. Azt a kérdést, hogy ennek az egyébként nagyon kifejező terminusnak kapcsán szükség van-e további fogalmi reflexióra (miután mi a *koherencia* szintjén vizsgáltuk a stíluselemek szerepét), nyitva hagyjuk. Petőfi szövegmodelljében (1997: 66) mindenesetre a stílus helyét a „vehikulumhoz (a hozzárendelt vehikulum-imágó, illetőleg az ahhoz rendelt formáció összetevőinek a közvetítésével) rendelhető kontextuális szemantikai felépítés (kontextuális sensus [= F● + N■])” részeként, s így a koherencia vehikulumhoz rendelhető egyik meghatározójaként jelölhetjük ki. Ily módon a címben feltett kérdésre a válasz természetesen *igen*, hiszen a koherenciát számos egyéb tényező mellett a stílus is meghatározza.

Az ideológia–koherencia viszonyrendszer problémakörének alaposabb megismeréséhez az itt tekintetbe nem vett stílusösszetevők mellett a további kutatást a párhuzamba állított szövegekhez rendelhető tudásbázisok, ontológiák területére is célszerű kiterjeszteni.

<sup>23</sup> A stílusnak a fordításbeli szerepéről alkotott különböző nézetek áttekintéséhez ld.: (Saldanha 2014).

**Függelék**

szint	réteg	tulajdonságok	értékek (címkék)	megjegyzés
szavak, kifejezések	szegmentum	nyelv	forrás	
			cél	
		ekvivalens hiánya	lefordíthatlan	Nincs célnyelvi megfelelője.
			betoldott	Nincs forrásnyelvi megfelelője.
		konnotáció	pozitív	Lásd az 5. szakaszt.
			negatív	
sajátos				
mondatok	mondat	nyelv	francia	
			magyar	
relációk	szegmentumok ekvivalencia-problémája, mondatok tartalmi megfelelése	a reláció elemei	forrás	
			cél	
		ekvivalencia-probléma-típus	visszaadja a jelentést	A kijelentéstartalom szintjén.
			kompensálatlan antoníma	Állítás/tagadás nem módosul az antonímával történő fordítás esetén.
			ellentétes konnotáció	A szegmentumok annotációjával együtt.
			eltérő konnotáció	
			nyelvtani hiba	A hibás fordítás hibás nyelvtani elemzésből ered.
			tágabb jelentés	
			szűkebb jelentés	
			nem ekvivalens jelentés	
			hozzávetőleges megfelelés	
felszíni ekvivalencia	Szegmentum szintű (alaki) hasonlóság, de problémás jelentés-visszaadás.			

3. táblázat: Az alkalmazott annotáció kategóriarendszere

## Irodalomjegyzék

- Bánhegyi M. 2010. Politikai szövegek és fordítástudomány 2. rész: Szövegnyelvészeti trendek a politikai diskurzuselemzés fordítástudományi megközelítése terén. *Fordítástudomány* XII. 2. sz. 24–43.
- Bánhegyi M. 2024. Politikai fordítás és ideológia: meggyőzés és manipuláció. In: Klaudy K.–Robin E.–Seidl-Péché O. (szerk.): *Bevezetés a fordítás és a tolmácsolás kutatómódszertanába II. Speciális rész*. Budapest: ELTE FTT – MANYE Fordítástudományi Szakosztály, 201–216.
- Boase-Beier, J. 2004. Saying what someone else meant: style, relevance and translation. *International Journal of Applied Linguistics* 14. 276–287.
- Caroti, D. 2010. *Pensée critique? Esprit critique? Un peu de théorie*. [www.cortecs.org](http://www.cortecs.org) 2010. 11. 13.  
<https://cortecs.org/publications-recherche/pensee-critique/> (2024. 06. 04.)
- Csúry I. 2017. A zabolátlan koherencia. In: Dobi E.–Andor J. (szerk.): *Esettanulmányok a szövegkoherenciáról*. *Officina Textologica* 20. Debrecen: Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszék, 11–38.
- Csúry I. 2022. Az empirikus koherenciavizsgálat alapjai. Bevezetés a korrelációs korpuszelemzésbe. In: Dobi E.–Boda I. K. (szerk.): *A szövegkoherencia elméleti és gyakorlati megközelítései*. *Officina Textologica* 22. Debrecen: Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszék, 154–168.
- Dubéda, T.–Obdržáľková, V. 2021. Stylistic competence in L2 translation: stylometry and error analysis. *The Interpreter and Translator Trainer* 15. 1–15.
- Hewson, L. 2001. Style and Translation. *Anglophonia/Caliban* 9, *Langues et littératures*. *Linguistique, stylistique, traduction*. 193–204.
- Károly K. 2007. *Szövegtan és fordítás*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Károly K. 2024. A fordítás mint szöveg(re)produkció kutatásának elméleti és módszerei. In: Klaudy K.–Robin E.–Seidl-Péché O. (szerk.): *Bevezetés a fordítás és a tolmácsolás kutatómódszertanába II. Speciális rész*. Budapest: ELTE FTT – MANYE Fordítástudományi Szakosztály, 11–30.
- Klaudy K. 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest: Scholastica Kiadó.
- Klie, J.-C.–Bugert, M.–Boullosa, B.–De Castilho, R. E.–Gurevych, I. 2018. The INCEpTION Platform: Machine-Assisted and Knowledge-Oriented Interactive Annotation. In: Zhao, D. (ed.): *Proceedings of System Demonstrations of the 27th International Conference on Computational Linguistics*. 5–9.  
<https://inception-project.github.io/publications/INCEpTION-COLING2018-Demo.pdf> (2024. 06. 03.)
- O'Donnell, M. 2008. Demonstration of the UAM CorpusTool for text and image annotation. In: Lin, J. (ed.): *Proceedings of the ACL-08: HLT Demo Session (Companion Volume)*. 13–16.

- Petőfi S. J. 1997. *Egy poliglott szövegnyelvészeti-szövegtani kutatóprogram. Officina Textologica* 1. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Puurttinen, T. 2003. Explicitating and implicitating source text ideology. *Across Languages and Cultures* 4/1. 53–62.
- Saldanha, G. 2014. Style in, and of, Translation. In: Bermann, S.–Porter, C. (eds.): *A Companion to Translation Studies*. John Wiley & Sons Ltd, 95–106.
- Seidl-Péché O. 2024. Korpusznyelvészeti módszerek a fordított szövegek kutatásában. In: Klaudy K.–Robin E.–Seidl-Péché O. (szerk.): *Bevezetés a fordítás és a tolmácsolás kutatómódszertanába II. Speciális rész*. Budapest: ELTE FTT – MANYE Fordítástudományi Szakosztály, 235–251.
- Simpson, P. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. London–New York: Longman.
- Skutta F. 2013. Débuts de textes et progression thématique. *Verbum* XXXV. 1–2. 187–204.
- Szabó H. 2007. Fordítás, ideológia és az olvasói bizalom. *Fordítástudomány* IX. 1. sz. 69–78.
- Sziksainé Nagy I. 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Vinay, J.-P.–Darbelnet, J. 1972. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Didier.

### Források

- ÉrtSz. Bárczi G.–Országh L. (főszerk.) 1959–1962. *A magyar nyelv értelmező szótára*. Elektronikus kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó.  
<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/> (2024. 06. 03.)
- L'équipe de Là-bas. 2011. Autour du Diplo. [www.la-bas.org](http://www.la-bas.org).  
[https://la-bas.org/spip.php?page=article&id\\_article=2078](https://la-bas.org/spip.php?page=article&id_article=2078) (2024. 06. 03.)
- Larousse Dictionnaire de français. Paris: Larousse. <https://www.larousse.fr/> (2024. 06. 03.)
- Le CorteX 2011. La pensée critique dans l'enclos universitaire, par Pierre Rimbert. [www.cortecs.org](http://www.cortecs.org).  
<https://cortecs.org/publications-recherche/la-pensee-critique-dans-lenclos-universitaire-par-pierre-rimbert/> (2024. 06. 10.)
- Rimbert, P. 2011. Értelmiség és társadalmi átalakulás – „elkötelezettség”. *Magyardiplo – Le Monde diplomatique*.  
<https://www.magyardiplo.hu/2011-januar/344-ertelmiseg-es-tarsadalmi-atalakulas-elkoetelezettseg.html> (2014. 11. 05.)
- Rimbert, P. 2011. La pensée critique dans l'enclos universitaire. Enquête sur les intellectuels contestataires. *Le Monde diplomatique*.  
<https://www.monde-diplomatique.fr/2011/01/RIMBERT/20013> (2014. 11. 05.)

Rimbert, P. 2012. La pensée critique dans l'enclos universitaire. *Investig'ation / Analyses et témoignages*. <https://investigation.net/la-pensee-critique-dans-l-enclos/> (2024. 06. 03.)

### **Style and Ideology in Translation: Is Everything Coherence? A Quantitative Textological Approach.**

The present paper deals with the relationship between style, coherence and translation by exploring data from an annotated parallel corpus analysis. Our research focuses on the twofold problem of how ideological content carried by the stylistic elements of a text can be identified and how their treatment in translation can provide information on coherence. We follow our concept of coherence as defined in (Csúry 2017) and our methodological approach presented in (Csúry 2022). The results support the hypothesis that the stylistic elements of a text carry ideology, and therefore, their specific treatment in translation results in ideological manipulation. This type of manipulation creates clues in translation (i. e., target language text) that serve as a point of reference for capturing the coherence of the source text (or both). In this way, the stylistic features of a text are also coherence markers. It is possible to give an exact, data-based account of their manipulation through translation, and thus of the coherence relations linked to the given text.

## 6.

### A szövegjelentés síkjainak bemutatása *A hiúz* című Áprily Lajos-novella részletének elemzésével

DOBI EDIT

#### 1. Bevezetés

Tanulmányom középpontjában a szemiotikai textológiai jelentésrepresentáció néhány központi modellalkotó kategóriájának és magának az elemzés módszerének bemutatása áll felelevenítve az 1998-ban indult Poliglott szövegnyelvészeti-szövegteni kutatóprogram kezdeti szakaszában végzett kutatást, amely Áprily Lajos *A hiúz* című novellájából vett szövegrészlet elemzésén keresztül törekedett minél árnyaltabb képet adni a szövegmondat-összetevők és a szövegmondatok lineáris elrendezésének szövegjelentést befolyásoló szerepéről. Ennek értelmében nem új kutatási eredményekről írok, hanem a kutatócsoport szemiotikai textológiai vonatkozású szövegvizsgálatainak egyik első meghatározó vállalására támaszkodva szemléltetem rendszerben a szövegjelentés szemiotikai textológiai reprezentációjának kulcskategóriáit.

A dolgozat keretében tehát

- egyrészt vissza kívánok nyúlni a szóban forgó kutatáshoz, röviden ismertetve, hogy milyen általános elvek és szabályszerűségek fogalmazódtak meg a kutatócsoport tagjainak elemzései alapján, amelyek támpontként szolgálnak a kommunikatív jelentéssík sajátosságainak definiálásához;
- másrészt pedig kibővítem az említett szövegrész elemzését olyan irányokban, amelyek révén képet kapunk a másik három (az értelmi, a referenciális és az asszociációs) jelentéssík reprezentációjának szerepéről a szövegrész globális jelentésleírásában (és általában véve a szövegek jelentésének komplex reprezentációjában), valamint magában a szemiotikai textológiai jelfelfogásban is; egyúttal ugyanazon példaszöveg vizsgálatán keresztül láthatjuk a kommunikatív jelentéssík helyét és szerepét a jelentéssíkok szemiotikai textológiai rendszerében.

1999-ben jelent meg a szövegmondat-összetevők lehetséges lineáris elrendezéseinek elemzésével foglalkozó tanulmánykötet az ünneplott Szikszainé Nagy Irma szerkesztésében, ez az *Officina Textologica* sorozat harmadik része volt Petőfi S. János programadó kiadványa és a korreferencialitás kérdéskörével foglalkozó második kötet után.

A szóban forgó kötetben megjelent tanulmányok szerzői által elvégzett elemzések célkitűzéséről, a feladatokról a Petőfi S. János által írt *Előszó*ban a következőt olvashatjuk (ezt teljes terjedelmében idézem, hogy világosan kirajzolódja-

nak a kommunikatív jelentés szemiotikai textológiai vizsgálatának kezdeti, kísérleti lépései):

„Az elemzések céljára ugyanabból a szövegből – Áprily Lajos „A hiúz” című elbeszélésének első öt bekezdéséből – választottunk ki először (I) egy olyan tagmondatot, amely egy mellérendelő összetételt tartalmazó szövegmondat első tagmondata, másodsor (II) egy teljes (de egyszerű) szövegmondatot, végül (III) egy öt mellérendelt – egymástól szintaktikailag független – tagmondategységből álló összetett szövegmondatot, s azok belső elrendezhetőségének elemzésére kértünk fel kollégákat.

A belső elrendezhetőség vizsgálatát mindhárom esetben úgy készítettük elő, hogy az adott szöveg szóban forgó szövegtagmondatát, illetőleg szövegmondatát töröltük, és megadtuk összetevőik valamennyi elfogadhatónak tartható elrendezését annak jelzése nélkül, hogy melyik elrendezés található az adott szövegben. A kreatív gyakorlatok körébe sorolható elemzési feladatok annak meghatározásából álltak, hogy az egyes esetekben a lehetséges elrendezések közül melyik (melyek) tartható(k) elfogadhatónak és melyik (melyek) nem.

Mindhárom szövegrész elemzésére három-három személyt kértünk fel, kettőt arra, hogy ő maga végezze el az elemzést, egyet pedig arra, hogy az elemzést végeztesse el egy szeminárium hallgatóival, és összesítse/értékelje annak eredményeit.

A jelen kötet az ezekre a felkérésekre beérkezett kilenc tanulmányt tartalmazza, a következő elrendezésben. A kötet a három feladatnak megfelelően három részre tagolódik. Mindegyik rész a szóban forgó feladat leírásával kezdődik, amelyet először a két egyéni, majd a csoportos feladatmegoldás követ.

Minthogy szinte mind a kilenc elemzés más-más módszert követ, a kötet igen változatos információkat szolgáltat az ilyen típusú elemzések elvégzéséhez” (Petőfi S. 1999: 11).

A 25 évvel ezelőtt megjelent elemzések valójában a Petőfi S. János által megformáltság-központúnak nevezett nyelvészet koncepcióját igyekeztek gyakorlati síkon minél árnyaltabban alátámasztani. Az elméletalkotás fázisában a globális cél a rendszernyelvészet és a szövegnyelvészet viszonyának minél explicitebb leírása volt, és ebben az alapvetően generativista forrású transzformációs nyelvészeti komponens nagy szerepet játszott. A szemiotikai textológia komplex felfogalmának és azóta kidolgozott és részleteiben továbbfejlesztett elméleti keretének ismeretében úgy gondolom, hogy – noha a generatív nyelvészet formalista felfogása nem igazán vitte előre a kontextusfüggő jelentés reprezentációs modelljének kidolgozását – a kommunikáció mentális tartalmak interakciójaként való felfogásával, a konstingencia kategóriájának meghatározásával a hangsúly

az alkotói és a befogadói tudásbázis szerepének vizsgálatára helyeződött. Ez pedig a jelentésrepresentáció pragmatikai attitűdjének erősödéséhez vezetett a szöveg mint komplex jel jelentésének leírásában.

Az, ahogyan Petőfi S. a szövegnyelvészet szerepét jellemzi pár évvel a kutatóprogram felvázolása után, jól alátámasztja ezt:

„A szövegnyelvészet feladata egyrészt az, hogy a szövegek szövegmondataihoz lexikogrammatikai alapszerkezet-representációt, valamint az annak lehetséges lineáris elrendezéseire vonatkozó információt rendeljen, másrészt az, hogy argumentumokat szolgáltatson annak megvilágítására, hogy az adott szöveghelyeken a szóban forgó alapszerkezeteknek miért az a manifesztációja fordul elő, amelyik előfordul. Minthogy a szövegmondatok a legtöbb esetben hiányosak, azaz nem tekinthetők olyan értelemben önállóaknak, mint a rendszermondatok, a megfelelő lexikogrammatikai alapszerkezet-representációk hozzárendelése a legtöbb esetben megkívánja a szövegmondatok rendszermondatszerű kiegészítését. Mind e kiegészítések végrehajtásához, mind az argumentációk megalkotásához azonban az esetek jó részében a nyelvészeti ismereteken túlmenő szövegtani és világra vonatkozó ismeretek alkalmazására is szükség van” (Petőfi S. 1999: 8).

A szövegnyelvészet feladatának e rövid összegzése gyakorlatilag magában foglalja a szemiotikai textológiai szövegjelentés-felfogás négy kulcskategóriáját, a jelentés négy teoretikus síkját, amelyek együttesen alkotják a szövegjelentést, és amelyek szisztematikus elemzése a szemiotikai textológiai szövegjelentés-representáció alapja:

- 1) „az adott szöveghelyeken a szóban forgó alapszerkezeteknek miért az a manifesztációja fordul elő, amelyik előfordul” szempont a kommunikációs helyzet és a szöveggörnyezet alkotói szórend- és mondatrendválasztást befolyásoló szerepét helyezi a jelentésvizsgálat fókuszába, megalapozva a **kommunikatív jelentéssík** kategóriáját;
- 2) „a szövegmondatok rendszermondatszerű kiegészítése” az **értelmi jelentéssík** leírásának eszköze;
- 3)–4) „a nyelvészeti ismereteken túlmenő szövegtani és világra vonatkozó ismeretek alkalmazása” a tudásbázis szerepének előtérbe kerülésével áll összhangban, és mind a **referenciális**, mind az **asszociációs jelentéssík** leírásában fontos szerephez jut.

Jelen tanulmány keretében először röviden körvonalazom a befogadói percepció és interpretáció tudásbázis-alapú felfogását, megrajzolva azt a procedúrát, amelyet a szemiotikai textológia feltételez a szövegek jelentésértelmezésének hátterében, de részben már előzményeként is (l. 2 fejezet). Ezt követően az Áp-



rily-novellarészlet elemzésével bemutatom, hogy az említett négy jelentéssík milyen módszerrel, mely lépéseket követve reprezentálható a szemiotikai textológia szemléletét véve alapul (1. 3. fejezet). A kitekintésben a kutatási terület tágabb kontextusáról, aktuális kérdéseiről, a közeljövő lehetséges feladatairól esik szó (1. 4. fejezet).

## 2. Röviden a szövegjelentés-reprezentáció tudásbázis-alapú felfogásáról

Az, hogy a szövegek jelentésének vizsgálatát milyen elméleti alapon, mely elemző apparátus mely kategóriáival képzeljük el, véleményem szerint döntően azon múlik, hogy az értelmező nézőpontját hol helyezzük el. Ebben szerintem két fő pólus létezik: a szövegen kívüli és a szövegvilágban benne lévő nézőpont. A szemiotikai textológiai jelentésmegközelítés keretében az utóbbi szerint tekintünk a szöveg jelentésleírására és ennek kategóriáira: maga az elemző is része a szövegjelentésnek az arról való tudásnak a birtokában, hogy minden paramétere változóként van jelen a jelentésreprezentáció procedúrájában.

Az interpretáció kiindulópontja az értelmező egyén jelentésreprezentáló szándéka, amelyhez támpontként az értelmező adott pillanatban rendelkezésre álló tudása szolgál. Ezt a tudást Petőfi S. János **tudásbázis**nak nevezi, amelynek tartalmi elemei szerinte három szektorba rendezhetők: a tudás/hiedelem, a feltevések és az elvárások szektorába; ezekre – megnevezésük itteni sorrendje szerint – csökkenő mértékű interszubsztitívitás jellemző. A tudásbázisokat Petőfi S. informatív konfigurációba is rendezi, három kategóriát különböztetve meg. A **tipológiai bázis** a szövegtípusokra és a kommunikációs helyzet típusaira vonatkozó tudást és feltételezéseket foglal magában, az interpretációfolyamatban kitüntetett szerepe van, hisz az értelmező szöveghez való viszonyát alapjaiban meghatározza. Tulajdonképpen összefüggésbe hozható Tolcsvai Nagy Gábor *mentális ösvény* fogalmával (Kövecses–Benczes 2010: 135–136, Tolcsvai Nagy 2010: 42), hiszen az, hogy a befogadó az értelmezés műveleteiben a háttértudásának mely elemeit használja, attól függ, hogy az éppen értelmezett szöveget mely szövegtípusba sorolja, valamint hogyan ítéli meg az adott kommunikációs helyzet fajtáját. Ettől függnnek az értelmezett szöveggel kapcsolatos elvárásai is. Az interpretáció **centrális bázisa** a tudás és a feltevések összes típusát tartalmazza médiumspecifikusan rendszerezve. Léteznek ún. **lokális bázisok** is, amelyek elemei pedig az interpretáció centrális bázisából kiválasztott tudáselemek közötti lehetséges kapcsolatokat tartalmazzák.

A jelentésreprezentációt alapjaiban határozza meg a kommunikáló felek tudásbázisai közötti megfelelés, illetve átjárhatóság. Minél nagyobb az eltérés a kommunikáló felek tudásbázisai között, annál nagyobb az esély a szövegjelentés nemértésére vagy félreértésére, azaz a közlő és a befogadó jelentésreprezentációja közötti eltérés akár olyan mértékű is lehet, hogy hátráltatja vagy megakadályozza.

lyozza az eredményes kommunikációt. Petőfi S. – azzal, hogy az interpretáció jellemzésében számol az egyéni kognitív működések értelmezést, ill. kommunikációt befolyásoló szerepével, és ezt a terminológiával megragadhatóvá teszi – a szemiotikai textológiai kommunikátum- és kommunikációmegközelítést kognitív-pragmatikai szemléletű szövegelméleti keretbe tágitja. (Vö. Dobi 2021: 69.)

Lényeges pont a szövegjelentés magyarázatában a szöveg-összefüggőség nyelvi eszközrendszerének a vizsgálata is, mert bár fizikai értelemben a szöveg-értelmezés kiindulópontja a tartalom nyelvi megformáltsága, az eddigi szövegelemzések azt igazolják, hogy a szövegek textualitásának, valamint koherenciájának nem feltétele a szövegek nyelvi jólformáltsága és a fizikai megformáltság összefüggősége.

A szemiotikai textológia keretében értelmezett szövegösszefüggés-kategóriák forrása Charles Morris szemiotikai rendszere (1964), amely alapján a szöveg összefüggőségének szintaktikai, szemantikai és pragmatikai síkja különböztethető meg. Morris a folytonosságot kifejező szintaktikai eszközöket a konnexitás, a szemantikaiakat a kohézió, a pragmatikaiakat a koherencia kategóriájába sorolja. A szövegösszefüggés eszközrendszerére tágabban tekintve bármi, ami a szöveg jelentésbeli összefüggéséhez hozzájárul – például fonetikai, prozódiai, stilisztikai jelenségek vagy a verbálistól eltérő médiumok –, hat a befogadó jelentésrepresentációs működésére. A szövegek textualitásának teljesülését általában a koherenciájuk mértékével jellemzik, abban azonban, hogy a koherencia milyen feltételekhez kötött, az egyes szövegtanok nem feltétlenül értenek egyet.

A szemiotikai textológia keretében a szövegösszefüggést jellemző síkok rendszere kiegészül a konstingencia kategóriájával, amely olyan esetekben is lehetőséget teremt a textualitás magyarázatára, amelyekben a szöveg nyelvi síkjának jelenségei alapján ez nem tehető meg. A konstingencia a szöveghez rendelt tényállás folytonossága, összefüggősége. Petőfi S. így jellemzi a konstingencia központi szerepét: „Ma már általánosan elfogadható az a nézet, hogy egy verbális képződmény koherenciája (szövegsége) nem nyelvi szövetének összefüggőségétől – konnexitásától és/vagy kohéziójától – függ, hanem attól, hogy a nyelvi szöveget által feltehetően utalt tényállásokat szerves egységű tényállás-konfigurációnak (tényállás-együttesnek), más kifejezéssel élve konstingens képződménynek tudjuk-e elfogadni” (Petőfi S. 2009: 69) Számos szövegelemzés vezetett ahhoz a véleményhez, hogy a konstingenciát többféle befogadói mentális aktussal azonosítva jellemezhetjük az interpretáció típusától függően: beszélhetünk a befogadó konstingenciaitéletéről (pl. egy nem prototipikus szöveg befogadása-kor), de a jelentésfolytonosság lehet a befogadó pillanatnyi benyomása is (valószínűleg a mindennapi kommunikáció szövegeinek értelmezésekor erről van szó), illetve a két működés között a tudatosság foka alapján valószínűleg több formája létezhet. A konstingencia kategóriájának bevezetése összességében azt a célt szolgálja, hogy a szövegek textualitásának leírása differenciáltabb legyen,

azaz jellemezni lehessen a befogadó mentális működését, amelynek eredménye egy szöveg koherens szöveggént való értelmezése.

### 3. A jelentéssíkok elemzése Áprily novellarészletében

Ahogy ezt fentebb, a tudásbázis szövegértelmezésbeli szerepével kapcsolatban bemutattam, bármely szöveg jelentésének értelmezése (akár elemzési céllal, akár nem) előzetes tudáselemeket mozgósít, amelyek az értelmezési procedúra egyes fázisaiban eltérő nyomatékkal, funkcióval jutnak szerephez. Ezek némelyike határozottabban hozzákapcsolódik egy vagy több jelentéssík reprezentációjához (pl. mondat- és szöveggrammatikai ismereteink, irodalmi és kulturális, valamint életrajzi ismereteink stb.); mások (például szövegtipológiai ismereteink) szövegértelmezői elvárásainkra hatnak.

Elemzésem tárgya tehát Áprily *A hiúz* című novellájának első öt bekezdése. A jelentéssíkok elemzése – összekapcsolva az 1999-ben elvégzett szórendi és mondatrendi vizsgálatokkal – a szövegjelentés komplex reprezentációjának része. Az elemzés szempontjából nem lényegtelen, hogy a novella Áprily Lajos *Fecskék, őzek, farkasok. Elbeszélések* című kötetében jelent meg; Budapesten a Móra Ferenc Könyvkiadó adta ki. A könyv fülszövegének egy részlete jól leírja azt, amit az olvasó a novellák elolvasása során benyomásként szerez a humanista író-költő Áprily Lajosról: „az állatok világán túl a könyv vallomások hangja másról is szól. A személyiség különös varázsának melegségével tárja elénk Áprily Lajosnak, a kitűnő költőnek gazdag érzésvilágát, s mond el nem egy hiteles adatot az életéből. A változatos állatkalandok során megismerjük és megszeretjük a mélyen humanista költőt, akitől mindnyájan megtanulhatjuk, hogy kell testvériesen szeretni az állatokat, s hogy jó gyönyörködni megkapó, színes jelenlétükben” (Áprily 1965).

Alább olvasható a szövegrészlet, amelyben a számok az egyes szövegmondatok sorrendi kódjaiként azonosítandók, és jelen dolgozatban azt a célt szolgálják, hogy az elemzés során említett szövegjelenségeket könnyen vissza tudjuk keresni a kompozíciós egységekre való hivatkozás alapján:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A kódolás az eredeti 1999-es kutatás keretében készült, amikor is a szövegmondatok lineáris elrendezésének jelzésére is szolgált. Itt meg kell jegyezni, hogy az egymástól elkülönített (sorszámozott) egységek inkább nevezendők kompozicionális egységeknek, mert némely szöveghelyen nem felelnek meg a szövegnyelvészeti terminológiában szövegmondatnak nevezett struktúrának, amely – Deme László *mondategész* fogalma nyomán (Deme 1971: 39, 41, 99) – lehet teljes egyszerű mondat, lehet mellérendelő összetett mondat tagmondata, és lehet alárendelő összetett mondat egésze. Hogy az 1999-ben elvégzett sorrendi elemzések eredményei és jelen vizsgálat tanulságai a szövegbeli egységekre való hivatkozás síkján egymással összeegyeztethetők legyenek, megtartom az eredeti szövegtagolást, és az egyszerűség kedvéért jelen szempont vizsgálatában a *kompozicionális egység* és a *szövegmondat* kategóriát azonos értelemben használom.

[1]Őszi vasárnap volt. [2]Vasárnap, mert apám otthon foglalatostkodott, és őszi, mert napfényben ragyogtak a tarkuló erdők és bokrosok a falu felett.

– [3]Ebéd után eljössz velem a Bábirkóba, fordult hozzám apám. – [4]A Bábirkóba? – kérdeztem csodálkozva, mert más vasárnapokon sokkal nagyobb sétákra indultunk a patakok mentén. – [5]Megnézzük a vadat. – [6]Miféle vadat, apám? – [7]Amit a székely vadászok tegnap hoztak le a havasról. [8]Barabás lőtte bele az utolsó golyót, s most ott van az ő házában.

[9]A vad felizgatta képzeletem. [10]Medve? [11]Farkas? – [12]Majd meglátod – felelte rejtélyeskedő apám.

[13] A Bábirkó nevű falurész nem volt messze a házunktól. [14]Beléptünk a faragott kapun. [15]Ismertem a veres bajuszú Barabást, ő volt a falu legszerencsésebb kezű vadásza. [16]Üdvözölte apámat, s megkérdezte: – [17]Vadát látni jöttek? – [18]s már be is tessékelt az alacsony mestergerendás mennyezetű szobába.

[19]Táguló szemem hamar meglátta a vadat. [20]A mestergerendában, kovácsolt vasszegezen hurok volt, abban volt a feje, teste lelógott a padló felé. [21]A padló és a farka vége között alig volt két arasznyi a távolság. [22]Bundája foltos, lába karmos, bajusza nagy macskabajusz, erős fogú szája tátva maradt a halálos görcsben, szőrpamacs a füle hegyén. – [23]Hiúz – mutatta be apám. – [24]Hiúz – ismételte meg a szót Barabás mosolyogva. [25]Álmélkodva néztem a vadat: [26]hiúzt sose láttam.

### **3.1. A novellarészlet értelmi jelentéssíkjának elemzése**

Az értelmi jelentés síkját Petőfi S. János verbalizált fogalmi jelentésként határozza meg. Ez azt jelenti, hogy a befogadója által a szöveghez rendelt értelmi jelentés nyelvi-szemantikai értelmező folyamat eredménye. Ennek során a befogadó a szöveg nyelvi megformáltságához feltételezhetően hozzárendelhető jelszerveződés<sup>2</sup> alapján létrehozza a nyelvi megformáltság alkotóelemeihez rendelt jelentésegységek szerveződését. Ezzel a művelettel kapcsolatban egymással természetesen összefüggő két eljárást kell kiemelnünk:

– a szöveg kiegészítését a nyelvileg kifejtett egységek alapján értelmezhető (odaértett), nyelvileg nem kifejtett egységekkel;

---

<sup>2</sup> A „szöveg nyelvi megformáltságához feltételezhetően hozzárendelhető jelszerveződés” kifejezésnek inherens jegye Petőfi S. János kommunikáció- és szövegfelfogásának az a sajátossága, hogy bármilyen – valamely közlő és/vagy befogadó által végrehajtott – mentális művelet eredménye pusztán „feltételezhető”, mivel a kommunikáció során egymással interakcióba kerülő mentális tartalmak egyediek és egyszerek, tehát ezek működésének eredményéről általános és kategorikus megállapítás nem tehető.

– olyan, világra vonatkozó ismeretek és feltevések (tudáskeretek, forgatókönyvek) alkalmazását, amelyeket a konvencionális szótári jelentéseket alapul vevő jelentéseken kívül alkalmazunk. (Vö. Dobi 2020: 265.)

Az alábbiakban ennek a két műveletnek az eredményét ismertetem (lásd 3.1.1. és 3.1.2.).

### 3.1.1. A szövegrészlet verbális kiegészítése

A nyelvileg ki nem fejtett jelentés vonatkozásában fontos tisztáznunk, hogy itt nem a figuratív jelentés vagy a szemantikai implikátumok reprezentációja a feladatunk, hanem azoknak – a nyelvi működésből adódó – kifejtetlen tartalmaknak az explicitté tétele, amelyeket egyébként a mentális működésünk folyamatosan „belepótol” az explicite megformált nyelvi kompozícióba, teljessé téve így a jelentések láncolatát. A szóban forgó szövegrészlet kiegészített változata a következő (a verbális kiegészítések dőlttel szedve olvashatók):

[1]Őszi vasárnap volt (*a nap, amiről írok én, **ÁL**<sup>3</sup>*). [2]Vasárnap, mert apám (*az enyém, **ÁL-é***) otthon foglalatосkodott, és őszi, mert napfényben ragyogtak a tarkuló erdők és bokrosok a falu felett.

– [3]Ebéd után eljössz (*te, **ÁL***) velem (***ÁL** apjával*) a Bábirkóba, fordult hozzám (***ÁL**-hoz*) apám (*az enyém, **ÁL-é***). – [4]A Bábirkóba? – kérdeztem (*én, **ÁL***) csodálkozva, mert más vasárnapokon sokkal nagyobb sétákra indultunk (*mi, azaz én, **ÁL** és az apám, az enyém, **ÁL-é***) a patakok mentén. – [5]Megnézzük (*mi, azaz én, **ÁL** és az apám, az enyém, **ÁL-é***) a vadat. – [6]Miféle vadat (*nézünk meg mi, azaz én, **ÁL** és az apám, az enyém, **ÁL-é***), apám (*az enyém, **ÁL-é***)? – [7]Amit (*a vadat*) a székely vadászok tegnap hoztak le a havasról. [8]Barabás lőtte bele (*a vadba*) az utolsó golyót, s most ott van az ő (*Barabás*) házában.

[9]A vad (*amely Barabás házában van*) felizgatta képzeletem (*az enyém, **ÁL-ét***). [10]Medve (*a vad, amely Barabás házában van*)? [11]Farkas (*a vad, amely Barabás házában van*)? – [12]Majd meglátod (*te, **ÁL***) – felelte rejtélyeskedő apám (*az enyém, **ÁL-é***).

[13] A Bábirkó nevű falurész nem volt messze a házunktól (*a miénktől, az enyémtől, **ÁL-étől** és az apámétől, az enyémétől, **ÁL-étől***). [14]Beléptünk (*mi, azaz én, **ÁL** és az apám, az enyém, **ÁL-é***) a faragott kapun (*Barabás házáén*). [15]Ismertem a veres bajúszú Barabást, ő (*Barabás*) volt a falu legszerencésebb kezű vadásza. [16]Üdvözölte (*ő, azaz Barabás*) apámat (*az enyémet, **ÁL-ét***), s megkérdezte (*ő, azaz Barabás*): – [17]Vadat látni jöttek (*önök, te, **ÁL** és az apád, a tiéd, **ÁL-é***)? – [18]s már be is tessékelt (*ő, azaz*

<sup>3</sup> **ÁL**=Áprily Lajos

*Barabás*) (*minket, azaz engem, ÁL-t és az apámat, az enyémet, ÁL-ét*) az alacsony mestergerendás mennyezetű szobába.

[19]Táguló szemem (*az enyém, ÁL-é*) hamar meglátta a vadat (*amit Barabás lőtt*). [20]A mestergerendában, kovácsolt vasszegen hurok volt, abban (*a hurokban*) volt a feje (*az övé, a vadé*), teste (*az övé, a vadé*) lelógott a padló felé. [21]A padló és a farka (*az övé, a vadé*) vége között alig volt két arasznyi a távolság. [22]Bundája (*az övé, a vadé*) foltos, lába (*az övé, a vadé*) karmos, bajusza (*az övé, a vadé*) nagy macskabajusz, erős fogú szája (*az övé, a vadé*) tátva maradt a halálos görcsben, szörpamacs a füle (*az övé, a vadé*) hegyén. – [23]Hiúz (*a vad*) – mutatta be (*a hiúzt*) apám. – [24]Hiúz (*a vad*) – ismételte meg a szót (*a hiúzt*) Barabás mosolyogva. [25]Álmélkodva néztem (*én, ÁL*) a vadat: [26]hiúzt sose láttam (*én, ÁL*) (*mostanáig*).

A novellarészlet szövegmondataiban a grammatikai utalásokkal járó implicit-ség érvényesül. Ezzel összhangban a verbális kiegészítések döntően az igei személyragozás, a birtokos személyjelezés, a névmás- és határozottnévelő-használat révén tömörített jelentésösszefüggés „kibontásai”. A grammatikai utalások szemantikai értéke szinte kivétel nélkül maga Áprily Lajos (a gyermek), Áprily édesapja<sup>4</sup>, Barabás, a hiúz, valamint a cselekmény folytonosságában szerepet játszó lokális tartalomként Barabás háza.

### **3.1.2. Tudáskeretek és forgatókönyvek**

A szövegértelmezés másik mentális művelete néhány jól körvonalazható fogalmi séma elemeit aktiválja a befogadóban. A fogalmi sémák a mentális lexikonunk olyan elemeiből szerveződnek, amelyek a szöveg témájához kapcsolódnak – számtalan lehetséges módon –, és amelyek közül a statikus jelentésűek tudáskeret(ek)be, a dinamikus jelentésűek pedig forgatókönyv(ek)be rendeződnek. A tudáskeretek és a forgatókönyvek sajátos mintái egy-egy tényállás alkotóelemeinek (szereplőinek és történéseinek); egy-egy jellegzetes kulcskategória fogalmi sémájának elemei bizonyos mértékig konkrét szövegpéldány elemzésétől függetlenül megadhatók.

Áprily novellarészletének esetében a statikus jelentésű elemek közül a VADAK tudáskerete a legerősebb, ugyanakkor a milió megteremtésében a TERMÉSZETI KÖRNYEZET tudáskerete is szerephez jut. Ezek elemei aktiválódnak a mentális lexikon elemei közül. A szövegrészlet jelentésrepresentációjában konkrétan

---

<sup>4</sup> Ahogyan az elemzésben látható, az elbeszélő nézőpontját Áprily-éval azonosítom. Noha ez az azonosítás nem lehet egyértelmű, az általam olvasott Áprily-életrajzok alapján – mivel nem irodalmi elemzésre vállalkozom, hanem a jelentéssíkok reprezentációjának lépéseit kívánom szemléltetni –, még ha az értelmezés leegyszerűsítése is, jelenlegi tudásbázisomra támaszkodva megalapozottnak vélem a szerző személyével azonosítani az elbeszélőt ént.

a következő tudáskeretelemek játszanak fontos szerepet: VAD: *vad, vadász, hiúz, medve, farkas, fej, láb, karmos, száj, bajusz, macskabajusz, szőrpamacs, fül*; TERMÉSZETI KÖRNYEZET: *napfény, erdők, bokrosok, patakok, havas, falu, falurész, Bábirkó*.

A dinamikus jelentés síkján a LÁTOGATÁS és a VADÁSZAT forгатókönyvébe tartozó elemek jutnak némi szerephez a szöveg értelmi jelentésének reprezentációjában, ugyanakkor kimondható, hogy az elemzett szövegrész értelmi jelentésében a statikusokhoz képest a dinamikus jelentéseknek kevesebb szerep jut: LÁTOGATÁS: *eljössz, megnézzük, beléptünk, üdvözölte, megkérdezte, látni jöttek, mutatta be*; VADÁSZAT: *hoztak le, lőtte bele*.

#### 4. A referenciális jelentéssík elemzése

A referenciális jelentés a szöveg fizikai megformáltságához a lineáris és a hierarchikus kompozíció értelmezése alapján rendelhető hozzá. Az elemzett szöveg esetében érdekes komplexitás figyelhető meg a novella grafikai síkja okán. A képi médium, amely jelen helyzetben a szöveget dominánsan nyelvi, ugyanakkor mégiscsak multimedialis kommunikátummá<sup>5</sup> alakítja, nem interszjektíven értelmezhető notáció, hanem – formakincsével, ábrázolási technikájával összhangban – valamilyen mértékben szubjektív.<sup>6</sup> Ez a szubjektivitás a szövegjelentés reprezentációjában a referenciális jelentés síkján kap teret, illetve minden bizonnyal az asszociatív jelentés síkján is.

A referenciális jelentéssík értelmezéséhez tehát hozzátartozik a szövegnek – a befogadó számára elfogadható – lineáris és hierarchikus szerveződését létrehozó művelet. Ez a mozzanat a nyelvileg explicit tényállások között értelmez elvárásoknak megfelelő összeférhetőségi viszonyokat, illetve olyan lineáris szerveződések, amelyek az ezeket a viszonyokat kifejező verbális elemekből jönnek létre. Az ismertetett folyamat következményeként a befogadó olyan referenciális jelentést értelmez, amelynek alapján a nyelvi szerveződés formái által kifejezett valóságmozzanat mentális képét el tudja fogadni egy összefüggő, jólformált (azaz Petőfi S., ill. a szemiotikai textológia terminológiájában konstringens) való-

<sup>5</sup> A *kommunikátum* kifejezés Petőfi S. János fogalma, azokra a multimedialis alakulatokra vonatkozik, amelyek értelmezésekor nem kizárólag verbális elemek percepciójából indulunk ki, hanem más médiumok is részt vesznek a jelentés kódolásában (a nyelvi eszközökön kívül zenei, képi és/vagy mozgáseszközök). (Vö. Petőfi S.–Benkes 1998: 17.)

<sup>6</sup> A jeltudomány azt tartja az ábrázoló funkciójú médiumokról, hogy a nyelvnek, a zenének és a mozgásnak (pl. testbeszéd, mimika) jelrendszere van, ezért jelölőfunkciójuk és dekódolásuk is dominánsan interszjektív, azaz a befogadók jelentős része számára – a primér (elsődleges) jelértelmezés síkján – nagyjából azonos eredményt ígér. Ugyanakkor a képi médium alkalmazása az ikonológia tudománya szerint nem interszjektív; a képi jelölőelemek ábrázoló funkciója csupán bizonyos érzések kiváltásának kontextusában tekinthető egységesnek és általánosnak; ilyen érzések a gyász és az undor. (Vö. Belting 2001, 2003, 2005.)

ságdarab mentális képeként. A kompozíció alkotóelemei nominális és predikatív referenciájú egységek: a nominális szerveződés értelmezésekor a befogadó a személyeket, a tárgyakat, a tényállásokat és a közöttük lévő korreferenciális viszonyokat azonosítja; a predikatív szerveződés értelmezésekor azoknak az igei vagy más szófajú predikátumoknak a hálóját határozza meg a közöttük lévő korreferenciális relációkkal együtt, amelyekkel a szöveg nyelvi megformálása a tényleges vagy feltételezett valóságmozzanat tényleges vagy feltételezett tényállásait reprezentálja. A multimediális kommunikátumok esetében a képi ábrázolás síkján megjelenő statikus és dinamikus részletek is szerepet játszanak a referenciális jelentéssík kompozicionális leírásában. A képi sík ábrázolástechnikája eltérő módokon hat az értelmező mentális működésére. A díszítő, rajzos grafika közvetlenül épül be az értelmező mentális folyamatába: hangulatkeltő funkciója a szövegjelentés reprezentációja szempontjából nyilvánvaló, ugyanakkor arra is alkalmas, hogy az értelmező a kép láttán fotografikus memóriájából „előkeressen” egy valósághűen ábrázoló emlékképet (pl. fényképről, ritkábban egyéni élmény nyomán). Szinte biztos, hogy az értelmező a szöveghez általa hozzárendelt valóság leképezésekor egyáltalán nem az illusztrációra, hanem a valósághű emlékképre támaszkodik. A hiúz című novella címe felett az alább bal oldalomlévő illusztráció látható, jobbról pedig „A hiúz” egy lehetséges valósághű ábrázolása.



A novella nyitó illusztrációja<sup>7</sup>

Forrás: Áprily 1965: 5.



Hiúz

Forrás: Pixabay

A szövegrészlet jelentésének folytonosságában szerepet játszó referenciális egységek lineáris reprezentációját a 4.1. alfejezetben szemléltetem. A szövegjelentés hierarchikus szerveződésének bemutatása jelen esetben csak elvi síkon történhet, mivel nem a teljes szöveget elemzem, hanem az első 26 kompozíciós egységét.

<sup>7</sup> A tanulmányban szereplő képek és képrészletek eredetivel megegyező színes változatai a kötet online elérhető formátumában láthatók: <https://mnytud.arts.unideb.hu/ot/index.php>.




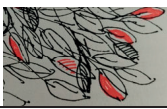


#### 4.1. A nominális és predikatív korreferencialitás reprezentációja

A szövegben nyelvileg kifejtett fogalmi jelentésű, illetve fogalmi jelentést helyettesítő (névmási) elemek közötti korreferencialitást táblázatos formában átláthatóan ábrázolhatjuk. Az alábbiakban a novellarészlet szövegmondatai szerint haladva mutatom be a nominális és a predikatív korreferencialáncokat: a bal oldali oszlopban a novella kompozicionális egységei olvashatók annak megfelelően, ahogyan a fentebb hivatkozott 1999-es kutatás keretében alkalmazták az elemzők. A másik két oszlopban pedig a referenciális jelentéssík reprezentációjában központi szerepet játszó nominális és predikatív láncot tárom fel. A nagybetűvel szedett kategóriák a szövegnek, így a korreferencialáncoknak is alapvető fogalmi jelentésű elemei, amelyek köré vagy fogalmi sémák szerveződnek, vagy pedig ők maguk fogalmi sémák fontos elemei. Ezek a cselekmény ideje és helye, a főszereplő apa és a fia (én), valamint a vadász Barabás, rajtuk kívül pedig a tartalom tág kontextusát adó természet.




Mivel – ahogy fentebb szó volt erről – a multimediális kommunikátumok esetében multikódoltságról beszélhetünk, ez a percepció mikéntjét is befolyásolja, és az interpretáció folyamatában a befogadó multidekódolási működését feltételezhetjük. Az alábbi táblázatban az illusztrációs részletek szerepeltetése pusztán azt a célt szolgálja, hogy ha nem is végzem el a képi elemek aprólékos ikonológiai elemzését, arra rámutathassak, hogy a nyelvi és a képi kódolás bizonyos jelentések értelmezésekor összefonódik. A vizuális percipiálás folyamatában ezek is hatnak a befogadó mentális működésére (ahogyan a verbális szöveg formai-tipográfiai tulajdonságai). Az elemzett szöveg esetében a befogadó általi vizuális befogadás procedúrájában elsőként – véleményem szerint szinte magától értetődően – a cím felett látható illusztrációra irányul a befogadó figyelme. A színezés érdekes, kevésbé ábrázoló, mintsem hangulatkeltő szerepe van. Ha a színszimbolikát helyezzük a fókuszba, hamar megtaláljuk a piros szín és a novellában középpontba állított esemény közötti kapcsolatot, ugyanakkor a piros a novella többi – nem vadászati témájú – írásának illusztrációiban is jelen van. A grafikus képi ábrázolási technikája figyelemmarasztaló, a vonalak „kibogozása” a befogadótól energiát kíván, amennyiben mentális működése a képi elemeket kötni kívánja a tudásbázis részét képező valósághoz.

Ezen a ponton arra is érdemes volna figyelmet fordítani (utalva a fentebb leírtakra), hogy az eltérő ábrázolási technikák szövegértelmezésben betöltött szerepében milyen különbségek léteznek, hiszen nyilvánvalóan más egy fényképes illusztráció és egy díszítő, hangulatábrázoló rajz hatása az értelmező mentális működésére. Az elemzett novella esetében – ahogy erről az eddigiekben szó volt – az utóbbi jelenségről beszélhetünk, de a szóban forgó összefüggés ennél jóval mélyebb vizsgálatot érdemelne.









**A szövegjelentés síkjainak bemutatása *A hiúz* című Áprily Lajos-novella...**

Kompozicionális egységek	Nominális korreferencialitás elemei	Predikatív korre- ferencialitás elemei	Képi elemek
[1]Őszi vasárnap volt.	IDŐ: vasárnap, őszi		őszi, színes levelek 
[2]Vasárnap, mert apám otthon foglalatzkodott, és őszi, mert napfényben ragyogtak a tarkuló erdők és bokrosok a falu felett.	IDŐ: vasárnap, őszi HELY: otthon, a falu felett APA: apám ÉN: apám TERMÉSZET: erdők, bokrosok	APA: foglalatzkodott TERMÉSZET: ragyogtak	őszi, színes levelek 
– [3]Ebéd után eljössz velem a Bábirkóba <sup>8</sup> , fordult hozzám apám.	IDŐ: ebéd után HELY: a Bábirkóba APA: velem, fordult-, apám ÉN: eljössz, hozzám, apám	ÉN: eljössz APA: fordult	
– [4]A Bábirkóba? – kérdeztem csodálkozva, mert más vasárnapokon sokkal nagyobb sétákra indultunk a patakok mentén.	IDŐ: más vasárnapokon HELY: a Bábirkóba, a patakok mentén APA: indultunk ÉN: kérdeztem, indultunk TERMÉSZET: patakok	ÉN: kérdeztem csodálkozva ÉN, APA: sétákra indultunk	
– [5]Megnézzük a vadat.	APA: megnézzük ÉN: megnézzük HIÚZ: a vadat	ÉN, APA: megnézzük	vad 
– [6]Miféle vadat, apám?	APA: apám ÉN: apám HIÚZ: vadat		vad 
– [7]Amit a székely vadászok tegnap hoztak le a havasról.	IDŐ: tegnap [‘szombaton’] HELY: a havasról, hoztak le [a fáluba] BARABÁS, VADÁSZ: a székely vadászok HIÚZ: amit	VADÁSZOK: hoztak le	

<sup>8</sup> Barabás László *A sóvidéki táj és népi kultúra vonzásában* című írásában a következő kontextusban említi a Bábirkót: „Balra, hosszan elnyúlva a találon „szünyogszárnyúnak” nevezett Szováta városa és a fürdőtelep villái, szállodái, középen az egykor három falurészből (Görgényalja, Bábirkó, Zsögöd) álló, mára az összekötő részekben is jól kiépült Parajd, jobbra a templomtornyával sugárzó Felső-sófalva, háta mögött a legendabeli Kodáros király kincseit rejtő dombok, s távolabb a korondi nagy házak, templomok” (2018: o.n.).

[8]Barabás lőtte bele az utolsó golyót, s most ott van az ő házában.	IDŐ: most [ <sup>ˈ</sup> vasárnap <sup>ˈ</sup> ] HELY: az ő házában BARABÁS: Barabás, ő HIÚZ: bele, van-	BARABÁS: lőtte bele	
[9]A vad felizgatta képzeletem.	ÉN: képzeletem HIÚZ: a vad	HIÚZ: felizgatta	vad 
[10]Medve?	HIÚZ: medve		
[11]Farkas?	HIÚZ: farkas		
– [12]Majd meglátod – felelte rejtélyeskedő apám.	IDŐ: majd [valamikor vasárnap] APA: felelte, apám ÉN: meglátod, apám HIÚZ: meglátod	ÉN: meglátod APA: felelte	
[13] A Bábirkó nevű falurész nem volt messze a házunktól.	HELY: a Bábirkó nevű falurész, nem messze a házunktól APA: házunktól ÉN: házunktól	LÁTOGATÁS - HELY: nem volt messze	
[14]Beléptünk a faragott kapun.	HELY: be a faragott kapun APA: beléptünk ÉN: beléptünk	LÁTOGATÁS - ÉN, APA, HELY: beléptünk	
[15]Ismertem a veres bajuszú Barabást, ő volt a falu legszerencésebb kezű vadásza.	ÉN: ismertem BARABÁS: a veres bajuszú Barabás VADÁSZ: vadásza	ÉN, BARABÁS: ismertem	
[16]Üdvözölte apámat, s megkérdezte:	APA: apámat ÉN: apámat BARABÁS: üdvözölte, megkérdezte	LÁTOGATÁS - BARABÁS, APA: üdvözölte, megkérdezte	
– [17]Vadat látni jöttek?	HELY: jöttek [ide] APA: jöttek ÉN: jöttek HIÚZ: vadat	LÁTOGATÁS - ÉN, APA, HELY: jöttek	vadat 
– [18]s már be is tessékelt az alacsony mestergerendás mennyezetű szobába.	HELY: a szobába BARABÁS: be is tessékelt-	LÁTOGATÁS - BARABÁS, HELY: be is tessékelt	
[19]Táguló szemem hamar meglátta a vadat.	ÉN: szemem HIÚZ: a vadat	ÉN, HIÚZ: meglátta	a vadat 

**A szövegjelentés síkjainak bemutatása A hiúz című Áprily Lajos-novella...**

[20]A mestergerendában, kovácsolt vasszegen hurok volt, abban volt a feje, teste lelógott a padló felé.	HELY: a mestergerendában, vasszegen, padló felé HIÚZ: feje, teste	HIÚZ: lelógott	feje 
[21]A padló és a farka vége között alig volt két arasznyi a távolság.	HELY: a padló és a farka között HIÚZ: farka		
[22]Bundája foltos, lába karmos, bajusza nagy macskabajusz, erős fogú szája tátva maradt a halálos görcsben, szőrpamacs a füle hegyén.	HELY: a füle hegyén HIÚZ: bundája, lába, bajusza, szája, füle	HIÚZ: tátva maradt	bundája foltos, bajusza, szája, füle hegyén   
– [23]Hiúz – mutatta be apám.	APA: apám HIÚZ: hiúz	APA, HIÚZ: mutatta be	hiúz 
– [24]Hiúz – ismételte meg a szót Barabás mosolyogva.	BARABÁS: Barabás HIÚZ: hiúz	BARABÁS, HIÚZ: ismételte meg	hiúz 
[25]Álmélkodva néztem a vadat:	ÉN: néztem HIÚZ: a vadat	ÉN, HIÚZ: álmélkodva néztem	a vadat 
[26]hiúzt sose láttam.	IDŐ: sose ÉN: láttam HIÚZ: hiúzt	ÉN, HIÚZ, IDŐ: sose láttam	hiúzt 

1. táblázat: A korreferencialáncok alkotóelemei

A táblázatban összefoglalt – korreferencialitást megvalósító, illetve erősítő – nyelvi elemek szintaktikai nagyságrendjüket tekintve szó szerkezetek, szóalakok,

illetve toldalékmorfémák. Szövegnyelvészeti megközelítésben a korreferencialitás hagyományosan a kohézió, azaz a szemantikai összefüggőség eszköze, amelyet leggyakrabban – ahogy Áprily novellájának részletében is – teljes vagy részleges ismétlések, szinonim szavak és kifejezések valósítanak meg. A jelentés összefüggését a szövegnyelvészeti keretben konnexitásnak nevezett grammatikai folytonosság eszközeiként számon tartott névmások, valamint igei személyragok, birtokos személyjelek is erősítik. Nem véletlen hát, hogy vannak, akik azt vallják, hogy voltaképpen bármely nyelvi elem, amely a szöveg nyelvi síkján összekapcsoló funkciót tölt be, kohéziós eszköz, hiszen a jelentésfolytonossághoz járul hozzá. (Vö. Kocsány 1989: 26–43.) A táblázatban mind a nominális, mind pedig a predikatív jelentésű korreferencialáncok elemeit úgy rendszereztem, hogy jelöltem, mely fogalmiséma-elem korreferencialáncához tartoznak (hely, idő, természet, apa, én, Barabás, hiúz, vadász). Így reményeim szerint jól kirajzolódik, hogy a referenciális jelentéssík kontinuitása mely jelentéseken nyugszik. A morfoszintaktikai utalóelemeket aláhúzással emeltem ki, ezek nem meglepően egyes szám első és második személyű, témajelölő egyes szám harmadik személyű, valamint kollektív jelentésű többes szám első és harmadik személyű utalások.

A referenciális jelentés síkján a jelentés-összefüggés tekintetében ki kell emelnem azt a mintázatot, amit a HELY fogalmi sémájába – közelebbről a tudáskeretébe – tartozó elemek szerveződése hoz létre. Megfigyelhető, hogy a lokális jelentések szűkülő perspektívát rajzolnak meg, amelynek a szakaszhatárai összhangban vannak a HIÚZ tudáskeret és a LÁTOGATÁS forгатókönyv fordulópontjaival is.

– A HELY jelentés a szövegrészben távoli perspektívából indul: *a falu felett, a patakok mentén, a Bábirkóba, a havasról*;

– aztán Barabás háza felé közeledünk, és be is megyünk: *az ő [Barabás] házában, a Bábirkó nevű falurész, nem messze a házunktól, be a faragott kapun, a szobába*;

– végül bent vagyunk, és naturalisztikusan látjuk az áldozat helyzetét: *a mestergerendában, vasszegen, padló felé, a padló és a farka között*;

– a legutolsó helyviszony magán a hiúzon van: *a füle hegyén*.

HELY		HIÚZ		LÁTOGATÁS	
<i>a falu felett, a patakok mentén, a Bábirkóba, a havasról</i>	a cselekmény helyszíne, külső tér	<i>a vadat</i>	közelebbről meg nem határozott vad	<i>sétákra indultunk hoztak le</i>	cselekvések külső területen
<i>az ő [Barabás] házában, a Bábirkó nevű falu- rész, nem messze a há- zunktól, be a faragott kapun, a szobába</i>	közel Barabás házához, Barabás házának udvara, szoba Barabás házában	<i>a vad medve farkas</i>	közelebbről meg nem határozott vad, nemigen medve, nemigen farkas	<i>lőtte bele (az utolsó golyót) beléptünk üdvözölte megkérdezte be is tessékelt</i>	Barabás házához kapcsolódóan a lövés ténye megérkezés Barabás házába

<i>a mestergerendában, vasszegezen, padló felé, a padló és a farka között</i>		<i>feje teste farka</i>	az állat fő testrészei	<i>lélógott</i>	az állat egész testének állapota
<i>a füle hegyén</i>		<i>bundája lába bajusza szája füle hiúz</i>	az állat testének részletei	<i>tátva maradt</i>	az állat egy testrészének állapota

2. táblázat: A HELY perspektívaváltozásának, a HIÚZ tudáskeretének és a LÁTOGATÁS forgatókönyvének párhuzama

Itt azt is érdemes megjegyezni, hogy a korreferencialitáson túl erős mező-összefüggést hoz létre két teljes felosztásviszony is, amelyek mindegyike a hiúz jelentésmezőjét erősíti. A *vad* hiperonima hiponimái (kohiponimái) a *hiúz*, a *farkas* és a *medve*. A *test* hiperonima hiponimái (egymás kohiponimái) a testrészek nevei: *feje*, *farka*, *bundája*, *lába*, *bajusza*, *szája*, *füle*.

#### 4.2. A szövegjelentés hierarchikus szerveződésének vizsgálata

A novellarészlet referenciális jelentésegységeinek hierarchikus reprezentációjában a kiindulópont az egyes egységek összeférhetőségének és az ebből adódó rész-egész relációknak az értelmezése. Az elemzett szöveg fizikai megformálása „irányítja” a befogadó értelmezői műveleteit a jelentésegységek vertikális szerveződésének felismerésében. A vertikális kompozíció elemi szemiotikai egységei a szavak, amelyekből mondatok szerveződnek; ezekből bekezdések; a hierarchikus kompozíció csúcán – a kilenc bekezdésből szerveződő – novella áll, amelynek első öt bekezdése a szemiotikai textológiai elemzés tárgya. A szavak hagyományosan a mikrokompozíció alkotóelemei, a szövegmondatok és a bekezdések a mezoszinthez tartoznak, a novella fő részei (felütés vagy bevezetés, fő rész, befejezés) pedig makroszintű egységek.

Az egyes bekezdésekhez rendelhető tényálláskomplexum eltérő számú és komplexitású tényállásmozzanatból épül fel, amelyeket eltérő komplexitású nyelvi-szemiotikai szerveződések jelölnek. Itt fontos megjegyezni, hogy a szemiotikai textológiai szövegjelentés-reprezentációnak alapkategóriája a *tényállás* fogalma, illetve ugyanígy a *tényálláskomplexum* is; ugyanakkor a tényállás fogalmának definiálása *propozíció* formájában egy erősteljesen generatív szintaxis forrású szemi-formális jelentésleírás szolgálatában valósult meg; eszerint a propozíció funktor+argumentumai struktúrára épülő egység. Ahogy jelen elemzés bevezető soraiban erről szó volt, az 1999-ben Petőfi S. János által elvégzett

kompozicionális szövegtagolás nem követi egészen ezt a strukturális elvet, ráadásul a *tényálláskomplexum* kategóriája – explicit definíció híján – elmosza a kompozicionális tagolás határait. Annak ellenére, hogy nyilvánvalóan nem igaz, hogy tényállás az, amit az értelmező annak értelmez, mégiscsak kimondható, hogy az erős szintaktikai meghatározottság ellenére a befogadói intuíciónak is jut szerep a kérdésben. Számolva azzal, hogy jelen elemzésnek létezik egy 25 évvel ezelőtti előzménye, amelynek alapjául egy már meghatározott kompozicionális szerveződés szolgál, jelen esetben megmaradok pusztán a problematika megemlítésénél, és a hierarchikus jelentésszerveződés leírásában követjük az 1999-es tagolást.

A szerkezeti egységek a következőképpen épülnek fel a szövegrészletben: az elemzett szövegrészletet öt bekezdés alkotja; az első bekezdés két kompozíciós egységből áll, a második ötből, a harmadik négyből, a negyedik ötből, az ötödik pedig nyolcból, a szöveg mindegyik mondata szavakból szerveződő struktúra. A bekezdések mint tipográfiailag is jelölt szövegjelentés-egységek a jelentésegész felől közelítve is jól elkülöníthetők, és megadhatók azok a fogalmiséma-elemek is (alább zárójelben), amelyek az egyes részmák lehorgonyzását biztosító jelentéseket hordozzák:

- az első bekezdés témája az idő és a hely megrajzolása (*vasárnap, őszi, falu*);
- a második bekezdése a látogatás előkészítése (*eljössz, megnézzük, ott van a házában*);
- a harmadik bekezdés témája lélektani: a gyermek Áprily érzései és gondolatai a látogatás kapcsán (*felizgatta képzeletem, medve, farkas, meglátod*);
- a negyedik bekezdésben megérkezünk a Bábirkóba, ezen belül is Barabás udvarába, majd a házába (*Bábirkó nevű falurész, beléptünk a faragott kapun, üdvözölte, megkérdezte, jöttek, be is tessékelt*);
- az ötödik bekezdés témája a gyermek Áprily „találkozása” a hiúzzal, a hiúz aprólékos bemutatása a gyermek perspektívájából (*feje, teste, farka, bundája, lába, bajusza, szája, füle, hiúz*).

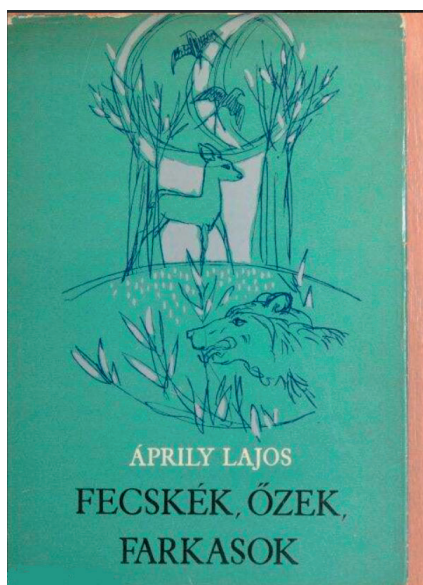
A hierarchikus kompozíció jellemzésében szerepet játszik az a tudásunk is, hogy ismerjük az elemzett részletet magába foglaló novella fizikai megformált-ságát, a novellát magába foglaló kötetét is, és leginkább ez utóbbiról való tudásunk alapján csatornázzuk be a szöveg referenciális jelentéssíkjának reprezentációjába azokat az ismereteinket, amelyek a szövegjelentés mentális leképezésekor szerepet kapnak.

### 4.3. A referenciális jelentéssík reprezentációjához felhasznált tudásbázis

A Petőfi S. János által tudásbázisnak nevezett ismerethalmaz részletei eltérő módokon kapnak szerepet a szöveg referenciális jelentésének reprezentációjában. A tudásbázis elemzése kapcsán fontos szem előtt tartanunk, hogy az értelmező/e-

lemző tudása, ismeretei, tapasztalatai, valamint szubjektív élményei, és mindezekből táplálkozó intuíciói és feltételezéseik számos olyan változót foglalnak magukban, amelyek a referenciális jelentés reprezentációját egyedivé és egyszerűvé – az aktuális értelmezővé/elemzővé – teszik. A következő észrevételeim kapcsán tehát lényeges, hogy ezek a saját tudásbázison alapulnak.

Áprily Lajos *A hiúz* című novellájának percepciója azt követően lép működésbe, hogy az értelmező szemügyre veszi, kezébe fogja a novelláskötetet (amelynek digitalizált változata kereséseim alapján nem érhető el az interneten). A 1966-os kötet borítója itt látható, a borítón lévő illusztráció és a novellákhoz csatolt grafikák is Szántó Piroska alkotásai, akiről – ha az elemző erre vonatkozó ismeretekkel nem rendelkezik, akkor némi utánajárás után – megtudhatja, hogy az elmúlt évszázad Kossuth-díjjal kitüntetett magyar festője, grafikusja, írója, érdemes és kiváló művésze volt.



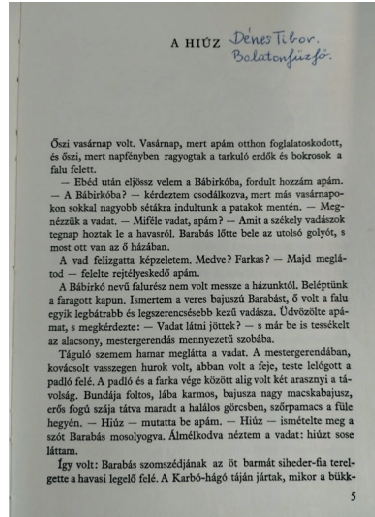
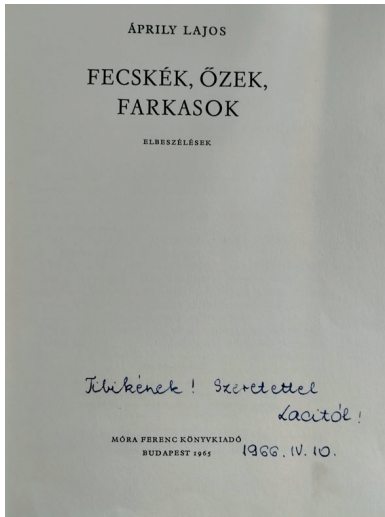
A novelláskötet borítója

A kötet borítójának láttán az Áprily Lajos tevékenységére vonatkozó tudásunk alapján lírai és prózai szövegműfajokkal kapcsolatos elvárásaink is aktiválódhatnak, ha pedig azt is tudjuk, hogy a szóban forgó kötet elbeszélésgyűjtemény, akkor szűkül a perspektívánk, és nem elsősorban az esztétikai érték vagy az érzelmi hatás feldolgozására hangolódunk, hanem inkább cselekménysor, bölcséleti tartalom, személyiségrajz befogadására (ez a felsorolás pusztán sztereotipikus szemléltetése bizonyos kognitív ösvények közötti eltéréseknek). A szóban forgó ismeretek, tapasztalatok Petőfi S. tudásbázis-tipológiájában a tipológiai bázis részletei. Ezeknek az elemzett szövegrészlet referenciális jelentésreprezentációt befolyásoló cen-



trálisbázis-elemeivel való összekapcsolásáért, valamint a centrális tudásbázis elemeinek egymással való összekapcsolásáért a lokális tudásbázis elemei felelnek.

Tudásbázisunk lényeges részlete az, amit a szerzőről, az ő munkásságáról, életrajzáról tudunk, illetve az a viszony, amit az ismereteink birtokában a szerző élete és az elemzett szöveg jelentése között feltételezünk. *A hiúz* című novellát tartalmazó elbeszélés-gyűjteményt – benne összesen 50 novellával – a források szerint Áprily az ifjúság számára adta közre 1965-ben, ezután életében már csak két kötete jelent meg: a *Fegyvertelen vadász* 1966-ban és egy verseskötet 1967-ben *A kor falára* címmel. Áprily – emellett, hogy költő, író volt – tanárként dolgozott. Az elemző számára különleges árnyalatot kaphat a szerző ifjúságnevelő törekvése, ha az – egyébként könyvtárban nem talált, ezért antikváriumból szerzett – elbeszéléskötet belső címoldalán, később az első novellaként álló elemzett mű címe mellett olvasható bejegyzést is a szöveg referenciális jelentésének részeként értelmezzük<sup>9</sup>:



A novelláskötet belső címoldala, valamint a novella kezdő oldala a bejegyzésekkel

A *Tibike* név – kicsinyítő képzője nyomán – valószínűleg mindannyiunkban hasonló képzet keletkezik a fiú korával kapcsolatban, s egyúttal az a benyomás is megszületik, hogy lám, a szerző félszáz érdekes állatról és a hozzájuk fűződő élményeiről szóló elbeszélése valóban eljutott az ifjúsághoz, legalábbis remélhetőleg az ifjúság egy Dénes Tibor nevű képviselőjéhez.

A referenciális jelentés reprezentációjában az elemző széleskörű háttértudásra támaszkodhat nyilvánvalóan attól függően, milyen lexikális ismeretei, tapasztala-

<sup>9</sup> Mivel a könyv jelen formájában antikvár példányként bárki számára hozzáférhető volt, a személyes bejegyzés felhasználása jelen publikáció keretében nem sért személyiségi jogot.

tai, élményei, feltevései vannak, amelyek valamilyen kapcsolatban állnak a novellarészlet értelmi jelentéssíkjaként reprezentált tényálláskomplexummal. A háttértudás bizonyos elemei a kollektív tudásunk részei, ezek teremtik meg a nagyarányú átfedést az eltérő értelmezők/elemzők által reprezentált referenciális jelentések között; a háttértudásunk más elemei egyéni tudásbázisainkhoz tartoznak, ezek aktiválása vezethet a mentálisan leképezett tényállások közötti eltérésekhez. Szemléltetésképpen előbbi kategóriába sorolhatók például a novella szerzőjével kapcsolatos lexikális tudáselemek; utóbbiba pedig személyes élmények, tapasztalatok például vadászatokról, vadakról, a hiúzról, az erdélyi havasokról stb.

## **5. A kommunikatív jelentéssík vizsgálatának tanulságai az 1999-es kutatás nyomán**

A kommunikatív jelentés értelmezése olyan művelet, amely mindig egy bizonyos nyelvre vonatkozik, jelen helyzetben a magyarra. Egy adott szöveg kommunikatív jelentése egyrészt a szöveg mondatainak belső elrendezésétől és prozódijától függ, másrészt a mondatok szövegbeli lineáris szerveződésétől. Erre a kétféle szerveződésre az egyes nyelvek eltérő lehetőségeket és kötöttségeket értelmeznek, amelyek a lineáris elrendezésekkel szoros összefüggésben meghatározzák a rájuk jellemző prozódiai struktúrákat is. Mivel a magyar nyelvben egy szerkezeti egységen belül az összetevők általában többféle elrendezésben állhatnak, és az egyes sorrendi variációkhoz eltérő prozódiai struktúrák is tartoznak, a jelentésrepresentáció szempontjából informatív, hogy a lehetséges sorrendi variációk közül melyik elrendezés, illetve melyik prozódiai struktúra választódik ki egy adott szöveg-helyen. Petőfi S. J. ezt az informativitást nevezi „a szóban forgó alapegység, illetőleg alapegységlánc kommunikatív jelentésének” (Petőfi S. 2008).

Az elemzett novellarészletet alkotó, különböző nagyságrendű kompozíciós egységek lineáris elrendezésének több szempontú vizsgálata valósult meg a fentebb már hivatkozott 1999-es kutatás keretében, amelynek tanulságait Szikszainé Nagy Irma foglalta össze *Tűnődés a linearitás kérdésein – Utószó* címmel (Szikszainé Nagy 1999b). Ez az összegzés a nyelvész kutatók és az egyetemi hallgatóik által végzett elemzések tanulságait foglalja össze. Nem egyszerű röviden summázni a szerző következtetéseit, ezért hivatkozásomat néhány olyan megállapítására korlátozom, amelyek szemléltetik a kommunikatív jelentéssík leírásának komplex problematikáját, az eltérő szemléletű megközelítéseket, valamint a máig is szövegvizsgálatokat kívánó tisztázandó kérdéseket. Anélkül, hogy felsorakoztatnánk, hogy az alábbi megállapítások mely konstrukciós egységek sorrendi elemzésének tanulságairól szólnak, az érvelések sarokpontjai jól tapinthatóvá teszik, hogy a lineáris elrendezés egyidejű rendszerszintű és kontextuális meghatározottsága a problematikát olyannyira kitérít, hogy az aligha magyarázható tisztán nyelvészeti eszközökkel.

Magát a kutatás célkitűzését Szikszainé Nagy a következőképpen taglalja: „A kérdés tehát az, hogy változatlan kontextus fenntartása mellett változó szórenddel vagy mondatrenddel melyek a legelfogadhatóbb, azaz a szövegbe beszerezhettséget mutató, illetve melyek a legelfogadhatatlanabb, vagyis a szövegbe építettséget nem mutató mondatvariánsok, és milyen grammatikai, szemantikai, pragmatikai, stiláris, műfaji és prozódiai érvek támogatják meg ezek kiválasztását” (Szikszainé Nagy 1999b: 134). Az elemzők válaszai – amelyek közül alább valóban pusztán párat idézek – a Szikszainé Nagy által imént felsorolt érvtípusok teljes skáláját lefedik:

– Kocsány Piroska szerint, aki a szövegegységből kiemelt teljes, egyszerű szerkezetű mondat lineáris elrendezését elemzi mind az elfogadhatóságot, mind pedig a kontextusba illőséget figyelembe véve, „először is evidenciákra hivatkozik: grammatikai, konkrétan mondattani és prozódiai szabályokra, mint amelyek meghatározzák a mondat szórendjét, és azt tartja feltérképezendőnek, hogyan írják felül a mondattani kereten belül érvényesülőket az azokon túlmutató prozódiaiak” (i.m.: 136);

– Domonkosi Ágnes véleményét Szikszainé Nagy így összegzi: „A szerző szerint az elfogadhatóság mértékét a leírás különböző szempontok által irányított menete, illetve szintaktikai és ritmikai sajátosságok határozzák meg. A leírás menetének szokás szerint valamilyen deskriptív sémához kell igazodnia: követhet egy térben adott irányt; haladhat egy átfogó képzettől a részletek felé vagy fordítva; illetve haladhat az egyeditől az általános felé vagy fordítva” (i.m.: 137).

– B. fejes Katalin, aki hallgatókkal végeztette el a kommunikatív jelentés elemzését, az ő véleményüket rendszerezi, végül összegzi ebben a formában: „a hallgatói döntéseket a térbeli, az általános és az egyedi sajátosságok szerinti elrendezés, azaz logikai-szemantikai jellemzők motiválták: az egész-rész (a nagyobb kisebb), a lényeges-lényegtelen elemek sorrendje, illetve szintaktikai-ritmikai szempontok: hosszúság-rövidség, igés-igétlen szerkesztés, ritmikuság, rímelés” (i.m.: 137).

Az elemzési feladatok értékelésének összegzéseként a szerzőnek végül két olyan észrevételét idézem, amelyek véleményem szerint kifejezően igazolják, hogy – miként a szövegjelentés referenciális síkjának értelmezése és leírása, úgy – a kommunikatív jelentéssík jelenségeinek magyarázata is megkívánja a befogadói tudásbázis figyelembe vételét: „Több elméleti és módszertani kérdést viszont továbbra is felvet a nyelv különböző szintjein jelentkező lineáris elrendezések megítélése. Különösen pszichológiai megközelítéséből nincs kellően tisztázva: miféle döntés haladhat át az agyban a variánsok közti választáskor; milyen tudatban elraktározott információk lépnek működésbe, amikor elfogadunk vagy elvetünk egy-egy nyelvi variánst; miféle pszichikai folyamatok irányítják az érvelési folyamatot, az önigazolási struktúrákat. Módszertani dilemmaként az is felvetődik, hogy milyen irányba kellene terelni az argumentációt. Mind a hall-

gatói, mind a tanári elemzések egyszerre szövegalkotás- és befogadás-magyarázatok. [...] a megközelítések egyrészt grammatikai tudásból fakadó tudatos indoklások, másrészt az ösztönös megérezést igazolni kívánó argumentációk” (i.m.: 139–140).

## 6. Az asszociációs jelentéssík elemzése

Az asszociációs jelentéssík az egyes szövegmondatokhoz feltételezhetően hozzárendelt tényállásokból és a közöttük – a kollektív és az egyéni háttértudás alapján – egyéni asszociáció révén értelmezett viszonyokból tevődik össze. A hangsúly itt az asszociáció aktuálisan adott befogadóra specifikusan jellemző természetén van.

Az asszociációs jelentés síkja természetesen nem független az eddig bemutatott három jelentéssík egyikétől sem. Szükségszerűen és egyértelműen áll összefüggésben az értelmi és a referenciális jelentéssíkkal, mivel a mentalizáció folyamatában a kollektív és az egyéni háttértudást is az egyes nyelvi elemekhez rendelhető referenciális értékek aktiválják. A szóban forgó jelentéssík a kommunikatív jelentés síkjával pedig azáltal függ össze közvetlenül, hogy a szövegmondatok különböző sorrendi változataihoz tartozó eltérő prozódiai struktúrák különböző értelmi mintázatokat fejtenek ki, aminek révén a sorrendi változatok eltérő asszociációk kiindulópontjai lehetnek.

Az asszociációs jelentéssík definiálását – amely a Petőfi S. János által meghatározott komplexjel-modellhez kapcsolódó jelentéssíkok kiegészítéseként utólag került be a jelentésreprezentáció elemző apparátusába – az teszi szükségessé, hogy azt, hogy bizonyos sajátos esetekben miképpen állnak össze koherens szöveggé a szövegmondatok, más esetekben pedig miért nem, az értelmi, a referenciális és a kommunikatív jelentéssíkból álló rendszer nem képes explicit módon magyarázni. Úgy gondolom, hogy hasonló a helyzet az olyan szövegek esetében is, amelyek jelentésreprezentációjában a poétikai, az esztétikai érték vagy valamilyen bölcséleti tartalom fontos szerephez jut.

Áprily Lajos *A hiúz* című novellájának cselekménye és motívumai (szereplői, helyszínei) azok a referenciális jelentésrészletek, amelyek legvalószínűbben lehetnek egyéni asszociációk kiindulópontjai. Minden bizonnyal eltérő asszociációs jelentéssíkot reprezentál az az értelmező/elemző, akinek vannak, és akinek nincsenek személyes élményei az erdélyi havasokról, a Bábirkóról, a vadászatról, az apa–fiú kommunikációról stb., ugyanakkor – a személyes tapasztalatok meglététől, illetve hiányától függetlenül – az értelmezők/elemzők mentális műveletei is eltérő asszociációkat eredményezhetnek.

Ennek egyik példája lehet saját – ilyen módon egyéni – asszociációm, amely az antikvár könyvpéldány kézzel írott bejegyzései által implikált elképzelésem és a novellában kirajzolódó felnőtt-gyermek viszonyhoz szintén általam rendelt

elképzelt valóság párhuzamba állítása révén keletkezik. Annak ellenére, hogy a „Tibikének! Szeretettel Lacitól!” bejegyzés kontextusának két szereplője majdnem bizonyosan nem apa és fia viszonyban áll egymással, ha a személynevekre vonatkozó használati szokásainkra hagyatkozunk (még ha ettől lehetnek is egyéni eltérések), a fiatal fiú és az idősebb férfi tanító, nevelő közeledése közös motívum a novella cselekményében és az említett bejegyzésben. Sőt, ehhez hozzákapcsolódhat Áprily tanító szándéka az 50 állatokkal kapcsolatos élményről szóló elbeszélés kötetbe rendezésével, ugyanakkor – természeténél fogva másfajta viszonyban – de akár az Ünnepelet személyének és jómagamnak a kapcsolata a tanár és a diákja szerepében. Rendkívül érdekes, ahogyan az értelmező mentális működése során létrejönnek a képzettársítások, minden bizonnyal egy vagy néhány központi jelentés mentén, amely – az elemzett műhöz kapcsolódóan számomra mint értelmező/elemező számára – a felnőtt (tanár, szülő, rokon, barát) ráhatása a gyermek (rokon, diák) intellektuális fejlődésére, a valóság bizonyos részleteinek megmutatása révén.

## 7. Összegzés, kitekintés

Ahogy az Áprily-novella első öt bekezdésének elemzése alapján látható, a szemiotikai textológiai jelentésrepresentáció a szöveg jelentésének a vizsgálatát sajátos kognitív-pragmatikai keretbe utalja. Ennek eredményeként a befogadó nézőpontja és tudásbázisa – ide értve az összes olyan tényezőt, amely az értelmezés pillanatában a befogadó kognitív adottságait és képességeit meghatározza – erőteljesen előtérbe kerül. Az 1999-ben végzett kutatás tágabb kontextusaként bemutatott többlépcsős elemzés – amelynek keretében a novellarészlet kommunikációs jelentéséről szerzett korábbi ismereteink kiegészülhetnek az értelmi, a referenciális és az asszociációs jelentéssík reprezentációjával – reményeim szerint szemlélteti egyrészt magának a szövegjelentésnek a komplex megközelíthetőségét, másrészt pedig a jelentéssíkok szemiotikai textológiai rendszerét. Ez utóbbinak árnyalására rövid kitekintésként ismertetem Petőfi S. János propozicionális attitűdről szóló elképzelését, valamint szorosan ehhez kapcsolódóan a világok elméletének egy részrendszerét, amelynek kategóriái szerves viszonyba állíthatók a dolgozatban elemzett jelentéssíkokkal.

Ahogy erről az elemzés keretének taglalásakor már szó volt, a jelentésrepresentáció fő forrása egyrészt a befogadó kognitív műveletei során felhasznált egyéni és kollektív tudás, másrészt a tudáselemek között a befogadó által felismert, rekonstruált, feltételezett stb. logikai, illetve asszociatív kapcsolatok halmaza (vö. centrális tudásbázis, lokális tudásbázis). A befogadónak ezekre a logikai kapcsolatokra vonatkozó ítéleteiből, következtetéseiből táplálkozik a befogadó propozicionális attitűdje, vagyis az a kognitív viszonyulás, amely meghatározza a befogadónak a szöveg értelméről teremtett egyéni világát. (Vö. Vass 1990: 103.)

Petőfi S. a propozicionális attitűd kategóriáját összekapcsolja a lehetséges világokat alkotó kategóriákkal, amelyekben a közlőnek az a magatartása jut kifejezésre, amellyel a saját kijelentéseit a való(s) világtól (mint referenciális bázistól) elhatárolja, és egyéni lehetséges világot teremt. A világalkotó tényezők közé olyan kifejezések tartoznak, mint *tud*, *sejt*, *gyanít*, *hisz*, *feltételez*, *közöl* stb. (l. Petőfi S. 1994). A világalkotó attitűdök a jelentés értelmezését filozófiai kérdéséssé tágitják. David Lewis az analitikus filozófia keretében a lehetséges világok magyarázatával igazolja az értelmezői attitűd szerepét a jelentésleképezésben (Lewis 2004). Bár a lewisi filozófia nem emeli be gondolatkörébe az egyéni befogadói mentális leképezés teremtette világ jelenségét, elmélete adaptálható a szemiotikai szövegfelfogás kutatásában. Petőfi S. János a szemiotikai textológiai jelentésleképezés magyarázatában a lehetséges világok elméletét általános értelemben használja: a *való világ* szemiotikai textológiai értelemben egy meghatározott konvenciók által valóságosként feltételezett világ; a *szövegvilág* a szöveg fizikai síkja által feltehetően kifejezett tényállás-komplexum; a *lehetséges világ* a való világhoz való viszonyában értelmezhető, leegyszerűsítve feltételezett valóság; a *részvilág* a világfragmentum valamely összetevője, amelyet valamilyen szempontból el tudunk különíteni a világ többi összetevőjétől.

A szövegjelentés reprezentációja szempontjából (l. különösképpen a referenciális és az asszociációs jelentéssíkot) a lehetséges világ kategóriája különleges jelentőséggel bír: a közlő megnyilatkozásainak a propozicionális attitűd által szervezett összessége, amelyben a szövegvilág tényállásai az értelmező számára igaznak, lehetségesnek minősülnek. Összességében ez tekinthető mind a referenciális, mind pedig az asszociációs jelentéssík reprezentációjának.

Véleményem szerint a szóban forgó elméletek párbeszéde tovább mélyítheti a szövegek jelentésleírását, beleértve a dolgozat tárgyául választott Áprily-novelláét is.

## **Irodalomjegyzék**

- Barabás L. 2018. A sóvidéki táj és népi kultúra vonzásában. *Művelődés* LXXI. évf. <https://muvelodes.net/m/a-sovideki-taj-es-nepi-kultura-vonzasaban> (2024. 08. 23.)
- Belting, H. 2001. *Bildanthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, H. 2003. *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*. (Ford. Kelemen P.) Budapest: Kijárat Kiadó.
- Belting, H. 2005. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry* 31. 302–319.
- Deme L. 1971. *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Dobi E. 2021. *A szemiotikai textológia hozadéka a szövegek jelentésreprezentációjában. Nyelvtudományi Értekezések 170.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Dobi E. 2020. A szemiotikai textológiai jelentésreprezentáció hozadéka József Attila *Mama* című versének elemzésében. *Argumentum* 16. 260–279.
- Domonkosi Á. 1999. Tagmondatnyi szövegmondat-összetevők lineáris elrendezhetőségének kreatív megközelítése. In: Szikszainé Nagy I. (szerk.): *Szövegmondat-összetevők lehetséges lineáris elrendezéseinek elemzéséhez (Magyar nyelvű szövegek elemzéséhez).* *Officina Textologica* 3. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 86–94.
- Kocsány P. 1989. Szövegnyelvészet vagy szövegek nyelvészet? *Filológiai Közlemény* 35. 26–43.
- Kövecses Z.–Benczes R. 2010. *Kognitív nyelvészet.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lewis, D. 2004. Lehetséges Világok. In: Farkas K.–Huoranszki F. (szerk.): *Modern Metafizikai Tanulmányok.* Budapest: Eötvös Kiadó, 91–99.
- Morris, Ch. W. 1964. *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values.* Cambridge, Mass: MIT Press.
- Petőfi S. J. 1994. Lehetséges világok – szövegvilágok. In: Petőfi S. J.–Bácsi J.–Békési I.–Benkes Zs.–Vass L. (szerk.): *Szövegtan és prózaelemzés. A rövidpróza kreatív-produktív megközelítéséhez.* Budapest: Trezor Kiadó, 41–61.
- Petőfi S. J. 2004. *A szöveg mint komplex jel. Bevezetés a szemiotikai textológiai szövegszemléletbe.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Petőfi S. J. 1999. Előszó. In: Szikszainé Nagy I. (szerk.): *Szövegmondat-összetevők lehetséges lineáris elrendezéseinek elemzéséhez (Magyar nyelvű szövegek elemzéséhez).* *Officina Textologica* 3. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 7–11.
- Petőfi S. J. 2008. A szemiotikai textológia elnevezésű szövegtani diszciplína megokoltságáról, jellemző jegyeiről és alkalmazásáról. Előadásként elhangzott 2008. április 7-én.
- Petőfi S. J. 2009. *Egy poliglott szövegnyelvészeti-szövegtani kutatóprogram II. (Adalékok a verbális szövegek szövegösszefüggőség-hordozóinak vizsgálatához).* *Officina Textologica* 15. Debrecen: Debreceni Egyetem, Magyar Nyelvtudományi Tanszék.
- Petőfi S. J.–Benkes Zs. 1998. *Multimédia. Több mediális összetevővel rendelkező irodalmi szövegek elemzése II.* Budapest: Országos Közoktatási Szolgáltató Iroda.
- Szikszainé Nagy I. (szerk.) 1999. *Szövegmondat-összetevők lehetséges lineáris elrendezéseinek elemzéséhez (Magyar nyelvű szövegek elemzéséhez).* *Officina Textologica* 3. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Szikszainé Nagy I. 1999a. *Leíró magyar szövegtan.* Budapest: Osiris Kiadó.
- Szikszainé Nagy I. 1999b. Tűnődés a linearitás kérdésein. Utószó. In: Szikszainé Nagy I. (szerk.): *Szövegmondat-összetevők lehetséges lineáris elrendezéseinek*

*nek elemzéséhez (Magyar nyelvű szövegek elemzéséhez). Officina Textologica*  
3. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 132–141.

Tolcsvai Nagy G. 2010. *Kognitív szemantika*. Nyitra: Konstantin Filozófus  
Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara.

Vass L. 1990. Terminológiai szótár a szemiotikai textológia tanulmányozásához.  
In: Petőfi S. J.–Békési I. (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 1. 85–116.

### **A Presentation of the Layers of Text Meaning by Analysing a Passage from Lajos Áprily's Short Story *A hiúz* [*The Lynx*]**

In this paper, I refer to a semiotic textological research conducted in 1999, in which the authors analysed Lajos Áprily's short story *A hiúz* [*The Lynx*] examining the linear structures of the compositional units of different sizes. The present study puts the results of the above-mentioned research into a broader context by examining the communicative meaning and force of the analysed passage (which is, in fact, based on the linear arrangement of the compositional units) as well as its conceptual, referential and associative meaning. The complexity of the representation of the text meaning is reinforced by the fact that Áprily's text is a construction of not only verbal but also pictorial signs.



## 7.

**Kérdések és kérdéshalakzatok a slam poetryben<sup>1</sup>**

DOMONKOSI ÁGNES

**1. Bevezetés**

A dolgozat célja, hogy bemutassa a kérdések és kérdéshalakzatok szerepét és típusait a slam poetry műfajában, az ELTE BTK Diagram Funkcionális Nyelvészeti Kutatóközpont Stíluskutató csoportjában készülő Magyar Lírakorpusz (Domonkosi et al. 2018; Horváth–Simon–Tátrai 2022) slam alkorpuszának anyaga alapján. Az elemzés egyik meghatározó kiindulópontja az a feltételezés, hogy a slam poetry megszólalásmódjának, közlésformájának átfogó leírásához hozzájárul a kérdések szerepének tüzetes tanulmányozása. A tanulmány két ponton is kapcsolódik az ünnepeelt munkásságához: a kérdések és kérdéshalakzatok problémája Szikszainé Nagy Irma akadémiai doktori értekezésének (2008) témájától inspirálódva került a kutatás fókuszába, a slam poetry nyelvileg újító és merész anyagának választása pedig a köszöntöttnek az újszerű szövegtípusokhoz is bátran és értőn közelítő, a slamszövegeket is stilisztikai, retorikai szempontból elemző (Szikszainé Nagy 2016, 2021) kutatói attitűdjét idézi meg.

A tanulmány a célkitűzésnek megfelelően röviden tárgyalja a kérdések és kérdéshalakzatok jelenségét és funkcióit, majd bemutatja a slam közléshelyzetének jellemzőit és alapvető nyelvi sajátosságait (2.). Ezután ismerteti a kutatás anyagát, módszerét és kutatási kérdéseit (3.). A 4. rész egyrészt bemutatja a kérdés műveletének gyakorisági jellemzőit a slam poetrykből álló alkorpusz anyaga alapján, majd a kérdések típusainak lehetséges funkcióit példaszövegek elemzése révén is illusztrálja. A tanulmány a különböző kérdéstípusoknak a slambeli szerepeit áttekintő összegzéssel zárul (5.). A dolgozat terjedelmi korlátai miatt nem nyújthat kimerítő képet az alkorpusz kérdéseiről, azonban problémafelvető jelleggel áttekinti a kérdés műveletének és változatainak a műfajra jellemző megvalósulásait.

**2. Elméleti háttér****2.1. Kérdések és kérdéshalakzatok**

A különböző modalitású mondatfajták elkülönítését a közlések legáltalánosabb funkcióinak, a valósághoz való legtipikusabb viszonyaiknak a grammatikalizáló-

---

<sup>1</sup> A kutatás *A személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú, kognitív poétikai vizsgálata* (NKFIH K 137659) című pályázat keretében valósult meg.

dása teszi lehetővé. A kérdő mondatot grammatikai kifejezőeszközei (kérdőszói, kérdő névmásai, módosítószói, szórendje, intonációja) elsődlegesen a tudakolás, az információszerzés szerepének betöltésére teszik alkalmassá. A kérdő mondatfajta – mint grammatikai ismérvek alapján is meghatározható kategória – azonban nemcsak kérdezőként, hanem más illokúciós értékkel is realizálódhat (vö. Kiefer 1987, Kocsány 1997, Szikszainé Nagy 2008).

A kérdő formához kapcsolható különböző funkciók kérdése, illetve az ebből adódó hatás az antik retorikák óta eleven probléma. A kérdésnek az alakzatok közé sorolásában Gorgiasztól kezdve Cornificiuson (Adamik 1987) és Quintilianuson (2008) keresztül egészen Lausberg (1960: 379) retorikájáig, vagy akár Szabó G. – Szörényi *Kis magyar retorikájáig* (1988: 177) egyetértés van. A retorikai kategorizációban kifejtetlenül ugyan, de pragmatikai szempontok is érvényesülnek, hiszen ezek a munkák csupán a nem a kérdő forma elsődleges funkciójában szereplő, vagyis a nem a tudakolás beszédaktusát végrehajtó kérdéseket sorolják az alakzatok közé. Quintilianus nemcsak azt fogalmazza meg, hogy a kérdés akkor válik alakzattá, ha nem érdeklődés a célja, hanem sorra veszi, bemutatja számos lehetséges funkcióját is (például támadás, gyűlöletkeltés, szánalomkeltés, méltatlankodás, parancs, önmagunk kérdezése) (2008: 574). A nem tudakoló kérdések egyik lehetséges osztályozása éppen az alapján történhet meg, hogy a tudakolás helyett milyen funkcióban szerepelnek; s egy ilyen felosztás többé-kevésbé összhangba hozható az antik kategóriákkal is. Szikszainé Nagy Irma (2008) akadémiai doktori értekezésében meg is alkot egy ilyen a retorikai alapokra épülő, de a pragmatikai szemlélet irányába mutató rendszerezést.

A kérdés teljes neutralizációja, azaz nem tudakoló szerepe azonban csak a hagyományosan alakzatként kezelt kérdések egy részében érvényesül, mégpedig akkor, ha a kérdés funkciója egyértelműen állítás, értékelés. Szikszainé Nagy az ilyen szerepű kérdéseket tartja retorikus kérdésnek, interrogációnak (2008: 71–182). Ezeknek a kérdéseknek a funkciója nem a tudakolás, céljuk nem válasz kiváltása, azonban ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy a befogadó tudja előzetesen a választ, hanem azt, hogy az elvégzett, nem-tudakoló beszédaktust ismeri fel. Ezért közölhet az interrogáció kérdés formájában sokszor akár nem tudott dolgokat, új információkat is.

Az alakzatok közé sorolt kérdések másik nagy csoportjában (amelybe a retorikák felosztása szerinti kérdő szubjekció, kommunikáció, dubitáció is sorolható) nem történik meg a kérdő forma teljes funkcióváltása, a kérdés választ igényel, nyitott, lezárásra váró szerkezetet teremt. A kérdező aktusa megmarad, szerepe csupán annyiban módosul, hogy nem tudakol, nem információt szerez. Az ezekben a kérdésekben megnyitott szerkezetet nem egy valódi kommunikációs partner zárja le: vagy a kérdező maga teszi meg, vagy a kérdés nyitva marad. Már az antik retorikák is azért tartják ezt a szövegépítési eljárást hatásosnak, mert az, „hogy ön-

magunkkal mint egy más személlyel kerültünk szembe, nemcsak fenségesebbé tette az alakzatban mondottakat, hanem hihetőbbé is” (Pseudo-Longinos 1965: 65).

A kérdésalakzatokat Szikszainé Nagy az alapján sorolja csoportokba, hogy egyelemű, nem megválaszolt kérdésekről, vagy pedig a szerző által megválaszolt kérdésekről van-e szó. Egyelemű, válasz nélkül maradó kérdés a problémafelvető jellegű dubitáció (2008: 183–240) és a tanácsot kérő, kommunikációnak (2008: 241–263) nevezett alakzat. A feltett kérdés lezáratlan, megválaszolatlan marad: a kételkedést, a kétkedést, a bizonytalanságot, a lehetőségek latolgatását sokszor a kérdések halmozása, több választási lehetőség felmutatása is jelzi.

A kételemű kérésalakzatok csoportjába tartoznak a kérdező által megválaszolt kérdések, amelyek ugyan a kérdezés szerepét töltik be, vagyis alapvetően a valódi kérdések közé is sorolhatók, a szövegben megvalósuló céljuk azonban nem a tudakolás, hanem a hatékony információközlés, a vélemények felmutatása. Kocsány a kérdezés aktusának ilyen megvalósulását ál-retorikus kérdésnek tartja (1997: 257). Szikszainé Nagy retorikai kategóriákra építő rendszerezése ide sorolja a szubjekció, azaz a kérdés–felelet ellentétére épülő, a raciocináció, azaz a kérdéshez magyarázatot fűző válasz, illetve a beszélgetést imitáló szermonicináció alakzatát is (2008: 264–342).

A kérdés által megnyitott szerkezetek sajátos lezárását jelenti az a megoldás, ha a kérdező egy-egy valakihez címzett eldöntendő kérdés után logikailag úgy kapcsolja a következő szövegmondatot, mintha az egyik lehetséges választ megkapta volna, vagyis a választ ilyenkor egy ún. „üres mondat” tartalmazza, az mintegy beleérthető a szövegbe. Az állító formájú kérdések után általában igenlő, tagadó formájú után pedig tagadó ez a kikövetkeztethető válasz, az ilyen helyzetben szereplő kérdéseket Szikszainé Nagy önvizsgálatra készítő kérdésnek nevezi (2008: 343–354).

A kérdezés aktusát megtartó, de nem az információszerzést célzó kérdéseket formai sajátosságaik nem különböztetik meg a valódi kérdésektől, alakzat voltuk csak kontextusuk, a szöveg összefüggésrendszerében elfoglalt helyük ismerete révén válhat egyértelművé. Szikszainé Nagy a kérdések határsávjába sorolja a kérő és a felkiáltó szerepű kérdéseket, amelyek esetében az illokúciós érték megváltozása tipikus, begyakorlott jellegű (2008: 355–382).

## 2.2. A slam poetry beszédhelyzete, nyelvi jellemzői és a kérdés lehetőségei

A slam poetry költő-előadók jelenlétére épülő költői verseny, amely önálló előadói műfajként az 1980-as évek közepén jelent meg, majd a 2000-es évek közepétől Magyarországon is elterjedt. A slamrendezvényeken az előadóknak három percük van a színpadon arra, hogy szabadon megszólaljanak. Szikszainé Nagy Irma (2021: 348) egy összehasonlító stíloselemzésében, amelyben egy slamszöveget az annak ihlető forrásául szolgáló Petőfi-verssel vet össze, értő módon rea-

gálva az újszerű megszólalásmódra, a slam poetry nyelvi sajátosságainak következő rövid összefoglalását idézi:

„Ez egy laza, fiatalos, szöveges műfaj, amit élőben, élőszóban adnak elő. Az utca nyelvén szól az utca emberéhez, nem kerüli a trágárságot, és legtöbbször társadalomkritikát fogalmaz meg, sokszor humoros formában, de időnként nagyon komoly témákat dolgoz fel. A költeményeket élőben olvassák fel a közönség számára, általában van egy ritmusuk, gyakran rímelenek is, és az előadásnak fontos eleme a hangsúlyozás. Ez egy egyszerű színpadi és verses műfaj, ugyanakkor a szövegek maguk talán (rap-pes) dalszövegekhez hasonlíthatók leginkább, így nehéz kategóriák közé szorítani ezt a jelenséget, de az biztos, hogy egy fiatalos, lendületes irányzat” (W1).

A műfajokat adott kommunikatív eseményhez szükséges szövegalkotási és befogadási stratégiákként értelmezve, és ezáltal figyelembe véve a hasonló szövegekről való tudás szerepét is (Kuna 2016; Kuna–Simon 2017; Steen 2011; Tolcsvai Nagy 2006), a slam poetry műfajában a nyilvános, közvetlen jelenlétben elhangzó, hatásosságra törekvő beszéd alapvető sajátosságai rajzolódnak ki. A slam ugyanis egy megújuló közösségi cselekvéstípusból kibomló, újfajta megszólalási lehetőségként értelmezhető, amelynek sajátosságait több tényező alakítja (l. bővebben Mészáros 2020; Sólyom 2022; Sólyom–Papp 2021; Vass 2012; Závada 2014). Szerepet kap benne az élőbeszédnek a hangzós jellegéből eredő hatása, a költészetnek az alapvetően a hangzásra, a rímre, a ritmusra épülő szervezetsége és a nyilvános beszédnek a személyes hangvétel ellenére közérdekű, sokszor akár közéleti tematikája is. Emellett lényegi elemét jelenti a nyilvánosság előtti megszólalás eredendően közösségi értékelést kapó, megméretődő jellege is.

A slam poetry közléshelyzete a szónoki beszéd pozícióját és a lírai megszólalás stilizált közvetlenségét azok emelkedettsége nélkül ötvözi. A slamet jellemző alappillérek között megfogalmazódik, hogy olyan vers, amely a történetmesélést vagy szónoklatot is magába olvasztja (Smith–Kraynak 2009: 28). Ez a közlésforma pedig a kérdések tekintetében sajátos helyzetet teremt, ugyanis mindig van egy valós közönség, akivel közvetlen egyidejű kapcsolatot alakíthat ki az előadó. Ebbe a diskurzusba azonban további diskurzusok ágyazódhatnak (vö. Boronkai 2008), ugyanis az előadó tipikusan további figyelmi jeleneteket visz színre. Megszólítottja, címzettje lehet egyrészt – a lírai közlésnek megfelelően – bármilyen személy, tárgy, fogalom, aposztrofikus fikciót (vö. Simon 2016, Tátrai 2018) teremtve; másrészt dramatizált párbeszédjelenetek, megidézett diskurzusok is az elbeszélésbe épülhetnek. A diskurzusok közötti összefüggés pedig az adott performatív térben sajátos, többféleképpen értelmezhető helyzeteket is előhívhat.

A slam poetry közvetlen megszólalásmódját, laza stílusminőségét a hétköznapi társalgások számos eleme építi. A kérdések alapvetően a párbeszédesség jelleg megteremtéséhez járulnak hozzá, a megszólaló hangok összetett minőségét dolgozzák ki.

### 3. Anyag és módszer

A vizsgálat anyagát az ELTE Stíluskutató csoportjában készülő líralkorpusz slam alkorpusza képezi. A korpusz létrehozásának fontos kiindulópontja volt, hogy a poétikusság kontinuumjellegű, fokozatosságot mutat, azaz a különböző szövegtípusokban, műfajokban eltérő intenzitással jelenik meg. Erre az alapgondolatra támaszkodva a Líralkorpusz négy alkorpuszra tagolódik. Az alkorpuszok a következők: 1) az iskolai oktatás kánonjában szereplő, az 1900-as évektől napjainkig tartó korszakok lírai szövegei; 2) a kortárs líra; 3) a populáris és alternatív dalszövegek és 4) végül a slamszövegek (Domonkosi et al. 2018: 215–216; Horváth–Simon–Tátrai 2022).

A kutatás a slam alkorpusz anyagára irányul, abból a feltételezésből kiindulva, hogy a kérdések használatának, arányainak és szerepeinek leírása hozzájárul a slam poetry jelenségének és sajátos közléshelyzetének, sőt akár a lírához való viszonyának megragadásához is. Az elemzés során a slam alkorpuszának 108 szövegében (46 412 szövegszó) vizsgáltam a kérdések típusait és szerepeit.<sup>2</sup>

A slam alkorpusza a Slam Poetry Magyarország csatornáján (W2) szereplő videók anyagára épül. Az alkorpuszba a csatorna 108 legnézettebb slam poetry szövege került bele, a válogatás során figyelembe véve azt a kritériumot is, hogy egy szerzőtől legfeljebb három szöveg szerepelhet az anyagban. Az alkorpusz tehát olyan átfogó anyagot biztosít, amely lehetővé teszi a magyar slam reprezentatív vizsgálatát.

A 46 412 szövegszónyi anyag feldolgozása a MAXQDA tartalomelemző szoftver alkalmazásával történt (Kuckartz–Rädiker 2019). Az anyag kvalitatív feldolgozása során jelöltem az alkorpusz összes kérdését, majd a megkülönböztethető típusok, kérdezési helyzetek alapján kódoltam mindegyiket. A vizsgált alkorpusz kérdéseinek rendszerezése során alapvetően építettem a Szikszainé Nagy (2008) által létrehozott kategorizációra, azonban a kódolt kérdéstípusok rendszerét a feldolgozással párhuzamosan alakítottam ki, arra építve, hogy a slam alkorpuszban ténylegesen milyen kérdezési műveletek fordultak elő. Elsődlegesen külön kódoltam a közönséghez forduló, valós interakcióra törekvő kérdéseket, amelyek az interrogatív szituáció kihasználására épülnek, és legalább látszólag a közönség bevonására törekszenek.

<sup>2</sup> Az elemzés az alkorpuszok kialakításával párhuzamosan, az annotálást megelőzően történt.

Külön főkategóriába kerültek a nem valódi kérdések, amelyeket alapvetően két szempontból is kódoltam. Az egyik kódolási szempont a kérdező és a címzett jelöltségére vonatkozott. Kódoltam egyrészt az ún. aposztrofikus helyzeteket (Tátrai 2018), amelyekben a szöveg felismerhetően „megképez” egy, a közönségtől eltérő befogadót. Külön kategóriaként jelöltem azt a speciális helyzetet, amikor megidézett kérdések, jellemzően a beszélői hangtól eltérő pozícióból, nézőpontból megfogalmazott kérdések épültek a szövegbe, illetve külön kóddal jelöltem azokat a kérdéseket is, amelyeket az előadó mintegy önmagához intéz. Amennyiben egy-egy nem valódi kérdésben nem volt jelölt, illetve lényegi a kérdező és a címzett pozíciója, akkor ebből a szempontból nem került rá kód. A másik kódolási szempont az egyes kérdéshalakzatok kategóriájába való tartozás volt, kiegészülve a magát a típust is meghatározó megválaszoltság kérdésével (Szikszainé Nagy 2008). A nem valódi kérdésekre így tipikusan legalább két kód került, azonban a határesetek, nehezen értékelhető kérdéstípusok miatt egy-egy kérdés több különböző kódot is kaphatott. A kódolás során tehát a következő strukturált rendszert alkalmaztam:

A) Valódi kérdések

B) Nem valódi kérdések

1. A kérdező és a címzett jelöltsége
  - a) aposztrofikus fikció
  - b) megidézett párbeszéd
  - c) önmegszólító kérdés
2. Alakzattípusok, megválaszoltság
  - a) értékelést kifejező, állító szerepű interrogáció
  - b) problémafelvető szerepű, dubitáció, nyitva hagyott
  - c) tanácskérő, nyitva hagyott: kommunikáció
  - d) megválaszolt, érvelő: szubjekció, raciocináció
  - e) beszélgetést imitáló megválaszolt kérdések: szermocináció
  - f) önvizsgálatra készítő kérdés
  - g) a beszédpartner véleményét megidéző kérdés
  - h) kérő kérdés

Emellett minden olyan szöveget, amelyben több kérdés szerepelt, külön kóddal láttam el az alapján is, hogy azonos kérdéstípusok halmozása vagy pedig különböző kérdéstípusok összekapcsolódása történt meg bennük. A több különböző kérdést tartalmazó szövegek természetesen mindkét kódot megkapták.

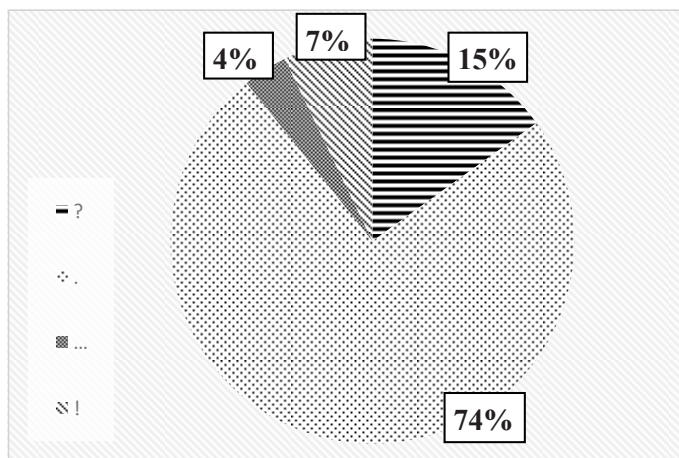
A teljes szöveg kódolása lehetővé tette a kategóriák teljes táranak kialakítását, azonban az egyes részkérdések pontosításához még további konrollkódolásra van szükség. A kétes esetek eldöntése során, illetve az összetett közlés helyzet

miatt határesetet jelentő esetekben ugyanis több kódot is alkalmaztam, akár egy-egy kategórián belül is. A slamek hangzó anyagát is végighallgattam, és a problematikus esetek azonosítása, értelmezése során akár többször is meghallgattam a kérdéses szövegrészeket.

## 4. Eredmények: a kérdések a slam poetryban

### 4.1. A kérdések száma, gyakorisága, halmozódása a vizsgált korpuszban

Az alkorpusz anyagában összesen 687 kérdőjellel záródó egység található, ebből 12 a címként kiemelt részekben szerepel, vagyis valójában az adott slam első mondatának iméttlése, azaz a 108 elhangzott slamszövegben 675 kérdés azonosítható. Az alkorpusz pusztán formai adatai azt mutatják, hogy a 687 kérdőjel mellett 3378 ponttal, 162 három ponttal és 326 felkiáltójellel zárt egység szerepel, azaz a lejegyzés során mondatként jelölt egységek 15%-át kérdésként azonosították (1. diagram). Ez az arány a kérdések előfordulásának olyan gyakoriságát jelenti, hogy minden 5,2 kijelentő mondatra jut egy kérdés. Figyelembe véve a slam poetry alapvetően monologikus, azaz egy-egy beszélőhöz köthető jellegét, ez a szám azt is jelzi, hogy a szövegek szerkesztettségében, retorizáltságában jelentős szerepük van a kérdéseknek.



1. diagram: Mondatzáró írásjelek aránya a slam alkorpuszban

A 108 szövegből 13-nak a nyitómondata kérdés, azaz a szövegek több mint 12%-a kérdéssel retorizáltan indul, ami szintén mutatja a kérdéseknek a műfajban betöltött meghatározó szerepét.

A kérdések eloszlását tekintve 108 szövegből csak 4-ben nem szerepel egyáltalán kérdés, illetve 10 olyan slamszöveg van az alkorpuszban, amelyben csak

egyetlen kérdés fordul elő. A maradék 94 szöveget tekintve ez a kérdések halmozódására nézve azt jelenti, hogy egy-egy 3 perces előadásban átlagosan 7 (7,074) kérdés fordul elő.

### 4.2. A kérdések típusai a slam szövegekben

A kérdések típusait a kódolás során kialakított kategóriák rendszerében mutatom be. Mivel a kódolás kategóriáinak végleges kialakítása a feldolgozással párhuzamosan történt, a felvett típusok rendszere előre is jelzi az anyagban előforduló kérdéseket. Az 1. számú táblázat mutatja a kódolási rendszert, és az első kódolási verzió eredményeit.

Kategória			Kódolt kérdések száma
Valódi kérdések			43
Nem valódi kérdések	A kérdező és a címzett jelöltsége	apoztrofikus fikció	141
		megidézett párbeszéd	104
		önmegszólító kérdés	92
	Alakzattípusok, megválaszoltság	értékelést kifejező, állító szerepű interrogáció	97
		problémafelvető szerepű, dubitáció, nyitva hagyott	202
		tanácskérő, nyitva hagyott: kommunikáció	114
		megválaszolt, érvelő: szubjekció, raciocináció	142
		beszélgetést imitáló megválaszolt kérdések: szermocináció	96
		önvizsgálatra készítő	87
		a beszédpartner véleményét megidéző kérő	49
		37	

1. táblázat: Kérdéstípusok a slam alkorpuszban

A 675 kérdés összesen tehát 1204 kódot kapott, ami azzal magyarázható, hogy a nem valódi kérdések egy része két szempont szerint is kapott kódot, illetve több kérdést átmeneti jelenségként, két, esetleg több kategóriába is besoroltam.

Az első, még pilot jellegű kódolási kísérlet tehát azt mutatja, hogy egyértelműen döntő többségben vannak a nem valódi kérdések, még akkor is, ha az előadások tüzetes elemzése rávilágít, hogy az egyidejű személyes jelenlét miatt a határ a két



kategória között nem mindig egyértelmű. A kérdező és a címzett jelöltségének nagy száma összhangban van azzal, hogy a slam poetry színpadán az előadók tipikusan többféle hangot szólaltatnak meg, ezek a jelzések pedig alkalmasak különböző beszédhelyzetek egyszerű megképzésére. A címzett megjelölése a beszédpartnerre utaló grammatikai elemmel, illetve vokatívussal is történhet, a beszélőre való utalás pedig idézést valósít meg, egyes esetekben a közlő megnevezésével, más esetekben pedig csak egy tipikus helyzet megidézése révén.

Az alakzattípusokat tekintve a legmeghatározóbb a nyitva hagyott kérdések aránya, azon belül is a dubitáció jellegű kérdéseké, jelentős szerepet kapnak azonban a párbeszédszerű közlést imitáló kérdések is. A kérdésalakzatok két típusa, az önvizsgálatra készítő, illetve az általam a kódolás folyamatában megkülönböztetett, a beszédpartner véleményét megidéző kérdések alkalmasak arra, hogy az egyetlen beszélői szerep ellenére párbeszédszerű helyzetet hoznak létre.

A kódolásnak a kérdésalakzatok típusát tekintve meghatározó továbbgondolandó eredménye, hogy átmenetiségük, nehezen besorolható jellegük miatt a kérdések igen nagy része több kódot kapott. Ez a tényező eredményként rámutat a slam poetry közléshelyzetének összetettségére, ugyanis monologikusan performatív jellege sajátosan értékeli át a kérdésalakzatok besorolhatatlanságának, átlényegülésének problémáit (Szikszainé Nagy 2008, Pethő 2024). Emellett a nagyszámú többszörösen besorolt kérdés jelzi a kódok további átgondolásának, és a különböző átmeneti típusok külön kódokkal való ellátásának szükségességét is.

### 4.3. Valódi, a közönséghez forduló kérdések a slamban

A befogadás helyzetének egyidejűsége miatt „a műfaj fő jellemzője, hogy a jelenlét varázsát kínálja” (Vass 2012: 37). Ez a tényező lehetőséget adhat arra, hogy valódi kérdések, a közönséghez fordulva valóban tudakoló szerepű kérdések szerepeljenek a slamszövegekben. A slam poetry alapítóiként is számon tartott Smith és Kraynak a műfaj alappillérei között tartják számon azt a tényezőt is, hogy „a slam interaktív, visszajelzést vár a közönségtől, akit partnerként kezel” (2009: 26). A vokatívuszok alkorpuszbeli vizsgálata során azonban azt tapasztaltuk (Domonkosi–Kuna 2024), hogy az egyidejű személyes jelenlét ellenére igen kis arányban (2,31%) fordul elő a közönség vagy más jelenlévők megszólítása. Ez az eredmény vezetett ahhoz a kérdésfelvetéshez, hogy szerepelnek-e valódi, a közönséget megmozgató, azaz a közönség valós válaszára váró, illetve azt valóban kiváltó kérdések a vizsgált anyagban. A vokatívuszok szerepéhez hasonlóan a valódi kérések száma is meglehetősen alacsony: a 675 kérdésből összesen 43 tekinthető egyértelműen valódi kérdésnek (6,37%).

Mivel a slammerek megszólalása alapvetően monológként valósul meg, az elhangzó kérdéseket a közönség önmagában nem feltétlenül érzi válaszra készte-

tőnek. Azokban az esetekben, amikor a beszélő valós, aktív válaszra vár, a kérdés elhangzása ezért kiegészülhet a válaszra biztató felszólítással is:

- (1) *Mit gondolsz rólam?*  
*Kiabáld be háromra!*  
*Egy, kettő, három.*  
(LS\_Borsos\_01<sup>3</sup>)

Ahogy a teljes előadás rögzített változata mutatja, még a felszólítás ellenére is kevés visszajelzés érkezik, mivel összetett, kiegészítendő kérdésről van szó. Könnyebb a közönség reakciójára építeni az eldöntendő vagy választást kínáló kérdésekkel, mint amilyen Tasi Manó slamjében a nyitó kérdés, amely arra vonatkozik, hogy honnan olvassa fel a szövegét, melyik szövegét adja elő:

- (2) *Válasszatok: telefon vagy füzet?*  
{Füzet!}  
(LS\_Tasi\_01)

Szintén a közönség válaszára, mozgósítására épülő valódi kérdésként értelmezhető Mészáros Péter egyik előadásának zárása. A szöveg kifejtetten utal a kérdezés és a válasz aktusára, a slamje elején és végén is, mintegy keretbe foglalva azt:

- (3) *A szöveg végén fel fogok tenni egy kérdést, és ha úgy érzed, a válaszod igen, szeretném, ha dobognál a lábaiddal. Benne vagy? [...]*  
*A történet végén szeretnék tőled kérdezni valamit, és dobogj, ha igen a válaszod.*  
*Te hallasz?*  
(LS\_Meszáros\_02)

Horváth Kristóf Színész Bob *Szabad* című slamje az egyik olyan kivételes szöveg a korpuszban, amely alapvetően a közönség megmozgatására, a nézők bekiabált válaszára építi hatását. A kérdések valódiak, a szöveg felépítettsége azonban azt eredményezi, hogy az interaktivitással együtt valójában nem tudakoló, hanem elgondolkodtató szerephez jutnak a kérdésfeltevések. Az interaktivitás nagy foka ellenére olyan szituációt alakít ki a slammer, hogy a nézők az általa várt válaszokat adják, ugyanis fellépése kezdő szakaszában megtanítja a közönséget, hogy melyik kézjelre milyen bekiabálással reagáljanak. A slam bevezető szakaszában megtörténik a közönség „betanítása” a válaszokra, a kérdések az előadásnak ebben a szakaszában a valódi és a megidézett kérdések kategóriája

---

<sup>3</sup> Az egyes slamszövegekre a korpuszpépítés során használt azonosító jelükkel hivatkozom.

közötti műveletet valósítanak meg. A közönség ugyanis egyrészt aktív részese a párbeszédnek, másrészt azonban alapvetően egy fiktív helyzet megvalósításában vesz részt: az előadó ugyanis többek között eljátssza, mintha bekopogna valakihez, és a közönség *szabad* válasza engedné be.

Az előadás utolsó szakaszában azonban a slammer abbahagyja a közönség válaszáinak kézjelekkel való irányítását, viszont a már megteremtett interaktív helyzet mégis bekiabált válaszokat eredményez. A slamnek ez az egysége provokatív jellegűvé válik, ugyanis olyan kérdéseket fogalmaz meg az előadó, amelyekre az addig begyakorolt *szabad* válasz igen megosztó, illetve akár társadalmilag nem elfogadható feleletet jelent. A dubitációszerű kérdések általi megszólítottóság, a helyzetből adódó valódi kérdező erő így elgondolkodtató hatást eredményez. A slamnek a magára az előadásra reflektáló kérdése pedig szintén valódi kérdésként, a közönséghez fordulva zárja le az előadást:

(4) *Bízni ezekben...?*

*Kussolni?*

*Nagyitól az ötezrest elfogadni?*

*Kismacskát megmikrózni?*

*Drótkordonba gabalyodott vak rasszistát kigubancolni?*

*Kis helyen is elfér sok jó takony, a Youtube-ra feltöltött nyomorultakon röhögni?*

*Nem is kell hozzá vádirat, kiirtani a nácikat?*

*Reméltem, hogy nem kell mondani, de akkor akárkit kiirtani?*

*Befejezni ezt az egészet csak azért, hogy ne fussak ki az időből?*

(LS\_Horvath\_03)

Sajátos, a slamkorporusz anyagában egyszer előforduló megoldás, hogy az előadó – hasonló módon tanítva be a hallgatóságot – kérdést, nem pedig választ ad a közönség szájába. Szegedi Fanni *Amikor felemelem a kezem* kezdetű előadásában az *És akkor mi van?* lekicsinylést kifejező, értékelő jellegű kérdést ismételteti a hallgatósággal, és így retorizált párbeszédet hoz létre. Bár ezt a kérdést az interaktív jelleg miatt a valódi kérdések között is kódoltam, emellett értékelő jellegük miatt megkapták az interrogáció kódját is, mivel egy hétköznapi párbeszédekben is gyakran alkalmazott nem valódi kérdésre épülnek. A slamból kiemelt szövegrészben (5) további kommunikatív játékot teremt a kérdés műveletével az, hogy az interrogációs jelleg ellenére az utolsó idézett kérdésre válaszol is az előadó:

(5) *Kockafejű kisgyerekes mesecsatornák.*

{És akkor mi van?}

*Rózsaszín, napocskás, kezeslábas anorák.*

{És akkor mi van?}

*Diákkedvezmény a buszon és az állatkertben.*

{És akkor mi van?}  
*Még számomra is egy hely szabadon áll az Anker'tben.*  
{És akkor mi van?}  
*Feladatom.*

A valódi kérdések és a beszélő által megválaszolt kérdések kategóriája a performatív, interaktív térben a közönség viselkedése révén is összemosódhat. Az előadó által önmagának feltett, meg is válaszolt kérdésre érkező válasz, reakció az aktívan részt vevő közönségtől is. Gábor Tamás *Indiana* egyik szövegének (6) zárlatára bekiabálás, a tetszésnyilvánítást ellenvéleményként megvalósító válasz érkezik:

(6) *Egyszer tetszem, egyszer nem.*  
*Tetszem? Tetszem? Nem tetszem. Bekiabálás: DE!!!*  
(LS\_Gabor\_02)

Egyedi, a slam monologikus megvalósulásától eltérő megoldás Irlanda Máté és Pion István páros előadása, amelyben egy valódi kérdéseket alkalmazó dialógus jön létre:

(7) *Na, nem mondod, hogy mit kívánsz?*  
*Verseket kívánok!*  
*Verseket kívánok... Minek?*  
*Mit minek?*  
*Minek kívánnál verseket? Ugyan!*  
*Ugyan!*  
*Ma már nincsenek is igazi költők.*  
*De slammerek vannak!*  
*Slammerek?*  
*Fúj!*  
*Na de te mit kívánsz?*  
*Én verseket kívánok, hagyományt és modernséget egyben!*  
(LS\_Simon-Pion\_01)

### 4.3. A színre vitt, párhuzamos diskurzusok kérdései

A slam műfaja a líraisághoz közelítő sajátosságai miatt került be a lírakorpusz anyagába. A lírában tipikusan megteremtődő aposztrofikus helyzet (Culler 2000), azaz a valakihez való beszélés fikciója a vizsgált slamszövegekben is jellemzőnek látszik. Az aposztrofikus fikció kódjával jelölt szövegrészekben jellemzően megjelenítődik a címzett. A címzett jelöltségének megvalósulását a lírai helyzet megteremtésén kívül az is magyarázza, hogy a slam performatív jellegéből adódóan az

előadók tipikusan többféle hangot szólaltatnak meg, a címzett jelölése pedig különböző beszédhelyzetek konstruálását teszi lehetővé. A címzett megjelölése a beszédpartnerre utaló grammatikai elemmel, illetve vokatívussal is történhet (a slam vokatívuszainak részletes elemzését l. Domonkosi–Kuna 2024). A kérdéseknek az aposztrófikus fikció megteremtésében játszott szerepét kódolva a vokatívussal jelölt helyzeteket (8), illetve a címzettet csak az egyes szám második személyű formákkal kijelölő kérdéseket (9) is figyelembe vettem:

(8) *Hova tűntél, hol bujkálsz, kedvesem?* (LS\_Meleticsky\_02)

(9) *Én indulok, és te velem jössz?* (LS\_Gyenge\_02)

Az aposztrófikus fikció kódjával ellátott kérdések igen sok esetben nem kaptak a kérdésalakzatra utaló kódot, ugyanis alapvetően valódi kérdések, csupán a nem fikatív közléshelyzetben való alkalmazásuk teszi őket sajátos szerepűvé.

A slam monológjaiban megszólaló hangok sokaságához az elemzés tanúsága szerint a megidézett párbeszéd kérdései is hozzájárulnak. Ebben a kategóriában azokat a kérdéseket kódoltam, amikor alapvetően egy másik, eltérő beszélői hang beemelése révén idéződik meg egy párbeszéd. A megidézett beszélőre való utalás idézést valósít meg (vö. Csontos 2016), ami egyes esetekben a kérdező megnevezésével történik meg, a megszólaltatásban is érzékelhetővé tett különböző beszélők jelölésére pedig a szöveg lejegyzői egyes esetekben idézőjelet is alkalmaztak:

(10) *„Nem te vagy a vicces gyerek a Facebookról?” – trafikos lány.*

(LS\_Baranyai\_01)

A párbeszéd megidézése, más hangok beemelése emellett történhet olyan módon is, hogy tipikus közléshelyzetekhez kapcsolható fordulatokat alkalmaz az előadó egy-egy szituáció előhívására, ahogyan a (11) kérdésnek a gyorséttermi rendelés forgatókönyvét aktiváló kifejezésével is:

(11) *Ketchup, mustár, majonézt kérsz hozzá?*

(LS\_Barany\_01)

A megszólaló hangok idézett jellegének sajátos jelölése Gyenge Veroninnak a nyelvjárási beszédmódot problematizáló szövegében úgy valósul meg, hogy a beszédmód eltér a szöveg többi részétől a nem köznyelvi formák megszólaltatása révén:

(12) *Há' mi ez, [vízmérték]?*

*Csak nem vagy te [gépízmérnök]?*

(LS\_Gyenge\_01)

A megidézett párbeszédék fontos szerepet játszanak a slam dinamikus közlés-módjában, az eltérő szereplők megszólalását az előadók jellemzően a hangjukkal, előadásmódjukkal is igyekeznek megjeleníteni.

### 4.5. Kérdéshalakzatok a slamszövegekben

A slam közléshelyzete olyan retorikai szituáció, amelyben egy beszélő egy jelen lévő, de válaszadásra csak korlátozottan képes csoporthoz szól. A kódolás eredményei alapján a nyitva hagyott, dubitációszerű kérdések a legmeghatározóbb kérdésfajtának számítanak az anyagban. Ezek a kérdések azáltal, hogy tűnődést jeleznek, problémafelvető, elgondolkodtató szerepűek, miként az Irlanda Máté slamjéből kiemelt példa is jelzi:

(13) *De mégis, hol a határ előítélet-mentesség és hülyeség között?*  
(LS\_Irlanda\_01)

A halmozott dubitáció a (14) példában a feltett kérdések abszurd, megválaszolhatatlan jellegét sugallja:

(14) *Szilvás gombóc, hogy az hogy lehet krumpliból?  
Meg hogy egy nyeszlett, szerencsétlen kismadarat miért hívunk  
bölömbikának?  
Lyukas zászló, tiszta ruha, meg a magyarok istene, hogy mondhatom-e  
valamire, hogy kész?  
Meg hogy hogyan lehet egy feldarabolt ország még csonkán is egész.  
És hogy fonódhat össze egy villamos?*  
(LS\_Elo\_02)

A tépelődést, bizonytalanságot kifejező kérdések akkor sorolhatók a kommunikáció kategóriájába (Szikszainé Nagy 2008: 241–263), ha a címzethez fordulva a kérdező cselekvésére vonatkoznak, azaz a tanácskérés aktusát valósítják meg. Mivel a slam előadásában tipikusan személyes hangvételt jelenítődik meg egy-egy kérdéskör, az ilyen kérdéshalakzatok is nagy számban fordulnak elő. Az ilyen jellegű kérdésekre példa Mészáros Péter több cselekvési lehetőséget felvillantó szövegrészlete:

(15) *Vagy adjak a formalításra, és pusztítsak el egy amerikai nagyvárost?  
Vagy csak maradjak itt a termoszférában, és engedjem, hogy nukleáris  
csemegével etessen az ellenem összefogott világ?*  
(LS\_Meszáros\_01)

A nyitva hagyott kérdések mellett jellemző a saját kérdés megválaszolása is. A monologikus közlésben a kérdés–feleletre osztott közlésmód, a szubjekció alakzatát megvalósítva a véleménykifejtés, az érvelés eszköze lehet:

(16) *A 200 forintos pizza? Az baszd meg az évszázad találmánya.*  
(LS\_Imre\_01)

A kérdés–felelet ellentétére épülő, a kérdő szubjekció alakzatának megoldását mutató közlések halmozása tapasztalható a (17) szövegrészben:

(17) *Bármikor behányhatok? Hát majd csuklyával előre veszem fel a pulcsim. Nincs több csoki? Rábasztál, tejallergiám van, amúgy sem ehetek. Kávé se? Alszom többet. A fülzúgástól nem tudok aludni? Hát, erre még nem találtam ki semmit, de akkor is, baszd meg, Meniére.*  
(LS\_Baranyai\_01)

A saját kérdést véleményt kifejtő módon, érvelően megválaszoló, hagyományon raciocinációnak is nevezett kérdésalakzatok is jellemzőnek számítanak az alkorpusz adatai alapján:

(18) *De mi is az a szerelem? Egy hollywoodi vallás, mely azt tanítja, ha nem vagy szerelmes, nem is élsz, de én élek, baszd meg.*  
(LS\_Szen\_02)

A kérdések megválaszolása hosszabb szövegrészeken is végigvonulhat párbeszédimitációként a szermocináció alakzatát valósítva meg, miként azt a kérdések összekapcsolódásánál elemzett (23) példában kibontakozó dialógus is illusztrálja.

A retorikai kérdések meghatározó típusa az interrogáció, amely egyértelműen állítás értékű. A kérdésbe csomagolt értékelések általában meggyőzőek, ugyanis erősebb hatást váltanak ki, mint kérdezés nélküli megfelelőik. A (19) példában az előadó határozott véleményeként jelenik meg interrogáció a vonatjegyvásárlással kapcsolatban:

(19) *De minek jegy, ha úgylis késünk? Csak a MÁV a hibás megint.*  
(LS\_Dekany\_02)

Az interrogáció tipikus megformálását egy ellentétbe építve válik hatásossá a (20) kérdés:

(20) *Hát ki ne akarna jobb magyar lenni?  
Hát ki akarna így jobb magyar lenni?*  
(LS\_Dekany\_02)

A Szikszainé Nagy Irma által önvizsgálatra készítőnek nevezett kérdéseket, amelyekben a kérdés és a szöveg folytatás közé odagondolandó a befogadó feltételezett válasza (2008: 66), szintén kódoltam. Ezekben az esetekben a kérdés után a szöveg jellemzően úgy folytatódik, mintha a kérdező választ kapott volna a kérdésére. Ez a helyzet tipikusan eldöntendő kérdések után valósul meg, a szöveg folytatás pedig kikövetkeztethetővé teszi a választ, ahogyan ez a (21) példában is tapasztalható:

(21) *Emlékszel az első csókodra?  
Ott, vele.*  
(LS\_Barany\_02)

A hagyományosan megkülönböztetett kérdéshalakzatok mellett kódoltam egy olyan kérdéstípust is, amely az előadó monológjába úgy építi bele a beszédpartner közlését, hogy az ismétlésszerűen visszakérdez rá, és így a slam befogadói következtetni tudnak a másik fél megszólalására, ahogyan a (22) példa kérdéseiből is:

(22) *Nem érdekel, nem haragszom.  
Majd a reggeli C-vitaminomhoz hozzácsapok egy Xanax-ot.  
Igen? Te vagy a megértő?*  
(LS\_Tolnai\_02)

A slam retorikai helyzetéhez közel álló beszédhelyzete is szerepet játszik abban, hogy a kérdéshalakzatok nagy számban vannak jelen dialogikussá téve az előadók monológjait.

### 4.6. Kérdések kapcsolódása, alakzattársulások

Amint az adatok jelzik, az egyes slamszövegekben a kérdések gyakran halmozva, társulva fordulnak elő. A 108 slamszövegből ugyanis 94-ben (87%) több kérdés is szerepel, az egy előadásban előforduló kérdések átlagos száma 7. A 108 szövegből 63-ra került olyan kód, hogy több különböző kérdéstípus szerepel benne, 42 kapott az azonos kérdéstípusok halmozására utaló kódot, 30 szöveg pedig mind a két kódot megkapta. Ezek a számarányok már tüzetesebb elemzés nélkül is jelzik azt, hogy a kérdéshalakzatoknak milyen összjátéka és összetett szerepei nyilvánulhatnak meg egy-egy slamelőadásban is.



A kérdések halmozása, egymástutánisága azért illeszkedik a slam specifikus közlésmódjához, mert alkalmas összetett közléshelyzetek kidolgozására, a megszólaló hangok és érvényesített nézőpontok váltogatására. André Ferenc szövege például (23) egy tanácstalanságot kifejező dubitációval indul, majd a következő szintén tanácstalannak tűnő kérdés nem marad nyitva, hanem hosszú, részletező, a slam nyelvi leleményességét, a hangzásra épülő nyelvi játék lehetőségeit is mutató válasz követi:

(23) *Most mi a francot mondjak?*

*Hogy mennyi az élet úgy igazán?*

*Sör, habcsóknyi körmondatok csak, egy félperecnyi köménymagány.*

*A kormozottan kátrányos helyzetű délutánokon felcsikorduló nemzeti dohányinger. (LS\_André\_01)*

Ez a példa tehát alakzattársulásnak (Szikszainé Nagy 2008) tekinthető, mivel a szövegjelentést különböző kérdéstípusok összetett kapcsolódása alakítja. Tipikus kérdéssor megvalósulása Csider István Zoltán *Mi a slam?* című előadása, amelyben szeremocinációszerűen kibontva a slam jelenségének és önmagának a bemutatása egyaránt didaktikus, kérdés–felelet formájában történik meg. Összhangban a slam műfajának önreflektív jellegével, a saját beszélői pozíció problematizálásával, az előadásban utalás is történik a szöveg kérdés–felelet jellegére:

(24) *A slam az új punk.*

*Akkor tehát Simon Marci az új Johnny Rotten? Nem.*

*Az új Johnny Rotten, az mondjuk a Színész Bob.*

*A Simon Marci sokkal inkább a Nick Cave, csak a közös szám Kylie Minogue-gal még hátravan.*

*Kérdezz, felelek mindenre.*

*Ki írta a Miatyánkot?*

*Az enyémet Babits Mihály. A tiédet ki írta?*

*Igaz, hogy egyszer azért nem dugtál meg egy lányt, mert a könyvespolca tele volt Martha Taylor és Lőrincz L. László regényekkel?*

*Igaz.*

*Teregetés közben tényleg Balázs Show-t nézel az internetről?*

*Igen.*

*Ki vagy te?*

*Cs. P. vagyok.*

*A Beat tanúja vagyok.*

*Nagyapa lesöpört padlása vagyok.*

Az elemzés alapján a kérdések kapcsolódása, egymásba fonódása meghatározó jellemzője a slamelőadásoknak. A kutatás folytatásának egyik meghatározó kérdése az lehet, hogy hogyan, milyen szövegépítő szereppel kapcsolódnak az előadásokban a felismert kérdések, kérdéstípusok.

### 5. Összegzés: a kérdések szerepe és a slam poetry közlésmódja

A slam alkorpusz kérdései az elemzés alapján meghatározó módon vesznek részt a párbeszédszerűség, az előadott jelleg, a közvetlenség megalkotásában. A műfaj személyes jelenlétre épülő jellege ellenére a valódi, a közönség választát kiváltani kívánó kérdések viszonylag kisebb arányban szerepelnek a szövegekben. Az előadó egyszemélyes színpadi jelenléte azonban tipikusan többféle hang megszólaltatása, többféle beszélői pozíció megalkotása révén valósul meg.

A slam poetry kommunikációs szituációja alapvetően monologikus, azonban a közönség előtt, élőben születnek és alakulnak a szövegek, így a kérdés számos különböző szerepe mutatkozhat meg. A slam közléshelyzetében a kérdések mindig a közönség bevonódását célozzák, azonban csak részben teszik ezt közvetlen, valódi kérdések révén. A visszajelzés lehetősége ellenére a kérdések nagyobb részének célja nem megtudni valamilyen információt, megismerni valamilyen véleményt, hanem minél hatásosabban, elevenebb módon közölni az információkat, és minél meggyőzőbben bemutatni a különböző véleményeket.

A tanulmányban bemutatott kutatás összességében igazolta, hogy a slam interaktivitásra, figyelemfelhívásra összpontosító műfajában a kérdezés aktusának, a kérdés különböző típusainak lényegi szerepe van. A slam összetett közléshelyzete és a kérdések típusainak összefüggései azonban további kutatásokat igényelnek. Az elvégzett kutatási folyamat előkészítette a kontrollkódolás, illetve a kódok finomításának lehetőségét. A kódolás eredményi felhívták a figyelmet arra, hogy nagyon sok átmeneti, nehezen besorolható kérdés szerepel a vizsgált anyagban. A slam sajátos performatív jellegéből adódóan a kérdéstípusok átmeneti jellege meghatározónak tűnik ebben a műfajban, ezért a további feldolgozás során a kódolás újragondolására elsősorban ebből a szempontból lesz szükség. Emellett a kódok tipikus együttjárásainak szisztematikus vizsgálata is további fontos tanulságokkal járhat a slam közlésmódjának leírásában.

### Irodalomjegyzék

- Adamik T. 1987. A C. Herenniusnak ajánlott rétorika alapkérdései. Bevezetés. In: Cornificius: *Rhetorica ad C. Herennium*. Latinul és magyarul. (Ford. Adamik T.) Görög és latin írók sorozat. Budapest: Akadémiai Kiadó, 5–66.

- Boronkai D. 2008. *A dialógus szövegtani jellemzői drámai művek és beszélt nyelvi társalgások alapján*. Doktori értekezés. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Nyelvtudományi Doktori Iskola.
- Culler, J. 2000 [1977, 1981]. Aposztrophé. *Helikon* 46. 370–389.
- Csontos N. 2016. Az idézés mint újrakonstruálás. *Jelentés és Nyelvhasználat* 3. 1–19.
- Domonkosi Á.–Kuna Á. 2024. Feleim, bébi, édes Hazám: A vokatívusz típusai és szerepei a lírai közléshelyzetekben. In: Kulcsár-Szabó Z.–Simon G.–Tátrai Sz. (szerk.): *Személyjelölés és poétika*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 179–201.
- Domonkosi Á.–Kuna Á.–Simon G.–Tátrai Sz.–Tolcsvai Nagy G. 2018. Poétikai mintázatok korpuszalapú kognitív stilisztikai kutatása. A Stíluskutató csoport kutatási terve. In: Domonkosi Á.–Simon G. (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Linceum Kiadó, 211–222.
- Horváth P.–Simon G.–Tátrai Sz. 2022. Annotation of person marking constructions in the Corpus of Hungarian Lyrical Poetry: Principles and practices. *Studia Linguistica Hungarica* 34. 22–37.
- Kiefer F. 1983. A kérdő mondatok pragmatikájáról és szemantikájáról. In: Rácz E.–Szatmári I. (szerk.): *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Budapest: Tankönyvkiadó, 203–230.
- Kocsány P. 1997. A retorikus kérdés. In: Péntek J. (szerk.): *Szöveg és stílus*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitara Clujeana, 250–258.
- Kuckartz, U.–Rädiker, S. 2019. *Analyzing qualitative data with MAXQDA. Text, audio, and video*. Cham: Springer.
- Kuna Á. 2016. Az orvosi recept mint szövegtípus a 16–17. században. A szövegtípus kognitív megközelítési lehetőségei 1. rész. *Magyar Nyelv* 112. 385–400.
- Kuna Á.–Simon G. 2017. Műfaj, szövegtípus, szövegfajta. Nézőpontok, kategóriák, modellek a szövegnyelvészeti kutatásban (Bevezetés). *Magyar Nyelv* 113. 257–275.
- Lausberg, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Hueber.
- Mészáros M. 2020. A slam poetry mint műfaj és/vagy médium. *Partitúra* 2. 77–88.
- Pethő J. 2024. A kérdéshalakzatok a Krúdy-próza stíluszervezetében. *Officina Textologica* 24. (Jelen kötetben.)
- Pseudo-Longinus 1965. *A fenségéről*. Görögül és magyarul. (Ford. Nagy F.) Görög és latin írók sorozat. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Quintilianus, M. F. 2008. *Szónoklattan*. Adamik T. (szerk.) (Ford. Adamik T.–Csehy Z.–Gonda A.–Köpeczky R.–Krupp J.–Polgár A.–Simon L. Z.–Tordai É.) Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Simon G. 2015. Megszólalás és megszólítás – az interszubbjektivitás mintázatai a lírai diskurzusokban. In: Bódog A.–Csatár P.–Németh T. E.–Vecsey Z. (szerk.):

- Használat és hatás: újabb eredmények a magyarországi pragmatikai kutatásokban.* Budapest: Loisir Könyvkiadó, 35–66.
- Smith, M. K.–Kraynak, J. 2009. *Take the Mic – The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word.* Naperville, Illinois: Sourcebooks, Inc.
- Sólyom R. 2022. A slammer bölcsészszemmel: kérdőíves felmérés egyetemisták körében két slam poetry szövegről. *Tempevölgy: kultúra, művészet, tudomány* 3. 92–104.
- Sólyom R.–Pap A. 2021. Magyar költők megidézése. Két slam poetry szöveg empirikus vizsgálatának tanulságai. In: Laczkó K.–Tátrai Sz. (szerk.): *Lira, poétika, diskurzus.* Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 273–292.
- Steen, G. 2011. Genre between the humanities and the sciences. In: Callies, M.–Keller, W. R.–Lohöfer, A. (eds.): *Bi-directionality in the cognitive sciences.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 21–41.
- Szabó G. Z.–Szörényi L. 1988. *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába.* Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2008. *A kérdéshalakzatok retorikája és stilisztikája.* Akadémiai nagydoktori értekezés. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2016. *Költészet és játék. A játékoság stíluslehetőségei a magyar költészetben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2021. *Intertextuális tükrök. Összehasonlító stíluselemzések.* Budapest: Kalligram Kiadó.
- Tátrai Sz. 2018. Az aposztrófikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Á.–Simon G. (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó, 65–78.
- Tolcsvai Nagy G. 2006. A szövegtipológia megalapozása kognitív nyelvészeti keretben. In: Tolcsvai Nagy G. (szerk.): *Szöveg és szövegtípus. Szövegtipológiai tanulmányok.* Budapest: Tinta Könyvkiadó, 64–90.
- Vass N. 2012. Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa. *Szépirodalmi Figyelő* 6. 36–51.
- Závada P. 2014. A slam poetry performativitása. *Theatron* 13/2. 32–67.

### Internetes források

W1=Ónodi-Szabó L. 2014. *Vers vagy dráma? A slam poetry vagy „villámköltészet” Magyarországon.*

<https://hirmagazin.sulinet.hu/hu/muveszetek/vers-vagy-drama-a-slam-poetry-vagy-villamkolteszet-magyarorszagon>

W2=Slam Poetry Magyarország. A magyar slam poetry műfaj országos YouTube-csatornája. <https://www.youtube.com/@slampoetrymagyarorsz>

## **The Role of Questions and Interrogative Figures in Slam Poetry**

The study aims to investigate the significance of questions and interrogative figures in slam poetry. By analyzing the subcorpus of slam poetry texts taken from the Corpus of Hungarian Lyrical Poetry, we explore how these linguistic elements contribute to the genre. The premise is that understanding slam poetry necessitates examining its use of questions and interrogative forms. The frequency characteristics of different types of interrogative figures within the slam poetry subcorpus are presented. Additionally, potential roles of question types and interrogative figures in slam poetry are elucidated through a close analysis of text passages.

## 8.

# A szöveg mint nyom, a szöveg mint jel(zés) Észrevételek Agatha Christie szövegeinek átdolgozásához

HAASE ZSÓFIA

### 1. Bevezetés

2023 áprilisában megjelent egy írás a *Welt* online kiadásának hasábjain *Miss Marple und die Zensur*<sup>1</sup> címmel (Praschl 2023), melyben többek között felvetődik az a kérdés, hogy milyen következményei lehetnek annak, ha belenyúlnak egy irodalmi műbe, megváltoztatják azt. A közelmúltban Agatha Christie híres detektívregényei közül jónéhány áldozatul esett ilyesfajta átdolgozásnak, melynek célja az ún. kisebbségi és kulturális lektorok (*sensitivity readers*) elvárásainak való megfelelés. „Milyen következményekkel jár azonban a beavatkozás?” – teszi fel a kérdést a cikk szerzője<sup>2</sup> (Praschl 2023). Ez a cikk olyan más írások sorába illeszkedik, melyek a közelmúltban ugyanebben a témában különböző online portálokon (Hall 2023, Simpson 2023 vagy Dzsubák 2023) jelentek meg, és melyekben többek között az Agatha Christie, Roald Dahl és Ian Fleming szövegeinek átdolgozása keltette vita tematizálódik.

Arról van szó, hogy a kiadók úgynevezett *sensitivity reader*-jei, magyarul kisebbségi és kulturális lektorai átdolgozzák, vagy már át is dolgozták többek között Agatha Christie szövegeit a kortárs olvasó számára. Kínos leírásokat, zsidó nevekket vagy orrokkal való viccelődéseket, úgymint etnikai sztereotípiákat távolítanak így el teljesen szövegekből, vagy írják át azokat a kornak megfelelő politikai korrektség elvét szem előtt tartva. Olyan művek érintettek itt, mint például a *Rejtély az Antillákon* (*A Caribbean Mystery*) vagy *A titokzatos stylesi eset* (*The Mysterious Affair at Styles*) (Praschl 2023).

Az átdolgozások támogatói mellett találkozhatunk azonban olyan véleményekkel is, melyek mindezt rendkívül aggasztónak tartják, és felteszik a kérdést, hogy miért ne lehetne az olvasókat az eredeti szövegekkel szembesíteni, és így lehetővé tenni, hogy ők maguk gondolkodjanak el egy közel fél évszázada elhunyt író bizonyos értelemben vett korlátoltságán (Praschl 2023). „Ha Agatha Christie nyelvhasználatával kapcsolatban a tanórán vagy egy tévéműsorban megbeszéljük, hogy a kolonialista szemlélet vagy a rasszizmus milyen mélyen szötte át a brit kultúrát, hogy még egy ártatlan krimiben is felbukkan, azzal semmi baj sincsen, sőt [...]” (Dzsubák 2023). Az átdolgozások kritikusai szerint

---

<sup>1</sup> „Miss Marple és a cenzúra” (ford.)

<sup>2</sup> Az idegen nyelvű cikkekből vett szövegrészek fordítása jelen írásban a szerző munkája.

nem másról van itt szó, mint (meg)hamisításról, ahol a szerző, de az olvasó szabadsága is korlátozódik. Az pedig, hogy mindez hova vezethet, beláthatatlan: „Egy idő után nem lehet majd megállapítani, hogy olyan szerzők, mint Agatha Christie [...] rasszista, antiszemita vagy szexista gondolatokat közvetítettek, mert ezt a minden irritációtól megtisztított műveikkel már nem lehet majd alátámasztani” (Praschl 2023).

A szóban forgó probléma, vagyis a szövegek átdolgozása nyelvészeti szempontból is vizsgálható. Felvetődik a kérdés, hogy nyelvészeti aspektusból mi történik akkor, ha egy szöveg átdolgozásra kerül, megváltozik. Meglátásom szerint itt egyfajta nyomhamisításról, illetve a befogadók megtévesztéséről van szó. Jelen írásomban ezt az állítást kívánom megvilágítani a szövegnyelvészet funkcionális-kognitív irányzatát mint elméleti háttérrel segítségül hívva, mely szerint a szövegek nyomokként, illetve jel(zés)ekként értelmezhetők.

## 2. A funkcionális-kognitív irányzat a szövegnyelvészetben (Schwarz-Friesel–Consten 2014)

Elsőként álljon itt egy idézet Schwarz-Friesel–Consten (2014a: 7)-től, mely a szerzők álláspontját foglalja össze a szövegek funkcióját illetően:

A szövegek informálnak minket a világról, gondolatokat és véleményeket adnak tovább, törvényeket és normákat fektetnek le, útmutatást adnak, történelmi tudást őriznek. [...] A nyelvi megnyilatkozások tulajdonságai közé sorolható általában, hogy egyfelől az információközvetítést szolgálják, másfelől a szociális kapcsolatok létrehozását és irányítását. [...] A szövegek tehát nemcsak leképezik a valóságot, hanem létre is hoznak valóságokat. [...] A szövegek teljes társadalmak kulturális tudását tükrözik vissza, részei a kollektív emlékezetnek, és múltunk ismereteit konzerválják.<sup>3</sup>

Ahogy a fenti idézetből is látszik, a szövegek olyan eszközök, melyekkel nyelven kívüli célokat lehet megvalósítani, úgymint meggyőzés, informálás, szórakoztatás stb. A funkcionális-kognitív irányzat a szövegek kommunikatív funkciójára összpontosít, és a nyelvi produkció, illetve a nyelvi megértés alapjának a szellemi képességeket és a gondolkodási folyamatokat tekinti (Schwarz-Friesel–Consten 2014a: 22) Az irányzat két alapfeltevése, hogy a szövegek egyfelől nyomoknak, másfelől jel(zés)eknek tekinthetők. A szövegalkotó szempontjából a szövegek a szerző kognitív aktivitása nyomainak tekinthetők:

A szövegstruktúrákon keresztül megtudunk valamit a szellemi képességről, ami éppen az ilyen struktúrák létrehozásáért felelős. Ezzel együtt rekonstruáljuk a szövegalkotó kognitív beállítódását, esetleg képet kaphatunk motivációiról, ismereteiről, stílusáról [...] (Schwarz-Friesel–Consten 2014a: 23).

<sup>3</sup> A szakirodalmi idézetek fordítása jelen írásban a szerző munkája.

A szövegek azonban nemcsak a szerzőről árulkodnak, hanem betekintést engednek helyzeti összefüggésekbe és történelmi korokba (Schwarz-Friesel–Consten 2014a: 23).

A befogadó szemszögéből „a szövegek jel(zés)ek, mentális cselekvési impulzusok, amelyek a szövegek tartalma és formája alapján az olvasó fejében szellemi (és emocionális) folyamatokat tudnak kiváltani” (Schwarz-Friesel–Consten 2014a: 23).

A textualitást ennél fogva már nem csupán a szöveg egy tulajdonságának tekintik, hanem valaminek, amit konstruktív módon kell feltárni, valaminek, ami nem előre adott. Ebben a konstruktivista szemléletben a szöveg egyszerre produktum és folyamat (Schwarz-Friesel–Consten 2014a: 23).

Felvetődik a kérdés, hogy mit történik a szövegekkel mint nyomokkal és jel(zés)ekkel, ha megváltoztatjuk őket. Ha a szöveget megváltoztatjuk, akkor mondhatjuk, hogy meghamisítjuk a nyomokat. A szerző identitása sérül, ha a megváltoztatott szöveg révén nem ugyanazok a szellemi adottságok, motivációk, beállítódások, ismeretek kerülnek kifejezésre, és sem nem ugyanaz a stílus, mint az eredeti szöveg révén. A megváltoztatott szöveg ráadásul a befogadót is megtéveszti, mert nem azokat az emóciókat, szellemi folyamatokat váltja ki benne, mint amiket az eredeti szöveg kiváltott volna, nem tudnak megmutatkozni azok a cselekvési impulzusok, mint az eredeti esetében. A változtatások a szöveg mint produktum integritására is hatással vannak, ami a befogadói folyamatra nézve szintén negatív következményekkel jár.

### 2.1. Egy újságszöveg példaelemzése

Hogy az átdolgozás következményeit egy konkrét szövegen is megmutassam, a következőkben egy újságszöveget elemzek, amely nemrégiben jelent meg a HVG online hasábjain:

*Sajátos előkarácsonyi ajándékként 140 millió eurónyi (több mint ötvenmilliárd forint) megahitelt ítélt meg az állami Magyar Fejlesztési Bank (MFB) Mészáros Lőrinc egyik újdonsült vállalatának, a Talentis International Construction Investments Kft.-nek – derül ki abból a decemberi szerződésből, amelyben a bank jelzálogjogot kötött ki a vállalkozás üzletrészeire.*

*Halmozza az élvezeteket, pontosabban a közpénzeket e cég, amelynek súlyos küldetése van: Mészáros vasöklével megregulázni az itthoni cementgyárak külföldi, a kormány által kiutálni szándékozott tulajdonosait [...] (Gyenis 2024).*



A szöveg egy részlet abból a cikkből, amely 2024. január 28-án jelent meg online a hvg.hu-n, és amely a közpénzek helytelen felhasználását sérelmezi Magyarországon. A szöveg egyértelműen perspektíváltan tudósít arról, hogy „állami százmilliárdok” kormányközeli nagyvállalkozók „érdekeltségéinél futnak össze”, pedig azok eredetileg „a koronavírus, majd a háború okozta krízis leküzdésére” szolgálnának. Ráadásul a közpénzek ilyenfajta felhasználását „takargatni sem próbálják az érintettek.” A közpénzek „sajátos előkarácsonyi ajándékként” (nem kell érte tenni semmit, csak úgy kapjuk, mert szeretnek minket), illetve „élvezetekként” (rendszer hasznélvezőiről van szó) való leírása, illetve olyan (jelzős) szerkezetek használata mint „újdonsült vállalat” (van már neki elég, de most megint lett még egy), „súlyos küldetés” (valójában nem komolyan vehető, látszat), „vasöklével megregulázni” (ágyúval verébre löni) egyértelmű indikátorai az újságíró gúnyos, szarkasztikus, kritikus beállítódásának a közpénzek ilyenfajta felhasználását lehetővé tevő rendszer és politikusok, illetve a rendszer hasznélvezői, a nagyvállalkozók felé. A fenti példák megmutatják tehát, hogy a szöveg szerzője mentálisan hogyan konceptualizálja az említett eseményeket, folyamatokat. A befogadó szemszögéből a szöveg mint felhívás, felszólítás értelmezhető: Ne hagyjuk a közpénzek ilyenfajta felhasználását, a kormány a gazdaság ösztönzésére és ne a kormányközeli nagyvállalkozók támogatására koncentráljon. Összefoglalva, a szöveg felszólítás kompetens kormányzásra.

Szövegnyelvészeti aspektusból mi történne, ha a példaszöveget átdolgoznánk, megváltoztatnánk? Ha az olyan értékelést hordozó nyelvezetet, mint amilyen a fentebbi felsorolásban is megmutatkozik (a közpénzek karácsonyi ajándékként, élvezetekként való bemutatása, kormányközeli nagyvállalkozók kétséges jelentőségű küldetéseinek leírása) megváltoztatnánk, azaz törölnénk, vagy máshogy fogalmaznánk, akkor a szöveg alkotójának szarkazmusa, kritikus beállítódása esetlegesen nem tudna megmutatkozni, a szöveg nem működhetne felszólításként kompetens kormányzásra. A szerző kognitív beállítódása, stílusa nem lenne felismerhető, a szöveg nem tudná betölteni szándékolt funkcióját (felszólítás), ami a szerző identitásának megsértését, illetve a befogadó megtévesztését hozná magával. A szöveg integritása sérülne.

### 3. Agatha Christie regényeinek átdolgozásához

Agatha Christie számos műve „nem öregedett szépen” köszönhetően annak, ahogyan a szerző a különböző társadalmi osztályokat, etnikai és nemzeti sztereotípiákat megjeleníti. Az effajta leírások manapság kellemetlenek, sértőnek minősülnek, aminek következtében Christie művei „kérdéses élvezetet” nyújthatnak (vö. Eckert 2021: 186). Egyes kiadók ezért a már fent említett átdolgozásokhoz folyamodtak, amelyek a kérdéses szövegeket a kortárs olvasó feltételezett világnézetéhez hivatottak igazítani.

Fentebb már szó esett arról, hogy mi történik szerzői, illetve befogadói perspektívából, amikor egy szöveget megváltoztatunk. Felvetődik azonban az a kérdés is, hogy mi történik a szöveg perspektívájából, hogyha megváltoztatják. Van a szövegnek is identitása, ami ilyen esetben sérül? Ha a szövegekre mint „[...] a közvetlen beszédhelyzetről és személyes közvetítésről leválasztott megnyilatkozásra [...]” (Kurz 2000: 210) tekintünk, amely „interpretációt igényel” (uo.), akkor mindenképpen beszélhetünk szövegidentitásról. A szerző így hatalomfosztott lesz, és „[...] már nem ura a szöveg jelentésének [...]” (uo.). A szerzői intenció „[...] nem előzi meg az interpretációt, hanem csak abból következethető majd ki” (uo.). Mivel abból indulunk ki, hogy „[...] egy szöveg érvényessége túlmutat a keletkezésén, és a szerző egy szükséges, de a szövegből is nyert instancia, [...] egy interpretáció egy szerzőt jobban meg tud érteni, és jobban meg is kell, hogy értsen, mint az saját magát” (uo.). Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy akkor is, ha a szerző kategóriájától elhatárolódunk, és nem operálunk a szerzői identitással, beszélhetünk a szöveg mint az interpretációt igénylő képződmény identitásának megsértéséről.

Ezen a ponton jegyzem meg, hogy Eckert (2021) szerint az, ahogyan Christie a társadalmi osztályokat, etnikai és nemzeti előítéleteket, sztereotípiákat ábrázolja, performatív funkcióval bír a narratívában: az ilyenfajta ábrázolás eltéríti az olvasó és a detektív figyelmét, és megerősíti az előbbi szimpátiáját az utóbbi iránt azáltal, hogy a sztereotípiák a detektívet heroikusabbnak és viselkedését, döntéseit megalapozottabbnak mutatják (Eckert 2021: 191). Mindez leginkább a *Gyilkosság az Orient expresszen* című regényre érvényes (Eckert 2021). A whodunit történetekben ezenfelül elengedhetetlenül része az élvezetnek, hogy az olvasó gyakran hamis megoldásokkal és zsákutcákkal szembesül, amit gyakran a sztereotípiák tesznek lehetővé, amelyek tehát nem tekinthetők feleslegesnek. Az is kiemelő, hogy a *Gyilkosság az Orient expresszen* című műben az utasok a sztereotípiákat csupán eljártsszák, és érdekes, hogy hogyan viselkednek, amikor lelepleződnek. Egyesek elvesztik például ridegségüket, érzéketlenségüket (Eckert 2021: 196). Azt mondhatjuk tehát, hogy a sztereotípiák a detektívet igazolják (Eckert 2021: 197).

Ha az átdolgozott szöveghelyeket a *Rejtély az Antillákon (A Caribbean Mystery)* című regényben vizsgáljuk (vö. a William Morrow 2022 és a Harper Collins 2022 kiadásait), akkor hasonló mintákat figyelhetünk meg. A legtöbb átdolgozás azokat a szöveghelyeket érinti, ahol a helyi szállodai alkalmazott, Victoria Johnson jelenik meg. A következőkben néhány szöveghelyet sorolok föl, ahol változtatásokra került sor:<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> A **kövérén szedett** részeket az átdolgozott szövegben teljesen kihagyták, vagy más kifejezéssel helyettesítették. Az elsőként megjelenő szövegrészletek mindig az eredeti, a másodikként megjelenők (a nyíl utániak) a megváltoztatott szöveghelyet jelenítik meg. A közérthetőség végett a szövegrészleteket magyar fordításban fogom megadni. Megjegyzendő, hogy magyar fordításban (tudtommal) eddig csak az eredeti szövegek olvashatók (ld. Christie 2020), az átdolgozottak nem. Ahol a meg-

*A fekete nyugat-indiai lány rámosolygott, és jó reggelt kívánt, miközben Miss Marple térdére tette a tálcát. **Milyen szép fehér fogai vannak, milyen boldog és mosolygós.** Jó természetük van ezeknek a lányoknak, csak az a kár, hogy annyira nincs kedvük férjhez menni. Ez nagyon aggasztotta Prescott kanonokot. Sok a keresztelő, szokta mondani, hogy megvigasztalja magát, de kevés az esküvő (Christie 2020: 31).*



A nyugat-indiai lány rámosolygott, és jó reggelt kívánt, miközben Miss Marple térdére tette a tálcát. Jó természetük van ezeknek a lányoknak, csak az a kár, hogy annyira nincs kedvük férjhez menni. Ez nagyon aggasztotta Prescott kanonokot. Sok a keresztelő, szokta mondani, hogy megvigasztalja magát, de kevés az esküvő (Christie 2022b: 24).

*A szálloda területe mögött, egy rozoga konyhóban, amely néhány másikkal együtt egy kis patak partján állt, egy Victoria Johnson nevű lány a hátára fordult, és felült az ágyban. Ez a St. Honoré-i lány pompás teremtés volt, **minden szobrász gyönyörködve szemlélte volna feketemárvány testét.** Ujjaival végigszántotta fekete, sűrű, göndör haját. Lábával oldalba bökte alvó élettársát (Christie 2020: 53).*



A szálloda területe mögött, egy rozoga konyhóban, amely néhány másikkal együtt egy kis patak partján állt, egy Victoria Johnson nevű lány a hátára fordult, és felült az ágyban. Ez a St. Honoré-i lány pompás teremtés volt. Ujjaival végigszántotta fekete, sűrű, göndör haját. Lábával oldalba bökte alvó élettársát (Christie 2022b: 46).

*Egyszer se találkoztak veszedelmes kígyókkal, vadállatokkal, vagy ámokfutó **bennszülöttekkel?** (Christie 2020: 58)*



Egyszer se találkoztak veszedelmes kígyókkal, vadállatokkal, vagy ámokfutó **helyiekkel [locals]?** (Christie 2022b: 50).

*Nagy gondot vett le a vállamról, mondta Victoria. Vidáman mosolygott, **kivil-lantak fehér fogai** (Christie 2020: 68).*



„Nagy gondot vett le a vállamról”, mondta Victoria. Vidáman mosolygott. (Christie 2022b: 59).

változtatott szövegben a kövően szedett részeket kihagyták, ott értelem szerűen én is kihagyom őket. Ahol a jelölt részeket más kifejezéssel helyettesítették, ott én is más kifejezést használok, a magyar kifejezés a saját fordításom, de egyúttal megadom az eredeti angol helyettesítő kifejezést is.

*Gregory Dyson halkan káromkodott. Aztán lassan megindult a bungalója felé. Már majdnem odaért, amikor az egyik bokor árnyékából megszólította valaki. Összerezcent. A sűrűsödő homályban egy pillanatra mintha kísértet jelent volna meg előtte. Aztán felkacagott. **Azért vélte arc nélküli látomásnak, mert a ruhája fehér volt, az arca pedig fekete** (Christie 2020: 98).*



Gregory Dyson halkan káromkodott. Aztán lassan megindult a bungalója felé. Már majdnem odaért, amikor az egyik bokor árnyékából megszólította valaki. Összerezcent. A sűrűsödő homályban egy pillanatra mintha kísértet jelent volna meg előtte. Aztán felkacagott (vö. Christie 2022b: 86f.).

*„Tudom. Láttam.” – A lány **fehér fogait hirtelen felvillantva** rámosolygott. „Valaki betette a halott úr szobájába. És én most visszaadom magának” (Christie 2020: 99).*



„Tudom. Láttam.” – A lány rámosolygott. „Valaki betette a halott úr szobájába. És én most visszaadom magának” (Christie 2022b: 87).

*„Ki volt az, akivel beszélgettél?” „A **néger** lány, aki takarít nálunk. Victoriának hívják, vagy hogy” (Christie 2020: 99).*



„Ki volt az, akivel beszélgettél?” „A lány, aki takarít nálunk. Victoriának hívják, vagy hogy” (Christie 2022b: 87).

*„Ne mondja ilyet!”, szolt rá Tim dühösen. „Üldözési mánia! Olyan könnyen kijelentik ezt az emberről. Csak azért, mert Molly ... egy kicsit talán ideges. Amióta eljöttünk ide, Nyugat-Indiába. **Az a sok fekete arc**. Hiszen tudja, az embernek néha olyan furcsa érzései támadnak...”<sup>5</sup> (Christie 2020: 115).*



„Ne mondj ilyet!”, szolt rá Tim dühösen. „Üldözési mánia! Olyan könnyen kijelentik ezt az emberről. Csak azért, mert Molly...egy kicsit talán ideges. Amióta eljöttünk ide, Nyugat-Indiába. Hiszen tudja, az embernek néha olyan furcsa érzései támadnak...”<sup>6</sup> (Christie 2022b: 102).

---

<sup>5</sup> Az eredeti angol nyelvű szövegben még más, később kihagyott részek is megjelennek: „Don’t say that”, said Tim angrily. „Persecution mania! People always say that about people. Just because she – well – maybe she’s a bit nervy. Coming out here to the West Indies. **All the dark faces**. You know, people are rather queer, sometimes, about the West Indies **and coloured people**” (Christie 2022a: 98).

<sup>6</sup> Itt a megváltoztatott szövegben megmarad a *West Indies* kifejezés: „[...] You know, people are rather queer, sometimes, about the West Indies” (Christie 2022b: 102).

*A nagydarab, jóképű **fekete** előbb az egyik férfit nézett, aztán a másikra, ahogy ott ültek az asztalnál. „Isten engem úgy segítjen”, mondta. „Ez minden, amit tudok. Én nem tudok mást, csak amit elmondtam maguknak” (Christie 2020: 119).*



A nagydarab, jóképű **férfi** [*man*] előbb az egyik férfit nézett, aztán a másikra, ahogy ott ültek az asztalnál. „Isten engem úgy segítjen”, mondta. „Ez minden, amit tudok. Én nem tudok mást, csak amit elmondtam maguknak”<sup>7</sup> (vö. Christie 2022b: 107).

*„Jól csinálták”, bólintott Mr. Rafiel. „Tim nagyon ügyes, és rengeteget dolgozik. Molly meg igen kedves teremtés, és csinos is. **Mind a ketten robotoltak, akár a rabszolgák, bár ez a kifejezés furcsán hangzik itt, mert a hajdani rabszolgák, utódai egyáltalán nem dolgozzák agyon magukat, amennyire meg tudom ítélni. A minap megfigyeltem egy fickót: felmászott egy kókuszpálmára a reggelijéért, aztán átaludta a nap hátralevő részét. Kellemes élet!**” (Christie 2020: 166sk.)*



„Jól csinálták”, bólintott Mr. Rafiel. „Tim nagyon ügyes, és rengeteget dolgozik. Molly meg igen kedves teremtés, és csinos is” (Christie 2022b: 150).

Az egyértelműen rasszista ábrázolásmód szembeeszkö az olvasó számára. Ezenfelül azonban azt is feltételezhetjük, hogy a lány fizikai, testi tulajdonságainak (fehér, ragyogó fogak, márványszerű test stb.) szándékos hangsúlyozása annak ártatlanságát, szeplőtelenességét, tisztaságát, feddhetetlenségét, erkölcsi romlatlanságát, esetleges naivitását is jelezhetik, ami egyértelmű ellentétet képez számos szállodai vendég gyakran erkölcstelen viselkedésével. Ez annak ellenére helytálló lehet, hogy a szövegben szó esik – leginkább Prescott kanonok szemüvegén keresztül nézve – Victoria laza erkölcséről, amely annak egy férfival házasság nélkül való együttélésében nyilvánul meg. Miss Marple okossága, rafináltsága, racionalitása, intelligenciája, tapasztaltsága, logikája, erkölcsössége a többi szereplőt, úgy a szálloda vendégeit, mint a szállodai alkalmazottakat kontrasztálni hivatott. Az olvasót ezek a sztereotípiák egyfelől megzavarhatják azáltal, hogy Victoriában például a naivitása, tapasztalatlansága miatt nem bízik, beszámíthatatlannak minősíti, és így predesztinálva van arra, hogy rossz nyomokat kövessen. De az amerikai szállodavendégek sztereotipikus viselkedése és

<sup>7</sup> Megjegyzendő, hogy a férfi sajátos, normától eltérő kiejtése, nyelvhasználata, mely alantasságát, ezáltal rasszista ábrázolását is jelezheti („*Ah declare to God*”, he said. „*That’s all Ah know. Ah don’t know nothing but what Ah’ve told you*” (Christie 2022b: 107), az angol nyelvű szövegben (úgy az eredetiben, mint az átdolgozott szövegben!) jelölve van, a fordításban azonban nem tetten érhető.

leírása is azt eredményezi, hogy az olvasó rossz következtetéseket von le. Másfelől Victoria és mások karaktere azt a célt is szolgálja, hogy Miss Marple mint a nyomozó figurája heroikusabban és megalapozottabban jelenjen meg a cselekményben. Hiszen (ahogy már említettem) nemcsak Victoria kérdéses ábrázolása járul ahhoz hozzá, hogy Miss Marple alakja felmagasztalódjon, hanem számos karakter sztereotipikus ábrázolása:

– Az unalmas Palgrave őrnagyé:

*Ez a mozdulat udvarias volt és tapintatos. Miközben Palgrave őrnagy folytatta életútjának meglehetősen unalmas ismertetését, Miss Marple békésen elmerült gondolataiban. Nagy gyakorlata volt már az ilyesmiben. A helyszín változó volt. [...] De a sablon ugyanaz volt. Egy öregedő férfi, akinek hallgatóságra van szüksége, hogy emlékezetében újra átélje azt az időt, amikor boldog volt. Amikor a háta egyenes volt, a hallása jó. Az ilyen fecsegők egy része jóvágású, katonás öregfiú, más része viszont elszomorítóan csúf. A szederjes képű Palgrave őrnagy, akinek fél szeme üvegből volt, s aki egészben véve egy kitömött békára emlékeztetett, ez utóbbi kategóriába tartozott (Christie 2020: 5sk.).*

– A harsány amerikai házaspároké:

*Kitörő, hangos nevetés hangzott fel annál az asztalnál, amelyet figyeltek. Olyan hangos, hogy a dobbenekart is túlharsogta. Gregory Dyson hátradőlt a székében, és az asztalt csapkodta, a felesége méltatlankodott, Palgrave őrnagy pedig kiürítette poharát, és lelkesen tapsolt. Ebben a pillanatban aligha mondta volna róluk bárki, hogy komolyan veszik, amit csinálnak (Christie 2020: 23).*

– Mr. Rafiel fegyelmezett, engedelmes alkalmazottaié, Jacksoné és Esther Waltersé:

*Mellette ül a titkárnője. Mrs. Walters. Búzaszőke haja és kellemes arca van. Mr. Rafiel sokszor nagyon csúnyán gorombáskodik vele, de az asszony láthatólag sohasem veszi fel. Nem annyira alázatos, inkább egykedvű, úgy viselkedik, mint egy jól képzett ápolónő – gondolta Miss Marple.*

*Egy fehér zakós, magas, jóképű fiatalember ment oda hozzájuk, és megállt Mr. Rafiel széke mellett. Az öregember felnézett rá, bólintott, aztán az egyik székre mutatott. A fiatalember eleget tett a felszólításnak, és leült. Vélhetőleg Mr. Jackson – gondolta Miss Marple. – Mr. Rafiel inasa és ápolója (Christie 2020: 27).*

Ugyanazt a célt szolgálják: az olvasó tévútra vezetését és Miss Marple idealizálását, mint valakiét, aki mindent átlát, és felismeri az összefüggéseket. Egye-

dül Mr. Rafiel ér fel Miss Marple-hoz, a nagyon durva és verbálisan bántalmazó fellépése ellenére, különösen, ami a nőket illeti. Azonban ő az egyedüli, aki felismeri és elfogadja Miss Marple zsenialitását:

*Tekintete Mr. Rafiel asztalára tévedt. Mr. Rafielről az a legfontosabb tudnivaló, hogy hihetetlenül gazdag, minden évben eljön Nyugat-Indiába, majdnem teljesen béna, és szakasztott olyan, mint valami öreg ragadozó madár. Ruhája lazán lóg összeaszott testén. Könnyen lehet hetven- vagy nyolcvan- vagy éppen kilencvenéves. A szeme ravasz, és gyakran gorombáskodik, de az emberek ritkán sértődnek meg, részint mert olyan nagyon gazdag, részint meg lenyűgöző személyisége azt az érzést kelti az emberben, hogy Mr. Rafielnek valahogy joga van gorombáskodni, ha éppen kedve támad rá.* (Christie 2020: 27)

„[...] viszont be kell vallanom, hogy senki se hinné, aki végighallgatja a maga szokásos csevegését, hogy van egy kis sütnivalója. Az igazat megvallva maga logikusan gondolkodik. Nagyon kevés nő szokott logikusan gondolkozni” (Christie 2020: 154).

„Rosszul ítélt meg” mondta Mr. Rafiel a rá jellemző őszinteséggel. „Sohasem voltam oda az öreglányokért. Csupa pamutgombolyag és terefere. De őbenne van valami. Van szeme, füle, és használja is” (Christie 2020: 167).

„Ilyenek a nők!” horkant fel Mr. Rafiel kétségbeesetten. „Mind egyformák, az egész társaság, ahányan csak vannak! Nem tudnak pontosak lenni. Soha nem bizonyosak afelől, hogy mi micsoda. És mindebből milyen következtetést vonhatunk le?” tette hozzá ingerülten. „Evelyn Hillingdon vagy Greg felesége, Lucky? Szép kis história!” (Christie 2020: 172)

Végezetül a következőket említem meg: egy kifejezés helyettesítése egy másik nem-rasszista kifejezéssel nem szünteti meg feltétlenül a szóban forgó szövegrész rasszista felhangját:

„No dangerous encounters with snakes or wild animals or **natives** gone berserk?” (Christie 2022a: 50) „Egyszer se találkoztak veszedelmes kígyókkal, vadállatokkal vagy ámokfutó **bennszülöttekkel?**” (Christie 2020: 58)

Ebben a példában a *natives* / *bennszülöttek* szót a *locals* / *helyiek* kifejezéssel helyettesítették. Ha azonban közelebbről szemügyre vesszük a szöveghelyet, akkor rögtön szembetűnik, hogy a *helyiek* helyettesítő kifejezés a kontextusban pontosan olyan rasszistán hat, mint a *bennszülöttek* az eredetiben, mivel a szóban forgó kifejezések konnotációja ebben a példában különösen függ a kontextustól: A szigeten élő embereket kígyókkal és vadállatokkal azonosítják, függetlenül at-

tól, hogy *bennszülöttek*ként vagy *helyiekként* hivatkoznak rájuk: szerepelnek a veszélyes elemek listáján, melyekkel a szigeten összefuthatunk.

Összességében elmondhatjuk, hogy ha a sztereotípiákat megváltoztatják, akkor ez a mű élvezeti értékére is jelentős hatással van. Az ún. whodunit történetek legfontosabb jellemzői a rejtvények és a rejtvényfejtők. Gyakran a sztereotípiák azok, amelyek az előbbieket segítenek megérteni, illetve amelyek ellenére (megtévesztés) a rejtvények megfejthetővé válnak. „[...] egy jó szépirodalmi mű igazsága mindig komplex, mindig többszólamú. Olyan, mint egy kórusmű, nem lehet pusztán egy szempontból megítélni dolgokat” (Dzsubák 2023). Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a fent kövéren szedett szöveghegyek rasszizmus ne lenne szigorúan elítélendő: az olvasó feladata azonban, hogy ezen elgondolkozzon, és levonja a megfelelő következtetéseket.

### 4. Összefoglalás

Az olvasók érzékenyítése nem kell, hogy szükségszerűen cenzúrázott szövegeket eredményezzen: egy szöveg értelmezéséhez mindig hozzátartoznak olyan szövegen kívüli instanciák is, mint a levelek, naplók, korszakos összefüggések (Kurz 2000: 210), és az olvasónak lehetőségének kellene lennie arra, hogy ezek és más szövegen belüli tényezők segítségével interpretáljon egy szöveget. Másképpen fogalmazva: nem egy mű szereplőit kellene antidiszkriminációs tréning alá vetni, hanem inkább az olvasókat, a változtatások ugyanis beláthatatlan következményekkel járhatnak: a szerző identitása egy meghamisított identitás lesz, hisz nem az eredeti kognitív beállítódások, motivációk, ismeretek jutnak kifejezésre. A helyzeti összefüggésekbe, történeti korszakokba való bepillantás homályos, a kapott kép akár érthetetlen lesz azáltal, hogy korábban általánosan érvényes világnézetek „elállítva”, a maihoz igazítva jelennek meg. „[...] egy mű mindig elválaszthatatlan a kortól, amelyben született: [...]. A múltat pedig nem lehet megváltoztatni, csak megismerni” (Dzsubák 2023). Nemcsak a szerző, de az olvasó szabadsága is korlátozódik, azáltal, hogy a megváltoztatott szöveg nem azokat az érzelmi és kognitív folyamatokat váltja ki, amiket az eredeti kiváltana. Egy másfajta értelmezésre kerül sor. Ezenfelül sérül a szöveg integritása is, amennyiben a változtatások a cselekményszövegszövésben is kárt okozhatnak (ld. fentebb). Ideológiai alapú változtatások a szövegekben nyomhamisításhoz és ezáltal megtévesztésen alapuló interpretációhoz vezetnek a befogadó felől nézve. A cenzúra „[...] a szabad gondolkodás, a kritikai érzék halálát jelentheti, [...], amikor helyettem akarják eldönteni, hogy miről mit gondoljak” (Dzsubák 2023).



## Irodalomjegyzék

- Brinker, K.–Antos, G.–Heinemann, W.–Sager, S. F. (Hrsg.) 2000. *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 16/1. Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Carstarphen, M. G. 2023. Of Race, Law, and Order: Colonial Ghosts. In: Evans, M. A.–Bernthal, J.C. (eds.): *The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie*. London: Bloomsbury Academic.  
[https://www.researchgate.net/publication/368387626\\_THE\\_BLOOMSBURY\\_HANDBOOK\\_TO\\_AGATHA\\_CHRISTIE](https://www.researchgate.net/publication/368387626_THE_BLOOMSBURY_HANDBOOK_TO_AGATHA_CHRISTIE) (2024. 01. 10.)
- Dzsubák T. 2023. *Nyáry Krisztián: Senki nem lesz rasszista Othellótól vagy leszbikus Szapphótól*. 2023. 04. 19.  
<https://index.hu/kultur/2023/04/19/irodalom-halala-agatha-christie-nyary-krisztian-turi-timea-nadasdy-adam/> (2023. 12. 20.)
- Eckert, K. 2021. Hercule Poirot and the Tricky Performers of Stereotypes in Agatha Christie’s Murder on the Orient Express. *Text Matters* 11. Uniwersytet Łódzki, 186–203.  
[https://www.researchgate.net/publication/356477703\\_Hercule\\_Poirot\\_and\\_the\\_Tricky\\_Performers\\_of\\_Stereotypes\\_in\\_Agatha\\_Christie's\\_Murder\\_on\\_the\\_Orient\\_Express](https://www.researchgate.net/publication/356477703_Hercule_Poirot_and_the_Tricky_Performers_of_Stereotypes_in_Agatha_Christie's_Murder_on_the_Orient_Express) (2024.01.10.)
- Hall, R. 2023. *Agatha Christie novels reworked to remove potentially offensive language*. 2023. 03. 26.  
<https://www.theguardian.com/books/2023/mar/26/agatha-christie-novels-reworked-to-remove-potentially-offensive-language> (2023. 12. 20.)
- Kurz, G. 2000. Methoden der Textinterpretation in literaturwissenschaftlicher Perspektive. In: Brinker, K.–Antos, G.–Heinemann, W.–Sager, S. F. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 16/1. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 209–220.
- Link, S. J. 2023. Manipulating Readers: The Novels of Agatha Christie. In: Link, S. J.: *A Narratological Approach to Lists in Detective Fiction*. Crime Files. Cham: Palgrave Macmillan.  
[https://doi.org/10.1007/978-3-031-33227-2\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-031-33227-2_4) (2024. 01. 10.)
- Lohse, E. 2023. *Unseriös regiert*. 2023. 12. 12.  
<https://www.faz.net/aktuell/politik/ampel-passt-nicht-zusammen-haushaltsstreit-zwischen-spd-fdp-und-gruenen-19378709.html> (2023. 12. 20.)
- Praschl, P. 2023. *Miss Marple und die Zensur*. 2023. 04. 04.  
<https://www.welt.de/kultur/article244517188/Agatha-Christie-Jetzt-fallen-die-Sensitivity-Reader-der-Verlage-auch-noch-ueber-Miss-Marple-her.html> (2023. 12. 20.)
- Schwarz-Friesel, M.–Consten, M. 2014a. *Einführung in die Textlinguistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Schwarz-Friesel, M.–Consten, M. 2014b. Onlinematerial zum Buch Schwarz-Friesel, M.–Consten, M. 2014. *Einführung in die Textlinguistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.  
[https://www.static.tu.berlin/fileadmin/www/10002023/Online-Material\\_MSF/Onlinematerial\\_zum\\_Buch\\_Einfuehrung\\_in\\_die\\_Textlinguistik.pdf](https://www.static.tu.berlin/fileadmin/www/10002023/Online-Material_MSF/Onlinematerial_zum_Buch_Einfuehrung_in_die_Textlinguistik.pdf)  
(2023. 12. 20.)
- Simpson, C. 2023. *Agatha Christie classics latest to be rewritten for modern sensitivities*. 2023. 03. 25.  
<https://www.telegraph.co.uk/news/2023/03/25/agatha-christie-classics-latest-rewritten-modern-sensitivities/> (2023. 12. 20.)

### **Források**

- Christie, A. 2010. *Karibische Affäre*. Paris: Hachette Collections.
- Christie, A. 2020. *Rejtély az Antillákon*. Budapest: Helikon.
- Christie, A. 2022a. *A Caribbean Mystery*. New York: William Morrow Paperback Edition.
- Christie, A. 2022b. *A Caribbean Mystery*. London: Harper Collins Publishers. (Kindle Edition)
- Gyenis Á. 2024. *Mészáros és Tiborcz nagybevásárlást csapott a gazdaság felpörgetésére szánt állami százmilliárdokból*.  
[https://hvg.hu/360/20240128\\_hvg\\_krizisalapok\\_allami\\_penzhalmozas\\_eli\\_tklub\\_gordiuszi\\_csomo](https://hvg.hu/360/20240128_hvg_krizisalapok_allami_penzhalmozas_eli_tklub_gordiuszi_csomo) (2024. 02. 01.)

### **Texts as Clues, Texts as Signals – Remarks on the Reworking of the Texts of Agatha Christie**

Cognitive-procedural text linguistics investigates texts with respect to their communicative function and aims to describe mental capacities and thought processes as the basis of text production and reception. From the perspective of the producer, texts are considered as clues, from the perspective of the recipient, they are looked upon as signals. The question arises whose mental capacities, cognitive attitude, motives, knowledge etc., are expressed in a censored text and how the changes impact recipients for whom texts represent signals. These questions are to be discussed by reference to the new editions of the works of Agatha Christie ferociously debated recently. The aim of the paper is to show what reworking a text means from a linguistic perspective.

## 9.

## Intellektualitás és líraiság Babits Mihály *A magyar jellemről* című esszéjében

JENEI TERÉZ

Babits Mihály esszé- és tanulmányírói pályaszakaszát két korszakra lehet bontani. Az első szakasz vége 1913-ra tehető, az új szakasz 1914 és 1916 között kezdődött. Az a világszemléleti és etikai változás, amely lírájában fokozatosan ment végbe, esszéírói tevékenységében élesebben mutatkozott meg. Ahogyan Rába György írja: „A dialógushelyzet vibráló, bár a bonyolult fogalmakat is áttetsző világossággal rendező stílusmagatartássá nő a háborús gyötrelmek hatására: irodalmi, filozófiai témáról is a szenvedélyes meggyőzés retorikájával érvel, s módosult eszméinek rangrendje is” (Rába 1983: 165). Pienták Attila azzal egészíti ki Rába György megállapítását, hogy az első világháborút követően az esszék „humanista intéssé” váltak, megritkultak Babits esszé- és tanulmánypublicációi, „ha ilyenemű szöveget tesz közzé, nem a szellem játékáért teszi, hanem *szót emel*” (Pienták 2009: 494). 1917–1918-ra tehát kialakult az új babitsi attitűd: „a közösségben gondolkodó humanista”, aki „lelkiismereti kérdésnek érzi bizonyos igazságok kimondását” (Pienták 2009: 492).

Az első világháború után Babits szemlélete elkomorult, magatartására az elzárkózás vált jellemzővé. A magánélet nyugalmába, az idill lakatlan szigetére szeretett volna visszahúzódni, „toronyórként” szellemi függetlenségét megőrizni. Az a Babits, aki korábban csak esztétikai és morális kategóriákban gondolkodott, az artistikus individualizmust képviselte, a húszas évektől kezdődően szociálisan érzékenyvé vált, észrevette mások nyomorát, szenvedését. A fasizmus előretörése és a második világháború közeledtével egyre gyakrabban tiltakozott az új barbárság ellen, vállalta a prófétai szerepet, felemelte szavát a humanizmus, valamint a múlt értékeinek megőrzéséért (vö. Jenei 2009). Míg a korábbi esszéiben az esztétikai kontextus volt túlsúlyban, addig a 20-as évek elejétől a korelemző, ítélkező magatartás kerekedett felül. Az esztétikai, történeti, morális kontroll többnyire tovább is megmaradt, de a „a formai-művészi elzárkózás etikus-kritikusi toronyórlétté változik”, „az artistikus vátesz morális váteszé alakul át”, „aki most már a közösségi felelősség terhével jár vissza az örök értékek platonikus birodalmába, s korábban a dekoratív személyiség önfeltárására használt ideákat most a háborús végveszélybe került emberi kultúra védelmére lesz kénytelen fordítani” (Margittai 2005: 25). Mindezt jól tükrözik *Az új klasszicizmus felé*, valamint *Az írástudók árulása* című esszéikben megfogalmazott töprengetések: „Csakugyan választanunk kell: vagy egyszerű csatlósai és heroldjai le-

szünk a Kor csúcsait taposó bokszbajnoknak, elismerve a Szellem gyöngeségét és inferioritását; Vagy büszke daccal fordítva hátat a Kornak, alkotásokba menekülünk, melyeknek igazsága mélyebb, mint a Kor változó igazságai” (ET 137); „... bizonytalankor is inkább illik az Írástudóhoz a Világítótorony heroizmusa, mely mozdulatlan áll, és híven mutatja az irányt, noha egyetlen bárka sem fordítja feléje az orrát – míg egy új vízözön el nem borítja lámpáit” (ET 234).

A húszas évektől kezdődően született esszék heterogének, közéleti-etikus művek, heves vallomásosság jellemzi őket, a kultúra apokaliptikájának kérdéseit, egyúttal a kultúra megóvásának szándékát vetik fel. Publicisztikusabbak a korábbiaknál, kevert műfajúak, a laudáció, disputa, programkiáltvány jellemzői is felfedezhetők bennük (vö. Margittai 2005). Ahogyan Babits költészetében, úgy esszéiben is többször felbukkan a nemzeti kérdés, a magyarság mibenléte. Nemzetfelfogása, ahogyan a *Sziget és tenger* előszavában megfogalmazta, három pilléren nyugodott: magyarság, testvériség, katolicizmus. Már a pályája első szakaszában született Vörösmartyról szóló esszéjében (1911) is azt írta: a magyarság és egyetemesség számára elválaszthatatlanok. Ugyanezt a gondolatot erősítették meg az ezerkilencszázharmincas években a magyar reformkor jelentős alakjairól készült esszéportréi: *A mai Vörösmarty* (1935), *A legnagyobb magyar* (1936), *Kölcsey* (1939), valamint 1939-ben a Szekfű Gyula által szerkesztett *Mi a magyar?* című kötetben megjelent *A magyar jellemről* című nagyívű nemzetkarakterológiai írása is.

A két világháború között a Magyarországon is virágzó szellemtudomány (szellemtörténet)<sup>1</sup> kedvelt témája volt a nemzetkarakterológia, a nemzeti jellem kutatása, amelynek egyik jelentős terméke a *Mi a magyar?* című esszékötet (1939). A kötet megjelentetésének terve 1936-tól kezdődően foglalkoztatta a *Magyar Szemle* folyóirat szerkesztőit. Szándékuk az volt, hogy a nemzetkarakterológiát illetően mértékadó gondolatokat rögzítsenek, egyúttal humanista választ adjanak a faji törvényekre, elutasítsák a rasszizmust. Ahogyan azt a bevezetőben Szekfű Gyula kifejtette: „kijelölni a határvonalat, melyen túl a fantázia és líra felelőtlenévé veszi kézbe a magyar problémát, de amelyen belül lehetséges ob-

---

<sup>1</sup> A 19. század utolsó harmadában a pozitívizmus ellenhatásaként jött létre Németországban, és a 19-20. század fordulójára Európa egyik meghatározó szellemi áramlatává vált. Kulcsfogalma a szellem. A szellemtörténet számára a szellem nem metafizikai, hanem pszichológiai és kulturális entitás. Mentális jelenség, konkrét történelmi helyzetben megformálódott tipikus egyéni és kollektív magatartásformák értelemtartalmainak a komplexuma. „A szellem nem istenszerű, ezért nem transzcendens jelenség, hanem emberek együttműködéséből származik. Azonban – a pozitívizmus felfogásával szemben – nem is egyszerűen összeadás, mert az egységes szellemiség mindig több, mint az egyes elemek összege. A szellem centruma, magva tehát valamilyen élmény produktuma, belső, szubjektív értelemegész” (Bókay 2006). Magyarországon az ún. szellemtörténeti iskola első jelentős képviselője Thienemann Tivadar (1890-1985), aki 1922-ben megalapította a szellemtörténeti irány megismertetését és elterjesztését célzó Minerva Társaságot, melynek első tagjai Szekfű Gyula, Gombocz Zoltán, Pauler Ákos, Horváth János, Zolnai Béla, Szerb Antal voltak.

jektív módszerrel és eszközökkel megközelíteni, megismerni a magyarság lényegét” (Szekfű 1939: 9). A *Mi a magyar?* egyik kiváló elemzője, Miskolczi Ambros szerint a kötet egyes írásai – bár erről nem esik szó a könyv előszavában – Prohászka Lajos 1936-ban kiadott *A vándor és a bujdosó* című nemzet-karakterológiai tanulmányokat tartalmazó munkájában kifejtett gondolataival szálltak vitába. Prohászka szerint ugyanis a magyar – a német *vándorral* szemben – *bujdosó*, alapvető tulajdonsága a passzivitás, az önmagával beérő *finitizmus* (’rejtőzés’, ’elzárkózás’, ’védekezés’) a sajátja. A *Mi a magyar?* születésében ezen kívül szerepet játszhatott még Szekfű Gyula és Hóman Bálint vetélkedése is, így tehát a szellemtörténeti iskola csapott össze az ún. „magyar önelvűséggel” (Miskolczi 2001: 69–70). A kötet tizenhárom esszét tartalmaz, az esszék szerzői a kor ismert és elismert tudósai, művészei, a korabeli magyar szellemi élet reprezentáns képviselői voltak: Babits Mihály, Bartucz Lajos, Eckhardt Sándor, Farkas Gyula, Gerevich Tibor, Kerecsényi Dezső, Keresztury Dezső, Kodály Zoltán, Ravasz László, Szekfű Gyula, Viski Károly, Zolnai Béla és Zsirai Miklós (Jenei 2018). A szerkesztő által felkért szerzők a maguk szemszögéből próbálták megválaszolni a kérdést, megragadni a magyar nemzeti jellem lényeges vonásait. Ebből következik a kötet sokszínűsége, többszólamúsága, pluralizmusa. Ahogyan Pozsgai Zsolt fogalmaz a 2017-es kiadás előszavában: „A kérdés olyan sokrétű és sokszínű, hogy egységes, kollektív választ nem lehet adni rá, lehetlenség még elképzelni is, hogy mint egy számtani feladványban, mindenki ugyanarra az eredményre jusson. [...] Különböző értelmezőinek sokféle nézetéből az olvasó mégiscsak össze tud rakni olyan képet, amely egységet ábrázol” (Pozsgai 2017: 6). Az esszék közötti koherenciát az teremti meg, hogy a magyarság-fogalmat elsősorban magatartásnak tekintik. A *Mi a magyar?* ismertetői egybehangzóan úgy ítélik meg, hogy – Szekfű Gyula tanulmánya mellett – Babits Mihálynak *A magyar jellemről* című esszéje a kötet legjelentősebb írása (Miskolczi 2001, Pozsgai 2017, Gyurgyák 2023).

Babitsot a magyar jellem egész életén át foglalkoztatta. Már 1913-ban a *Magyar irodalom* című esszéjében is törekedett a nemzeti karakterjegyek megragadására, és erre tett kísérletet a *Halálfiái*, valamint a *Tímár Virgil fia* című regényeiben is (vö. Poszler 1989). A *magyar jellemről* esszéjében felvázolt nemzetkarakterológia fundamentumait tehát a fentebb említett *Magyar irodalom* című írásában lerakta. Miközben arra kereste a választ, hogy miért nincs világirodalmi rangja a magyar irodalomnak, írói-költői arcképek felvázolásával megrajzolta a magyarság kollektív portréját, melynek legfontosabb jellemzője (*faculté maîtresse*)<sup>2</sup> a nemzeti egyoldalúság és kulturálatlanság, azaz az arányok és a viszonyok hiánya (Margittai 2005: 235–236). Véleménye szerint az íróknak-költőknek az egyetemes embe-

<sup>2</sup> Taine pozitivistá irodalomtudományi fogalma; az a fő lelki tulajdonság, amely – az adott elképzelés szerint – egy-egy alkotó életművének kulcsa.

rit kell kifejezniük, poétikailag pedig a nemzeti formát az európai tartalommal összebékíteniük: „*A legnagyobb világirodalmi értékű írók azok, akikben a két irány mennél jobban egybe tud olvadni, [...] mint Vörösmartyban, Petőfi-ben, Aranyban*” (ET I. 385). „Azok a legkiválóbbak a magyar irodalom történetében, akik képesek voltak a partikularizmus és egyetemesség szintézisnek megvalósítására, akik egy nemzetért érezték magukat felelősnek az Emberiség előtt” (ET II. 94). A *Magyar irodalom* és az *A magyar jellemről* esszék szellemi rokonságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Babits többször is hivatkozott az 1913-ban keletkezett írására, sőt hosszabb rövidebb részleteket is átemelt belőle. Az 1939-ben született *A magyar jellemről* című munka azonban lényegesen túllépett korábbi esszéjén: hadüzenet a fajelméletnek, a fajok, népek nemtelen túlekedésének (vö. Melczer 1985). „*Nemzet vagyunk, a szó régi, szellemi, jogi, erkölcsi értelmében; nem pedig faj a túlekedő fajok között, s nem valami nyomorult, kicsiny erőlködés a nagy erők félelmetes csataterén. Csak nem akarunk ilyenekké válni? Meg kell maradnunk nemzetnek, léleknek, szabadnak, nemesnek, alkotónak, keleti nyugalomban, mely mindenkiel dacol, szellemi erőben, mely senkinél sem érzi hátrább magát. Nem átváltozásra, magunkból való kikelésre van szükségünk. Inkább magunkhoz való visszatérésre. Magunkbaszállásra*” (MJ 72).

Turóczi-Trostler József 1924-ben írott tanulmányában megállapította, hogy Babits költészete a lírizmus és az intellektus kiegyenlítésére irányul, de ugyanez a kettősség az esszéiben is megfigyelhető. „Míg a lírában az intellektus maradék nélkül szívódik fel a formába, az esszéiben megfoghatóan s érezhetően uralkodik tovább, úgy, hogy néha »szinte tetten érhetjük« a kettejük küzdelmét” (Turóczi-Trostler 1924: o.n.), így az esszék stílusában az értekező próza és a költői próza sajátosságainak keveredését figyelhetjük meg. Az iskolázott retorikusság *A magyar jellemről* című esszé szerkezetében is tetten érhető, mivel a szerkezeti felépítést a tézisszerű tagolás szabja meg. A nagylélegzetű esszét/tanulmányt hét szerkezeti egységre osztotta a szerző, minden egységnek önálló címet adva: 1. *Mi a magyar?*; 2. *Tudomány vagy költészet? – A kérdés története*; 3. *Nemzeti tudomány – A módszer problémája*; 4. *Faj, nyelv, táj, történet*; 5. *A magyar okosság természetrajzához*; 6. *Az okosság másik oldala – A jog mint valóság*; 7. *Cselekvés és alkotás*.

Az első szerkezeti egység lényegében a bevezetés szerepét tölti be. Babits költői kérdések sokaságát vonultatja fel, amelyek részben a téma tisztázására, körülhatárolására, részben pedig a kifejtés módszertanára vonatkoznak. A tárgy pontos meghatározása érdekében mintegy ízekre szedi a *Mi a magyar?* kérdést: „*Mit jelent ez a mi?, mit jelent a magyar, és mit jelent itt a kérdőjel?*” A felvetések az olvasót töprengésre, az íróval való együtt gondolkodásra készítetik. Természetesen válaszokat is kapunk Babbitstól, amely válaszok az esszéiben kifejtett gondolatok értelmezési keretét szolgálják. Az első fontos tény, amit szükségesnek lát leszögezni: „*nem azt kérdezzük, ki a magyar, hanem, hogy mi a magyar*”.

Babits tehát a magyarság lényegét nem faji alapon kívánja megragadni, hanem történelmileg kifejlődött szellemi jelenségként. A téma kifejtésének módszertanára vonatkozó töprengéseit ismét kérdések halmozása közvetíti az olvasó számára: „*Hogyan ragadjam meg az ilyen alakuló, időbeli valóságot, mely mint egy kibontakozó növény az évszázadokon át, nyújtja el életét egy évezred mozgó közegében? Nehéz módszertani kérdés: hol keressem azt, amit keresek, melyiket fogadjam el igazi magyarságnak? Próbáljak visszatérni az ősihez, elképzelni a magot, mely még nem is hasonlít a felnőtt palántára? Vagy csak a kifejlődött növényvel törődjek, a jelennel, az érett virágzással? Vagy ez viszont talán már inkább hervadás... ?*” (MJ 10). A történelmi jelenségként értelmezett magyarságot komplex, többszörös költői kép teszi szemléletessé. A kiinduló hasonlat, a *magyar jellem alakulása* (hasonlított) olyan, *mint egy hosszú időn át fejlődő növény* (hasonló). Majd a következő mondatokban a hasonló mellől elmarad a hasonlított: *a mag, palánta, virágzó kifejlett növény, hervadás* csonka metaforák azt erősítik meg, hogy a kérdésben felvetett topik történetileg is vizsgálendő. Az író ezután leszögezi, hogy a magyarság lényegét egyszerre kell vizsgálnia szinkron és diakron módszerrel, hiszen „*a magyarság élő valami, s kiterjedése az időben van*”. A bevezetés zárásában újra a líraiság veszi át a főszerepet, a téma kiváltotta izgatott, vallomásos hangnem válik uralkodóvá. Babits nemcsak a készülő kötet számára próbál feleletet adni a *Mi a magyar?* kérdésre, hanem önmaga számára is, s talán ez bizonyul a legnehezebbnek: „*Nincs a világon szó, mely többet mondhatna róla, mint az én belső, közvetlen érzésem. S mégis, mihelyt egyszer a gondolat fölmerült, ellenállhatatlan kívánság ösztönöz, hogy lefordítam ezt a szavak és fogalmak nyelvére. Hogyan lehetséges az ily különös műfordítás? Hogyan fogjak hozzá, vannak-e szótárak, glosszák, lexikonok, hogy megkönnyítsék vagy utat mutassanak?*” (MJ 12). A *magyar jellemről* című esszéje is igaz tehát Lovass Gyula megállapítása, mely szerint a babitsi esszék nem deskriptívok, hanem problémák tematizálásai, „Babits nem ad képet egy jelenségről, hanem a jelenségre vonatkozó meggyőződése kialakulásának útját mutatja meg, és a jelenség természetén túlmutató, egyre szélesedő távlatú, új, néha megoldhatatlan kérdéseket vet fel” (Lovass 1973: 467). Ennek lehetünk tanúi *A magyar jellemről* című esszé olvasása során is, azt a folyamatot követhetjük nyomon, ahogyan a szerzőben fokozatosan kialakul a magyarságról alkotott kép, a magyar jellem összetettsége.

Az esszé további fejezeteiben az első részben leszögezett tételek kifejtése következik a meghatározott módszertan alapján. Az értekező próza objektivitása, logikus felépítése, világossága és egyértelműsége a továbbiakban is összefonódik a lirizált prózanyelvre jellemző stílusjegyekkel. Babits – megfelelni akarva Szekfű Gyula elvárásainak, mely szerint „a fantázia és a líra felelőtlenége helyett objektív módszerekkel és eszközökkel kell megközelíteni a magyarság lényegét” (Szekfű 1939: 8) – tudatosan igyekezett elkerülni, hogy ne költői fel-

adatként kezelje a magyar jellem és viselkedés jellemző jegyeinek megragadását: „*Feladatomban nem a kifejezhetetlen kifejezése, hanem egy határozott s pontosan kijelölhető tüneményesorozat ösztönszerűleg érzett egységének észbeli megértése. Ami már nem költői, hanem tudományos feladat*” (MJ 13). (De amint látni fogjuk a későbbiekben, sem neki, sem a *Mi a magyar?* kötet többi szerzőjének sem sikerült megszabadulnia az érzelmi túlfűtöttségtől, a szubjektivitástól.)

Babits esszéiben gyakran alkalmazza az antik retorikákból jól ismert szónoki fogást, a vitahelyzetek szimulálását. *A magyar jellemről* című munkájában leginkább a magyar nemzetkarakterológia egyik legjelentősebbnek tartott művével, Prohászka Lajos *A vándor és a bujdosó* című írásával vitázik. Elismeri Prohászka művének újszerűségét, „szép és jelentős kísérletnek” nevezi, de bírálja is, mivel „tárgyát metafizikailag ragadja meg”, „nélkülözi a magyar realizmust és józanságot”, és idegen (német) rendszer alapján íródott. *A vándor és a bujdosó* szerzője a magyar nép legfontosabb tulajdonságának a passzivitást, a lomhaságot, az inerciát tartja, ami a finitizmusba<sup>3</sup> torkollik. Babits elismeri az inerciát, ugyanakkor cáfolja, hogy ez finitizmushoz vezetne. Szerinte a magyar passzivitás a flegmatikus parasztbölcsességgel rokon: „*a nyugodt szemlélőnek fölénye a cselekvővel szemben*”. A passzivitást értékként fogja fel, ahogyan Miskolczi Ambrus megfogalmazta: „a létszorongás terhe alatt a 'lomhaságot', az 'inerciát', egyszóval a passzivitást poetizálta át az azonosságtudat élményévé” (Miskolczi 2001: 122). A magyarság számára „hivatássá lett” *passzív rezisztencia* tézisét érzékletes képpé alakítja: „*Az ellenállás azonban nem tespedés, s van mozdulatlanosság, amely biztosabb jele az erőnek, mint a mozgás. A pehely eléggé mozgékony, s gyorsan száll minden szélben, de ez csak gyengeségét mutatja. Az ellenállás maga a lét, s az inercia súly és hatalom*” (MJ 71). A mozdulatlan ellenállás erősebb, mint a pehelykönnyű mozgékonyosság.

Babits Mihályra pályája első szakaszában igen jelentős hatással volt Taine pozitivistá irodalomszemlélete. Különösen nyomott hagyott ez az 1913-ban keletkezett *Magyar irodalom* című esszéjén. Ekkor még ő maga is úgy gondolta, ahogyan egy-egy költőnek, írónak mindig van egy fő lelki tulajdonsága, amely életművének a kulcsa, ugyanúgy egy-egy nemzetnek is megvan a maga *faculté maîtresse-je*. *A magyar jellemről* című írásában már nemcsak Prohászkaéval szállt vitába, hanem saját korábbi álláspontját is felülvizsgálta. Egy nemzet jellemét nem lehet „*egy szerencsés szóval vagy egyetlen fővonás hangsúlyozásával*”

---

<sup>3</sup> „A magyart, úgymond, a „finitizmus érzése” kíséri, „amely idegenkedik mindattól, ami problematikus, ami megoldatlan és várakozásra készítő, viszont elszántan a szűkös, a biztos, az állandó felé húz és tetté csak ott válik, ahol a maga létének jó elhatárolásában, úgyszólván körülsáncolásában nyilvánulhat” (Prohászka, 1936: 87). A magyar tehát elrejtőzik és elzárkózik, határok mögé bújjik és védekezni próbál: szűkös, de biztos, határolt, de állandó életének pusztá őrzésére és fenntartására rendezkedik be. A sors kihívásait nem teszi problémákká, és nem oldja meg: elviseli csupán őket” (Perecz 2007).



kifejezni.: „*itt nincsen főmondat, sem fővonás; a facultè maîtresse csak a kritikus fikciója, 'munkahipotézis'*” (MJ 27). Sokkal inkább az összetettségéből kell kiindulni, költői képpel kifejezve: „*fölbontani a lélek szövetét a szálakra, melyekből szövődött. Az ember lelke a faj adottságaiból s a környezet hatásaiból szövődik*” (MJ 289). A magyarság történelme során sok néppel keveredett, szükségszerű, hogy nyelvünkben is felfedezhetők ezek a hatások, de a nyelv befogadóképessége egyúttal a nemzet befogadókészségét is tükrözi (Miskolczy 2001: 121–122). Ennek ellenére mégis anyanyelvünk őrzi leginkább ősi magyarságunkat. Mind ezt egy fizikából kölcsönzött kép segítségével teszi érzékletesebbé az író: „*A vezeték nem teszi az áramot. A magyar nyelv közeg és vezeték, melyben a magyarság eleven lelki árama továbbliktet. Ez az áram a faj mélyeiből indult és indukálódott; de a nyelv vette föl és vezette tovább*” (MJ 30). A magyar jellem sokszínűségéhez minden bizonnyal hozzájárult a táj változatossága és az éghajlat változékonysága is. Babits a magyar táj tarkaságához a Ruskin-féle színelméletet használja fel, mely szerint „a tájak is a nemzetek szerint határolódnak” s mint a művészetnek, a természetnek is megvannak a nemzeti stílusai”. Ezek az *Úti Naplóban* már 1909-ben leírt gondolatai is beépültek *A magyar jellemről* című esszébe. Vitába száll azokkal, akik a magyar táj igazi színének a szürkét tartják. Ez csak egy a sokféleségből, szerinte a Dunántúl *kék*, Erdély *barna*, legfeljebb az Alföld *szürke*. A szerző az impresszionizmusra jellemző nominális stílussal és ellentétekkel adja vissza a magyar táj változatosságát: „*Szürke, kék és barna, nyájas és zord! Elegáns és barbár. Bérc, völgy, szelíd dombok, virágos mező és homoksivatag. Egy kis magyar tenger. S méltóságos folyam, s vadul bugyborgó patakok*” (MJ 34). De nemcsak a táj és az éghajlat, hanem a magyar történelem is igen változékony, viszontagságok sorozata, amely harciasná tette népünket: „*Muszáj volt harcolni, és reménytelen. Ravaszul kellett evickélni különböző örvények között. Néha úgy elfogytunk, magunk se találtuk magunkat. Néha a magyar is idegen volt, néha az idegenből lett a legjobb magyar. Néha már ott álltunk a végső bukás partján*” (MJ 36). A fenti szövegrészletben a *néha* határozószó anaforikus ismétlése felerősíti a változékonyságot, és egyúttal melodikusá teszi a mondatokat. Babits a honfoglaló, kalandozó, harciasnak tartott magyarokat fiatal ragadozó madárhoz hasonlítja: „*kergetve, nyomva jött-e a magyar, vagy kalandra jött, Nyugat csillogásaitól csábítva, mint egy fiatal, ragadozó madár, aki szereti a fényességet?*” (MJ 36). A *csillogást kedvelő ragadozó madár* képe még többször felbukkan a szövegben, a hasonlat a továbbiakban csonka metaforává válik, elmarad belőle az hasonlított: „*A fiatal ragadozó madár kedvtelve szállt minden fényesség felé, s a külföldi krónikások nemegyszer emlegetik a rabló magyarok örömét a csillogó tárgyakban, fegyverekben*” (MJ 39). Később a harci kedv alábbhagyott: „*A fiatal ragadozó madár, megtépázva, de ép karmokkal, fészkébe vonult, nem zsákmányolt többé, sőt fészkébe bocsátott idegen*

*szárnyasokat*” (MJ 44). Európai történelmünk igazából akkor kezdődött, „*amikor a fiatal ragadozó madár abbahagyta a zsákmányolást*” (MJ 45).

*A vándor és a bujdosó* szerzője azt állítja, hogy a magyar (a bujdosó), ellentétben a némettel (a vándorral) nem tud csodálkozni. Babits szerint ebben sokkal inkább a *nil admirari* bölcsessége nyilvánul meg. Párhuzamba állítja ezt a magatartást a görög bölcsek ételszabályával, amely arra int, hogy józanul és fölényesen óvakodjunk a dolgok túlbecsülésétől. A *nil admirari*, a parasztflegma nemcsak a magyar parasztokban, hanem az urak és a politikusok magatartásában egyaránt megfigyelhető. Ez a realiztikus attitűd sok magyar diplomata, politikus, kiváltképpen a Babits által leginkább nagyra tartott Deák Ferenc viselkedésében is megnyilvánult: „*Ő az, aki nyugodtan és szinte fölényel jár Európa nagy diplomáciai termeinek parkettjein, ámbár távoli, kis nemzet gyermeke, melynek sorsa többnyire a nagyobb és boldogabb nemzetek politikájától, gyakran csak jóindulatától függ. Ő az, aki ragyog és kápráztat, mint Rákóczi Ferenc vagy Andrássy Gyula. Ő az, aki hideg szemmel figyeli a hatalmasok egymás közti viszonyait és titkos szándékait, s fölhasználja őket egymás ellen, miközben valamennyit megnyeri magának nyugalmával és őszinteségével*” (MJ 43). A három egymást követő többszörösen összetett mondat elején ugyanaz a főmondat áll (*Ő az*). Az anaforikus ismétlés, amely az erősítés eszköze, kifejezi Babits elismerését, a főmondathoz kapcsolódó többségében alanyi mellékmondatok halmozásából eredő zeneiség pedig érzelmi lüktetést ad a prózai szövegnek.

Prohászka azt is állítja, hogy a magyarnak nincsen igazi mítosza, csupán csírái fedezhetők fel a „lázadó” és az „önfeláldozó” eszményekben. Babits ezt a tért azzal cáfolja, miszerint ilyen mítoszokra nincs is szüksége a magyarságnak, mindkettő mondvacsinált: „*Az 'önfeláldozó' magyar, aki az idegenért vérét ontotta, az igazi magyarságban még mint ideál sem létezik. A magyar nem az idegenért adta vérét. Mikor az 'európai kultúrát' védelmezte, csak azt védelmezte, ami az övé volt. A saját hazáját, a saját kereszténységét védelmezte*” (MJ 55). „*A magyar nem lázadó. A 'lázado magyar' éppen úgy csak azt védelmezte, ami az övé volt, mint az 'önfeláldozó'. A saját alkotmányát, a nemzet jogainak folytonosságát, magát a jogi állandóság elvét*” [...] „*Lázadónak mindig csak ellenségei nevezték, ő maga sohasem nevezte így magát. Mikor királya ellen küzdött, inkább királyát tekintette lázadónak, mert az sértette meg a jogot, az elvet. Minden lázadása tulajdonképp sérelmi politika volt. Mindig jogért és elvért lázadozott, szabadságán is jogait értette, s történelme nem egy példát mutat, mikor nemcsak életének, hanem nemzete érdekeinek is, a közvetlen nemzeti haszonnak, elébe tette az elvet, a jogot*” (MJ 55). Prohászka *lázado magyar* tézisének cáfolatát fölerősíti a ritmikus, zenei mondatszerkesztés, a *lázado* lexéma különböző toldalékos alakjainak refrénszerű ismétlődése. Az egy mondatba tartozó elemek (tárgyak) kiszakítása és önálló mondatba helyezése kiemeli, hangsúlyossá teszi az önálló mondat szintre jutott egységeket.

Babits egyetért Prohászkaival abban, hogy a magyar „szónokló nép”, ugyanakkor vitatkozik azzal, hogy a magyar szónoklat „érzelmi ömlengés” volna. Szerinte a magyar szónoklat morális gyökerű, a „lelkiismeret komoly szava”. Jellemzőit úgy kívánja bemutatni, hogy összeveti a franciával és a latinnal: „*nem szellemi torna, mint a francia, nem is a szavak pátosza, mint a latin*” (MJ 64). A magyar szónoki stílusban is a szemlélődő magatartás érvényesül. Ennek a tételnek az igazolásához két szónokiasnak ismert költőt, Vörösmarty Mihályt és a francia Victor Hugót hasonlítja össze: „*A magyar szópompa egészen más, mint a francia. Míg Hugóé szó- és ötletáradat, addig a magyar tulajdonképpen nemcsak szóbeli, nem is gondolatbeli, hanem látásbeli gazdagság. Kép- és metafora-gazdagság. Nem eszmepompa vagy szóbőség, nem is valami elvont közhelyek dekoratív összeállítása. Inkább színpompa, hasonló a magyar díszöltözetek keleties ragyogásához*” (MJ 65). A látásbeli gazdagság a magyarok szemlélődő, nem cselekvő természetéből ered, ami megfelel a magyar nyelv konkrétságának is: „*A magyar nem annyira szavakkal gondolkodik, mint inkább képekkel*” (MJ 65). Mindezen állításokat Babits fentebb idézett sorai is igazolják, a szónokias stílust maga is metaforákkal és hasonlattal teszi plasztikusabbá: *szópompa, színpompa; hasonló a magyar díszöltözetek keleties ragyogásához*.

Prohászka szerint minden finitista szellemű kultúra, így a magyar is kizárja a bipoláris dialektikát (Prohászka 1941: 196). Babits ezzel a tétellel is vitába száll, megcáfolandó, oppozíciók sorát vonultatja fel: *Kelet és Nyugat örökös felelőse, realizmus és platonizmus, harcok és harcok feladása, szemlélődő szellem és politikusság*. Ez a sok feszítő ellentét gyötrelmes ugyan, de egyszerre ez ad lendületet, ez a magyar élet „feszítő rugója”.

Ahogy írásunk elején már utaltunk rá, *A magyar jellemről* című esszé írójának sem – ahogyan a *Mi a magyar?* kötet egyik alkotójának sem – sikerült megvalósítania a Szekfü Gyula által megjelölt célt: a lírai megközelítések felváltását az objektivitással. Az értekezői stílus személytelenségét és tárgyilagosságát Babits sem tudta megőrizni. Az esszé szövegében a rendre visszatérő, egyes szám első személyű kérdések halmozása arról tanúskodik, hogy mélyen átélte a feladat súlyát, és érzelmileg is mélyen megérintette a téma: „*Hogyan ragadjam meg az ilyen alakuló, időbeli valóságot, mely mint egy kibontakozó növény az évszako-  
kon át, nyújtja el életét egy évezred mozgó közegében? Nehéz módszertani kérdés: hol keressem azt, amit keresek, melyiket fogadjam el igazi magyarságnak?*” (MJ 10). „*Túlméretezett volt-e az athéni kultúra, mert csak egy számban kicsi népcsoport csinálta? Vagy talán a kultúra elterjedésének arányai szabják meg érdekességét? Kevesebb embernek kevesebb könyv dukál?*” (MJ 66). A szubjektív átélést, az izgatottságot gyakran exclamációk jelzik: „*Tarka táj és ingatag időjárás! Változatos föld és változékony ég!*” (MJ 35). „*Szürke, kék és barna, nyájas és zord!*” (MJ 34). „*Ha van keleties vonás a magyarban, ez a lusta, szemlélődő természet az!*” (MJ 45). „*Hisz legnagyobb politikai teljesítményei nem is a*

*cselekedetek! Legnagyobb cselekedete akárhányszor a cselekvéstől való tartózkodás!”* (MJ 44). Babits törekszik a tárgyilagosságra, sokszor külső nézőpontból próbálja megragadni a magyar jellemvonásokat. A többes szám (magyarok) helyett az egyes szám (magyar) használata igen gyakori a szövegben a magyarság jellemzésekor: *„A magyar vendégszerető, lovagias, harcias, büszke, bátor és nyílt”* (MJ 23). *„A vándor és bujdosó monográfusa megállapítja, hogy a magyarnak nincsen mítosza”* (MJ 54). *„A magyar úgy ült itt le, a Kárpátok körbástyája alá, ahogy a pásztor leül a viharban, s maga köré teríti subáját”* (MJ 36). A felszerelésen alapuló szinekdoché feszültségteremtő távolságtartását azonban sokszor ellentétezzék a többes szám első személyű igeragok és birtokos személyjelek: *„Ezer év tellett el, vérünk elkeveredett, szavaink megszaporoztak és kicsérelődtek. Átváltozott és kicsérelődött képzeletvilágunk, lelkiünk tartalma is. [...] Itteni nép vagyunk, itt összeverődött fajtákból keveredtünk nemzetté. Életmódunk itt lett olyan, amilyen lett. Képzeletünk, érzésvilágunk, egész kultúránk az itteni tájak és éghajlat színeiből, benyomásaiból, hangulataiból szövődött”* (MJ 31–32). A feszültséget fokozza, hogy a szinekdoché (magyar), valamint a többes szám első személyű birtokos személyjellel/igeraggal ellátott szóalakok egymást követő mondatokban vannak jelen, mintegy kifejezve a Babits bensőjében zajló küzdelmet a távolságtartó objektivitás és a szubjektív azonosulás, azaz az intellektus és a líraiság között: *„A magyar később is szerette a pompát! Erről mindig ismertek bennünket. Királyaink és kiskirályaink elégszer kápráztatták az idegent. Még Mohács idején is, a magyar primás túlragyogta Rómát. Hunyadi Mátyás népe vagyunk, s az Eszterházyaké”* (MJ 39). *„A magyart éppen ez különbözteti meg minden másától, ez a szemlélődő nemtörődömség. Hiszen mi is megmutattuk párszor a világnak; de hamar elhunyt: nem érdemes! Ahogy mondtam, nem honfoglaló kalandjaink jellegzetesek, azokat bármely más nép éppúgy csinálta volna”* (MJ 46).

Összegzőképpen tehát elmondható, hogy Babits 1939-ben írott *A magyar jellemről* című írása esszéirői munkásságának egyik legjelentősebb teljesítménye. Az egyre erősödő európai fasizmus árnyékában írása humanista intés, amely a magyar inerciából erényt kovácsol. Véleménye szerint az adott körülmények között a magyarság „hivatása lehet a nem cselekvés is”: *„Opponálás az idegenség hatalmaskodása ellen, [...] Oly időket élünk, amikor a mozdulatlan őrszem nagyobb hős, mint a rohamvezér. A magyar ma hivatást teljesít avval is, ha ragaszkodik ősi, nemes és termékeny lomhaságához. A legnagyobb szolgálatot akkor teszi a világnak, ha megőrzi nemzeti sajátosságait, és megmarad annak, ami”* (MJ 85–86). Babits üzenete tehát egyértelmű: lehetőség szerint a magyar nemzet maradjon ki a világegészből! Az esszéire jellemző módon ebben az írásban is az intellektus és az érzelem harcol egymással. A magyarság mibenlétét tudományos módszerekkel objektíven megragadni szándékozó költő munkáját át-meg átszövi a szubjektív líraiság. S hogy miért? Egyetérthetünk Gyurgyák Já-

nossal, aki azt írja, hogy a *Mi a magyar?* kérdésre azért nem adható sem történeti, sem tudományos, sem politikai válasz, mivel maga a kérdés eredendően esszencialista, ezért tehát csak esszencialista és szubjektív, lírai felelet adható rá (Gyurgyák 2023). Bár az esszé stílusában jelen vannak az értekező próza stílusjegyei, mégis a szépirodalmi, költői nyelv stílusesszenciái uralják a szöveget. Babits a magyarság jellemrajzának elkészítéséhez a diszkurzív formát választotta: mindenekelőtt polémiát folytat *A vándor és bujdosó* című műben kifejtett gondolatokkal, Prohászka tételeit elemzi, értékeli, cáfolja, más összefüggésbe helyezi, majd kifejti saját álláspontját. Az antik retorikusok művein iskolázott szerző a meggyőzés változatos eszközeit használja: ellentét, párhuzam, összehasonítás, példák. Az esszé nyelvezetét a „nyugtalan klasszicitás”, a „lirizált retorika” uralja. A bölcséleti tézisek gyakran érzékletes képek által válnak plasztikussá, a prózai szöveg lirizálódik a ritmikus, zenei mondatszerkesztés, az ismétlések melodikusága által. A vallomásos, érzelmileg túlfűtött hangnem a költői kérdések, exclamációk, a hiányos, staccatós mondatszerkezetek által az objektivitás fölé kerekedik.

## Irodalomjegyzék

- Bókay A. 2006. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Gyurgyák J. 2023. *Eltévedt lovasok a pusztában – A „Mi a magyar?” kérdés megoldhatatlanságáról. Válasz Online*. 2023. 06. 09.  
<https://www.valaszonline.hu/2023/06/09/gyurgyak-oknyomozo-tortenet-mi-a-magyar-fejezet/> (2024. 02. 28.)
- Jenei T. 2008. Babits irodalomszemléletének változása az esszéportrék stílusának tükrében. In: Kiss T. (szerk.): *A Nyugat stílárís sokszínűsége. A Nyugat születésének 100. évfordulója alkalmából a 2008. május 28-án Debrecenben tartott tudományos emlékülés anyaga. A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai* 87. 115–123.
- Jenei T. 2018. „Örökös nyugalanság” – Zolnai Béla gondolatai a magyar stílusról. In: Jenei T. (szerk.): *A reformáció öröksége. Leánykálvineum Református Tanítóképző Emlékére a Nyíregyházi Tanítóképzésért Alapítvány. Nyíregyháza*. 79–91.
- Lovass Gy. 1943/1973. A tanulmányíró Babits. In: Lovass Gy.: *Kilenc hős visszatér*. Budapest: Magvető Kiadó, 463–469.
- Margittai G. 2005. *Nyugtalan klasszikusok. Ars poeticák és arcpoétikák – hagyománytudat Babits Mihály esszéművészetében*. Máriabesenyő–Gödöllő: Attraktor Kiadó.
- Melczér T. 1985. A nemzeti kérdés Babits pályájának tükrében. Történeti áttekintés. *Tiszatáj* 39. évf. 11. sz. 61–77.

- Miskolczi A. 2001. *Szellem és nemzet. Babits Mihály, Eckardt Sándor, Szekfű Gyula és Zolnai Béla világáról*. Budapest: Napvilág Kiadó.
- Perecz L. 2007. „Magyar gondolkodás”: ázsiai vagy bujdosó? Karácsony Sándor és Prohászka Lajos a „nemzeti filozófiáról”. *Magyar Tudomány* 167. évf. 3. sz. 290–301. <https://epa.oszk.hu/00600/00691/00039/pdf/290-300.pdf> (2024. 03. 28.)
- Pienták A. 2009. Babits Mihály esszéi, tanulmányai, kritikái 1900–1911. In: *Babits Mihály esszék, tanulmányok, kritikák 1900-1911*. Budapest: Argumentum Kiadó, 471–496.
- Poszler Gy. 1989. Magyar glóbusz vagy európai magyarság. Vázlat Babits Mihály magyarságtudatának irodalomszemléletéhez. In: Poszler Gy.: *Eszmék, eszmények, nosztalgiák*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Pozsgai Zs. 2017. Mi a magyar? In: Szekfű Gy. (szerk.): *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Közlöny Lap- és Könyvkiadó, 5–10.
- Prohászka L. 1941. *A vándor és a bujdosó*. Budapest: Danubia Könyvkiadó. [https://mtda.hu/books/prohaszka\\_lajos\\_a\\_vandor\\_es\\_a\\_bujdoso.pdf](https://mtda.hu/books/prohaszka_lajos_a_vandor_es_a_bujdoso.pdf) (2024. 01. 09.)
- Rába Gy. 1983. *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Szekfű Gy. 1939. A szerkesztő előszava. In: Szekfű Gy. (szerk.): *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 7–12. [https://mtda.hu/books/szekfu\\_gyula\\_mi\\_a\\_magyar.pdf](https://mtda.hu/books/szekfu_gyula_mi_a_magyar.pdf) (2024. 01. 10.)
- Turóczi-Trostler J. 1924. Babits és a magyar essay. *Nyugat* 1924/I. 7. sz. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00356/10816.htm> (2024. 02. 28.)

### **Források**

- ET=Babits M. 1978. *Esszék, tanulmányok* I–II. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- MJ=Babits M. 1981. *A magyar jellemről*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

### **Intellectuality and Lyricism in Mihály Babits's Essay Entitled *On the Hungarian Character***

Babits was interested in the question of Hungarian character in his whole life. As early time as in 1913, in his essay entitled *Hungarian Literature (Magyar irodalom)*, his endeavour was to grasp the elements of the national character; and he tried the same in his novels entitled *The Children of Death (Halálfiak)* and *The Son of Virgil Tímár (Tímár Virgil fia)*, as well. His essay entitled *On the Hungarian Character (A magyar jellemről)*, published in the volume entitled *What is Hungarian? (Mi a Magyar?)*, edited by Gyula Szekfű, is one of the best writing in the literature of Hungarian national characteristics. Babits's poetry was focussed on the satisfaction of lyricism and intellect; and the same duality appears in his essays, as well. The aim of the present paper is to show how the characteristics of poetry and the treatises can amalgamate.

## 10.

## Szövegfelépítés és szimbolikus üzenet költői szövegekben Az antitézis funkciója Bernart de Ventadorn költészetében

KISS SÁNDOR

A nem latin nyelvű, anyanyelven írt európai líra első nagy hulláma a provanszál trubadúrok költészete, amelynek virágkora a 12–13. századra esik. Ezek a lírikusok, akik egyúttal zeneköltők is voltak, olyan szövegkorpuszt hagytak ránk, amelyben közvetlenül mutatkozik meg a tanulmányunk címében megjelölt összefüggés: a versek szerkezetéből kibontakozó formai sajátosságok nyilvánvalóan járulnak hozzá a versek jelentéséhez. Sokrétű és gondosan kidolgozott költői életművet hagyott ránk Bernart de Ventadorn 12. századi trubadúr, akivel sok filológus és irodalomtörténész foglalkozott már, és megbízható szövegkiadásai is rendelkezésünkre állnak.<sup>1</sup> A költő gazdagon él az antitetikus szerkesztésmóddal a versfelépítés különböző szintjein, és ettől nem függetlenül sűrűn jelennek meg a szövegben az ismétlés különböző változatai, amelyek játékosan szövődhetnek össze a bonyolult rímeléssel. Ellentétek és ismétlések emlékezetes formában rögzítik a versek fő témájának, a sokféleképpen átélt szerelmi vágyakozásnak különböző aspektusait. A következőkben Bernart de Ventadorn költeményeinek formavilágát elsősorban az antitetikus alakzatok felől közelítjük meg.

A kiválasztott irodalmi terepen a nyelvhasználatot annál fontosabb számon tartanunk és pontosan megértenünk, mivel a trubadúrok – majd követőik más nyelvtérségeken – a közönségük által jól ismert és történetileg csak lassan módosuló toposzrendszerre raktak fel variációkat, benne maradván az „elvárási horizontban” s ugyanakkor azon túl is lépve.<sup>2</sup> A legnagyobb alkotók – Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn – éppen az örökölt hagyományhoz mért eredeti „túllépéseikről” ismerhetők fel. Így Jaufré Rudel, akitől csak kevés költemény maradt ránk, kétségkívül a legnagyobbak között van a „távoli szerelemről” írott verse révén, amely a szerelmi vágy toposzait a remény és reménytelenség sajátos oszcillációjának veti alá. Bernart de Ventadorn a szerelmi érzésből fakadó bizonytalan lelkiállapotok leírását egész költészetében – több mint negyven „nagy udvari énekben”<sup>3</sup> – szinte versről versre újratekve képes szimbolikus alátámasztani ellentétben nyugvó alakzatokkal, amelyek tudósan kimunkált ismétlésekbe is illeszkedhetnek.

<sup>1</sup> Ehhez a tanulmányhoz Moshé Lazar (kommentárral és francia fordítással kísért) kiadását használjuk, amely negyvennégy költeményt tartalmaz, a költő teljes ránk maradt életművét (ld. Bibliográfia).

<sup>2</sup> Az örökölt toposzkincs és a megújító megformálás viszonyáról ld. Robert Guiette tanulmányát (1972).

<sup>3</sup> Erről a francia kritikusok által *grand chant courtois*-nak nevezett lírai műfajról ld. Paul Zumthor poétikafejezetét (1972: 189–243).

A jelenség bemutatását egy komplexebb példával kezdjük. A felhasznált kiadásban 39-es számú költemény bravúrdarabnak (is) készült. A hat strófából álló (5x8 + 1x4 sor elrendezésű) költemény mindössze hat rímet használ, amelyek három párba rendeződnek oly módon, hogy a páron belül használt szavak egyike a másiknak fonetikailag megtoldott és morfológiailag rokon változata; a todatlan alak mássalhangzóra, a toldott magánhangzóra végződik.<sup>4</sup> A negyedik versszak első felében előbb egy okszimoron, majd egy prefixummal megvalósuló ellentét-játék található:

*Bo son tuih li mal que m dona;  
mas per Deu li quer un do:  
que ma bocha, que jeona,  
d'un douz baizar dejeo. (39, 25–28)<sup>5</sup>*

A „böjt alóli feloldásra” utaló *de-* fosztóképző használata valóban játékos elem ugyan, de az okszimoron a trubadúrlíra egyik alapvető motívumát képviseli: szerelemtől szenvedni kegyetlen s mégis öröm, akkora érték maga a szerelmi érzés. A strófa elején található mondat az epikloké-elv értelmében csatlakozik az előző strófavéghez: *car tan la sai bel' e bona | que tuih li mal m'en son bo* (39, 23–24)<sup>6</sup>; és ez az ellentét, a fájdalomból fakadó öröm mintegy keretbe foglalja a verset. A konvencionális tavaszi nyitóképben a csalogány énekel a lombok közt a szerelemről (*e l rossinhols sotz lo folh | chanta d'amor*), ami fáj, és tetszik nekem, hogy fáj (*e platz me qued eu m'en dolha*) – ehhez az antitézishez tér vissza a vers befejezése, ahol lexikai ellentétpárra (*jauzir* ‘örülni’ ~ *sofrir* ‘szenvadni’) épül az alapmotívum új megfogalmazása:

*sai qu'en lei ma mortz se mira,  
can sa gran beutat remir.*

*Ma mort remir, que jauzir  
no'n posc ni no'n sui jauzire;*

---

<sup>4</sup> Legyen a todatlan változat *a, b, c*, a toldott *aV, bV, cV*, ekkor a rímképlet az első két strófában *aV, a, aV, a, a, aV, aV, a*, a harmadik és negyedik strófában ugyanez *b* rímekkel, az ötödik strófában ugyanez *c* rímekkel, majd a (trubadúroknál szinte előírással) rövidebb, itt négy soros záróstrófában ismétlődik az ötödik strófa második felének elrendezése. Az idézendő példák mutatják, hogy a todatlan, elvileg mássalhangzóra végződő rímek elveszíthetik a provanszáiban mobil szóvégi *-n* mássalhangzót (39, 23–26): *bona / bo* (= *bon*) – a ‘jó’ melléknév alakjai, *dona* ‘ad’ / *do* (= *don*) ‘ajándék’. A morfológiai változatok azonos paradigmához tartozó alakokból (leginkább az igeragozásból) vagy ige és főnév etimológiai rokonságából adódnak. Külön feladatként írja elő magának a költő az epikloké nevű retorikai alakzat használatát a strófahatárokon: minden strófa első sora valamilyen módon ismétli az előző strófa utolsó sorát.

<sup>5</sup> ‘Jó minden rossz, amit ad nekem; / de Isten nevében kérek tőle egy ajándékot: / hogy a számat, amely böjttől, / egy édes csókkal oldja fel a böjt alól.’

<sup>6</sup> ‘mert annyira szépek és jónak ismerem őt, / hogy jó nekem minden rossz, ami tőle jön’



*mas eu sui tan bos sofrire*  
*c'atendre cuit per sofrir.* (39, 39–44)<sup>7</sup>

A most idézett költeményben az antitetikus viszony egyszerre van jelen a nyelv alsóbb szintjein, elsősorban két szóelem ütköztetése révén, és a gondolati megfogalmazásban. Hasonlót a korpusz más darabjaiban is megfigyelhetünk. A 42. szövegben az első strófát betöltő tavaszi nyitókép után, amikor a konvenciónak megfelelően kibomlik ebből a szerelmi tematika, nyomban lexikai és szintaktikai antitézisre találunk, amelyek összekapcsolódnak: *Per midons m'esjau no-jauzitz* (42, 9) 'hölgyem miatt örülök, örömet nem kapva'. Az 'örülni' jelentésű ige<sup>8</sup> ragozott alakja mellett leljük ugyanennek az igének egy tagadott formájú melléknévi igenevét, és az így keletkezett okszimoronszerű szerkezethez egy újabb ellentétén nyugvó kifejezés csatlakozik: ez a súlyos kín (*afans greus*) oda vezethet, hogy 'el fogom veszíteni magamat azért, hogy őt elnyerjem' (*e m perdrai per leis gazanhar*, 42, 11). A *leu* 'könnyű' ~ *greu* 'nehéz' ellentétpárt használja a költő, amikor a vers végén ismét eljátszik a halálos szerelem motívumával: *leu m'auci, mas greu fui noiritz* (42, 74) 'könnyedén öl meg [a hölgy], de [szerelmi] táplálékhoz nehezen jutottam'; a szerelem, mely maga az élet, a halállal áll szemben: oly szép a hölgy, hogy 'ezáltal könnyen feltámaszthat a halálból' (*don me pot leu mort revivar*, 42, 31). Központi helyen áll a 'jó' és a 'rossz' ellentéte, amely mintegy feloldódik a szerelmi érzésben, hiszen mindkettő származhat a hölgy akaratából: *Lo bes e'l mals sia'lh grazitz, | pos de me denha sol preyar* (42, 41–42) 'A jóért és rosszért illesse őt köszönet, / hiszen megengedi, hogy könyörögjek neki'. Ez az ellentét mintegy a beszéd talaján keletkezik, s így újabb úton vezet a vers lényegéhez.

Ennek a többszintű antitézisnek egy másik változata az egyszerű ellentétől a tragikus lelki konfliktusig vezető út. A 12. költeményben az 5. strófa elején Bernart így szólítja meg a hölgyet: *Doussa res, conhd' et avara, | umils, franch' et orgolhoza, | bel' et genser c'ops no fora, | domna [...]* 'Édes lény, finom és fősvény, / jóságos, kedves és gögös, / szép és elképzelhetetlenül nemes, / hölgyem [...]' (12, 45–46). A toposzból táplálkozó dicsérő melléknevek halmozásával nyilvánvaló kontrasztban áll a sor végére, rímhelyzetbe<sup>9</sup> került *avara* és *orgolhoza*, és

<sup>7</sup> 'tudom, hogy öbenne halálom tekintem, / midőn nagy szépségére rátekintek. // Halálom tekintem, mert örülni / nem tudok neki, s örvendő így nem lehetek; / de szenvedőként oly kitartó vagyok, / hogy úgy vélem, elérkezem hozzá szenvedésem árán.'

<sup>8</sup> *jauzir*, itt visszaható és prefixált formában: *m'esjau*.

<sup>9</sup> Tanulmányok egyes, szintén ellentétet sugalló rímek (e pontokon a rímelés strófáról strófára történik, a versszakokat bevezető *abcd* rímek csak a többi versszak azonos helyén ismétlődnek): az *avara* 'fősvény' melléknév a hölgy tökéletességének dicséretével áll párhuzamban (*bel' e clara* 12, 34 'szép és fénylő'), az *orgolhoza* 'gögös' melléknévhez pedig felsorakoznak – az egyes versszakok második sorában – a költő lelkiállapotát festő *-oza* képzős melléknevek: *amorozo* 'szerelmes', *angoissoza* 'szorongó', *doptoza* 'félelmetes', *vergonhoza* 'szégyenkező', valamint a hölgyre utaló *volontoza* 'jóindulatú', ez utóbbi persze kételkedő kontextusban.

ez a diszharmonia, ahol a (szerelmi) fősvényég és gőg szembekerül a hölgy vonzó sajátosságaival, előkészíti a halál, pontosabban az élet és a halál közötti vergődés motívumát. Hiszen azt, akinek örülnöm kellett volna, mondja Bernart a hölgynek a vers végén egy újabb antitetikus fordulattal, elveszítem úgy, hogy emlékezni sem fog rám (*car vos, don jauzir me degra, | pert, que de me no us sove*, 12, 59–60); a hölgy kegyetlensége a költő halálával fenyeget (*car tem que mortz me destrenha, | si pietatz no us en pren* ‘mert attól tartok, hogy a halál szorításába kerülök, / ha nem támad benned szánakozás’, 12, 51–2)<sup>10</sup>, míg végül a *viu* ‘élek’ és *mor* ‘meghal’ kifejezések közelítésével végződik ez a kidolgozott retorikai sorozat: *c’aïtan doloirozamen | viu com cel que mor en flama* ‘mert annyi fájdalommal élek, / mint aki lángok között hal meg’ (12, 63–64).

Ezek a szélsőséges megfogalmazások azt példázzák, hogy Bernart de Ventadorn a szerelmi érzésben rejlő feszültséget mindig explicitté teszi az ellentétek valamilyen játékaival. A lelkiállapotok heves és hirtelen váltakozása szükségyszerű – ezt a motívumot számos antitetikus szerkesztés formálja meg, az absztrakció különböző szintjein. A legegyszerűbb megoldás mintha egyszerűen csak közmondásra utalna: *Mout fai gran vilanatge | qui trop leu s’espaventa, | qu’apres lo fer auratge | vei que’lh dous’aura venta* ‘Nagy ostobaságot követ el, / aki túl könnyen megrémül, / mert a vad vihar után / érzem, hogy fúj a szelíd szellő’ (22, 33–36). A remény, amelyet ez a talán derűsebb költemény sugall, visszájára fordul egy borús, búskomor végkicsengésű versben, amely a lemondást és a költői magatartás tökéletes megváltozását fogalmazza meg, a szöveg középpontjában egy lexikai antitézissel<sup>11</sup>: *De las domnas me dezesper; | ja mais en lor no m fiarai; | c’aïssi com las solh chaptener, | enaïssi las deschaptenerai* ‘A hölgyektől elfordul reményem; / soha nem bízom már bennük; / mert ahogyan oltalmaztam őket eddig, / úgy fogom őket magukra hagyni ezentúl’ (31, 25–28). A háttér, amelyből kibomlanak ezek a szimbolikus üzenetet hordozó szembeállítások, szintén hordozhat valamilyen antitetikus elemet. A 22-es számú darab – szabályos tavaszi nyitóképet megvalósító – első strófája (‘amikor elkezdődik az enyhe idő, és megjelenik a zöld lomb’ stb.) pontos ellentéttel készíti elő a versben kifejtett szerelmi motívumot: amikor örvendezik minden teremtmény, akkor *Eu sols fatz estenensa de far envezadura* ‘csak én háritom el magamtól a vígságot’ (22, 7–8). A közmondásszerűen kifejezett reményt, melynek megfogalmazását az imént idéztük ugyanebből a versből, mintegy megelőlegezi a hölgy kettős viselkedésének leírása:

<sup>10</sup> Az utolsó két versszakban az addig 3. személyben említett hölgyhöz már a szenvedélyesebb 2. személyben fordul a költő.

<sup>11</sup> Az ige elé helyezett, ellentétet jelölő prefixummal: *chaptener* ‘védelmezni’ ~ *deschaptener* ‘a védelmezést megszüntetni’.

*E si'm tenh a tortura  
lo seu respos salvatge,  
sei olh m'en fan drechura,  
que'm son del cor messatge* (22, 25–28)<sup>12</sup>

A végső lemondásba torkolló 31-es darab egyszerű és sarkított ellentét formájában adja hírül a reménytelenséget. Nincs a hölgyben a szerelmes iránt *merces*, a szerelmes epekedésben áhított kegyesség (kulcsszó a trubadúroknál, mely egyszerűen jelent a hölgy részéről kegyelmet és szánakozást):

*Merces es perduda, per ver,  
et eu non o saubi anc mai,  
car cilh qui plus en degr'aver,  
no'n a ges, et on la querrai?* (31, 41–44)<sup>13</sup>

A vers, amely híres bevezető szakaszáról, a magasan szárnyaló, édes röptű paszirta rajzáról, már második strófájában rögzíti a benső ellentmondás felismerését:

*Ai, las! tan cuidava saber  
d'amor, e tan petit en sai* (31, 9–10)<sup>14</sup>

Szükségszerű az is, hogy a szerelemben rejlő feszültség megfogalmazása során a költő elvont formulákig jut el, amelyek az ellentétek egységét hordozzák. A 36-os számú költeményben a meg nem értett szerelmes panaszát a szöveg közepén hirtelen megszakítja egy általánosabb, az 'öröm' (*joi*) és 'bánat' (*ira*) szembeállítására épülő, mintegy hűvösebb megfontolás, előbb váltakozást posztulálva, majd a két minőség kölcsönös feltételezettségét az emberi bensőben:

*Tostems sec joi ir' e dolors  
e tostems ira jois e bes  
et eu no cre, si jois no fos,  
c'om ja saubes d'ira que's es.* (36, 41–42)<sup>15</sup>

A szövegfelépítésben állandó szerepet játszó antitézis szimbolikus üzenete valamilyen mélyebb, rejtett biztosítékon nyugszik. És valóban: van Bernart köl-

<sup>12</sup> 'És ha kínoz is engem / az ő rideg válasza, / igazságot szolgáltatnak szemei, / melyek hírvivői a szívnek'

<sup>13</sup> 'Elveszett a [szerelmes] kegyesség irántam, csakugyan, / s én nem tudtam ezt mindeddig, / mert akinek igazán éreznie kellene, / őbenne semmi nincs ebből, és akkor hol keressen?'

<sup>14</sup> 'Óh, jaj! Azt gondoltam, mennyit tudok / a szerelemtől, pedig milyen keveset tudok'

<sup>15</sup> 'Az örömről mindig bánat és fájdalom következik, / a bánatra pedig öröm és boldogság, / és nem hiszem, hogy ha nem volna öröm, / akkor tudná az ember, hogy mi a bánat.' Pierre Bec (1971: 112) „elkerülhetetlen ciklikusságról beszélt Bernart verseivel kapcsolatban.

tészetének egy rétege, amelyet bizonyos szempontból „mélystruktúrának” nevezhetnénk a szövegből közvetlenül kiolvasható és valamilyen alakban mindennütt jelen lévő, mintegy „felszíni” ellentét-együtteshez képest. Tekintsük először a költő önmagával folytatott dialógusát, amely központi szerephez jut a 40-es számú versben – ezt akár a „tépelődéskölteményének” is nevezhetnénk. A gondolati szerkezet központi eleme a kétség, a szó alapértelmében, hiszen a szerelmes úgy érzi, hogy választania kell beszéd és hallgatás között: „Óh jaj, én szerencsétlen mit tegyek? / mit dönthetek önmagamról?” (*Ai las, chaitius! que m farai? | ni cal cosselh penrai de me?* 40, 9–10). Hiszen a hölgy talán semmit sem tud a megvallandó kínról (*afan*: a provanszál líra egyik jellegzetes szava a szerelmi gyötrődésre), de önmagunkat szavakban feltárni kétségbeejtő:

*E doncs, pois atressi m morrai,  
dirai li l'afan que m'en ve?  
Vers es c'ades lo li dirai.  
No farai a la mia fe* (40, 17–18)<sup>16</sup>

Azonban a szerelmesben élő feszültég, amelynek kifejezése ebben a versben egymásnak ellentmondó gondolatok halmozásával történik, végül mégis szavakban fog feloldódni, az írás segítségével: „az lesz öröm a számomra, ha leírom ezeket a szavakat, s ha tetszik ez neki, elolvashatja, ami által megmenekülök” (*agrada m qu'eu escria | los motz, e s'a leis plazia, | legis los al meu sauvamen*, 40, 54–56). Bernart költészetében a „mélyréteg” egyik kristályosodási pontja éppen a beszéd, amely a megformálás révén legyőzi a bizonytalanságból adódó szenvedést<sup>17</sup>.

Ebből a mélyrétegből kirajzolódik azonban egy másik, talán tragikusabb és filozofikusabb irány. Ha nem születik feloldás a cselekvésből, a szenvedély szavakba öntéséből, a költő bensőleg rögzíti a hiányt, a vágy és reménytelenség közötti szakadékot, antitetikus üzenetként. Válasszuk a 18-as költeményt, ahol a kétely előbb kétségbeesésbe torkollik:

*Amors, e que m farai?  
Si garrai ja ab te?  
Ara cuit qu'e'n morrai  
del dezirer que m ve* (18, 28–31)<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> ‘És akkor, mivel úgylis meg kell halmnom, / elmondjam-e neki a szenvedést, amelyet okoz? / Persze, elmondom máris. / Nem fogom ezt megtenni, hitemre’

<sup>17</sup> Jaufré Rudel „távolli szerelemről” szóló emlékezetes költeményében szövegszerűen is középponti helyet foglal el a „finom és nemes beszéd” (*parlamens fis*). Vö. *Les Chansons de Jaufré Rudel*, édition par Alfred Jeanroy, Paris, Champion, 1924, 13. o.

<sup>18</sup> ‘Szerelem, mit tehettek így? / Meggyógyulok-e általad? / Most azt hiszem, meghalok / a vágytól, mely támad bennem’

Majd az egység egy alapelv kimondásával áll helyre:

*Ges d'amar no m recre  
per mal ni per afan [...]  
E can bes no m'ave,  
sai be sofrir lo dan* (18, 37–38 és 41–42)<sup>19</sup>

Egységet képeznek az ellentétek a költészet mélyrétegében, és ez az a biztos háttér, amely mindig felsejlik az érzelmek heves hullámmása mögött. Ujjongás és panasz váltakozhatnak, de a szerelmes valamilyen teljességet vállal fel, amelyben összeolvadnak a kibékíthetetlennek látszó, a szövegben egymást romboló pólusok<sup>20</sup>. A 24-es darabban előbb a hölgy kedvességéről olvasunk („örömmel hallja és fogadja szavaimat / és kéréseimet meghallja és emlékezetében tartja”<sup>21</sup>), majd megjelenik mintegy ellentett alakja is (haragot és bánatot okoz, mert csalárd és kegyetlen<sup>22</sup>) – de a befejezésben az egész versen végigvonuló hullámverés elcsendesül, csak az egyszerű óhajtás marad meg, a hiány, mint tudatosan kialakított végpont:

*Sol Deus midons e mo Bel-Vezer sal,  
Tot ai can volh, qu'eu no deman ren al.* (24, 51–52)<sup>23</sup>

Képszerűen jelenik meg a kétség motívuma a 4-es költeményben: „Jó reménységgel vagyok felőle, / de kevésre jutok ezzel, / himbál és hány-vet engem, / akár hajót a habokon”<sup>24</sup> – miközben a hölgy dicsérete és a szépségéből fakadó kínzó vágyakozás leírása átszövi a verset. Itt is a befejező *tornada* (rövid, négy-soros versszak) foglalja egybe az ellenpontokat, utalva magára a költeményben megfogalmazott vallomásra, amelyet az üzenetvivőnek kell továbbítania:

<sup>19</sup> ‘Nem mondok le a szerelemről / baj és gyötrem miatt /... / S ha nem kapok tőle jót, / elviselem a kint is’

<sup>20</sup> Idézzük Pierre Bec megállapítását (1968: 551): két ellentétes poétikai mező van jelen Bernartnál, egyfelől az öröme és az életé, másfelől a fájdalom és a halálé.

<sup>21</sup> *au de joi mos dihz e ls acolh | e mos precs escout'e rete.* (24, 11–12)

<sup>22</sup> *la fausa de mala merce* (24, 26)

<sup>23</sup> ‘Csak úrnómet, a Látni-Szépét óvja Isten, / különben minden enyém, amit kívánok, nincs más óhajtásom.’ Az egymás szomszédságában szereplő „úrnó” (*midons*) és „Látni-szép” (*Bel-Vezer*) egyaránt a hölgy elnevezése: előbbi a feudális szolgálatra utal, utóbbi pedig „álnév”, amely egy sokak által követett konvenció szerint eredetileg titkos név (*senhal* ‘jelzés’). Az itt idézett két sor a költemény utolsó stórfáját alkotja: szokás volt a hosszabb, azonos metrumú versszakok sorát rövidebb formulával lezárni (neve *tornada*), amely ajánlásul szolgál, vagy, mint itt, megismétli a vers legfontosabb üzenetét.

<sup>24</sup> *Eu n'ai la bon'esperansa, | Mas petit m'aonda, | c'atressi'm ten en balansa | com la naus en l'onda.* (4, 37–40)

*Messatgers, vai e cor,  
e di·m a la gensor  
la pena e la dolor  
que'n trac, e'l martire. (4, 73–76)<sup>25</sup>*

Bernart minden verse a vágy, az öröm és a bánat valamilyen mesterileg kiformált ötvözetéről szól. Ha azonban nem lineárisan, hanem mintegy „tabulárisan” olvassuk a versgyűjteményt, előtérbe hozva a toposzokat, a versszerkezetek hasonlóságát és a motívumok közötti szemantikai kapcsolatokat, felfedezhetjük azokat az erővonalakat, amelyek mentén megszerveződik az egész korpusz szimbolikus üzenete. Talán az itt bemutatott részletekből is kiviláglik, hogy az antitetikus szerkezetek egy mélyebb és általánosabb megkülönböztetést tesznek kézzelfoghatóvá: elválik a vágy és a belőle fakadó cselekvés. E két dolog természetesen összetartozik a szerelmes „vállalkozásban”, azonban Bernart szembe tudja állítani őket. Nemcsak arról van szó, hogy a szenvedés nem ok a lemondásra: a szerelmi érzés mint érték elkülönül a gyötrelemtől és fölé helyezkedik. A vágyakozás fájdalmáért kárpótol a benső biztonság: az igazi szerelem tudata. Ezt nem kezdi ki a viszonzatlanság, és ez óv meg a lelki katasztrófától (*afan*): „Nem tartom ezt [az elszenvedett fájdalmat] szerencsétlenségnek, / mert soha nem látatok szerelmezt, / aki jobban szeretett volna, csalás nélkül”<sup>26</sup>.

Ha a tabuláris olvasásban idáig jutottunk, rátekinthetünk azokra a formulákra, amelyekkel Bernart a szerelmet mint vegytiszta értéket helyezi el a létben. A 2-es számú vers szembeállítja az önmagában szemlélt, a szövegben minden jelző nélkül álló *amor*-t a mindennapi, közönséges, csereviszonyon alapuló *amor comunal*-lal: ez lealacsonyodhat, amaz nem, és a tiszta szerelem lesz forrása az örömnél és a trubadúr énekének<sup>27</sup>. Ezt az alapvető antitezist megerősíti – Bernartnál és általában a 12–13. századi provanszál és francia lírában – az értéknek tartott és mintegy kiváltságos szerelmet minősítő szokásos jelző, amelynek ‘végletes, szélső’ jelentéséből alakult ki sajátos költői értelme a provanszál *fin' amor*, régi francia *fine amor* kifejezésekben. A szerelmi érzés megfogalmazása Bernart verseiben mindig utal erre az értéktudatra, de ugyanakkor a szerelembe lépés kockázatára is, hiszen a szerelem tárgya mindig, minden értelemben távoli, és minden a szerelemben elválaszthatatlanul kapcsolódik saját ellentétéhez. Ilyen ellentét feszül a mozgalmas külső idő és a vágyakozó szerelmes mozdulatlan belső ideje között:

---

<sup>25</sup> ‘Menj, fuss, hírvivő, / és mondd el a legszebbnek / a kint és a fájdalmat / mit érte tűrök, mártírként.’

<sup>26</sup> *No m'o tenh ad afan; | c'anc no vitz nulh aman, | melhs ames ses enjan* (17, 20–22)

<sup>27</sup> *amors no'n pot ges dechazer, | si non es amors comunaus* (2, 18–19) ‘a szerelem nem képes lealacsonyodni, / ha nem közönséges szerelem’. [Szükséges nyelvtani megjegyzés: *amors* és *comunaus* alanyesetek a szövegben.]

*Lo tems vai e ven e vire  
per jorns, per mes e per ans,  
et eu, las! no'n sai que dire,  
c'ades es us mos talans. (44, 1–4)*<sup>28</sup>

A távolságból fakadó ellentétek élménye, a feloldásukra tett kísérlet és egységbe foglalásuk egy magasabb életérzésben: ez Bernart de Ventadorn szerelmi lírájának legfőbb üzenete.

### Irodalomjegyzék

- Bec, P. 1968. La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. *Cahiers de Civilisation Médiévale* 11. 545–571.
- Bec, P. 1971. L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour. In: *Mélanges Boutière*. Liège: Soledis. 107–137.
- Guiette, R. 1972. *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*. Paris: Nizet.
- Zumthor, P. 1972. *Essai de poésie médiévale*. Paris: Seuil.

### Forrás

- de Ventadour, B. 1966. *Chansons d'amour*. Édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar. Paris: Klincksieck.

#### **Text Constitution and Symbolic Message in Lyric Poetry. The Function of Antithesis in Bernart de Ventadorn's Poetry**

This paper is devoted to the different types of antithesis and their function in the poetry of Bernart de Ventadorn, a Provençal troubadour of the 12<sup>th</sup> century. As a rhetorical figure, the antithesis appears in Bernart's poems at the syntactic level, but it can also determine the structure of a whole poem, and it functions throughout the texts as an important stylistic device. On the one hand, its symbolic meaning is evidently the inescapable tension, for the lover, between desire and its – perhaps impossible – satisfaction; but, on the other hand, two sorts of love, the “noble” and the “vulgar”, are opposed in the conception of the poet, and the antithesis can thus assume an ethic significance.

<sup>28</sup> ‘Jön és megy és forog az idő / napok, hónapok és évek szerint, / és én, jaj, mit mondhatok erről? / hiszen vágyam egyforma mindig.’

## 11. Egyszerű és komplex anaforák párhuzamos szabályozottsága

KOCSÁNY PIROSKA

Ebben a dolgozatban<sup>1</sup> az alanyként és mondatkezdő helyzetben álló *ez* mutató névmás anaforikus használatának két lehetőségét szeretném bemutatni: a kötelező és a választható használatot. A névmás megjelenik mind egyszerű, mind komplex anaforaként.<sup>2</sup> Az egyszerű anafora egy főnévre vagy főneves szerkezet-re (NP-re) visszautaló szerkezet (NP):

- (1) *A rendőrök a bejelentést követő 12 órán belül elfogták a fiatalokú bűnözőt. Ez a fiú / A fiú rabolta ki a város három ékszerboltját.*

A komplex anafora ezzel szemben nem egy NP-re, hanem egy megelőző prozicióra utal vissza:

- (2) *A hibát azok követték el, akik elhitették az állománnyal, hogy elég néhány próbaper, a többiek majd automatikusan megkapják a nekik járó pénzt. Ez a helyzet / A helyzet vezetett oda, hogy a pert nem indító (nagyreszt budapesti) tűzoltók követelése időközben elévült, azaz csak a mindenkori kormányzat szándékán múlik az elévült követelések kifizetése, jogilag nem kötelező és nem kényszeríthető ki.*<sup>3</sup>

Az anafora mindkét esetben a mondat fókusz<sup>4</sup>, a kétféle visszautalás azonban a névmás használatában feltűnően eltér. Az egyszerű anaforánál a névmás választása opcionális (a határozott névelős változat is működik megfelelő hangsúllyal), a komplex anaforánál azonban kötelező. Ha a névmás a (2) példában elmarad, bizonytalanná válik a mondat jelentése. Mit értsünk azon, hogy *a helyzet*?

---

<sup>1</sup> Dolgozatom a *Jelentés és Nyelvhasználat* című online folyóiratban megjelent, terjedelmes írásom (Kocsány 2018) egy részletkérdésének újragondolt tárgyalása, amelyet szeretettel és nagyrabecsüléssel ajánlok az ünnepeltnek, megköszönve a dolgozat akkori változatának megírásakor folytatott, előbbre vivő beszélgetéseinket.

<sup>2</sup> Az itt bevezetett komplex anafora fogalmához l. Haase 2016. A témához más, részletesen kidolgozott elméleti keretben l. pl. Laczkó Krisztinának a magyar névmásrendszeréről szóló munkáit, aki a forikus referencia esetei között tartja számon (a mondategységen belüli és a konnxiós referencia mellett) a kontextusfüggő referenciát (Laczkó 2002: 472kk). A deixis tárgyalása során mind Laczkó Krisztina, mind Tátrai Szilárd foglalkozik a szövegen belüli úgynevezett diskurzusdeixissel, továbbgondolva Levinson (2004) hasonló kategóriáját (Tátrai 2010). A deixis különféle változatainak részletes tárgyalását l. itt több dolgozatban: Laczkó–Tátrai (szerk.) 2022.

<sup>3</sup> [http://www.vasarnapihitek.hu/nyomtatás?cikk=/cikk\\_8359](http://www.vasarnapihitek.hu/nyomtatás?cikk=/cikk_8359) (2017. 04. 07.)

<sup>4</sup> A topik és fókusz fogalomhoz általánosan l. É. Kiss–Kiefer–Siptár 1998., 2. és 3. fejezet.



Ugyanakkor az egyszerű anaforák között is találunk olyan példákat, amelyekben az anaforikus névmás kötelező, olyannyira, hogy nélküle a mondatot az adott szövegösszefüggésben problémásnak érezzük:

(3) *A tenger is, a tavak is vízből vannak. Ez a vegyület / \*A vegyület oxigénből és hidrogénből áll. Emellett különféle ásványi anyagokat tartalmaz.*

A példák alapján a következő kérdésekkel szembesülünk:

1. Mi magyarázza egyszerű anaforák esetében a mutató névmás választhatóságát (1. az (1) példát) és más esetekben kötelező mivoltát (1. a (3) példát)?
2. Mi a magyarázat komplex anaforáknál a névmás kívánatos mivoltára?
3. Milyen párhuzamosságok lelhetők fel a kétféle anaforatípus esetében?

## 2. A mutató névmás egyszerű anaforákban

Az egyszerű anaforák kétféle viselkedésére (= a névmás opcionális vagy kötelező mivoltára) szemantikai magyarázat kínálkozik. Az anaforaként álló NP megismételheti az antecedentst, amelyre visszaütal, többnyire azonban annak szinonimája, vagy még gyakrabban egy fölérendelt fogalom nevesítése (hiperonima). Az egyszerű ismétléssel szemben a szinonimikus és a hiperonimikus kifejezésekkel a jelentésük révén lehetőségünk nyílik új információk közlésére is. Azonban az antecedens és a hiperonim anafora közötti korreferencia esetenként akadályba ütközhet. Ilyen akadály, ha az anafora jelentése olyan módon specifikus, ami kivezet a szövegösszefüggésből.<sup>5</sup> A (3) példában a *vízből* a kontextusban váratlanul közli az anafora, hogy az *vegyület*. Ezt a kognitív váratlanságot segít áthidalni a mutató névmás. A hiperonima ugyanis önmagában nem segít hozzá az anafora referensének könnyű megtalálásához. Inkább arra hajlunk, hogy a szűkebb intenziójú, de átfogóbb extenziójú hiperonimát (*vegyület*) az adott szövegösszefüggésben ne visszaütalásnak, hanem egy önálló, új topiknak tekintsük. Ezt védi ki a mutató névmás. Hasonló példán mutatja be Jeanette K. Gundel az ismertségi hierarchia<sup>6</sup> („Givenness Hierarchy”, l. Gundel 2010; Gundel et al. 1993) működését:

(4)(a) *A pareiraszaurosokkal foglalkozó újabb tanulmányok azt valószínűsítik, hogy ezek a primitív hüllők a teknősök legközelebbi rokonai.* → ← (b) *A pareiraszaurosokkal foglalkozó újabb tanulmányok azt valószínűsítik, hogy a primitív hüllők a teknősök legközelebbi rokonai.*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Steinitz 1968 textindifferens jelentésről beszél.

<sup>6</sup> Az *említett* (már bevezetett) és az *adott/given* (már ismert) terminus különbségéről és e különbségtétel szerepéről a strukturalista és a kognitív irányzatokban l. Kocsány 2018: 119k.

<sup>7</sup> *A restudy of pareiasaurs reveals that these primitive reptiles are the nearest relatives of turtles.* → ← *A restudy of pareiasaurs reveals that the primitive reptiles are the nearest relatives of turtles.* (Gundel 2003: 128k., kiemelés tőlem, K. P.)

A mutató névmás az ismertségi hierarchiában az „aktivált” fokot jelzi, ezért a *primitív hulló* az (a) példában csak a megelőzőkben egyedül aktivált többes számú entitásra vonatkozhat. A határozott névelővel bevezetett alak viszont a hierarchiában az „unikálisan identifikálható” fokot képviseli, vagyis azt jelzi, hogy a jelzett entitás önálló, unikális reprezentációjú. Ez a reprezentáció vonatkozhat egy már a memóriában adott reprezentációra, vagy konstruálhat egy új unikális reprezentációt is. Emiatt a két lehetőség miatt lesz a (b) példa kétértelmű. Ha az új, unikális reprezentáció egyúttal váratlansága révén kivezet a kontextusból, a szövegösszefüggés megfejtésében zavar támad, ahogy ezt a (3) példában láttuk.

Van azonban más lehetőségünk is arra, hogy könnyen létrehozzuk a hiperonimikus anafora és az antecedens közötti korreferenciát. Olyan magyarázó jelzőket iktathatunk a szövegbe, amelyek a mutató névmás nélkül is megteremtik az értelmezéshez szükséges szövegösszefüggést, jóllehet a mutató névmás használata ilyenkor is lehet stilsztikailag elvárható / kognitívan begyakorlott:

- (5) *Az élet legfontosabb feltétele a víz. A folyók, tavak és tengerek anyagát alkotó, az élethez nélkülözhetetlen vegyület / Ez a folyók, tavak és tengerek anyagát alkotó, az élethez nélkülözhetetlen vegyület oxigénből és hidrogénből áll. Emellett különféle ásványi anyagokat tartalmaz.*

A vázolt kétféle lehetőség (mutató névmással bevezetett anafora vagy jelzős szerkezettel bevezetett, mutató névmás nélkül is működő anafora) megfelel a közelre mutató névmás kettős természetének. A közelre mutató névmás ugyanis lehet kontrasztképző elem. Ha azt mondom, *ez a gyerek*, azzal közölhetem azt is, hogy *ez és nem egy lehetséges másik gyerek*. Azonban a névmásnak önmagában van egy másfajta, deiktikus, osztenzív jelentése is (= *ez a gyerek itt*).<sup>8</sup> A névmás két szerepe magyarázza a hiperonimikus anaforák két lehetséges típusát, a leíró és a kontrasztképző típust. A leíró, azonosító anafora esetében a mutató névmás opcionális (l. az (5) példát), az antecedens és az anafora referenciájának azonosága nélküle is felfedhető. A kontrasztképző hiperonimikus anafora esetében (ilyen a (3) példa és Gundel fenti (4) példája) a mutató névmás két műveletet indukál. Egyfelől a rámutatással és visszaütalással kiemelünk egy típust vagy egy individuumot egy adott osztályon belül, és ezzel kizárjuk a többi, ugyanoda sorolható típust/individuumot (*ez a bizonyos vegyület, nem más*). Másfelől azzal, hogy kiemeltük, azonosítottuk, rögtön háttérbe szorítjuk mint fölérendelt, összefoglaló osztályt (a *vegyület* hiperonim jelentése nem írja felül az antecedens és az anafora korreferenciáját, vagyis nem indít útjára egy független, „unikális” jelentést).

Amikor tehát az antecedens és az anafora hasonló (szinonimikus) jelentése eleve biztosítja a korreferenciát, akkor a mutató névmás mind a topik szerepű,

---

<sup>8</sup> Vö. Tóth–Csatár 2014: 5.

mind a fókusz szerepű egyszerű anaforákban mellőzhető. A szövegösszefüggésben váratlan vagy értelemzavaró kétértelműséget eredményező hiperonimikus viszony esetében viszont elkerülhetetlenül megjelenik a kontrasztív funkciójú mutató névmás mind a topik szerepű, mind a fókusz szerepű anaforákban. A hiperonimikus anaforák esetében a kontrasztív használatú mutató névmás kötelező mivoltát tehát az antecedens és az anafora *szemantikája* magyarázza. Az anafora szemantikája fölülírja az anafora topik vagy fókusz szerepét.

### 3. A mutató névmás komplex anaforákban

Feltételezem, hogy a komplex anaforák esetében is hasonló szabályok és tendenciák érvényesülnek, mint amilyeneket az egyszerű anaforák esetében láttunk. Mivel azonban itt nem lexikalizált jelentések korreferenciájáról van szó, hanem egy propozícióra, egy tényállításra történő visszautalásról, bizonyonnyal lesznek eltérő megkötések is.

A (2) példa azt mutatja, hogy ha a komplex anafora a mondat azonosító fókusza, akkor a közelre mutató névmás megjelenése elkerülhetetlen. Vessük össze a következő két lehetőséget:

(6) *Az ipar 1953-ban 79%-kal többet termelt, mint három évvel korábban. A fejlődés / Ez a fejlődés azonban erőltetett volt, a túlhajtott mennyiségi növekedés meghaladta az ország teherbíró képességét, és feszültségeket hozott létre a gazdaságban.*

(7) *Az ipar 1953-ban 79%-kal többet termelt, mint három évvel korábban. Ez a fejlődés / ?A fejlődés akadályozta meg másfelől az ország helyzetének egyenletes javulását. Ehelyett súlyos feszültségeket hozott létre a gazdaságban.*<sup>9</sup>

A (6) példában az anafora topik szerepű, a *fejlődés* a megelőző propozíciót foglalja össze komplex anaforaként, egyúttal persze lexikális jelentése révén új információt is közölve. A mutató névmás nem kötelező, bár a határozott névelővel alkotott folytatás lehet kétértelmű (vagyis a névelővel bevezetett anaforát értelmezhetjük önálló, unikális reprezentációjú elemként is). A (7) példában az anafora a mondat azonosító fókusza, amely a mutató névmás révén az antecedensként szereplő propozíciót kontrasztiként emeli ki, és állítja szembe minden más propozícióval: nem a fejlődésről lesz szó, hanem specifikusan egy bizonyos fajtájú fejlődésről, amely, bár fejlődés, mégis akadály a helyzet javulásának. Gundel (2010) megközelítését alapul véve az éppen aktualizált propozícióra utalunk vissza, és nem engedünk utat egy új, „unikális” jelentésnek.

<sup>9</sup> A példában fontos szerepet játszik a kontrasztálást kiemelő *másfelől* kifejezés, l. ehhez: Kocsány 2018: 127.

A komplex anafora egy propozíciótól mint antecedenstől irányítva konstruál egy referenst, amely mintegy „összefoglal”, és ebben a minőségében természetesen új információt is közöl. Ezt teszi a (2) példában a *helyzet*, vagy a (6) és a (7) példában a *fejlődés*. Ha ez az anafora mint topik jelenik meg, amely egyszerűen „nevesíti” az antecedenst (= a propozíciót), akkor az antecedenst és az anafora közötti kapcsolat is egyszerű, vagyis a mutató névmás választható marad, l. a (6) példát, fenntartva persze azt a lehetőséget, hogy az anafora unikális jelentése érvényesül, és ezzel a szöveg jelentése más irányt vesz. Ezzel szemben, ha az anafora azonosító fókuszaként szerepel (l. a (2) és a (7) példát), akkor hozzátartozik az a hozzágondolható közlendő, az a mentális elvárás, hogy vannak/lehetnének más propozíciók is, amelyekkel szemben az anaforával azonosítottat részesítettük előnyben. Tehát valahogy meg kell erősítenünk, hogy bár a mondanivalónk okán az adott mondatban az anafora referensére (*helyzet*, *fejlődés*) fókuszáltunk, de attól még a szorososan előtte lévő propozicionális antecedenst, és nem valami másra utaltunk vissza. Ezt biztosítja a kontrasztáló funkciójú *ez* névmás. A névmás fellépése itt értelemszerűen nem a jelentésekkel függ össze, hanem az anafora azonosító fókusz szerepével. Az azonosító fókuszaként megjelenő komplex anafora mutató névmás nélkül nem kötődik kötelezően ahhoz a propozicionális tartalomhoz, amelyet az adott mondatszerkezetben kiemel, így a szövegösszefüggés hiányos, kétértelmű, illetve értelmezhetetlen lesz.

### 4. Az egyszerű anaforák és a komplex anaforák párhuzamos szabályozottsága

Az egyszerű anaforákat bevezető mutató névmás jelenlétét a kontrasztáló típusú hiperonimikus anaforák esetében szemantikai okkal magyarázhattuk (l. a (3) példát). Azt is megállapíthattuk, hogy egyéb esetekben a mutató névmás jelenléte opcionális (l. az (1) példát). Ez a választhatóság azonban nem teljesen azonos a fókuszot tartalmazó és a semleges mondatban. Vessük össze a következő két lehetőséget:

- (1) *A rendőrök a bejelentést követő 12 órán belül elfogták a fiatalkorú bűnözőt. Ez a fiú / A fiú rabolta ki a város három ékszerboltját.*
- (10) *A rendőrök a bejelentést követő 12 órán belül elfogták a fiatalkorú bűnözőt. A fiú / Ez a fiú kirabolta a város három ékszerboltját.*

Az én nyelvérzékem szerint az (1) példában a mutató névmással is megerősített visszautalás tűnik természetesebbnek, a (10) példában viszont a határozott névelős változat. Ezt megerősíti egy naiv teszt kísérlet is. Az informánsok választhattak a határozott névelő és a mutató névmás használata között. A megkérdezett 11 személy mindegyike abba a mondatba illesztette bele a mutató névmást, amelyben az anafora egyúttal fókusz szerepben jelent meg (l. (1) példa). A semleges mondatban

mind a 11 megkérdezett informáns a határozott névelőt választotta (l. (10) példa). Ez amellet szólhat, hogy a mutató névmást szívesen (= kognitíven begyakorlottan és stilisztikailag jelöletlenül) használjuk a határozott névelő helyett, ha az anafora a mondat azonosító fókusz. Vagyis a fókuszként kiemelt anafora igényli a kontrasztáló mutató névmással történő megerősítést is, és a kétféle (fókusz alapú, névmás alapú) kontrasztképzési lehetőség kölcsönösen támogatja egymást.

Így tekintve az azonosító fókusz és a mutató névmás használata jól megragadható párhuzamosságot mutat az egyszerű és a komplex anaforák esetében, egyúttal megerősítve a komplex anafora mint anafora fogalmának jogosságát. Ezt a párhuzamosságot az egyszerű anaforákban a szójelentések árnyalják, a komplex anaforákban pedig az a tény, hogy az azonosító fókuszként álló anafora egy propozícióra utal vissza, amely mellől értelemszerűen hiányzik a kontrasztot képviselni tudó másik propozíció.

Láttuk emellett, hogy az egyszerű hiperonimikus anaforák jelzős szerkezettel kiegészülve elkerülnek a kontextusban váratlan jelentés okozta feszültséget, és így a mutató névmás választhatóvá válik (l. az (5) példát). Hasonló jelenséggel a komplex anaforák esetében is találkozhatunk. A fenti (7) példa talán így is működne, l. (11)(a):

(11)(a) *Az ipar 1953-ban 79%-kal többet termelt, mint három évvel korábban. **A váratlanul felgyorsult, nagy volumenű fejlődés akadályozta meg az ország helyzetének egyenletes javulását.***

(11)(b) *Az ipar 1953-ban 79%-kal többet termelt, mint három évvel korábban. **Ez a váratlanul felgyorsult, nagy volumenű fejlődés akadályozta meg az ország helyzetének egyenletes javulását.***

Az én nyelvérzéke szerint a (11)(b) példában az azonosító fókusz szerepű komplex anaforát éppen a mutató névmás őrzi meg anaforának. A (11)(a) példában a jelzős körülírással megtámogatott alany anafora mivolta háttérbe szorul, a határozott névelővel bevezetett szerkezet önálló, unikális jelentést invokálhat és állhat egyszerű topikként is, l. a következő, (12) példát.

Az én nyelvérzéke szerint a (12) példában megjelenő folytatás, vagyis a topik funkciójú alannyal bevezetett, semleges mondat választása lenne a természetesebb választás. A részletező körülírással beékelünk a szövegbe egy külön állítást a fejlődésről, ennek okán pedig már nem anaforával van dolgunk a terminus grammatikai jelentését tekintve sem, hanem egy jelzős szerkezetben összefoglalt, új propozícióval.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Strukturalista keretben született javaslat arra, hogy a közelre mutató névmással bevezetett nominális frázist is tekintsük eleve predikációnak; a német vonatkozásában l. Polenz 1988.

- (12) *Az ipar 1953-ban 79%-kal többet termelt, mint három évvel korábban. A váratlanul felgyorsult, nagy volumenű fejlődés megakadályozta az ország helyzetének egyenletes javulását.*

Ezzel párhuzamos jelenségnek tekinthetjük a megelőzőkben leíró típusú anaforaként kezelt egyszerű anaforát, l. a fenti (5) példát. Ebben a részletező körülírás ugyan tisztázta az antecedens ('víz') és az anafora ('vegyület') között a kontextusban váratlan koincidenziát, ugyanakkor új, unikális jelentéssel indított el egy következő szövegmondatot.

Az anafora két típusa, a leíró és a kontrasztáló anafora így új megvilágításba kerül. „Igazi” anaforának a kontrasztáló típust tekinthetjük, a leíró típus átmenetet képez egyfelől az anafora és másfelől a már korábban ugyan említett, ismert, viszont informatív tartalma alapján új állítást bevezető kifejezés határán. A kontrasztálás két lehetősége, a fókuszpozíció és a mutató névmás kiegészíti, és vonzza is egymást. Ez egyaránt érvényes az egyszerű és a komplex anaforák esetében.

### Irodalomjegyzék

- É. Kiss K.–Kiefer F.–Siptár P. 1998. *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Gundel, J. K. 2003. Information Structure and Referential Givenness/Newness: How Much Belongs in the Grammar? In: Müller, S. (ed.): *Proceedings of the 10th International Conference on Head-Driven Phrase Structure Grammar, Michigan State University*. Stanford, CA: CSLI Publications, 122–142.
- Gundel, J. K. 2010. Reference and Accessibility from a Givenness Hierarchy Perspective. *International Review of Pragmatics* 2. 148–168.  
doi: 10.1163/187731010X528322
- Gundel, J. K.–Hedberg, N.–Zacharski, R. 1993. Cognitive status and the form of referring expressions in discourse. *Language* 69. 274–307.
- Haase, Zs. 2016. Komplexe Anaphern als textkonstituierende Phänomene. *Sprachtheorie und Germanistische Linguistik* 26. 45–68.
- Kocsány P. 2017. A közelre mutató *ez* névmás anaforikus kifejtő szerkezetekben és a diszkurzív kontinuitás fokozatai. *Jelentés és Nyelvhasználat* 5. 117–158.  
doi: 10.14232/JENY.2018.1.5
- Laczkó K. 2002. Névmás és helyettesítés. *Magyar Nyelvőr* 126. 470–481.
- Laczkó K.–Tátrai Sz. (szerk.) 2022. *Tanulmányok a deixisről*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium.
- Levinson, S. C. 2004. Deixis. In: Horn, L. R.–Ward, G. (eds.): *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 97–121.
- Polenz, P. von 1988. *Deutsche Satzsemantik*. Berlin: De Gruyter.

- Steinitz, R. 1968. Nominale Pro-Formen. In: Kallmeyer, W.–Klein, W.–Meyer-Hermann, R.–Netzer, K.–Siebert, H.-J. (eds.) *Lektürekolleg zur Textlinguistik. Band 2: Reader*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 246–265.
- Tátrai Sz. 2010. Áttekintés a deixisről. *Magyar Nyelvőr* 134. 311–332.
- Tóth E.–Csatár P. 2014. A főnévi mutató névmások indexikális használatát befolyásoló tényezők a magyarban. (Indexical demonstratives in Hungarian: an experiment). *Jelentés és Nyelvhasználat* 1. 67–85.  
doi: 10.14232/JENY.2014.1.6

### **Parallel Rules and Tendencies of Simple and Complex Anaphors**

Anaphors introduced by proximal demonstrative pronouns refer to a word (=simple anaphor) or to a proposition (=complex anaphor). In Hungarian, the pronoun is optional or obligatory in simple anaphors and complex anaphors alike. Its usage in both types of anaphors correlates with the role of the anaphor as a grammatical focus, and is also controlled by semantic rules and tendencies, in accord with the double function of the demonstrative pronoun to contrast and to identify.

## 12.

### Petőfi Sándor *A helység kalapácsa* című eposzparódiájának és célnyelvi variánsainak stílusa

LŐRINCZ JULIANNA

#### 1. Bevezetés

A paródia az eredeti szöveg karikírozott változata, amely egy szerző és/vagy műfaj nyelvi-stilisztikai eszköztára legfontosabb elemeinek esszenciája. A paródia az utánozni kívánt szöveg domináns stílusjegyeit eltűlozva, ironikusan vagy gúnnal, sajátos nyelvi-stilisztikai eszközökkel ábrázolja. A tanulmány első része a paródia legfontosabb jellemzőit ismerteti. Ezt követően a szerző kiemeli *A helység kalapácsa* eposzparódia műfaji jellemzőit, domináns szövegkohezív stilisztikai elemeit, alakzatait, metaforáit, hasonlatait, bemutatva ezek komikus hatását. A dolgozat terjedelmében nagyobb része az angol és orosz változatok stílusának egybevetése az eredeti szöveggel.

#### 2. A paródia

A paródia minden műnem és műfaj utánzására létrehozható szövegtípus mind szóban, mind pedig rögzített változatban (pl. írásban, médiaszövegekben). A műfaj jellemzője a komikum megteremtése utánzással, a tartalmi és a formai elemek közötti kontraszteremtéssel (vö. Fónagy 1999: 94). A rá jellemző legfontosabb stíluselemek: a nagyítás és a túlzás, a változatlan vagy a variációs ismétlés, az ellentét, a fokozás, az eufemizmus, a körülírás. De a paródia szerzője nemcsak a vélt vagy valós kritizálendő hibákat, hanem az értékeket is kiemeli, így az irodalmi értékközvetítésben is részt vesz (vö. Alföldy 2003: 5, Lőrincz 2011, 2019).

**A stílusparódia** ismert vagy ismeretlen (pl. a genealógiai énekek, a homéroszi eposzok) alkotók, szövegek között teremt kapcsolatot. A szövegek közötti kapcsolat különböző megnevezései az egyes szaktudományokban az allúzió, az evokáció, az intertextualitás (vö. Szikszainé Nagy 2007: 169).

**Az evokáció** jellegzetes eszköze a stílus áthallása, mögöttes tartalmainak hozzáértése, felismerése útján (vö. Szikszainé Nagy 2007: 185). A paródiászerző az adott költő vagy mű sajátos stíluselemeinek evokációjával, ezek eltúlzásával humoros hatást kelt. Pl. Vörösmarty Mihály *Zalán futása* című eposzából is tartalmaz áthallást *A helység kalapácsa* szövege: „Példádon okuljanak a késő unokák.”

**Az allúzió** „komoly vagy tréfás utalás, célzás ismert dologra, [...] irodalmi alkotásra” (Szikszainé Nagy 2007: 169). Allúzió például *A helység kalapácsa*



ban Arany János *A nagyidai cigányok* című művére való utalás, valamint az Arany-mű műfaji megnevezésének használata is: *hősköltemény négy énekben*. Ugyancsak utalás található a műben ismert eposzokra is, pl. Odüsszeusz és Fejenagy is egy nő kegyeiért harcolnak.

Az irodalmi műfajok, stílusirányzatok stílusjegyeinek áthallására az **intertextualitás** műszót is alkalmazhatjuk. Pl. Petőfi Sándor *A helység kalapácsa* című paródiájában az eposz műfaj jellemzőinek áthallásával találkozunk: „a sablonos állandó jelzők”-kel (Szabó 1998: 131), részletezésekkel, a szereplők felvonultatásával, segélykéréssel stb. Mindezek azonban nevetségesen eltorzítva, eltúlozva, humoros formában jelennek meg a műben.

### 3. *A helység kalapácsa* mint eposzparódia jellemzői

Az eposzparódia rendkívüli humorát a téma kisszerűsége, a hagyományos eposzokra jellemző szövegkonstrukció és az eposzi kellékek mesteri fokú eltúlzása adja. Ezeket röviden ismertetem.

**3.1. Invokáció:** A hagyományos segélykérésekben a szövegalkotó a múzsától vagy felsőbb hatalmaktól kér segítséget, hogy legyen ereje kifejteni a témáját. Petőfi narrátora azonban nem maga a költő, hanem a téma kisszerűségéhez hasonlóan egy kevésbé művelt, öntelt narrátor, aki nem ihletet és tehetséget kér az égiektől vagy a múzsától (pl. Zrínyi: „*Adj pennámnak erőt / Ugy írhassek, mint volt.*”), hanem kiemelkedő tehetségéhez kér nagyszerű hőst, Szélestenyerű Fejenagyot, a helység kalapácsát, akinek azonban mind a neve, mind a tettei ugyanolyan kisszerűek és humorosak, mint maga a téma és a narrátor.

**3.2. A propozícióban** a hagyományos eposzoktól eltérően nem egy nagyszerű, a közösség számára példaértékű hős vagy hősök tetteinek bemutatását választja a szerző, hanem egy parlagi kocsmai verekedést.

**3.3. Az in medias res kezdés.** A történet a mise végével indul: Fejenagyot bezárják a templomba, a falu népe szétszéled, ki otthon, ki a kocsmában köt ki, borivással, mulatozással „dícsérve az urat”.

**3.4. A seregszemlében** nem klasszikus eposzokból ismert módon a szereplők hosszadalmas bemutatása következik jellemző tulajdonságaikkal és hősi tetteikkel, hanem egyszerű listázás: a verekedés főszereplői, valamint a háromtagú kocsmai cigányzeneakartagok nevének felsorolása, rövid bemutatása.

**3.5. A deus ex machina:** a Petőfi-műben nem az istenek beavatkozása, hanem (az egyébként áruló) béke barátja Bagarja uram, valamint a bölcs falusi bíró és amazontermészetű Márta közbeavatkozása vet véget a verekedésnek.

**3.6. Az epitheton ornansok** az eposzpadiában a szereplők külső vagy belső tulajdonságait karikírozzák. Pl. *Szélestenyerű Fejenagy, amazontermészetű Márta, a helybeli lágyszívű kántor* stb.

**3.7. Az epikus hasonlatokat** a többi eposzi elem kisszerűségéhez igazodva a falusi hétköznapok, az egyszerű emberek világából meríti Petőfi. Például a lágy-szívű kántor így szól szemérmes Erzsókhöz: „*Hozzád rohanok, / Mint a malacok gazdasszonyaikhoz, / Ha kukoricát csörgetnek.*”

**3.8.** Az eposzparódia **versformája** is utánozza a hagyományos eposzi műfajt, azonban a hexameterek szándékos hibái, a verssorok szabálytalansága is a humoros hatáskeltés eszközei.

#### 4. *A helység kalapácsa* mint stílusparódia

A Petőfi által humorosan hőskölteménynek nevezett mű a szentimentalizmus, valamint a romantika egyes stílusjegyeinek paródiája is: a dagályosságé, a bonyolult körmondatoké, a jelzőké stb. Az állandó jelzők és a jelzett szavaik közötti szemantikai ellentét a szövegen végigvonuló ellentételezés eszköze, például:

*A szemérmes Erzsók  
Nem szóla reá,  
De tengervízszínű szemének  
Bájdús kifejezéséből  
Ezt silabizálta ki mennyei kéjjel a széles tenyerű Fejenagy:  
„Oh széles tenyerű Fejenagy,  
Helységnek kalapácsa  
S csapra ütője szívem hordójának!  
Még kétkedel? ... Ártatlan vagyok én,  
Mint az izé...”*

Az idézetben is, mint az egész műben emelkedett irodalmi és köznyelvi regisztereket használ Petőfi egymás mellett a humor fokozására. Sok helyen parlagi, a maga korában az irodalmi nyelvben nyomdafestéket nem tűrő szavakat is alkalmaz (vö. Fűzfa 2024: 124). Pl. Erzsók szemének tengervízhez hasonló színe és a *bájdús* kifejezés; a *silabizál* és az *izé* szavak ellentétet alkotnak. De a metaforák nagy része is parlagias: pl. „*csapra ütője szívemnek*”, amely egyértelműen utal szemérmes Erzsók iszákosságára, akinek arca nem a szeméremtől vagy a szerelemtől piros, hanem a bortól:

*Erzsók asszony arcát  
Nem a szende szemérem,  
Hanem a borital festette hasonlónak  
A hajnali pirhoz.*

Stílustörés van a szemérmes Erzsókért epekedő kántor bemutatásában a seregszemlében. A szentimentális jelzők ellentétben állnak a jelzett szóval, a hasonlatokban pedig a hasonító és hasonított között feszül ellentét.

*A helybeli lágyszivű kántor  
Torkának szárazságával  
S szerelemvágyas kebelének  
Tengerkínjaival.  
Őt ugyanis  
A szemérmes Erzsókért  
Öröműző lángok emészték,  
Mint a vér rozsdája emészti  
Ólmos fütyköseinket, amikkel  
Tisztújítási csatákban  
Egymást simogatjuk.*

Az emelkedett és a köznapi stíluselemek, a hasonlatok és a szemantikailag összeférhetetlen jelzők és jelzett szavaik ellentéte az egész művön végigvonul. A körülírások, eufemizmusok és pleonazmusok is jelen vannak a szöveg egészében. Még egy példát idézzünk, amely ezt sűrítetten szemlélteti, amelyben eufemizmus a körülírás, a *cigány* szó kerülésével.

*A hangászkarnak tagjai hárman:  
A kancsal hegedűs,  
A félszemű cimbalmos  
S a bőgő sánta huzója –  
Mind ivadéki  
A hősi seregnak,  
Mely hajdan nagy-Idánál  
A harci dicsőség  
Vérfestette babériját  
Oly nagyszerűen kanyarítá  
Nem-szőke fejére  
S nem-szőke fejének  
Göndör hajára.*

Az eposzparódia kellékei, a nevek állandó jelzői is a humor forrásai (vö. Szikszainé Nagy 2016: 382). A főbb szereplők beszélő neveinek és állandó jelzőinek humoros hatásáról egy konferenciaelőadásomban részletesen szóltam, egybevetve az orosz és angol fordításokkal (Lőrincz 2023, kézirat). A paródia tendenciózus

utánzás, fontos elemei az elidegenítő effektusok is (vö. Alföldy 2003). Ilyeneket is találunk a műben, ezek elsősorban a narrátor kiszólásaiban érhetőek tetten.

## 5. A paródia fordítása

Petőfi komikus eposzában a transzformáló eljárást is alkalmazza a humoros hatás-keltés érdekében, ami az egész művön végigvonuló ellentételezést nyomatékosítja. „Transzformáló eljárásnak tekinthetjük az eltúlzott utánzás mellett megjelenő változtatást, a visszájára fordítást, az oda nem illő elem bekapcsolását (Ezek az eljárások konkrét retorikai műveletekkel azonosíthatók, pl. imitáció, hiperbola, antitézis), ami gyakori humorforrás a rögzített paródiákban, a hétköznapi utánzó-parodizáló beszédaktusra viszont kevésbé jellemző” (Hortainé Sereg 2013: 8).

A transzformáció mint fordítás különböző típusait ismerjük a fordításelméleti szakirodalomból. Pl. Peter Torop (1995) a szövegtípustól, az érintkező kultúráktól függően megkülönbözteti a textuális, az intratextuális, az intertextuális, a metatextuális és az extratextuális fordításokat. Petőfi szövege egyszerre többféle típusba is besorolható, egy vagy több konkrét szövegnek, műfajnak vagy stílusnak azonos nyelvű fordítása, de tartalmaz intertextuális elemeket is mind magyar, mind pedig idegen nyelvű szövegekből, mint a korábban idézett példák Zrínyitől, Vörösmartytól, vagy a klasszikus eposzok ismert fordulatai, igaz, hogy azokkal ellentétes értelemben. Ez ugyanúgy fordítás tehát, mint a műfordítás, azaz az intertextuális fordítás, amely az eredeti forrásnyelvi szöveg idegen célnyelven történő újraírása.

A paródia szövegét azonban nehéz újraalkotni idegen nyelven. A konkrét szerző művét vagy műveit utánzó paródia fordítása szinte lehetetlen, ha nem ismerjük a karikírozott szerző stílus eszközeit. Azok a paródiák számíthatnak adekvát fordításra, amelyek a célkultúrában is ismert szerzők műveiről készültek (Kappanyos–Sereg 2010: 80). Műfajparódia is akkor fordítható adekvát módon, ha az adott kultúrában van hagyománya az adott műfajnak.

A fordításszöveg azonban sohasem a forrásnyelvi szöveg másolata, hanem annak célnyelvi funkcionális variánsa: „a fordítás viszonya az eredetihez jelentősen különbözik a paródia és tárgy közötti viszonytól. Míg a paródia tárgyának reflexiója, a fordítás a maga tárgyát csupán annyiban minősíti, hogy a munka kezdetekor fordításra érdemesnek – ehhez kellően értékesnek és érdekesnek – tekint. Az elkészült fordítás azonban nem reflektál az eredetire, hanem funkcionálisan helyettesíti a célnyelv közegében” (Kappanyos–Sereg 2010: 78).

A következőkben *A helység kalapácsa* szövegéből kiemelten az invokáció, a propozíció, néhány jellemző metafora, hasonlat, valamint állandó jelző névszerkezet elemzésére térek ki, összehasonlítva őket angol és orosz változataikkal (l. az 1. táblázatot).

	Petőfi: <i>A helység kalapácsa</i>	<i>The Village Hammer</i> (Szomy)	<i>Сельский молот</i> (Martinov)	Orosz szöveg nyersfordítása
Invokáció	Szeretnek az istenek engem,/Rémítő módra szeretnek/Mega-jándékoztanak ők/oly ritka tudóvel,/Mely a csatavészek/Világrendítő dúlakodásit elkurjantani képes.	The Gods love me,/In a frightening way they love me:/They gifted me/With such unique lungs./Lungs which would be capable of,/ And would be befitting to, trumpeting/The battle tempest's world shaking destructiveness.	Меня ужасно любят боги,/С отчаянной силой любят:/Поэтому и сотворили/Они красавца Фейенадя: Чтоб я/Своею мощной глоткой ...	Engem szörnyen szeretnek az istenek/Kétségbeesett erővel szeretnek:/ezért is alkották meg/a szépséges Fejenagyot: hogy én/hatalmas torkommal/
Propozíció	Lön az égi hatalmak irántami hajlandóságából / Széles tenyerű Fejenagy, /A helységi kovács,/Vagy mint őt a dús képzeletű nép/Költőileg elnevezé:/A helység kalapácsa.	The powers of the sky, favorably disposed towards me,/ Hurled to me the wide palmed bighead The village blacksmith,/ Or as the richly imagining people/Poetically named:/ The village hammer.	Достойным образом поведаль/О потрясающих событьях/ Воспел геройские сраженья!	Méltóképpen megénekeljem (elregéljem)/ A megrendítő eseményeket/ Megénekeljem a hősi tetteket!
Hasonlat	Hozzád rohanok, / Mint a malacok gazdasszonyaikhoz,/Ha kukoricát csörgetnek.	... (Blacksmith) rushes to modest Liz,/ As the pigs to their mistresses/When the mistresses rattle corn.	Помчусь к тебе, как поросята/К своим хозяйкам вихрем мчатся,/Когда хозяйки кукурузу/Трясти приходят перед ними!	Hozzád rohanok, mint a malacok/Gazdasszonyaikhoz rohannak/Amikor a gazdasszonyok kukoricát/Rázni kijönnek eléjük!

Metaforák	1. <b>Keblem</b> <i>kápolnájában/A</i> <i>hűséges</i> <i>szerelemnek/Az</i> <i>öröklétnél félrőffel</i> <i>hosszabb</i> <i>gyertyája lobog/</i> <i>Szent lobogással.</i>	1. <b>In the chapel</b> <b>of my bosom,/</b> For faithful love, A candle, longer than eternity by a <b>yard,/</b> Flutters, Flutters in a holy way. And it flutters for you, Oh, modest Liz!	1. ....ВОТ здесь, в <b>часовне</b> <b>сердца,/СВЯТЫМ</b> трепещет колыханьем Свеча любви моей великой.	1. '... íme itt, a <b>szívem</b> <b>kápolnájában./</b> Szent lobogással lobog/Nagy szerelmemnek gyertyája.'
	2. <i>O szemérmes</i> <i>Erzsókom,</i> <b>Szívem</b> <b>műhelyének</b> <b>/Örök árendása</b> <b>te!</b>	2. Oh, my modest Liz, <b>The eternal lease</b> <b>On the shop of</b> <b>my heart!</b> 'Oh, erényes Liz, Örök bérlője szívem műhelyének'!	2. O целомудренная Эржок!/O ты <b>бессрочный</b> <b>арендатор /Всей</b> <b>кузницы моей</b> <b>сердечной!</b>	2. 'O erényes Erzsók!/O te örök árendása/Szívem egész kovácsműhelyé- nek!'

1. táblázat: Példák néhány eposzi kellékre

## 6. Azonosságok és eltérések a fordításokban

Az **invokáció** orosz változatában az istenek nem ritka tüdővel, hanem hatalmas torokkal ajándékozták meg a narrátort. A humort fokozza, hogy az orosz *зломка* szó nemcsak a torkot, hanem a garatot is jelenti, ami már a mű elején utal Fejenagy nagymértékű italfogyasztására is. Az eredeti szöveg ellentételezését enyhíti, hogy a népies *elkurjantani* ige helyett az ünnepléses *поведать* 'elmond, elregél' és a *воспеть* 'versben dicsőít, megénekel' *költ* stílusminősítésű szavakat használja a fordító, Leonyid Martinov. Az angol változatban az *elkurjant* helyett a *trumpet* 'eltrombitál' jelentésű szó szerepel, amely hangulatában közelebb van ugyan a magyar igéhez, de attól eltérően finomabb megjelenítése a hangzásnak.

A **peroráció** angol variánsában a *hurl* 'odadob, hajít' igét betoldja a fordító, ami fokozza a komikumot. A fordítási változatban Fejenagyot, a széles tenyerű nagyfejűt, a falusi kovácsot az istenek *odadobták* a narrátornak: *Hurled to me the wide palmed bighead / The village blacksmith*. A *hurl* 'hozzádob, odahajít' ige az eredetiben nem szereplő betoldás.

Az orosz változatban a prepozíció nem különül el az invokációtól, egybesződik vele. Az *elkurjantani* pejoratív stílusminősítésű igenév helyett két ige is szerepel, *поведал* 'megénekeljem, elregéljem' jelentésben, valamint a *воспел*

'megénekel' jelentésű szinonima, amelyek választékos, ünnepélyes stílusminősítések, fokozva a kisszerű téma és az eposzi hangnem közötti ellentétet.

Mindkét célnyelvi változatban köznyelvi jelentésű egyszerű befejezett múlt idejű ige váltja fel az eredeti *megajándékoztanak*, már Petőfi idejében is régies, ünnepélyes hangulatú, a hősi tetteket elregélő epikus műfajokban, a históriás énekekben használatos múlt idejű igealakot. Az angolban: *gifted* 'megajándékoztak', az oroszban: *сотворили красавца Фейенадя* 'megalkották (az istenek) a férfiszépséget, Fejenagyot'. A *красавец* (Hadrovics–Gáldi 1977: 701) értelmező az orosz hősi énekekben szereplő gyakori jelző, az orosz befogadóban a ráismerés örömét is felkeltheti a fordító, ami a paródia értelmezésében szintén fontos tényező. Ugyanakkor a jelző betoldásával a humort is fokozza a fordítói eljárás, hiszen Fejenagy testi adottságai ennek ellentmondanak.

A **hasonlatok** nagy részének stílusa is ellentmond a klasszikus epikus hasonlatok stílusának. Ezek közül egyet emeltem ki példának: „*Hozzád rohanok, / Mint a malacok gazdasszonyaikhoz, / Ha kukoricát csörgetnek.*”

Az angol változatban a humort fokozza a *mistress* szóalak 'úrnő, asszonyság', amely emelkedett stílushatású, a falusi gazdasszony minősítésével ellentétben. A *rohan* ige angol megfelelője a *rush* ige, amely leginkább az emelkedettebb 'iramodik' jelentéssel adható vissza, ami szintén fokozza az ellentétet a kisszerű cselekvéshez viszonyítva. A *rattle* 'csörget' ige adekvát az eredeti jelentéssel.

Az orosz szövegvariáns szinte teljesen azonos a magyarral, a *csörgetnek* igealakot a szinonim jelentésű *трясми* 'ráz' jelentésű infinitívussal váltja fel a fordító.

A **metaforák** közül két, a főbb szereplők foglalkozására jellemző példát választottam ki elemzésre. Az elsőben a lágyszívű kántor foglalkozásának megfelelő metaforával *szíve kápolnájáról* beszél, amit mind az angol, mind az orosz változat adekvátan tartalmaz. Az angol változatban Szomy a *félróf* hosszúságot a *yard* szóval fordítja, ami nem felel meg a félrófnyi hosszúságnak, kb. kétszer hosszabb nála. Az orosz variánsban ez a rész kimaradt.

A második hasonlatban Fejenagy Erzsókot *szíve műhelye örök árendásának* nevezi, szintén a foglalkozásához illő metaforával, amely mindkét célnyelvi variánsban adekvát az eredetivel.

A továbbiakban egy külön táblázatban szemléltetem három főszereplő nevét állandó jelzőivel együtt, forrásmegjelöléssel. Megjegyezni kívánom, hogy mind az eredeti, mind az orosz fordításszövegben sokszor szerepelnek az epithon ornansok a tulajdonnevek nélkül is névhelyettesítő funkcióban (Kemény 2014, Lőrincz 2023).

A *helység kalapácsa* főbb szereplőinek tulajdonnevei beszélő nevek, amelyek állandó jelzőikkel együtt a megnevezett személy testi tulajdonságait vagy személyiségvonásait tartalmazzák. A fordítók a tulajdonneveket vagy meghagyják eredeti változatukban, vagy szó szerint lefordítják őket. Az elemzésben három név-

re, illetve megnevező elemre térek ki (2. táblázat). A többi név részletes elemzését egy másik tanulmányom tartalmazza (Lőrincz 2023).

magyar	orosz	nyersfordítás	angol	nyersfordítás
<i>Szélestenyerű Fejenagy, a helységi kovács, a helység kalapácsa.</i>	Фейенадь Большеголовый, широколадонны й, сельский молот, кузнец венгерский деревенский (Martinov)	'Fejenagy, a Nagyfejű, széles tenyerű helységi kalapács, magyar falusi kovács'	1. <i>wide palmed Bighead</i> (Szomy) 2. Bighead, a local blacksmith, a.k.a. the Hammer of the village (W1)	'szélestenyerű Nagyfej' 'Nagyfej(ű), a helyi kovács, a falu kalapácsa'
<i>Szemérmes Erzsók 55 éves bájaival</i>	Невинно-чистая Эржок, На чьих панитах отразились лишь пятьдесят четыре года / 55 лет (Martinov)	'ártatlanul tiszta Erzsók, akinek orcáján csak 54 / 55 év tükröződött'	1. bashful Liz's Fifty five year old 2. Mrs. Erzsók, a 'bashful' pub owner (W1) 3. The blushing Erzsók of the fifty-five year old charms' (Basa Molnár)	1. 'szemérmes Liz, 55 éves' (Szomy) 2. 'Mrs. 'Erzsók asszony, a szemérmes, kocsmatulajdonos' 3. 'Szemérmes Erzsók 55 éves bájaival'
<i>A helybeli lágyszívű kántor</i>	Мягкосердный сельский певчий	'lágyszívű falusi egyházi énekes' (rég)	1. The village's soft hearted cantor (Szomy) 2. local 'tender-hearted' cantor (W1) 3. 'tender-hearted' clerk (Basa Molnár)	1. falusi lágyszívű kántor 2. helybeli lágyszívű kántor' 3. lágyszívű kántor'

2. táblázat: Három szereplő neve állandó jelzőikkel

**6.1. Szélestenyerű Fejenagy, a helység kalapácsa** orosz fordításában a Fejenagy tulajdonnévi elem változatlan marad, ugyanakkor betoldja a fordító a tautologikus *Большеголовый* 'nagyfejű' jelzőt, valamint *a кузнец венгерский деревенский* 'magyar falusi kovács' szerkezetet is. Ezzel egyértelműsíti a szereplő magyar kultúrához való tartozását. Ezzel a módszerrel a fordító növeli a komikus hatást, egyben csökkenti az orosz anyanyelvű befogadó mentális erőfeszítését. A többi állandó jelzőt szó szerint lefordítja. A magyar szövegtől eltérően már a szöveg elején



megnevezi a narrátor a főhőst, amelyre az eredetiben csak néhány sorral később kerül sor. Az orosz változatban a főszereplő első említésekor a fordító betoldja a *красавец Феянадь* 'férfiszépség Fejenagy' jelzős szerkezetet, a továbbiakban az eredetit követő állandó jelzőivel szerepel a beszélő név. Ezzel több célja is lehetett a fordítónak, mivel egyrészt ráismerhet az orosz olvasó az orosz hősi énekekben gyakran szereplő daliás főhős hasonló megnevezésére, valamint az orosz befogadó mentális erőfeszítését is csökkentette.

Az angol változatban a *Fejenagy* nevet a fordító, Frank Szomy *Nagyfejnek* fordította: *wide palmed Bighead* 'széles tenyerű Nagyfej'. A szöveg minden helyén így szerepel a név. Szomy angol szövegvariánsa mellett a Nemzeti Színház honlapján szereplő névváltozatot is találtam, amely szó szerinti fordítás: *Bighead, a local blacksmith, a.k.a. the Hammer of the village* (W1).

**6.2. A Szemérmes Erzsók 55 éves bájaival** állandó jelzős névszerkezet orosz változatában az Erzsók, az Erzsébet személynév népi becéző változata megmarad, a nyelvújítás korabeli *szemérmes* melléknévi jelző fordításában az orosz köznyelvi *невинно-чистая* 'ártatlanul, büntelenül tiszta' változat szerepel, amely nem érzékelteteti az eredeti humoros hatást.

Az angol köznyelvi *blushing* 'szemérmes' jelentésű állandó jelző semleges stílusértéke sem adja vissza azt az eredeti hangulatot, amelyet a magyar jelző sugall a magyar befogadónak.

**6.3. A helybeli lágyszívű kántor** névhelyettesítő elem, antonomázia, ugyanis a forrásnyelvi szövegben nincs a szereplőnek tulajdonneve. Az orosz változat: *Мягкосердечный сельский певчий* 'lágyszívű falusi egyházi énekes' régies stílusminősítésű szó nem adekvát az eredetivel, az eltérés a forrás- és a célkultúra egyházi terminológiájának eltéréseiből adódik.

Az első angol változatban kisebb az eltérés, a helybeli jelző helyett a *village's* 'falusi' szerepel, a többi névelem tükörfordítás: *The village's soft hearted cantor* (Szomy). A második változat szó szerinti fordítás: *local 'tender-hearted' cantor* (W1), a 3. változatban a *cantor* helyett a *clerk* szinonima szerepel: *'tender-hearted' clerk* (Basa Molnár). Ezek a szinonimák nemcsak pragmatikai, hanem referenciális jelentéseikben is eltérnek egymástól, mivel a *clerk* jelentéstartománya tágabb, mint a *cantor* szóé. A *clerk* jelentései: a) 'felszentelt pap, egyházi személy (az ószövetségi angol szövegekben); b) kántor' (Ország 1994: 337).

## 7. Összegzés

Tanulmányomban a téma összetettsége miatt nem törekedtem teljességre sem a forrás-, sem a célnyelvi szövegváltozatok stílusának elemzésében. Igyekeztem kiválasztani azokat a stíluselemeket, amelyek a klasszikus eposzok és az eposzparódia stílusát a leginkább jellemzik. A terjedelmi korlátok miatt csak néhány eposzi kellékre tértem ki, ezek közül kiemelten a peroráció, az invenció, a ha-

sonlat, a metafora, valamint három név és állandó jelzőik alkotta névszerkezetek rövid elemzését végeztem el.

A célnyelvi szövegek fordításai körülbelül azonos időben készültek, a 20. század 50-es és 70-es éveiben. Az időtényező azért fontos, mert az eredeti szöveg és a fordításszövegek nyelvében lényeges eltérések vannak, lehetnek. A fordítók személye is fontos egy szöveg fordításakor, mivel a fordító kulturális ismeretei, nyelvtudása, szövegértelmezése alapvetően meghatározza a forrás- és célnyelvi szövegek egyenértékűségi viszonyát, relevanciáját. Az orosz fordítást Leonyid Martinov, orosz költő, műfordító készítette, aki ugyan nem tudott magyarul, de a Szovjetunióban élő Kun Gereben Ágnes, aki az orosz Petőfi-köteteket szerkesztette, segítette neki a szövegértelmezésben. Az angol fordító, Frank Szomy Amerikában született, magyar anyanyelvű, foglalkozása szerint nem költő, hanem gépészmérnök, de sokoldalú, a művészetek kedvelője, zenész és irodalomkedvelő (W2). A fordítások minősége alapján arra következtettek, hogy lehetett anyanyelvi lektora is.

A kiemelt szövegrészek fordításai helyenként tartalmaznak különböző módosulásokat, kihagyásokat, betoldásokat, cseréket, amelyek azonban megengedettek az irodalmi szövegek célnyelvi variánsának létrehozásakor. Anton Popovič irodalmi kommunikációs modelljében az egyik legfontosabb szempontnak a forrásnyelvi szövegek stílusának átvitelét tartja a célnyelvi szövegvariánsba (Popovič 1980: 139, ford. Zsilka). A műfordítással kapcsolatos relevanciaelmélet értelmében a műfordítóknak úgy kell az eredeti szöveg célnyelvi variánsát létrehozniuk, hogy a célnyelvi befogadók a legkisebb mentális erőfeszítéssel tudják értelmezni a szöveget, valamint el tudják fogadni saját kultúrájukban keletkezett szöveggént is (vö. Heltai 2009). A paródia fordítása pedig különös figyelmet érdemel, mivel a fordítónak célszerű figyelembe vennie azt is, hogy a szerző mennyire ismert, illetve a műfajnak vannak-e hagyományai a célkultúrában (Kappanyos–Sereg 2010: 80).

## Irodalomjegyzék

- Alföldy J. 2003. A paródia költészete. *Eső* VI. 2. 8–16.  
<http://www.esolap.hu/archive/19/488.html> (2019. 02. 10.)
- Basa Molnár E. 1980. *Sándor Petőfi*. Twayne Publishers. Library of Congress. Boston: G. K. Hall & Co.
- Fónagy I. 1999. *A költői nyelvről*. MTA Nyelvtudományi Intézet. Budapest: Corvina.
- Füzfa B. 2024. „Még nyílnak a völgyben a kerti virágok”? A Szeptember végén (tanítása) a XXI. században. In: Simon Sz.–Lőrincz J. (szerk.): *Petőfi él. A Variológiai Kutatócsoport Petőfi Sándor születésének 200. évfordulója alkalmából megtartott szimpóziumának tanulmányai*. Komárom: Selye János Egyetem Tanárképző Kar, 112–126.
- Hadrovics L.–Gáldi L. 1977. *Orosz-magyar szótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Hortainé Sereg M. 2013. *A paródia mint afirmáció: Karinthy Frigyes paródiáinak szerepe a nyugatosok népszerűsítésében.*  
<https://docplayer.hu/6576305-Hortaine-sereg-mariann-a-parodia-mint-affirmacio-karinthy-frigyes-parodiainak-szerepe-a-nyugatosok-nepszerusiteseben-doktori-phd.html> (2019. 02. 05.)
- Kappanyos A.–Sereg M. 2010. *Fordítható-e a paródia?* 78–102.  
[https://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop422b/20100008\\_kotet24\\_07\\_kappanyos\\_andras\\_sereg\\_mariann\\_fordithato\\_e\\_a\\_parodia/07\\_kappanyos\\_andras\\_sereg\\_mariann\\_fordithato\\_e\\_a\\_parodia\\_1\\_1.html](https://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop422b/20100008_kotet24_07_kappanyos_andras_sereg_mariann_fordithato_e_a_parodia/07_kappanyos_andras_sereg_mariann_fordithato_e_a_parodia_1_1.html) (2019. 02.19.)
- Kemény G. 2014. Antonomáziák a szépirodalmi stílusban. In: Rác A. (szerk.): *Stílusról, nyelvről – sokszíniűen. Szikszainé Nagy Irma 70. születésnapjára. A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének kiadványai* 91. 157–165.
- Lőrincz J. 2011. Karinthy-paródiák és Ady-versek jellemző stílusjegyeinek funkcionális stilisztikai egybevetése. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*. VI. évf. 1. sz. 147–154.
- Lőrincz J. 2019. A paródia mint intralingvális (textuális) fordítás. *Hungarológiai Közlemények* 50. évf. 1. sz. 45–59.
- Lőrincz J. 2023. Az epitheton ornansok mint állandó jelzők és névhelyettesítő elemek Petőfi *A helység kalapácsa* című eposzparódiájában és fordításaiban. Előadásként elhangzott Miskolcon az *Eh, mi a név? Az irodalmi névhasználat nyelvészeti, kulturális és fordítástudományi vonatkozásairól* című konferencián. *Névtani Értesítő*. Megjelenés alatt.
- Ország L. 1976. *Angol-magyar nagyszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Popovič, A. 1980. *A műfordítás elmélete*. Bratislava: Madách.
- Szikszainé Nagy I. 2007. *Magyar stilisztika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Szikszainé Nagy I. 2016. *Költészet és játék. A játékosság stíluslehetőségei a magyar költészetben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szikszainé Nagy I. 2021. *Intertextuális tükrök*. Budapest: Kalligram Kiadó.
- Torop, P. 1995. *Тотальный перевод* (Totális fordítás). Tartu: Tartu University Press.
- W1=A Nemzeti Színház honlapja.  
<https://nemzetiszinhas.hu/en/play/the-hammer-of-the-village/related-links> (2023. 11. 09.)
- W2=Szomy, Frank életéről.  
<https://www.mcculloughfh.com/obituaries/Frank-Szomy-Jr-PhD?obId=20444225> (2024. 02. 01.)

## Szépirodalmi források

- Petőfi S. 1956. *Petőfi Sándor összes költeményei*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Petőfi, S. 1973. *Sándor Petőfi – his entire poetic works*. A Translation by Frank Szomy. Second Edition. Printed in the United States of America. Library of Congress.

Шандор Петефи 1952. *Сельский молот*. В кн.: *Собрание сочинений том 3. Поэмы*. Государственное издательство художественной литературы. Москва.

### **The Style of the Epic Parody *The Hammer of the Village* of Sándor Petőfi and Its Target Language Variants**

A parody is a caricatured version of the original text, which is the essence of the most important elements of the genre and/or the author's linguistic-stylistic elements. Parody depicts the dominant stylistic features of the original text exaggerated, ironically or mockingly, using specific linguistic-stylistic means. The first part of this paper describes some features of style of parody.

Subsequently, the author highlights the genre characteristics of the epic parody *The Hammer of the Village*, as well as the dominant text-cohesive stylistic elements, stylistic figures, stylistic metaphors, similes, emphasizing their comic effect. A longer part of the study is a comparison of the style of the English and Russian versions with the original text.

## 13.

## Emlékezés és szövegfelépítés Annie Ernaux prózájában

NAGY ANDREA

## 1. Bevezetés

Bár Annie Ernaux a kortárs francia próza egyik meghatározó alakja, és négy műve előtte már megjelent magyar fordításban<sup>1</sup>, a szélesebb magyar közönség akkor ismerte meg a nevét, amikor a Svéd Királyi Akadémia 2022-ben neki ítélte az irodalmi Nobel-díjat. A magyar olvasók érdeklődéssel vették kézbe a magyarul az előző évben megjelent, legjelentősebbnek tartott *Évek* című művét, ám az elismerő szavak mellett megjelentek olyan olvasói vélemények is, amelyek a mű nehéz befogadhatóságát emelik ki. Erről tanúskodnak például a moly.hu könyves közösségi oldal olvasói bejegyzései: „az egész könyvre azt mondanám, hogy szokatlan”, „mind témája, mind stílusa miatt a nehezebb olvasmányok közé tartozik”, „csodálatosan egyszerű szöveg, de nem könnyű mégsem”, „az első néhány zavaros oldal elolvasása után majdnem félretettem”, „egyáltalán nem tudtam megbarátkozni sem a stílussal, sem a történettel”.<sup>2</sup> Az olvasók tehát egyszerűre tartják egyszerűnek és mégis nehéznek Ernaux szövegét, többen pedig általánosan a stílusát nevezik meg, mint a mű befogadásának akadályát. Jelen tanulmány célja annak vizsgálata, milyen szövegszintű sajátosságokra utalhatnak a fenti észrevételek, és konkrét szövegrészlet-elemzések alátámasztják-e az Ernaux művére vonatkozó spontán olvasói benyomásokat.

Az *Évek* okkal tűnhet nehéznek a magyar olvasónak, hiszen egy olyan monumentális korrajzba ágyazott önéletrajzról van szó, amely a francia társadalom hatvan évének kollektív történetét eleveníti fel a második világháború végétől a 2000-es évek elejéig. A szerző által ön-társadalmi-életrajzként (auto-socio-biographie, lásd: Ernaux 2003: 21) definiált írásforma erősen dokumentarista jellegű, sűrűn sorjáznak lapjain az adott évtizedek francia társadalmára vonatkozó történelmi, politikai, kulturális reáliák. Számos személynév, márkanev, filmcím, reklámszöveg a fiatalabb francia olvasók számára is ismeretlen, a magyar olvasóknak pedig „kisenciklopédia terjedelmű apparátus kellene ahhoz” – írja a mű fordítója és szerkesztője (Lőrinszky–Orzóy 2021: 255), hogy a magyar nyelvű kiadásban minden történelmi, politikai és kulturális utalást megmagyarázzanak. Noha a szöveg reáliákkal való telítettsége természetesen jelenthet akadályt a mű teljességének értel-

<sup>1</sup> *Az árulás / Egy asszony* 1997-ben, a *Lánytörténet* 2020-ban és az *Évek* 2021-ben, az előbbieket Szávai János, az utóbbiak Lőrinszky Ildikó kiváló fordításában.

<sup>2</sup> <https://moly.hu/konyvek/annie-ernaux-evek>

mezésében, az olvasók ezt a nehézséget egyértelműen meg tudják nevezni: „Nemcsak egy nő életének egész keresztmetszete, de Franciaország 20. századi történelméből is kapunk jócskán egy nagy adagot. Számomra túl sokat is. [...] Borzasztó sok irodalmi, filmes, és egyéb utalás zsigong a könyvben, ami ugyan segítheti a képzeletet, de jó részét én speciel nem ismertem.”, „A francia belpolitika eseményei hangsúlyosan vannak jelen, ezekhez nehéz kapcsolódni”.<sup>3</sup>

A mű befogadásának nehézségéhez azonban a szöveg felszínén (a nevek nagy kezdőbetűje révén tipográfiaiilag is) jól látható reáliák mellett egy látensebb szövegsajátosság is hozzájárulhat: az 'emlékezés' makroszekvencia, azaz az emlékek elbeszélésére jellemző mezoszintű szövegegység nem prototipikus felépítése. Mivel feltételezésünk szerint a szöveg „stílusát” kiemelő olvasói kritikák arra vonatkozhatnak, hogy ez a szövegszerkezeti tulajdonság befolyásolhatja az olvasói élményt, Ernaux szövegének ezt az aspektusát tesszük elemzésünk tárgyává. Ennek megfelelően tanulmányunk első részében az 'emlékezés' *makroszekvencia* fogalmát definiáljuk, majd két Ernaux-szövegrészleten vizsgáljuk, milyen lényeges eltérést mutatnak az 'emlékezés' makroszekvencia standardnak tekinthető felépítésétől. Elemzésünkhöz az *A hely* (1983, fordította Szávai János) és az *Évek* (2008, fordította Lőrinszky Ildikó) című műveiből választottunk egy-egy olyan szövegrészletet, amelyekben az adott műre jellemző 'emlékezés' makroszekvencia szövegszerkezeti sajátosságai érvényesülnek, és az elbeszélte eseménysor teljes makroszekvenciát alkot, azaz van kezdő és záró pontja. A tanulmányunkban elemzett szövegrészletek két egymástól huszonöt évnyi távolságra született műből származnak, ami lehetővé teszi, hogy az emlék-elbeszélés szövegfelépítésének, az 'emlékezés' makroszekvencia-szerkezetének az író műalkotásának során bekövetkezett lényeges változását is megfigyelhessük.

## 2. Az 'emlékezés' makroszekvencia

Mivel a következő szövegrészleteket az 'emlékezés' makroszekvencia megvalósulása szempontjából fogjuk vizsgálni, először azt definiáljuk, mit értünk az 'emlékezés' makroszekvencia fogalmán és jellemző szerkezetén.

Az 'emlékezés' makroszekvencia alapvető építőeleme a szekvencia, a szöveg olyan mezoszintű<sup>4</sup> alkotóeleme, amely hierarchikus viszonyban áll mind a szöveg alacsonyabb szintű (szövegmondatok), mind magasabb szintű (makroszekvencia) egységeivel. Emellett azonban relatív önállóságot is mutat, ami a szekvenciát alkotó mondatoknak az adott szekvenciátípusra jellemző sajátos elrendezéséből ered. Ezek a belső szerkezeti különbségeken alapul a Jean-Michel

---

<sup>3</sup> <https://moly.hu/konyvek/annie-ernaux-evek>

<sup>4</sup> A szöveg mezoszintje alatt a szövegszerveződés három szintjének (mikro-, mezo- és makroszint) köztes szintjét, „néhány mondatnyi vagy egy bekezdésnyi szövegrész értelemhálózatának egy-egy kiépült részét” (Tolcsvai Nagy 2001: 243) értjük.

Adam által javasolt (lásd például: Adam 1987, 1990, 1993, 1999, 2005, 2013), a szövegnyelvészetben általánosan elfogadott szekvenciatipológia, amely öt fő szekvenciatípust különböztet meg: narratív, deskriptív, argumentatív, magyarázó és dialogális szekvenciát. Ugyanakkor rendkívül ritkán fordul elő, hogy egy szöveg kizárólag egyetlen szekvenciatípusra épüljön. A szövegek szekvenciális sokszínűségét és komplexitását Adam (2005) azzal magyarázza, hogy az egymásba kapcsolódó szekvenciák három alapvető elrendezést valósíthatnak meg. Lehetnek „egymás mellé rendelt szekvenciák (egymásutániság): Szekv. 1 + Szekv. 2 + Szekv. 3 + Szekv. *n*; beillesztett szekvenciák (beékelés): [Szekv. 1 ... [Szekv. 2] ... Szekv. 1]; és váltakozó szekvenciák (párhuzamos összeállítás): [Szekv. 1... [Szekv. 2... [Szekv. 1 *folyt.* ... [Szekv. 2 *folyt.* ... Szekv. 1 *vége*] Szekv. 2 *vége*]” (Adam 2005: 184). A több különböző szekvenciatípusból felépülő szövegegész globális karakterét pedig a domináns szekvencia határozza meg.

Az ’emlékezés’ makroszekvencia alapvető jellegét tekintve egyértelmű, hogy az általában egyes vagy többes szám első személyű, múlt idejű igealakok révén elbeszélte események, felidézett emlékek kronologikus sorrendje olyan narratív struktúrát teremt, amely biztosítja az adott makroszekvencia globális kohézióját, vagyis a narratív a domináns szekvencia benne. Ugyanakkor közismert tapasztalat, hogy az emlékeket elbeszélő szöveget gyakran leíró részek szakítják meg: az események helyét, idejét, a narrátor fizikai és lelki állapotát írják le, vagy az eseménysorban felbukkanó másodlagos elemeket (személyeket, tárgyakat, helyeket) jellemzik. Ebből következően tehát azt mondhatjuk, hogy a prototipikus ’emlékezés’ makroszekvencia szerkezete a narratív és a leíró szekvenciák többé-kevésbé kiegyensúlyozott terjedelmén és váltakozásán alapul (váltakozó szekvenciák), olykor a narratív szekvenciába ágyazott leíró szekvenciákkal (beillesztett szekvenciák). Francia irodalmi szövegrészleteken végzett elemzéseink (Nagy 2019, 2020, 2023) ezt alátámasztják, és az ’emlék’ makroszekvencia prototipikus megvalósulására vonatkozó konkrét példákkal is szolgálnak.

### 3. Az ’emlékezés’ makroszekvenciája Ernaux műveiben

„Ernaux több mint húsz könyvet írt, és mind hasonló abból a szempontból, hogy a saját élettapasztalatáról ír, általában egy eseménnyel a középpontban” – mutat rá Orzóy (litera.hu, 2022) a francia író nő munkásságának hangsúlyosan autobiografikus jellegére. Ernaux önéletrajzi ihletettséggű szövegei azonban az önéletírás olyan sajátos formáját öltik, amely szakít az ’emlékezés’ makroszekvencia prototipikus szövegfelépítésével. Munkásságában első írásaitól kezdve kulcsfontosságú az adott mondanivalót egyedül kifejezni képes nyelvi forma tudatos keresése. Ahogy a 2003-as interjúkötetében vallja, „[m]indig azt az egyetlen formát keresem, amely képes, és csakis az képes, elérni vagy megteremteni az igazságot” (Ernaux 2003: 154, ford. Nagy A.). Az első három fikciós regényformájú műve után radikálisan

szakít az önéletírás irodalmi hagyományával. A neves francia szociológus, Pierre Bourdieu műveinek és a kritikai szociológia hatásának köszönhetően „az egész akadémiai kultúrára vonatkozóan tabula rasát” csinál, mondja egy 2005-ös interjúban (Charpentier 2005: 7), és az *A hely* című „aparegénytől” kezdve szociológiai, dokumentarista látás- és írásmód felé fordul. Ez az elbeszélői nézőpontban és hangban bekövetkezett változás olyan jelentőséggel bír írói munkásságában, hogy erről Ernaux magában a regényben is beszámol:

*Egy ideje már tudom, a regény lehetetlen. Ha számot akar adni az ember egy olyan életről, amit a szükség határoz meg, nincs joga belőle művészetet csinálni, valami „izgalmasat” vagy „meghatót”. Össze gyűjtöm apám szavait, mozdulatait, izlésvilágát, élete meghatározó eseményeit, az összes tárgyilagos jelét annak a létezésnek, amelynek én is részese voltam. Az emlékezet minden költőisége, minden diadalmaskodó irónia kizárva. Spontán fordulok ahhoz a lapos, szikár íráshoz, amit annak idején, a legfontosabb eseményekről beszámolva, szüleimnek írt leveleimben használtam. (A hely, 16., Gyimesi (2023: 352) által pontosított fordítás)*

A szegény, vidéki közegről, amelyben felnőtt és iskolázatlan szülei életéről „[a] távolságtartó, tárgyiasító, értékítélet nélküli írás lett az egyetlen lehetséges nézőpont, az egyetlen lehetséges írásmód” – vallja Ernaux (Charpentier 2005: 7). Ez a szikár, „lapos írás”, vagy amint a Nobel-díj indoklásában olvasható: „sebészi pontosságú” kifejezésmód (nobelprize.org) nemcsak a mondatszerkezet és a szókincs szintjén jelenik meg műveiben, hanem a szövegszerveződés szintjén, az ’emlékezés’ makroszekvencia felépítésében is. Ezt illusztrálja az *A hely* következő részlete:

(1)

[Narratív 1 **Lakást béreltek** Y.-ban, a telepen,

[Deskriptív 1 (lakás) amelyet egyik oldalán egy forgalmas utca, a másikon egy közös udvar szegélyezett. Két szoba a földszinten, kettő az emeleten. Anyámék régi álma teljesült az „emeleti szobával”.]

[N1 folyt. Apám megtakarított pénzéből mindent **meg tudtak venni**, ebédlőbútort, hálószobabútort, tükrös szekrényt. **Született** egy kislány, anyám **otthon maradt** vele.

[D2 (anyám) Unatkozott.]

[N1 vége. Apám jobban fizető helyet **talált** egy tetőfedőnél, **otthagytá** a kenderfonót.] (*A hely*, 25.)

Ez a regény szövegében tipográfiaiilag is elkülönülő, rövid bekezdésnyi terjedelmű ’emlékezés’ makroszekvencia a következő szekvenciális szervezetre épül:



[N1 [D1] N1 folyt. [D2] N1 vége]. Az elbeszélést narratív szekvenciárész (N1) nyitja és zárja, ez tehát a domináns szekvencia. Ebbe ékelődik beillesztett szekvenciaként két deskriptív rész: a lakást bemutató D1 szekvencia és az anya lelkiállapotát leíró D2, amelyek között jelentős szerkezeti különbség figyelhető meg. Az anyára vonatkozó, egyetlen múlt idejű igealakból (*Unatkozott*) álló leírás szűkszavúsága mellett a lakást leíró és nagyrészt nominális elemeket tartalmazó szekvencia, noha átlagos hosszúságúnak mondható leírásról van szó, szinte már terjedelmesnek hat. Az aránytalan szekvenciaszerkezet azonban fontos funkciót tölt be: a mű címében (*A hely*) jelzett szövegfókusz kiemeléséhez és ezáltal a globális szövegjelentés felerősítéséhez járul hozzá. A lakást leíró szekvencia tárgyi elemeket felsoroló listájában Ernaux dokumentarista attitűdje, katalogizáló látásmódja jelenik meg. Az Adam (1990: 88) által a leíró szekvenciastruktúra „zéró fokának” nevezett enumeráció mint írói eszköz, az *Évek* című, jóval későbbi, opus magnumnak tartott művében kap majd különleges hangsúlyt. A (2) példánk elemzése fogja ennek jelentőségét bemutatni.

Ami a narratív szekvenciát (N1) illeti, globális jegyeit tekintve a példánkban megvalósult ’emlékezés’ makroszekvencia minimalista szerkezetre épül. Az elbeszélte események csupán kronológiai felsorolása, az időrendiségre és a cselekvések ok-okozatiságára vonatkozó szövegszervező elemek hiányában a „narrativizáltság gyenge fokát” (Adam 2005: 152) mutatja. A narratív szekvenciárészek egymást követő múlt idejű igealakjai (az eredeti szövegben a *passé composé*-k) csupán láncolatba állítják az eseményeket, minden személyes hangtól, érzelemtől mentesen tényeket sorolnak. A *style coupé*-hoz hasonlítható szövegszerkesztésben, ahogy azt Szikszainé Nagy Irma (2006: 311) megállapítja, „tetten érhető [...] az első fokú ikonitás: a szöveg stílusa és jelentése közötti kapcsolat”. A narráció távirati tömörsége ugyanis stilisztikai értéke révén szimbolikus tartalmat közvetít. Erről a látens jelentéstartalomról, illetve az azt hordozó forma tudatos választásáról Ernaux a következőt mondja (2003: 35): „[v]alami olyan keménnyet, nehezet, sőt erőszakosat hozok az irodalomba, ami annak a világnak az életkörülményeihez, nyelvéhez kötődik, amely tizennyolc éves koromig teljesen az én világom is volt: a munkás- és paraszti világhoz” (ford. Nagy A.). A szekvencia felépítésében megnyilvánuló lecsupasztatottság, „keménység” tehát mint szimbolikus jelentés épül be a szöveg makroszinten strukturált tartalmába, és végsősoron a szövegegész jelentésébe.

Látható, hogy Ernaux már az írói pályája elején született „apakönyvében” – mind a narratív, mind a deskriptív szekvenciák szerkezetét illetően – eltér az ’emlékezés’ makroszekvencia prototipikus felépítésétől. A következőkben azt vizsgáljuk, hogy ehhez képest az *Évek* című, negyedszázaddal későbbi fő művében milyen módosítások, szerkezeti eltérések jellemzik az ’emlékezés’ makroszekvencia felépítését, melyek azok a szövegsajátosságok, amelyek a regény olvasói befogadását nehezíthetik. Mivel a mű szövegszerkezetére jellemző, teljes

szerkezetű 'emlékezés' makroszekvenciát vizsgálunk, az ezt illusztráló (2) példaszöveget jelentős terjedelme ellenére szükséges teljes egészében, kihagyás nélkül közölnünk.

(2)

[D1] Az 1970-es évek elején, nyári estéken, amikor a levegő a száraz föld és a kakukkfű illatával telt meg,

[N1] a vendégek,

[D2] akik nem ismerték egymást – a szomszéd házat felújító párizsiak, éppen arra járó bakancsos turisták, lelkes kirándulók és selyemfestők, gyerekes és gyerektelen párok, torzonborz férfiak, elvadult kamaszok, érett nők indiai ruhában –,

[N1] *folyt.* **körbeülték** az ószerestől alig ezer frankért vásárolt nagy tanyasi asztalt, és a nyársonsültek meg a vegetáriánusokra való tekintettel kínált ratatouille mellett, a rögtön bevezetett általános tegeződés ellenére akadozó kezdet után megindult a beszélgetés

[D3] az ételekbe kerülő színezőanyagokról és hormonokról, a szexológiáról és a testbeszédéről, az antigimnasztikáról, a Mézières-módszerről, a Rogers-módszerről, a jógáról, a Frédéric Leboyer-féle erőszakmentes szülésről, a homeopátiáról és a szójáról, a vállalati önrányításról, Lipről és René Dumont-ról. Megvitatták, mi a jobb, ha az ember iskolába küldi a gyerekeit vagy ha maga tanítja őket, mérgező-e az Ajax súrolószer, hasznos-e a jóga és a csoportterápia, utópikus elgondolás-e, hogy az ember csak napi két órát dolgozzon, és a nőknek a férfiakkal való egyenjogúságért kell-e harcolniuk, vagy azért, hogy máságuk tiszteletben tartása mellett legyenek egyenjogúak. Áttekintették, melyek a legjobb táplálkozási, szülési, gyermeknevelési, egészségmegőrző és tanítási módszerek, hogyan élhet az ember harmóniában önmagával, másokkal és a természettel, hogyan menekülhet el a társadalom elől. Milyen lehetőségei vannak az *önkifejezésre*: korongozás, szövés, gitározás, ékszerkészítés, színjátkozás, írás. Homályos, mindent átható *alkotási* vágy rezgett a levegőben. Mindenki foglalkozott valamilyen művészi tevékenységgel, vagy tervezett ilyesmit. Mindenki úgy gondolta, hogy az összes művészi tevékenység egyenrangú, bármily különbözőek legyenek is, és ha valaki nem fest vagy fuvolázik, még mindig megalkothatja önmagát, ha eljár pszichoanalízisbe.

[D2] *folyt.* Miközben a közös hálószobában lefektetett gyerekek felszabadultan átadták magukat a randalírozás örömének, bár a rend kedvéért elhangzott a felszólítás, hogy „ne csináljanak disznóolt”,

[N1] *folyt.* a felnőttek **felhajtották** a kizárólag aperitifre áthívott szomszéd paraszt pálinkáját, és a **beszélgetés átevezett** a szexuális fantáziák világába,

[D3 *folyt.* vallomások következtek ki-ki heteroszexuális vagy homoszexuális beállítottságáról, első orgazmusáról. A vad kamasz lány kijelentette: „szeretek szarni”. Ez az idegenek társaságában töltött nyári este, a családi évészetek és a gyűlölt rítusok világától távol, azzal a lelkesítő érzéssel töltött el, hogy megnyílunk a világ sokfélesége előtt. Mintha újra kamaszok lettünk volna. Senkinek sem jutott eszébe, hogy előhossa a háborút, Auschwitzot és a táborokat vagy a lezárt ügynek tekintett algériai eseményeket, csak Hiroshima és a nukleáris jövő került szóba. Mintha semmi sem választotta volna el ezt az 1973. augusztusi pillanatot a sok évszázados paraszti léttől, amely ott derengett a mézskőfennsík illatos éjszakájában.]

[N1 *folyt.* Valaki **elkezdett gitározni**, Maxime Le Forestier *Comme un arbre dans la ville* és a Quilapayún együttes *Duerme negro* című számát énekelte

[D2 *folyt.* – lehuny szemmel hallgattuk.

[N1 *folyt.* **Hajnalban lefeküdtünk** a régi selyemgombolyító épületében elhelyezett kempingágyakra,

[D2 és nem tudtuk eldönteni, hogy a jobb vagy a bal oldali szomszédunkkal szeretkezzünk, netán egyikkel se.]

[N1 *vége* **Aztán** mielőtt elhatározásra jutottunk volna, örömtől mámorosan **álomba szenderültünk**, újfent megbizonyosodva annak az életstílusnak az értékéről, amelyről egész estét betöltő előadást rendeztünk magunknak – a Merlin-Plage kempingjeiben összezsúfolódó nyárspolgároktól távol.]

(*Évek*, 116–118)

Míg az (1) példánk rövid 'emlék' makroszekvenciája egy hosszabb időszak alatt lezajlott és több cselekvéselemből álló történetet beszél el, a (2) példa terjedelmes makroszekvenciája mindössze egyetlen nyáresti kerti parti eseménysorról szól. A két mű, az *A hely* és az *Évek* szövegének fizikai megjelenésében is jól látható különbség a makroszekvenciák belső szerkezetében meglévő eltérésekre vezethető vissza.

A (2) példa a következő komplex szekvenciafelépítést mutatja: [D1 [N1 [D2 [N1 *folyt.* [D3 [D2 *folyt.* [N1 *folyt.* [D3 *folyt.*] [N1 *folyt.* [D2 *folyt.* [N1 *folyt.* [D2] [N1 *vége*]. A domináns szekvencia az eseménysort elbeszélő narratív szekvencia: a *körbeülték az asztalt* kiinduló helyzettől az *álomba szenderültünk* befejező helyzetig tartó, a házigazdák és a vendégek által az este-éjszaka során végzett cselekvések időrendbeli lefolyását a többes szám első és harmadik személyű múlt idejű igealakok egymásra következése fejezi ki. Emellett a narratív szekvenciárészek mindegyikében megjelennek kronológiát jelölő időkifejezések és szövegszervező elemek (*és, akadozó kezdet után, és, hajnalban, aztán*), amelyek

segítik az események időbeli lezajlásának értelmezését, ezáltal is erősítve a narratív szekvencia globális kohézióját. Azt látjuk tehát, hogy az (1) példa minimalista szerkezetéhez képest az *Évek* narratív szekvenciája magasabb fokú narrativitást valósít meg, azaz inkább segíti, mintsem gátolná az olvasói befogadást.

Azonban érdemes megállnunk egy pillanatra, hogy kitérjünk az eredeti francia szöveg és a magyar fordítás közötti, a történetmesélés, a narratív nézőpont szempontjából érdekes és egyben lényeges különbségre. A magyar szövegben a múlt idejű igekötős igealakok, mint a *megindult (a beszélgetés), felhajtották (a pálinkát), (a beszélgetés) átevezett, elkezdett (gitározni), lefeküdtünk* egyértelműen befejezett eseményeket jelölnek, amelyek sorát a magyar olvasók narratív szekvenciaként értelmezik. Ezeknek a magyar igealakoknak a francia megfelelője a *passé simple* lenne, egy olyan befejezett aspektusú igeidő, amely irodalmi művekben a történet előrehaladását biztosítja a narráció gerincét adó múlt idejű események láncolatba állításával. A francia nyelvű prototipikus 'emlék' makroszekvenciában ugyanis a narratív szekvencia igeideje a *passé simple*, míg az események háttérnek, a szereplőknek, a helyszíneknek leírására a folyamatos aspektust kifejező múlt idő, az *imparfait* szolgál. Ernaux *Évek* című művében azonban, s így a vizsgált részlet eredetijében is, a történetmesélés igeideje nem a *passé simple*, hanem a folyamatos múltat kifejező *imparfait*, aminek eredményeképpen az emlékek elbeszélésében nincsenek narratív támpontok, az események lebegnek, sodródnak a múlt felszínén ok-okozati kapcsolat nélkül. „Egy olyan múltban vagyok, amely elérne egészen a jelenig, tehát valami olyan, aminek a történelemhez van köze, de mindenféle történetmesélés nélkül” – árulja el Ernaux az akkor még készülő művének ezt az alapvető koncepcióját a 2003-as interjúkötetében (Ernaux 2003: 58, ford. Nagy A.). A „történetmesélés nélküli” történetmesélés ugyan próbára teheti a francia szöveg olvasóit, a magyar változat olvasói azonban nem észlelik ezt a szövegsajátosságot, mivel, mint láthattuk, a múlt idejű igekötős igeik egymásra következője narratív struktúrát teremt a magyar fordításban.

A szöveg szokatlan stílusára, nehezen olvashatóságára vonatkozó magyar olvasói vélemények magyarázata tehát a deskriptív szekvencia megvalósulásában keresendő. A (2) példánkban az 'emlék' makroszekvencia szerkezete alapvetően a narratív és a deskriptív szekvenciák párhuzamos montázsára épül: a helyszínt és időt megjelölő *D1* szekvencia után az este eseménysorát elbeszélő *N1* narratív szekvencia és a szereplők leírását adó *D2* deskriptív szekvencia egyenletes váltakozása figyelhető meg. Ebbe ékelődik, két helyen megszakítva a narratív eseménysort, a vendégek közötti beszélgetés témáit leíró *D3* szekvencia.

Ez utóbbiak, a *D2* és a *D3* szekvencia két olyan szövegsajátosságot mutatnak, amelyek lényegesen eltérnek a leíró szekvencia szokásos megvalósulásától. A szöveg felszínén is jól látható egyik jellemzőjük a makroszekvencián belüli jelentős terjedelmük: a narratív szekvencia rövid szakaszaihoz képest a deskriptív

szekvenciák terjedelmes, tagolatlan szövegtömböt alkotnak. Ennek következtében a beékelte leírások, amelyek általában csupán másodlagos szerepet töltenek be az 'emlék' makroszekvenciában, kiemelt jelentőséget kapnak, s a narratív eseménysort háttérbe szorítva kvázi domináns szekvenciává válnak. A narratív és deskriptív szekvenciák terjedelmi arányainak ilyen mértékű eltolódása a regény szövegfelépítésének egészére jellemző, jelentést hordozó szövegsajátosság. Ernaux az 'emlék' makroszekvenciában szokásos narratív eseménysorra eső szövegfókuszot áthelyezi a leíró részre, így emelve a deskriptív szekvenciákban ábrázolt társadalmi-történelmi kontextust a narratív szekvenciában bemutatott személyes élettörténet eseményei fölé. Ezáltal válik az *Évek* azzá az ön-társadalmi-életrajzzá, amelyben Ernaux – amint Matuz (2023) találóan megállapítja – „nem le-, hanem körbeírja saját életét. Nem a megfoghatatlan énre, és annak bizonytalan emlékezetére koncentrál, hanem a közösen megélt időre, az egyén és környezete közötti folytonos dinamikára”.

A (2) szövegrészlet deskriptív szekvenciáinak másik nem prototipikus jellemzője a szövegszintű kidolgozottságuk „zéró foka”: a *D2* szekvencia első részében a kerti partira hívott vendégek bemutatása, valamint a vendégek közötti beszélgetést leíró *D3* szekvencia egésze lajstromszerű, hosszú felsorolásból áll. Az Ernaux dokumentarista látásmódját tükröző, a szereplőket és a beszélgetés témáit leltárként rögzítő írásmód nemcsak hosszú listáival teszi próbára az olvasói befogadást, hanem azzal is, hogy az olvasó figyelmének irányítását nem segítik lineáris integrációt jelölő szövegszervező elemek.

A *D3* leíró szekvencia főtémája a (vendégek közötti) 'beszélgetés', amely explicit módon megjelenik a szekvencia mindkét része előtt: *megindult a beszélgetés; a beszélgetés átevezett*. A főtéma számos altémára bomlik, néhány altémához pedig nomenklatúra is kapcsolódik (*önkifejezés: korongozás, szövé, gitározás, ékszerkészítés, színjátszás, írás*), amelyek mind újabb és újabb tematikus irányokat nyitnak a szövegben. Ezek az altémák azonban nincsenek kifejtve predikátumokkal, bővítményekkel, ami megbontja a tematikus kontinuitás és progresszió egyensúlyát. Ennek eredményeképpen a szövegben olyan extrém ütemű tematikus progresszió valósul meg, amelynek követése komoly mentális erőfeszítést kíván az olvasótól. A befogadást tovább nehezíti, hogy a felsorolt altémákat csupán pontszerűen jellemzi tematikus szerveződés (*háború, Auschwitz, a táborok, az algériai események, Hirosima, a nukleáris jövő*), a leíró szekvencia nagy részében minden tematikus kapcsolat nélküli, véletlenszerű montázst alkotnak (*megindult a beszélgetés az ételekbe kerülő színezőanyagokról és hormonokról, a szexológiáról és a testbeszédről, az antigimnasztikáról, a Mézières-módszerről, a Rogers-módszerről, a jógáról, a Frédéric Leboyer-féle erőszakmentes szülésről, a homeopátiáról és a szójáról, a vállalati önrányításról, Lipről és René Dumont-ról*).

### 4. Összegzés

E tanulmány arra a kérdésre kereste a választ, milyen sajátos szövegépítési tulajdonságokkal magyarázhatók Annie Ernaux műveinek nehéz befogadhatóságára vonatkozó olvasói megjegyzések a könyves fórumokon. Az elemzett szövegrészek alapján világossá vált, hogy Ernaux dokumentarista látásmódja és a társadalmi, történelmi kontextus ábrázolása lényeges szerepet játszik írásaiban, és írásmódjára is meghatározó jelentőséggel bír: szövegeinek felépítése az 'emlékezés' makroszekvencia szempontjából jelentős eltérést mutat a hagyományos narratív struktúráktól.

Az *A hely* című műben a minimalista, „lecsupaszított” narratív szekvencia-szerkezettel és a deskriptív szekvencia nominális jellegével teremti meg Ernaux azt a „lapos, szikár írást”, amely a munkás- és paraszti világ nyelvéhez való kötődésének szimbolikus jelentését hordozza. Az *Évek* című műben Ernaux továbbfejleszti ezt a dokumentarista, katalogizáló stílust. A leíró szekvenciák jelentős terjedelme háttérbe szorítja a személyes élettörténet eseményeit rögzítő narratív szekvenciákat. Dominanciájuk a társadalmi-történelmi kontextus előtérbe helyezését szolgálja, ezzel is erősítve a mű „ön-társadalmi-életrajz” jellegét. A narratív szekvenciák relatív rövidsége, a deskriptív szekvenciák hangsúlyos szerepe és a leltárszerű leírások felfokozott tematikus progressziója mind hozzájárulnak a mű nehezebb befogadhatóságának érzéséhez.

Összességében elmondható, hogy Ernaux írásainak stílusa és szövegfelépítése jelentősen eltér a prototipikusnak tartott 'emlék' makroszekvencia szerkezetétől. Ez a különbség alapvetően meghatározza az olvasói élményt. Ugyanakkor Ernaux szövegei éppen ezeknek a sajátosságainak köszönhetően tudnak komplex és gazdag olvasmányélményt nyújtani. Ahogy Gyimesi Timea kitűnően megfogalmazza, „[a] litániaszerű, ritornáliaszerű írás magával ragadja, empatikus önfeledtség állapotába sodorja az olvasót, lehetővé teszi számára – prousti reminiscencia – a hétköznapi jelentéktelen pillanataiban eltűnő idő megélését” (Gyimesi 2023: 356).

### Irodalomjegyzék

- Adam, J.-M. 1987. Types de séquences élémentaires. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique* 56, Les types de textes. 54–79.  
<https://doi.org/10.3406/prati.1987.1461> (2024. 02. 19.)
- Adam, J.-M. 1990. *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège: Mardaga.
- Adam, J.-M. 1993. Le texte et ses composantes. *Semen* 8 | 1993.  
<http://journals.openedition.org/semen/4341> (2024. 02. 10.)
- Adam, J.-M. 1999. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.

- Adam, J.-M. 2005. *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Armand Colin.
- Adam, J.-M. 2013. Macro-propositions, séquences et plans de textes: discussion des propositions d'André Avias. *Semen* 36 | 2013.  
<http://journals.openedition.org/semen/9703> (2024. 03. 09.)
- Charpentier, I. 2005. La littérature est une arme de combat... Entretien avec Annie Ernaux, écrivaine – 19 avril 2002, Cergy. In: Mauger, G. (éd.) *Rencontres avec Pierre Bourdieu*. Paris: Éditions du Croquant, 159–175.  
<https://u-picardie.hal.science/hal-03689109/document> (2024. 03. 09.)
- Ernaux, A. 2003. *L'écriture comme un couteau*. Paris: Éditions Stock.
- Gyimesi T. 2023. A hely, amit Annie Ernaux elfoglal. *Magyar Tudomány* 184. 3. 347–357. doi: 10.1556/2065.184.2023.3.9 (2024. 02. 10.)
- Matuz B. 2023. Az eltűnt időnk nyomában. Annie Ernaux: Évek. *Revizor*.  
<https://revizoronline.com/annie-ernaux-evek/> (2024. 04. 24.)
- Moly.hu. <https://moly.hu/konyvek/annie-ernaux-evek> (2024. 01. 27.)
- Nagy A. 2019. Voyage dans le temps. Souvenirs et organisations textuelles. *Qvaestiones Romanicae* VII. 463–473.
- Nagy A. 2020. Souvenirs sensoriels et organisations textuelles. In: Thomieres-Shakhovskaya, I. (éd.): *La Perception: langue, discours, cognition*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 143–153.
- Nagy A. 2023. L'imprévisible comme composante de sens. Le rôle pragmatique de l'organisation textuelle dans la macro-séquence 'souvenirs'. In: Ouvrard, L.–Simonffy, Zs.–Kóbor, M. (éd.): *Le prévisible et l'imprévisible: Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 225–234. <https://doi.org/10.17184/eac.7082>
- Nobel Foundation. *The Nobel Prize in Literature 2022. Annie Ernaux – Facts*.  
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/facts/> (2024. 03. 28.)
- Sziksainé Nagy I. 2006. *Leíró magyar szövegtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Orzóy Á. 2022. Távolságot tart a saját tapasztalatától – Orzóy Ágnes Annie Ernaux Nobel-díjáról. Interjú. *Litera*. <https://litera.hu/magazin/interju/orzoy-agnes-annie-ernaux-nobel-dijarol.html> (2024. 03. 27.)
- Tolcsvai Nagy G. 2001. *A magyar nyelv szövegtana*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

## Források

- Ernaux, A. 2021. *Évek*. (Ford. Lőrinszky I.) Budapest: Magvető Kiadó.
- Ernaux, A. 2008. *Les années*. Coll. Folio. Paris: Gallimard.
- Ernaux, A. 2023. *A hely/Egy asszony*. (Ford. Szávai J.) Budapest: Magvető Kiadó.

### **Memory and Textual Organization in Annie Ernaux's Prose**

This study examines the meaningful role of the non-prototypical structure of the 'memory' macro-sequence, a meso-level textual unit characteristic of the narration of memories, in the autobiographical works of Nobel Prize-winning French author Annie Ernaux.

The paper first defines the concept of the 'memory' macro-sequence, then analyzes two representative excerpts from Ernaux's works in order to identify significant deviations from the standard structure of the 'memory' macro-sequence, and to show how these textual characteristics influence the reception of her works.



## 14.

**Pragmatika a stilisztikában: költészet és nyelvi játék**

NEMESI ATTILA LÁSZLÓ

**1. Bevezetés**

A nyelvtudomány nyelvhasználattal foglalkozó területei között nem élesek a határvonalak. Így van ez a stilisztika és a pragmatika esetében is. A szakirodalmi tapasztalat azt mutatja, hogy a stilisztikát elsősorban az irodalmi alkotások nyelvi sajátosságai, a megfogalmazás hogyanja és hatása érdekli, míg a pragmatikát a hétköznapi nyelvhasználat megnyilatkozásaiba foglalt és belőlük kikövetkeztendő beszélői szándék, cselekvési érték és jelentés. Ugyanakkor mindkettő nyitottnak látszik – mintegy mellékesen – a másik anyagának tanulmányozására, sőt inter- vagy multidiszciplináris törekvésekkel is találkozhatunk (l. Hickey 1993; Black 2006). A pragmatika felől közelítve ezek azt hangsúlyozzák, hogy az egyszerű társalgás is folytonos választás, válogatás a nyelvi lehetőségek tárházából, és nem lehet más az irodalmi szövegek megértésének kiindulópontja sem, mint a hétköznapiaké. Bár a fókusz eltér – a pragmatika azt kutatja, mitől lesz helyénvaló, sikeres egy megnyilatkozás a maga kontextusában, a stilisztika pedig azt, mi teszi hatásossá, különlegessé –, egymás fogalomrendszerét és belátásait hasznos megismerni.

Ha igaz az, hogy a költészet ugyanabból a forrásból merít, mint a társalgás, csak „a hangokkal, a szavakkal, a frazémákkal, a mondatokkal, a szövegekkel való szabadabb bánásmód, azaz a játék különbözteti meg” (Szikszainé Nagy 2016b: 57), pontosabban nem is a játék maga, hiszen a költői játék mintáit megtaláljuk a mindennapi nyelv játékaiban (i. m. 40–41), hanem a nyelvi innováció, a „tervezett kreativitás egyszerre szabálykövető és szabályt átíró, felrúgó” (61) természete, akkor a pragmatika alap-kiindulópont lehet a stilisztika számára. Három bizonyítékát szeretném bemutatni ennek: az implicit argumentumok és predikátumok stílusesszéjé emelését, az implikaturákból szőtt „balladai homályt” és a humorelméletből – meg a krimikből – ismert váratlan forogatókönyvváltást. Közben tartsuk szem előtt, hogy a nyelvi játék fogalma szélesebb, mint a szójátéké (i. m. 79), és nem összeférhetetlen a komoly témával (83).

**2. Implicit argumentumok és predikátumok**

A mondat szerkezeti vázát az állítmányi szerepű mondatrész grammatikai kötöttségei határozzák meg. Léteznek ugyan állítmányt eleve nem tartalmazó, hagyo-

mányosan tagolatlan mondatnak nevezett megnyilatkozás(típus)ok is (pl. *Te jó ég!*), ám ezek szintaktikai státusának és használati körének vizsgálata helyett a tagolt szerkezetüként kategorizált közlésegségek bizonyos esetekben elhagyható összetevőire térek itt ki. Érdekes ugyanis, hogy bár a régecsék – azok a szótári egységek, amelyekkel állításokat tehetünk valamiről, vagyis predikátumok lehetnek – nyelvtilanilag kötelező, alakilag (nyelvtani eset) és szemantikailag (tematikus szerep, szelekciós kikötések) is rögzült vonzataik nélkül agrammatikusak, az ilyesfajta szintaktikai hiány a nyelvhasználatban olykor áthidalható, sőt gyakran fel sem tűnik. A kortárs szakirodalom implicit argumentumnak hívja az igék fogalmi-szemantikai reprezentációjában nyilvánvalóan benne lévő, de az adott megnyilatkozásból kihagyott vonzatot, amelynek látens jelenlétét a lexikai-szemantikai, grammatikai és pragmatikai evidenciák együttesen igazolják (Németh T. 2000, 2008, 2019; Németh T.–Bibok 2009). A mindennapi nyelvhasználatra nagyon jellemző az argumentumok implicitté tétele, mert így takarékos: *Eszem még egy tényérral. (Mit?) Ezt is kivasalnad? (Mivel?) Írd alá! (Mit? Mivel?)* A pragmatikában Grice (1975) klasszikus cikkétől a relevanciaelméletig (Sperber–Wilson 1995 [1986]) számos beszélő- vagy hallgatóközpontú megfogalmazása van a gazdaságossági tényezőnek, amely fölöttes elvként képes alkalmmilag „módosítani” a nyelvtilani szabályokon, legalábbis amennyire a különböző nyelvek megengedik.

Hogyan tud játszani a költő ezzel a nyelvtilani hiányjelenséggel, miképp válhat versszervező eszközzé az implicit argumentum? Vegyük például Karinthy „irodalmi karikatúrái” (*Így írtok ti*) közül a „Trombolányi” Dezsőnek tulajdonított és *A szegény kis trombitás szimbolista klapcc nyöszörgései* című ciklusba utalt alábbi versezetet (vö. Kosztolányi: *A szegény kisgyermek panaszai – Mint aki a sínek közé esett...*):

- (1) *Mint aki halkán beledépett.  
És jönnek távol, ferde illatok  
Mint kósza lányok és hideg cselédek  
Kiknek bus kontyán angyal andalog.  
Mint aki halkán beledépett.  
Mint aki halkán beledépett.  
Valamibe... s most tüsszöl s fintorog  
Mint trombiták és roppant trombonok  
S a holdvilágnál szédelegve ferdül  
Nehéz boroktól és aranyló sertül  
Ugy lépek vissza mostan életembe  
Mint kifizű, ki csendes, csitri, csempe  
S látok barnát, kókusz, koporsót, képet –  
Mint aki halkán beledépett.*

A *belelép* mint régens két kötelező vonzata a *vki* (alany) és a *vmibe* (illativusi esetű határozó), ugyanabban az előrevetett hasonlító mellékmondatban ismétlődik, akárcsak Kosztolányi eredeti verssora, de tabusztót és kellemetlen érzékszervi következményekkel járó óvatlan mozdulatot sejtető implicit argumentummal, valamint egyszer, eufemisztikusan a *valamibe* határozatlan névmással „kitöltve” a meg nem nevezendőt. Az olvasónak feltűnő, hogy elmarad a vonzat, az ismétlések csak kiemelik a hiányt. Így lesz az implicit, illetőleg határozatlan jelentésű argumentum a humor egyik fő forrása. Stilisztikai-retorikai terminológiával detrakciós mondat- (ellipszis) vagy gondolatalakzatnak (elhallgatás) minősülne ez a nyelvi eljárás (Szikszainé Nagy 2007: 502–506), jóllehet az ellipszis kissé terhelt nyelvészeti fogalom, a mondattan és az alaktan is igyekszik szabályokba foglalni (É. Kiss–Kiefer–Siptár 1998; Bánréti (szerk.) 2022). Az egyszerű szerkezeti ismétlődéseket elkerülni hivatott nyelvtani ellipszist (vö. a retorikában a zeugmával: Gáspári 2003: 66–69 és passim; Szikszainé Nagy 2007: 506–507) nem is lenne szabad összemosni az inkább pragmatikai meghatározottságú, kontextuálisan implicit mondatrészekkel (vö. Bibok 2016; Nemesi 2023).

Szikszainé Nagy Irma több munkájában is idézi Tóth Krisztina *Most viszik, most viszik*<sup>1</sup> című versét, „amelyből nem a vonzatok maradnak el, hanem a lényeges igei formák” (2007: 505, 2016a: 152, 2016b: 260):

(2) *Ne vidd el kérlek  
a függőnyt, amit együtt,  
és vidd el, kérlek,  
az ágyat, amin együtt,  
de hagyd meg, kérlek,  
a képet, ahol együtt,  
– meg a létrát, mert nem érem fel  
ésszel, hogy most viszik  
az ágyat*

Ennek a címe is intertextuális kiindulópontot teremt az értelmezéshez (l. *Most viszik, most viszik Danikáné lányát*), csak más a viszony a két szöveg között, mint Karinthyál: itt a vidám leánykérés rítusának és a szétköltözés lelki megpróbáltatásának ellentéte a jelenet fájdalmát fokozza, és ehhez járul hozzá a korábbi közös élményekre utaló igék sóhajszerű elhagyása – mindegyik behelyettesíthető, nemhogy nem zavarja a megértést, hanem elmélyíti. Ahogy az implicit argumentumok előfordulása, úgy az implicit predikátumoké sem egyedi vonása a költészetnek – tetten érhetjük különféle köznapi megnyilatkozásokban a jókívánság beszédaktusától (*Boldog születésnapot!*) a kérdéseken át (*Hol a pohár?*)

<sup>1</sup> Tóth Krisztina 2004. *Síró ponyva. Versek 2000–2003*. Budapest: Magvető. 48. old.

a közmondásokig (*Többet ésszel, mint erővel*) (Nemesi 2023). A kreatív alkalmazás az, ami a költészetet jellemzi.

Még arra is van példa a költőknél, hogy a predikátum a teljes argumentumszerkezetével együtt implicit marad, arra serkentve az olvasót, találja ki, mivel egészíthetné ki a verssort. A cím ezúttal is támpontul szolgálhat, mint Tandorinál *A damaszkuszi út*<sup>2</sup>, amely újszövetségi allúzióként valamilyen sorsfordító változást/változtatást előlegez meg (vö. Szikszainé Nagy 2016b: 264–265):

(3) *Most, mikor ugyanúgy, mint mindig,  
legfőbb ideje, hogy.*

Az *ugyanúgy* és a *hogy* utáni hiányra külön írásjel (pl. ..., (...), [...]) itt sem hívja fel a figyelmet, de nincs is rá szükség, hiszen a magyar olvasó érzi, mely pontjain agrammatikus a versmondattal, és igényel gondolatban hozzátoldást. Tandori szándékosan nagyobb teret hagy a befogadónak a gondolkodásra, mint Karinthy az implicit argumentumával vagy Tóth Krisztina az implicit predikátumaival: más-más helyzetekben más-más megfejtést lehet keresni a vershez. Ez a költői eljárás Tandorinál nem szokatlan (l. Szikszainé Nagy 2016b: 169). A gondolkodásbeli extra műveleti erőfeszítést pedig a poétikai hatásnak kell ellensúlyoznia – vallja a relevanciaelmélet (Pilkington 2000; Black 2006; Wilson 2018).

### 3. A „balladai homály”

A pragmatika egyik emblematikus szakszava a Grice (1975) által bevezetett implikátúra, amely a nyelvhasználatnak azt a jellegzetességét ragadja meg, hogy a közlő többet vagy mást tud kifejezni egy-egy megnyilatkozásával, mint amit az konvencionálisan jelent: *mond* valamit, de ebből egyúttal kikövetkeztethető, mit *szándékol* közölni. Már az ókori retorikusok is tisztában voltak persze a szónoki érvelés és a trópusok, gondolatalakzatok sugallt jelentésrétegeinek kulcsszerepével (l. Nemesi 2015, 2022: 238–246), de a hétköznapi társalgás felől a pragmatika kezdte el szisztematikusan tanulmányozni a jelenséget. Az implicit jelentések osztályozása, azon belül az implikátúrák fajtáinak meghatározása évtizedek óta foglalkoztatja a jelentéselmélet képviselőit (áttekintésül l. Zufferey–Moeschler–Reboul 2019). Nem bocsátkozva bele a számunkra most mellékes részletkérdésekbe, az implikátúrák Grice-nál is az elemzés középpontjában álló típusa csak a megnyilatkozás kontextusa alapján következtethető ki – mármint az *implikátum*, ha pontosak akarunk lenni, az *implikátúra* tudniillik eredetileg az implikátumok kikövetkeztetésének, az implikálásnak a folyamatát jelöli (Grice 1975: 43–44). Ezeket a kontextusfüggő implikátúrákat Grice nyomán alkalmi (*particularized*)

---

<sup>2</sup> Tandori Dezső 2000. *Egy talált tárgy megtisztítása*. [H. n.]: Fekete Sas Kiadó. 9. old.

nemkonvencionális implikaturáknak nevezhetjük, elhagyva az elterjedt „társalgási” jelzöt – amely a grice-i társalgási maximákat is felidézi –, amikor nem társalgásról van szó. A konvencionális implikaturákat kötőszavak (*tehát, de* stb.) szokták működésbe hozni.

Akár társalgási, akár nem, az alkalmi nemkonvencionális implikatura jelenlétének felismerését és megértését a közlő általában elősegíti, különben azt kockáztatná, hogy a befogadó nem veszi észre. Ezt a viselkedést a relevanciaelmélet az *osztentív* jelzővel illeti (Sperber–Wilson 1995 [1986]: 49). Ugyancsak a relevanciaelmélet észrevétele, hogy az alkalmi implikaturák eltérő erősségűek lehetnek: az „erős” implikaturák elég egyértelműek, így könnyen kikövetkeztethetők, a „gyengék” viszont bizonytalanabbak, nagyobb feladat elé állítva és nagyobb felelősséget róva a befogadóra. Maga a poétikai hatás – relevanciaelméleti nézőpontból – jórészt épp a gyenge implikaturáknak köszönhető (i. m. 222).

Kézenfekvő a balladákkal kapcsolatban sűrűn emlegetett „homályt” a gyenge implikaturák intenzív jelenlétével – vagy, ha úgy tetszik, az alkalmi implikaturák szándékos gyengítésével – magyarázni. A filmtörténetben is jártas Nemeskürty (1993: 550) „a filmre emlékeztető kihagyásos montázstechnikával” állítja párhuzamba a ballada sejtelmességét, borzongató titokzatosságát Arany műveiről írva. Egyetérthetünk Szilágyival (2017: 225), aki szerint utólag a költő neve leginkább balladáival forrott össze, és azzal is, hogy ezekben Arany igyekszik a balladai homályt a maximálisra felfokozni (Szerb 1934<sup>9</sup>: 366). Idézzük hát öt Szilágyi (2017: 225–263) kommentárjaira támaszkodva!

Zách Klárára (1855) szemet vet a királyasszony öccse, Kázmér. Mindezt „virágnyelven” beszéli el a vers:

(4) *Királyasszony, néném,  
Az egekre kérném:  
Azt a rózsát, piros rózsát  
Haj, beh szeretném én!*

*Beteg vagyok érte,  
Szívdobogást érzek:  
Ha meghalok, egy virágnak  
A halottja lészek!*

„Márpedig a rózsametafora történeti-poétikai értelemben igencsak terhelt szemantikus szimbólum is” (Szilágyi 2017: 259). Kázmér léha, becstelen vágyakozását néjje először rosszallja, kisvártatva azonban a kerítője lesz, és a rózsza helyett „egy bútordarab válik metonimikusan erőteljes mertaforává. [...] »Ha beteg vagy, hát feküdj le / Bársony pamlagomra.« Majd ugyanő Klárát utasítja ugyanoda: »Megtalálod a térdeplőn, / Ha nem a diványon.«” (uo.) – mármint az olva-

sóját, amelyért hazaküldi a gyanútlan leányt a templomból. Az sem mondatik ki, hogy a csábító eléri célját, mégis megtudjuk:

(5) *Keresi a Klára,*  
*Mégsem akad rája:*  
*Királyasszony a templomban*  
*Oly nehezen várja!*

*Keresi a Klára,*  
*Teljes egy órája:*  
*Királyasszony a templomban*  
*De hiába várja.*

*Vissza se megy többé,*  
*Deli szűzek közzé:*  
*Inkább menne temetőbe*  
*A halottak közzé.*

Nem tudni, hogy az „oly nehezen várja” pusztá képmutatás-e, vagy arra utal, hogy a királyasszony azonnal meg is bánta tettét, és aggódva várja vissza Klárát (gyenge implikátúra), akit első szavaival még „nem adna százért”. Az apa, Zách Felicián bosszúja még véresebb és tragikusabb bosszút szül, a művelt olvasó pedig Katona *Bánk bán*jára gondol.

A *Tengeri-hántás* (1877) Dalos Esztije „szép leány volt, de árva” – ez grice-i (1975) szemmel konvencionális implikátúra lehet: a köztöszóval kiemelt ellentét talán azt sejteti, nem volt, aki vigyázzon rá, szépsége nehogy bajba sorodja, különben is fiatal volt még a mezei munkára (és óvatlan a szerelemben). Van a versnek egy közbevetésekből álló második szólama, amely látszólag a külvilág történéseire reagál, megakasztva az elbeszélte történetet, valójában azonban metaforikus nyelven kiegészíti. „A »Teli a hold, most buvik fel« a női princípiumnak számító hold említésével pontosan Dalos Eszti nőiségének bemutatását követi [...]. Az »Aha! rókát hajt a Bodré« sor Tuba Ferkó udvarlásának jellegét hangsúlyozza [...]. A »Töri a vadkan az irtást« a szállását éjjel elhagyó Dalos Esztihez rendelődik hozzá, s elég egyértelműen fejezi ki a deflorációt, a házasságon kívüli szerelem beteljesülését. A »Soha, mennyi csillag hull ma!« sor Eszti erkölcsi alászállását és pervertálódását mutatja be. A sírásra pedig a »Nagy a harmat, esik egyre« sor reagál. A „Kuvikol már, az ebanyja!” közbevetés pedig a halál jelzésére szolgál” (Szilágyi 2017: 251–252). Az „Itt nyugosznak, fagyos földbe” többes száma további, az elbeszélő főszólam által elhallgatott részletet árul el implicit módon: Eszti eltitkolt terhességét, vele együtt gyermeke halálát. A sokára hazakerülő Tuba Ferkón – ezt még megtudjuk – a holdkór lesz úrrá (l.

Eszti mint a felbúvó telihold), balsorsa beteljesülését viszont nem mondja ki a vers, csak implikálja:

(6) *Nosza Ferkó, felszalad a boglyára,  
Azután a falu hegyes tornyára;  
Kapaszkodnék, de nem éri,  
Feje szédül: mi nem éri?...  
– Tizenkettőt ver Adonyban:  
Elég is volt ma regélni. –*

Természetesen mindez csupán rövid és felszínes ízelítő abból, hogyan szövik át az implikaturák Arany balladáit, meg sem említve a még összetettebb *Vörös Rébék*et és más, szintén e műfaji csoportba tartozó remekműveit. A további komor hangulatú példák helyett hadd említsem végül *Pázmán lovag* víg balladáját, aki három zápfogának elvesztésével „megússza” a kalandot: amilyen virtuóz és kísérletező Arany a balladai homály megteremtésében, épp olyan kreatív, amikor egy igazi anti-grice-i társalgási jelenetet konstruál. Rikkancs, az udvari bolond a magyarok királyával való szerepcserét követően komikus félrekövetkeztetésekkel folyton félbeszakítja a lovagot panaszának elbeszélésében (Nemesi 2022: 263–265):

(7) *Jöttek, uram, udvarodtól ifjú legények – –  
„Mi dolog ez? s idehaza maradtak a vének?”  
Nem az a baj, uram király, más nekem a gondom,  
Odajöttek vadászni, fiatalok, mondom – –*

*„Vadasodat megrohanták? tilalomba törtek?”  
Dehogy uram! annyi van ott, vigye el az ördög,  
Annyi a vad erdeimben, se szeri, se száma –  
De, ha szóhoz nem jutok, nem lesz vége márma.*

*Este magyar lakomán szívet melegítétek,  
A királyért, hazáért poharat ürítétek –  
„Teleitták magukat? összeverekedtek?”  
Dehogy itták, dehogy itták! szépen lefeküdtek.*

*Reggel, uram, indulnak, köszönik a szállást –  
„S nem fizetik, ugy-e bizony, a vacsorát, hálást?”  
Beste kura fi...zetésért látni a vendéget!  
Magyar ember nem teszi azt, tudja-e fölséged!*

*Reggel, uram, valamennyi útnak ered szépen,  
De az egyik visszaoson – ez a bajom épen –  
Azt az egyet, uram király, a radnai Szűzre!  
Megölöm, – ha ma jutok is a gyehenna-tűzre.*

*„Nagyon illő a panasz, jó lovagom, Pázmán;  
Ilyen eset még nem esett magyar ember házán:  
Útnak ered a vendég, visszaoson egyik;  
Azt az egyet megölöd: nagyon helyes eddig.”*

*Átkozom is!... Nem vagyok én se bolond, se részeg:  
Hogy valaki jő-megy, azért gyilkosa nem lések;  
De mikor a küszöbön állt feleségem, Éva...  
Ezer átok! megölöm, megölöm azt, még ma!*

*„Nagyon okos a beszéd, jó lovagom, Pázmán;  
Hiba lenne, ha valahogy félremagyaráznám:  
Feleséged a folyosón – vagy küszöbön álla:  
Pedig, ugy-e, ritka eset volt ez eset nála?”*

*Gyilkolom is! Uram király, értse meg a szómat!  
Elrabolá földi kincsem’ és mennybeli jómat;  
Megcsókolta – ügysegéljen! – szemeim láttára;  
Hej, hogy elébb nem tudék kapni paripára!*

*„Fejedelmi hitemre! – és a hit nem szellő –  
Meglakol a vakmerő, a semmirekellő!  
Tegyen a kar igazságot! víjon veled szembe!  
Hogy is hívják? a neve nem jut már eszembe.”*

#### **4. Forgatókönyvváltás**

A kognitív tudomány és a mesterségesintelligencia-kutatás közös felfedezése, hogy az emberi gondolkodás nagyban támaszkodik azokra a mentális *forgatókönyvekre (script)*, amelyek az ismerős szituációk jellemzőit sztereotipizálják az elmében (l. Schank–Abelson 1977; Abelson 1981<sup>3</sup>). Minden forgatókönyvhöz hozzátartozik az események, cselekvések helye és többé-kevésbé meghatározott időbeli sorrendje, lehetséges végkifejlete, a szereplők a maguk céljaival és releváns tulajdonságaival, a szükséges kellékek stb. A forgatókönyveken alapuló

---

<sup>3</sup> L. még az *Officina Textologica* 14. (2008) *A forgatókönyv mint dinamikus szövegszervező erő* című számának tanulmányait.



kommunikáció és megértés gazdaságos, mert ami része a forgatókönyvnek, azt nem feltétlenül kell kifejezni, sőt említeni. Ez különösen hasznos például a viccekben, amelyek – amennyire lehet – sűrítve mondanak el egy kitalált történetet valamilyen poén kedvéért.

Raskin (1985) két, egymással össze nem egyeztethető forgatókönyv átfedésbe kerüléséből, az egyikről a másikra történő hirtelen váltásból próbálja levezetni a viccek humorát. Nála a „script” tágon értelmezett fogalom, amelybe nemcsak a „temporális” forgatókönyvek, hanem a szavak „atemporális” fogalmi keretei (*frame*) is beletartoznak (vö. Andor 1985, 2002). A szemantika körében tárgyalja a forgatókönyvváltást, de pragmatikai műveleteket is beleért, jelesül a grice-i (1975) együttműködési alapelv és társalgási maximák megsértését (vagy felfüggesztését, kiiktatását) azokkal a következtetési láncokkal, melyek révén eljutunk – ha eljutunk – a vicc teljes megértéséig (Attardo 2008). Nézzünk egy példát:

(8) *Két tetőtől talpig bekötözött ember fekszik egy kórház kétágyas szobájában. Ahogy állapotuk javul, beszélgetni kezdenek. Egyikük elmondja, hogy őt autóbaleset érte, és kérdezi a másikat, vele ugyan mi történt.*

– *Vadászbaleset – feleli a másik beteg.*

– *Vadászbaleset? – mondja a kérdező. – Mesélje el, ha nem fárasztja.*

– *Nagyon szívesen. A szomszéd országba hívtak meg vadászbarátaim, ott történt az eset. Medvére mentünk, elől a hajtók, mögöttük a vadászok. Egyszer csak látok egy kis barlangot, bekiáltok: brumm, brumm! Kijött egy kis medve, szabályosan lapockán lőttem, a medve kimúlt, a hajtók megnyúlták. Félóra múlva egy nagyobb barlang ötlük a szemembe, oda is bekiáltok: brumm, brumm! Kijött egy nagyobb medve, pont szemembe találtam, azonnal lefeküdt. Örültem, milyen szerencsém volt. Vagy egy óra múlva óriási barlangot látok, ekkorát talán még nem is láttam. Oda is bekiáltottam: brumm, brumm, erre kijött a prágai gyors.<sup>4</sup>*

Az olvasó könnyen ráismerhet a vicc szövegtípusára: a rövid narratív bevezetőt néhány fordulóból álló dialógus követi, amelyben „a másik beteg” a VADÁSZAT, pontosabban a MEDVEVADÁSZAT forgatókönyvét idézi fel, miközben az egész szituációt keretező KÓRHÁZ forgatókönyv is aktív marad a háttérben. Ha nem tudnánk, hogy viccről van szó, azt várnánk, hogy a harmadik, „óriási” barlangból egy még nagyobb medve jött ki, és az okozta a vadász súlyos sérüléseit. Ám a csattanónál hirtelen bekövetkezik a forgatókönyvváltás: kiderül, hogy nem újabb medvebarlangra, hanem egy vasúti alagút be-, ill. kijáratára talált rá a pórral járt vadász, és az onnan feltehetően nagy sebességgel érkező „prágai gyors” ütötte el. Mondhatnánk, hogy ez az első beteg AUTÓBALESET-éhez hasonló VO-

<sup>4</sup> *A legjobb állatviccek.* Összeállította: Moré Ákos. [H. é. n.:] Könyvkuckó. 40. old.

NATBALESET forgatókönyve, de a VASÚTI ALAGÚT fogalmi keretére is szükség van ahhoz, hogy a szövegkoherencia ne sérüljön (a vicc „majdnem nem koherens” szöveg; vö. Szikszainé Nagy 1999: 58–62).

Egy viccgyűjteményt lapozgatva számítunk a benne sorjázó tömör, fiktív történetek végének kimódolt fordulatára, a vicccoén természetéhez tartozik ugyanis „elvárt váratlansága”. A verseknél viszont nem vagyunk erre eleve felkészülve, így valóban váratlan Petőfi *Ismét könny!* című költeményének (1847. augusztus) tréfás befejezése az addig végig elégikus hangvételű strófák után (vö. Szikszainé Nagy 2016a: 146–147, 2016b: 255–256):

(9) *Azt hittem, hogy szememből a sors  
Örökre számüze,  
S ismét pillámon vagy, sötét  
Fájdalmak fényes követe!*

*Alig vidultam a boldogság  
Nyájas napsugarán,  
Ismét felhő takarta el,  
Mely önti záporát reám.*

*De nem, nem zápor ez; csak egy könny,  
Egy könnycseppecske csak,  
És mégis kínosabb talán,  
Mint volna egy egész patak.*

*Oh sírtam én már, sokat sírtam  
Miattad, szerelem,  
És siratálak tégedet,  
Szegény pusztuló nemzetem.*

*De ennél keserűbb könnyűt még  
Nem ejtettem soha,  
Sem érted, égő szerelem,  
Sem érted, hamvadó haza.*

*E könny, mint a tüzes vas, mint a  
Pokolnak lángja, süt...  
Irtóztatón, irtóztatón  
Orromba ment a pípafüst!*

A lírai én addig késlelteti a kicsorduló „könnycseppecske” kiváltó okának közlését, amíg az értelmező már-már kifogy a lehetséges magyarázatokból, hi-

szen mi lehet még a szerelmi bánatnál és a haza sorsának rosszra fordulása miatti keserűségnél is fájdalmasabb érzés (különösen egy önazonosnak tűnő Petőfi-versben)? Az első öt versszak voltaképpen nem zárja ki, de csöppet sem valószínűsíti, hogy a pokoli fájdalom lelki helyett fizikai eredetű, ezért lesz meglepő és humoros fordulat, amikor az utolsó sorból végre megtudjuk: „csupán” annyi történt, hogy pipafüst ment hősrünk orrába, aminek bármily éles fájdalma azért gyorsabban múlik el, mint a mélyen átélt boldogtalanságé.

Petőfi tehát ebben a versében ugyanazt a kognitív mechanizmust használja ki játékosan, mint amely a viccekre oly jellemző: elindítja az értelmezést egy utólag tévesnek bizonyuló irányba, hogy a befogadóval hirtelen megtapasztaltassa a forogatókönyvek ütközéséből adódó humoros inkongruenciát (vö. Dynel 2009; Yus 2016; Raskin 2017). S bár nem minden forogatókönyv-ütközés humoros, ami pedig humoros, nem mindig valamilyen forogatókönyv-ütközésnek köszönhetően az (l. Nemesi 2022: 31–52), láthatjuk, hogy a „raskini módszer” a humoros költészetben is felbukkan. A számos poétikai jegyet magán viselő Petőfi-versből azonban pusztán ezáltal nem lesz vicc (sem mint diskurzusműfaj, sem mint szövegtípus).

## 5. Összegzés

A „Mit mondasz?” kérdést a szemantika így tenné fel magának: „Mit jelent, amit mondasz?”, a pragmatika így: „Mit szándékolsz közölni azzal, amit mondasz?”, a stilisztika pedig így: „Hogyan fejezed ki, amit mondasz?” (vö. Hickey 1993: 584). Ezek a kérdések – és a válaszok is – mintha egymásra épülnének. Ha van (vagy lenne) „pragmastilisztika”, a beszélői szándék és a kifejezésmód, a nyelvi cselekvés és a stílusérték, a közölt jelentés és a stílushatás közötti összefüggéseket kell(ene) firtatnia. Láttuk, hogy a nyelvvel való kreatív költői játékok miként aknázzák ki a mindennapi nyelv olyan jellemzőit, mint a pragmatikailag motivált mondat szerkezeti hiány, az explicit és implicit jelentések összjátéka és a humoros forogatókönyvváltás. Tovább is mehetnénk a beszédaktusok, az udvariasság és udvariatlanság, a diskurzusjelölők, a nézőpontjelölés és egyéb kedvelt pragmatikai témák trükkös formáit kutatva a versekben, de elméleti-módszertani tanulságként talán a fentiekből is leszűrhető, hogy a stilisztikai elemzést lehetséges és érdemes is pragmatikai alapokra építeni. A néhány kiváló költőnkől idézett példák bizonyára újabbakat juttatnak a magyar költészetet jól ismerő olvasó eszébe.

## Irodalomjegyzék

- Abelson, R. P. 1981. Psychological status of the script concept. *American Psychologist* 36/7. 715–729.
- Andor, J. 1985. On the psychological relevance of frames. *Quaderni di Semantica* 6/2. 212–221.

- Andor, J. 2002. On the cohesion and coherence of animal jokes: A frame-semantic analysis of narrative structure. In: Csábi, Sz.–Zerkowitz, J. (ed.): *Textual Secrets: The Message of the Medium*. Budapest: ELTE, 90–101.
- Attardo, S. 2008. Semantics and pragmatics of humor. *Language and Linguistics Compass* 2/6. 1203–1215.
- Bánréti, Z. (ed.) 2022. *Syntax of Hungarian: Coordination and Ellipsis*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bibok K. 2016. Implicit predikátumok lexikai pragmatikai nézőpontból. In: Kas B. (szerk.): „Szavad ne feledd!” *Tanulmányok Bánréti Zoltán tiszteletére*. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet, 129–138.
- Black, E. 2006. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dynel, M. 2009. *Humorous Garden-Paths: A Pragmatic-Cognitive Study*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- É. Kiss K.–Kiefer F.–Siptár P. 1998. *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Gáspári L. 2003. *A funkcionális alakzatelmélet vázlatja*. Piliscsaba: PPKE BTK.
- Grice, H. P. 1975. Logic and conversation. In: Cole, P.–Morgan, J. L. (ed.): *Syntax and Semantics*, Vol. 3: *Speech Acts*. New York: Academic Press, 41–58.
- Hickey, L. 1993. Stylistics, pragmatics and pragmastylistics. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 71/3. 573–586.
- Nemesi A. L. 2015. Vele, nélküle vagy ellene? A kortárs pragmatika és a klasszikus retorika viszonyáról a nyelvhasználat leírásában. *Magyar Nyelv* 111/3. 300–310.
- Nemesi A. L. 2022. *A humor pragmatikai mechanizmusai*. Budapest: Loisir Kiadó.
- Nemesi A. L. 2023. Implicit igei predikátumok a magyarban: beszédaktusok, helyzetmondatok, szólások és közmondások. *Nyelvtudományi Közlemények* 119. 145–169.
- Nemeskürty I. 1993. *A magyar irodalom története 1000–1945*. I–II. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Németh T. E. 2000. Implicit argumentumok a magyarban: előfordulásuk módjai és azonosításuk lehetőségei. In: Kenesei I. (szerk.): *Igei vonzatszerkezet a magyarban*. Budapest: Osiris Kiadó, 197–252.
- Németh T. E. 2008. Az implicit alanyi és tárgyi igei argumentumok előfordulásának lexikai-szemantikai jellemzői. In: Kiefer F. (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan 4. A szótár szerkezete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 71–128.
- Németh T., E. 2019. *Implicit Subject and Direct Object Arguments in Hungarian Language Use: Grammar and Pragmatics Interacting*. Sheffield: Equinox.
- Németh T. E.–Bibok K. 2009. A grammatika és a pragmatika interakciója az implicit argumentumok, az implicit predikátumok és az együttes kompozíció vizsgálatában. In: Maleczki M.–Németh T. E. (szerk.): *A mai magyar nyelv leírásának módszerei VII. Modellek, elméletek és elvek érvényessége nyelvi adatok tükrében*. Szeged: SZTE Általános Nyelvészeti Tanszék, 197–226.

- Pilkington, A. 2000. *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam: John Benjamins.
- Raskin, V. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.
- Raskin, V. 2017. Script-based semantic and ontological semantic theories of humor. In: Attardo, S. (ed.): *The Routledge Handbook of Language and Humor*. London–New York: Routledge, 109–125.
- Schank, R. C.–Abelson, R. P. 1977. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Sperber, D.–Wilson, D. 1995 [1986]. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Szerb A. 1934<sup>9</sup>. *Magyar irodalomtörténet*. Budapest: Magvető.
- Szikszaíné Nagy I. 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2007. *Magyar stilisztika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2016a. A nyelvi játék mint versformáló erő. In: Dobi E.–Andor J. (szerk.): *Tanulmányok a szövegkoherenciáról. Officina Textologica* 19. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 145–167.
- Szikszaíné Nagy I. 2016b. *Költészet és játék. A játékosság stíluslehetőségei a magyar költészetben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szilágyi M. 2017. „Mi vagyok én?” *Arany János költészete*. Budapest: Kalligram.
- Wilson, D. 2018. Relevance theory and literary interpretation. In: Cave, T.–Wilson, D. (ed.): *Reading Beyond the Code: Literature and Relevance Theory*. Oxford: Oxford University Press, 185–204.
- Yus, F. 2016. *Humour and Relevance*. Amsterdam: John Benjamins.
- Zufferey, S.–Moeschler, J.–Reboul, A. 2019. *Implicatures*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Pragmatics in Stylistics: Poetry and Language Play

Playful poetry represents a creative elaboration of the linguistic potential inherent in everyday language, a field that stylistics thoroughly investigates. This paper examines how basic pragmatic concepts can support stylistic analysis through three phenomena: implicit arguments and predicates as stylistic tools, the use of implicatures to create the characteristic obscurity and ambiguity found in ballads, and the sudden script-switching seen not only in joke punchlines but also in humorous poems. By analyzing a couple of examples taken from five well-known Hungarian poets, it highlights the connection between pragmatics and stylistics and proposes an approach that enriches stylistic interpretation using pragmatic frameworks.

## 15.

### Kérdésalakzatok a Krúdy-próza stílusszerkezetében

PETHŐ JÓZSEF

#### 1. Bevezetés

##### 1.1. Nyelv- és stíluselméleti keret

Jelen tanulmány nyelvelméleti háttérét és módszertani alapjait tekintve a funkcionális kognitív nyelvészet, ezen belül a kognitív stilisztika keretébe illeszkedik. Az idetartozó alapelvek és kategóriák részletesebb tárgyalására ugyan most nincs mód – s a funkcionális nyelvészetnek nagyjából a 2000-es évek elejétől már a magyar tudományosságban is elindult dinamikus terjedése, térnyerése következtében (l. pl. Tolcsvai Nagy–Ladányi szerk. 2008; Tátrai 2011; Tolcsvai Nagy 2013; Tolcsvai Nagy szerk. 2017;) talán nyomós ok sem –, de a legfontosabb háttérfeltevések kiemelése mégis célszerű, indokolt. A funkcionális kognitív stilisztika meghatározó jelentőségű nyelvelméleti alaptételei (vö. pl. Geeraerts ed. 2006; Langacker 2008; Tolcsvai Nagy 2013; Tolcsvai Nagy szerk. 2017) a következők: a nyelv a megismerés közege és része, a nyelvi rendszer és a nem nyelvi kognitív rendszerek között kölcsönviszony van; a nyelvi rendszernek a produkció és a megértés is integrált része; a jelentés a meghatározó tényező, ugyanakkor a leírásnak egyszerre kell szerkezet- és jelentésközpontúnak lennie. Nyelvelméleti és egyben módszertani alapelv az, hogy a kategorizációban a prototípuselv érvényesül. Módszertani szempontból továbbá különösen fontos, ezért itt is következetesen alkalmazni próbált elv, illetve követelmény az elmélet és az empiria kölcsönviszonyának érvényesítése, ami azt jelenti, hogy az elméleti előfeltevések és a nyelvi adatok gyűjtése és leírása kölcsönösen hat egymásra, azaz nem deduktív és axiomatikus jellegű a leírás.

A kognitív stilisztika stílusértelmezésének sarokpontja, hogy a nyelvi szerkezetek megformáltsága nem pusztán díszként funkcionál, hanem inherens módon, releváns mértékben hozzájárul a szövegek jelentéséhez (vö. pl. Tolcsvai Nagy 1996, 2006; Pethő 2020a). A stílus eszerint a szöveg megformáltsága által létrehozott értelem-összetevő, mely a befogadó szempontjából attributív módon valószínűsíti meg a szövegben a beszélő szándékolt vagy akár nem szándékolt, nem fogalmi és nem denotatív közléselemeit (Tolcsvai Nagy 2006: 631). A stílustulajdonítás és a stílushatás alapját végső soron a stíluselemekhez vezethetjük vissza, stíluselemen itt a szöveg valamely kisebb egységét értve, „amely a beszélő/író vagy a hallgató/olvasó szerint megformáltságával hozzájárul a szöveg stílusértel-

méhez” (Tolcsvai Nagy 1996: 264). Jelen esetben a vizsgált szövegek stíluselmei közül a kérdéshalakzatokra fogok fókuszálni, emellett „háttérben” szemlélem csak a többi, a Krúdy-művek esetében egyébként nyilván meghatározóan fontos stíluselemet<sup>1</sup> (vö. pl. Kemény 2016; Pethő 2020a, 2020b).

## 1.2. Célok és korpusz

Elsődleges célom a kérdéshalakzatok itteni, több Krúdy-műfajban és több kötetben való vizsgálatával a Krúdy-próza teljesebb leírásához való hozzájárulás. Ennek a megközelítési lehetőségnek a Krúdy-életmű esetében eddig mindösszesen egyetlen, ám igen fontos, a jelen dolgozatban is többször hasznosított előzménye van: Szikszainé Nagy Irma *Retorikus kérdésfunkciók Krúdy Az útitárs című kisregényében című* dolgozata (Szikszainé Nagy 2004a). Tulajdonképpen ennek a tanulmánynak az általános céljával egyezik meg a sajátom is. Pontosabban szólva ugyanazokat a célokat kísérelem meg továbbvinni, azaz Szikszainé Nagy Irma eredményeit más Krúdy-szövegek analízisével kiegészíteni: „Nemcsak [a Krúdy-próza] kérdéshalakzat-típusait akarom szövegkörnyezetükbe ágyazottan megállapítani, hanem azt is fel kívánom tárni, hogy melyek a kérdéshalakzatok nyelvi megformáltságából adódó stílustulajdonítási következtetések; mi módon részesei ezek a stílusértelemnek és ezáltal a szövegértelemnek; illetve mennyiben válnak stílárís-retorikai és szövegszervező erővé, és hogyan járulnak hozzá a jellegzetes krúdys atmoszféra megteremtéséhez” (2024a: 75). Emellett – a gyakorlat és elmélet egységének jegyében – alakzatelméleti vonatkozású célom az elemzésekkel a kérdéshalakzatok funkcióinak és tipológiájának leírásához való hozzájárulás is.

Az általam vizsgált szövegek a következők:

– *Szindbád ifjúsága* (1911/1912<sup>2</sup>). E kötet kiválasztásának oka az, hogy az 1911-ben (1912-ben?) megjelent *Szindbád ifjúsága* a Krúdy-szakirodalom egyöntetű véleménye szerint az életpálya meghatározó, sőt korszaknyitó jelentőségű műve, ebben bontakozik ki a jellegzetes Krúdy-stílus (lásd például Kemény 1974: 4; Bezeczy 2007; a kötet megjelenési körülményeiről, szerkezetéről, műfaji kérdéseiről részletesebben l. Pethő 2004a: 25–38).

– *Aranykéz utcai szép napok* (1916). A szöveg kiválasztásának a fő oka az volt, hogy Krúdynak ez a novellagyűjteménye a stílus szempontjából prototipikusnak tekinthető szövegegyüttes, amelyben a líraiság és az ironia, az impresszionizmus

<sup>1</sup> Itt figyelembe kell venni ugyanis azt a tényt, hogy „a hagyománymondás, a dialogicitás, az esztétikum megnöveli az irodalmi szöveg elemeinek feltűnőségi mértékét, s e tényezők a befogadót arra készítetik, hogy az irodalmi szöveg sok vagy minden nyelvi elemét a szöveg stilisztikai strukturájának részeként szemlélje, s ezért azoknak stílusértéket tulajdonítson” (Tolcsvai Nagy 1996: 119).

<sup>2</sup> A címlapon ez olvasható: Krúdy Gyula: Szindbád ifjúsága (sic!), A Nyugat Kiadása, Budapest, 1912. A belső címlapon viszont az 1911-es évszám szerepel.

és a szecesszió, a stilizálás és a realista elemek sajátos, leginkább krúdysnak tartott szintézise hozza létre a holisztikus stílushatást, ezért eminens módon alkalmas a Krúdy-stílusstruktúra összetettségének megközelítésére (vö. pl. Kemény 2001; Pethő 2014).

– *Napraforgó* (1918). A regény korpuszba való beválasztásának indokát a Szegedy-Maszák Mihály (1991: 654): által adott általános elemzésben és pontos értékelésben foglaltak adják meg a legtömörebben: „Krúdy a Szindbád ifjúsága (1911) című kötetétől kezdve a novella megújítója lett, *Napraforgó* (1918) című könyvével pedig a 20. századi magyar regényírás egyik legjelentősebb alkotójának, egyúttal – jellem és történet széttördelésével – a műfaj kezdeményező erejű továbbfejlesztőjének bizonyult.”

### 1.3. A kérdésalakzatok stilisztikájáról

Habár ennek a tanulmánynak nem alapvető célja az alakzat fogalmával, illetve az *alakzat* terminus használatával kapcsolatos elméleti modellek, definíciók tárgyalása, de mivel az alakzat fogalma alapvető jelentőségű funkcióban és gyakran fordul elő a dolgozatban – tekintettel a retorikai-stilisztikai szakirodalomban ma is egymás mellett létező igen eltérő alakzatfogalom-értelmezésekre –, szükséges legalább röviden bemutatni azt, hogy magam milyen alakzatfogalmat kívánok alapul venni. Kiindulópontom az az Alakzatlexikonban (Szathmári szerk. 2008) érvényesített értelmezés, amelyet Czetter Ibolya (2008: 23) így összegez: „Az alakzat mint kodifikálódott nyelvi séma olyan átalakító eljárás eredménye, amelyben a beszélő vagy író bizonyos kommunikatív hatásszándékainak megfelelően eltér a normatívnak tekintett kifejezésformáktól. Az alakzat egyszerre forma (szerkezet) és funkcionálás (működés). Az alakzatok a jelenségek nyitott osztályai, kétarcú, kognitív, pragmatikus, ismeretelméleti kategóriák, amelyek egyfelől generikus jegyekkel rendelkező, egyetemes formák, másfelől mindig az adott kontextusbeli használat, a konkrét funkció függvényei. Az alakzatok mindenkori aktualizált funkciója a szöveg létrejöttében megnyilvánuló stílus.” Ennek a körültekintő meghatározásnak egyetlen labilis pontja, kategóriája a „normatívnak tekintett kifejezésforma”. Az idetartozó problémáknak a körüljárására azonban most nincs lehetőség, így csak Tolcsvai Nagy Gábor (2003) *Az alakzatok kognitív nyelvészeti megalapozása* című tanulmányára utalok, amely számos olyan szempontot felvet, amely további tisztázáshoz vezethet. Tolcsvai Nagy az alakzatot funkcionális nyelvészeti megközelítéssel, a „retorika mesterségéről” leválasztva, „mint két, egymásba átalakítható szerkezet összefüggését” írja le, olyan viszonyként, amelyben az egyik szerkezet általában megszokottabb, mint a másik; az általa jellemző példaként vizsgált egyik szerkezetpárról (alakzat vs. „normálforma”) azt állapítja meg összegzésként, hogy „egyik esetben sem mondható, hogy »logikus« vagy a »logika szerinti« konceptualizáció történik.



Inkább arról van szó, hogy az egyik esetben más a kognitív ösvény, amelyen a kompozitumszerkezet egyik tagjától a másikig eljutunk a feldolgozás során, és más a szerkezet eleji semleges kiindulópont a nézőpontoszerkezetben” (Tolcsvai Nagy 2003: 225). Hasonló kiindulópontból írhatók le és értelmezhetők a kérdésalakzatok is.

A kérdésalakzat fogalmának értelmezésében és a tipológia vonatkozásában Szikszainé Nagy Irma munkásságára támaszkodom (l. pl. Szikszainé Nagy 2004b, 2004c, 2006, 2008). Eszerint „kérdésalakzat [...] minden kérdő formájú, de nem kérdő beszédaktusként megvalósuló megnyilatkozás” (Szikszainé Nagy 2008: 11; vö. még Kocsány 1997). A tipológia felvázolása előtt mindenképpen érdemes utalni arra, hogy a típusok meghatározása itt sem jelentheti merev határok tételezését. Erre Szikszainé Nagy Irma és többször fölhívja a figyelmet, például ekképpen: „A kérdésalakzatok nem minden esetben sorolhatók be tisztán egy-egy típusba, ugyanis a kérdésalakzatok átlényegülése gyakori jelenségnek mondható. Ez azt eredményezi, hogy a prototipikus példák mellett megjelennek a nem-prototipikusak is, amelyek nem mutatják fel tisztán egy-egy kérdésalakzat jellegzetességeit” (Szikszainé Nagy 2004c: 57). *Az útitárs* című Krúdy-kisregény kérdésalakzatainak vizsgálata után is arra a megállapításra jut, hogy „értelmetlen a kérdésalakzatok merev kategóriákba sorolása, hiszen a kérdések csak szövegkontextus függvényében értelmezhetők, típusuk is kizárólag szövegbe ágyazottságukban állapítható meg” (Szikszainé Nagy 2004a: 83).

Szikszainé Nagy (2008: 64) rendszerében – strukturális ismérvek alapján – a következő típusokat határozza meg, ezt a modellt vettem én is alapul.

### A) Egyelemű kérdésalakzatok:

- a) *Interrogáció (költői, szónoki, retorikus vagy retorikai kérdésnek is szokták nevezni)*: felszólítás, megállapítás, kijelentés, óhajtás értékű kérdés.
- b) *Kérdő dubitáció* (tanácsalansági kérdés): A *dubitáció* Szikszainé Nagy (2008 passim) terminológiája, fogalomhasználata alapján azonosítható a *tűnődő kérdés*-sel: „magyar megfelelői *kétkedés, kételkedés, tűnődő kérdés*” (Szikszainé Nagy 2008: 181). E dolgozatban magam is ez utóbbi, azaz a *tűnődő kérdés* terminust használom majd, ezzel egyrészt a stilisztikai hagyományt (l. pl. Szathmári szerk. 1961: 462–463), másrészt Szikszainé Nagy Irma (2004a) gyakorlatát is követve.
- c) *Kérdő kommunikáció*: a befogadóhoz forduló szimulált tanácskérő kérdés.

### B) Kételemű kérdésalakzatok:

- a) *Kérdő szubjekció*: ellentetésre épülő kérdés-felelet.
- b) *Kérdő raciocináció*: kérdésre feleletet adó magyarázat.
- c) *Kérdő szermocináció*: párbeszédutánzás.
- d) *Önvizsgálatra készítendő kérdés*: olyan alakzat, amelyben a kérdés és a szöveg-folytatás közé odagondolandó a befogadó feltételezett válasza.

### C) Határsávba tartozó kérdésalakzatok:

- a) *Kérő kérdés*: rejtett felszólítás.
- b) *Kérdve felkiáltó* – *felkiáltva kérő*.

A bevezető fogalmi tisztázásához még egy fontos tényező említése mindenképpen szükséges. Szépirodalmi alkotásokról lévén szó fontos hangsúlyozni, hogy a hétköznapi kommunikáció figyelmi jelenetével (vö. Tátrai 2011: 31) ellentétben a „dialogicitás paradox, az alkotó a kérdéseire konkrét feleletet nem vár, csak a gondolkodási folyamatot kívánja elindítani az olvasóban. Tehát a szépirodalmi kérdések [azaz minden kérdés: P. J.] (szereplőik dialógusainak kivételével) alakzatnak minősülnek” (Szikszainé Nagy 2008: 54). A Krúdy-szövegek esetében ehhez még figyelembe kell vennünk két tényezőt, ezek ugyan a kérdésalakzatként való besoroláson nem változtatnak, de árnyalják a kategorizálást és a stílusalakításban és a szövegértelmeben betöltött szerep értelmezését: egyrészt arról van szó, hogy Krúdy prózájában nem mindig lehet eldönteni, hogy a narrátor vagy a szereplő szól-e.<sup>3</sup> Szikszainé Nagy (2008: 54) idézett megállapításával egyetértve: amennyiben a narrátor szól, akkor ab ovo retorikus kérdésről van szó, de gyakori, hogy valamilyen szereplő – az elbeszélő szólamatól határozottan vagy esetleg nem teljes egyértelműséggel elválasztható – belső monológjában fordul elő kérdésalakzat.

## 2. A kérdésalakzatok szerepe a vizsgált Krúdy-kötetek stílus- és értelem szerkezetében

Az elemző részben több, a szövegek, kiemelt példák elrendezésére vonatkozó haladási lehetőség merült fel. Egyrészt produktív megoldásnak tűnt a „kronológiai sorrend”, azaz a vizsgált művek keletkezési ideje (esetleg keletkezési ideje és műfaja) szerinti elrendezés, ezen belül pedig a szövegekben előforduló kérdések sorrendjét és jellegzetes típusait követő sorrend. Másrészt adódik az a szintén kézenfekvő lehetőség, hogy az elemzés a Szikszainé Nagy által kidolgozott kérdésalakzat-tipológia szerint haladjon. A stílusvizsgálat szempontjából produktívabbnak tartva az első lehetőséget választottam, úgy vélve, hogy ez a fent már megjelölt céljaimhoz: azaz egy általános kép kialakításához a Krúdy-művekben előforduló kérdésalakzatokról, valamint a kérdésalakzatok funkcióinak általánosabb igényű leírásához egyaránt jobban megfelel. Előre kell bocsátania

---

<sup>3</sup> Vö. pl.: „a narrátor és a hős(ök) szavai sokszor szétválaszthatatlanul egybefonódnak, a szubjektív vizálás megszünteti az elbeszélői módok éles határvonalát, így a narratív struktúra egyik legmeghatározóbb tényezőjévé a szabad függő beszéd válik” (Jenei 2004: 39). „Az elbeszélő egyszer magához beszél, egyszer kiszól az olvasóhoz, ismét máskor mintegy távolságtartó, tárgyilagos történetmondó viselkedik. Ezáltal az elbeszélő és a szereplők, ill. az elbeszélő és az olvasók közötti távolság viszonylagossá válik, mert a belső tudati történések és az eseményleírások közötti különbség nem egyértelmű” (Tolcsvai Nagy 2004: 104).

nom azt is, hogy az alábbiakban nem minden típusra térek ki, hanem csak azokra, amelyek stíluselemként relevánsak; ezzel kapcsolatban hadd utaljak vissza Tolcsvai Nagy Gábor (1996: 264) fent már idézett, itt is alapul vett stíluselemértelmezésére: eszerint azok a nyelvi elemek tekintendők stíluselemnek, amelyek megformáltságukkal hozzájárulnak a szöveg stílusértelméhez.

Szikszainé Nagy Irma a fentiekben már többször hivatkozott, *Az útitárs* című kisregény kérdésalakzatait bemutató tanulmányában kiemeli a tűnődő kérdések jelentőségét, sőt azt is megállapítja, hogy a szövegben gyakori kérdésalakzatok között „**domináns szerephez jut** a stilisztikákban számon tartott **tűnődő kérdés**” (Szikszainé Nagy 2004a: 75; a kiemelés tőlem: P. J.). Hasonló megfigyelést tehetünk az itt vizsgált szövegek esetében is, ahogyan ezt az alábbi példák<sup>4</sup> igazolják. Elsőként a *Szindbád ifjúságából* lássunk néhány idetartozó jellegzetes példát:

(1) A főerdész úrnak olyan piros volt a bekecse, mint a forrázott rák színe, akkoriban ez volt a legszebb bekecs a Kárpátok alatt... És íme, a pohos toronynak dereka, amint a völgyből amott kibontakozik, éppen olyan piros színű, mint a régi bekecs volt. Piros a torony hasa, mint a jezsuita generálisnak a köntöse, *akinek képét ugyan hol is látta valaha, valamikor?*... Ah, megvan. A kis városkában, az algimnáziumhoz tartozó régi kolostorban, a hosszú, félhomályos folyosón, ahol annyi tömördek régi papnak az arcképe (derékig, olajban) függ egymás mellett. A fekete köntösű szerzetesek között szinte kivirít a jezsuita generális piros kabátja. *Vagy talán valami régi pápa képe volt az? Incéé vagy Benedeké?*... A lovak várost szimatolván, a kocsis az utazás végcélját tudván, gyorsan viszik a szánt a piros derekú torony felé, amíg Szindbád régen látott képeken gondolkodik. Huszonöt esztendő! Mintha tegnap lett volna... (Krúdy 1911: 8).

(2) Ott volt tehát Szindbád azon a helyen, ahol életének egyik legkedvesebb kalandja történt, és próbált visszavarázsolni valamit a múlt képeiből, érzéseiből, hangjaiból. Nehezen ment az emlékezés, mert egy nagy csók a leány húsos, tapadó, forró, nedves ajkairól útjába állott mindenféle más emléknek. Még a selymes felső ajakra emlékezett, remegő kezekre és a kendő puha kelméjére. És még arra, hogy nagyon sokáig, szinte órákig tartott, amíg kellő ereje és bátorsága támadt ahhoz, hogy a leányt a karjába vegye...

*Boldog volt-e? Büszke volt-e?*

Semmire sem tudott visszaemlékezni másra, mint csupán arra, hogy sietve menekült a kertek alatt (Krúdy 1911: 30).

<sup>4</sup> Az idézett részeket – néhány Krúdy egyéni írásmódjára jellemző sajátosságtól eltekintve – minden esetben a mai helyesírás szerint egységesítettem, a nyilvánvaló nyomdai hibákat kijavítottam.

- (3) Előresietett, túl a patakon – midőn a pallón átkelt, Szindbád erősen szemügyre vette bokáját – megállott egy helyen, ahol törpe, régen halott fűzek heverték egymásra borulva, mintha elmúlt életüket siratnák. „Itt jártam” – gondolta Szindbád minden lépésnél – „*vajon a fák emlékeznek-e rám?*” (Krúdy 1911: 143–144).

Ha funkcionális nyelvészeti megközelítésben, azaz nyelvi kontextusban (ko-textusban) és a jelentésképzés (szövegértelmezés-képzés) szempontjából vizsgáljuk a fenti idézetek kérdésalakzatait, akkor mindenképpen szükséges arra is kitérni, hogy ezek az alakzatok hogyan kapcsolódnak össze ez emlékezés-motívummal, a Krúdy-művekben szövegszervező szerepet betöltő emlékezési folyamattal (vö. Perkátai 1938: 9 és passim<sup>5</sup>; Pethő 2004). Ezzel összefüggésben különös figyelmet érdemel a szabad függő beszéd (SZFB) jelenléte, tudniillik az elbeszélő és a főhős megnyilatkozása itt is gyakran – mint Krúdy szövegeiben máshol is (vö. Jenei 2004: 39; Tolcsvai Nagy 2004: 104) – szétválaszthatatlanul egybefonódik, „az elbeszélő nem választható el az elbeszélés anyagától, és ez csak SZFB-ben fejeződhet ki” (Murvai 1980: 139). Az (1)-ben különösen szaliens módon jelenik meg a tűnődő kérdés, az emlékezés és a szabad függő beszéd együttes, emergens stílusalakító szerepe. Az első két mondat SZFB-ként értelmezhető (az első a félbeszakítottság, a második főként a mondatkezdés, az *íme* partikula miatt is), a 3. mondat egyes szám 3. személyű igalakkal formált tűnődő kérdését (*akinek képét ugyan hol is látta valaha, valamikor?*) azonban csak az elbeszélőnek tulajdoníthatjuk. Ezután újabb váltás következik, ennek fontos eleme, hogy a múlt idejű igealakokat jelen idejűek követik, majd az ezutáni kérdések is SZFB-ként jelennek meg: *Vagy talán valami régi pápa képe volt az? Incéé vagy Benedeké?* Az emlékezés mentális folyamatának sok esetben szükségszerű velejárója a bizonytalanság, az emlékezés nehézségeivel így rendszerszerűen függ össze a tűnődő kérdések megjelenése, ahogy azt az (1)–(3)-ban egyaránt látjuk, ám különböző narratológiai megoldásokkal: a (2)-ben az elbeszélő, a (3)-ban a szereplő megnyilatkozásának része a tűnődő kérdés. Vegyük észre azt is, hogy a (2)-ben a szövegtagolás, a külön bekezdésbe rendezés is kiemeli, a szövegértelmezés szempontjából így hangsúlyosabbá teszi a kérdésalakzatok szerepét.

Az (1)–(3) elemzésekor érdemes visszautalni azokra a fent idézett meglátásokra, amelyeket Szikszainé Nagy Irma (2004a: 83, 2004c: 57) a kérdésalakzatok tipológiája kapcsán, az egyes típusok összefonódásáról, a határok esetenkénti elmosódásáról megfogalmazott. Az (1) második kérdése (*akinek képét ugyan hol is látta valaha, valamikor?*) után ugyanis válasz következik (*Ah, megvan. A kis*

---

<sup>5</sup> Az emlékezés szövegszervező szerepét már a Krúdy-életmű első monográfiája, Perkátai László is kiválóan látta: „Krúdy Gyula [...] írásaiban emlékező ember. Valamiképpen eszmélkedési formája az emlékezés” (Perkátai 1938: 9). „A külsőleges indíték helyébe belülről jövő konstruáló erő lép. A hős emlékezik, és ez az emlékezés viszi tovább a novellát” (Perkátai 1938: 67).

városkában, az algimnáziumhoz tartozó régi kolostorban, a hosszú, félhomályos folyosón, ahol annyi tömérdek régi papnak az arc képe (derékig, olajban) függ egymás mellett. A fekete köntösű szerzetesek között szinte kivirít a jezsuita generális piros kabátja.). Hasonlónak tekinthető a helyzet a (2) esetében is: *Boldog volt-e? Büszke volt-e?* [új bek.] *Semmire sem tudott visszaemlékezni másra, mint csupán arra, hogy sietve menekült a kertek alatt.*) Így itt indokolt lehet a szermocinációként való értelmezés is, hiszen a megnyilatkozás formája ennek a kérdésalakzatnak az esetében egyaránt lehet dialógus és belső monológ (Szikszainé Nagy 2008: 311, 322; vö. még pl. Plett 1991: 68). Ennek a megközelítésnek az a relevanciája, hogy előtérbe helyezi azt a tényt, hogy az emlékezés folyamata nemegyszer összekapcsolódik egy sajátos belső dialógussal.

Krúdy másik itt vizsgálendő novelláskötetében az *Aranykéz utcai szép napok*-ban is gyakori és szaliens stílus elem a tünődő kérdés, ugyanakkor, mint látni fogjuk, ezekhez más jellegzetes szövegbeli funkciók kapcsolódnak:

- (4) Hónapok óta figyelem szobám ablakából az alkonyati ég felhőit s az éjszaka bús kis szeméit, az elhalványuló és feltünedező csillagokat. *Miért van az, hogy a felhőknek minden nap más alakjuk van, és miért ragyognak fel minden este a csillagok oly ifjan, frissen, mintha az ifjúság vizéből ittak volna?* (Krúdy 1916: 21)
- (5) Vadludak szálltak a Duna felett éjszaka és a kiáltásuk a magosból a földre hallatszott, mintha vándorlelkek utaznának Budapest mellett és egymástól a város nevezetességeit tudakolnák. [...] Gi-gá, hangzik az éjben a kóbor madarak kiáltása, őszi éjszaka hervadt csöndje reszket a fehér függönyös ablak előtt, amely a magosban világít: egy asszony olvassa a régi szerelmes leveleit. *Vagy talán szerelem van ott, remegve búvik férfiai ölébe a kedves, és sóhajtva hanyatlik le a feje; epedés, vágy, csóknak csacska remegése, mézédés szavak bugyborékolnak és tajtékzanak az áradatban, szerelem őszi éjszakán, midőn a háztető felett magosan a vadludak kiáltanak?* (Krúdy 1916: 56)
- (6) Vadászni jártam akkor ezen a tájon, fiatal és egészséges voltam, még azt hittem, hogy minden nő hajának más illata van, és olyan női szemet kerestem, amely majd jól, mélyen belém tekint egyszer. *Vajon milyen lesz ez a szem, a száj, és a hangja milyen? Csakugyan szőlőfürtök a nők, akikről mindenkinek szabad csípni egy szemet? Egyiknek másforma a válla, mint a másiknak?* (Krúdy 1916: 66)

A *Szindbád ifjúsága* és az *Aranykéz utcai szép napok* tünődő kérdéseit összevetve a legszembetűnőbb különbség valószínűleg abban jelölhető meg, hogy az

utóbbi kötet kérdésalakzatai grammatikailag-szemantikailag jóval összetettebbek, „testesebbek”, továbbá gyakran a halmozás alakzatával együttesen jelentkeznek (a halmozásról l. Pethő 2004). Ezzel szorosan összefüggő, stílusalakító tényező továbbá a ritmikusság és a képiség különböző formáinak (hasonlat, megszemélyesítés, metafora: *mintha az ifjúság vizéből ittak volna; szőlőfürtök a nők stb.*) a hangsúlyos jelenléte. Mindezeket a tényezőket összegzően a poétikusság és a stilizálás fogalmával írhatjuk le. A poétikusság itt a nyelv olyan specifikus alkalmazásba vételeként értendő, amely ugyan magyarázható a nyelvi szerkezetek általános működtetéséből kiindulva, ám a jelentésképzés mentális műveleteinek összetettségét tekintve attól fokozati eltérésekben mutatkozik meg, a nyelvi szerkezetek poétikus alkalmazásának kognitív hatása pedig abban mutatkozik meg, hogy a hétköznapi megismerésre jellemző konceptuális stabilitást és koherenciát megbontja (vö. és bővebben l. Simon 2016; Domonkosi et al. 2018). A poétikusság egyszerre feltételezi a megismerés és a nyelv közegében kialakuló referenciális jelentés interszjektív jellegét, ugyanakkor a megszokott és kanonikus jelentésalkotási műveletek átmeneti vagy tartós felfüggesztését, amely mind a nyelvi szimbólumok megformálására, mind referencialitásuk kidolgozására hatással van. A stilizálás fogalmának értelmezéséhez jó kiindulópont a *Világirodalmi lexikon* vonatkozó szócikke, amely szerint a stilizálás többértelmű kifejezés, de a legfontosabb – szempontunkból a leginkább lényeges – jelentése a stílszerű formaelemeknek olyan fokozása, „amelynél fogva háttérbe szorul a tárgyi-lexikális jelentéstartalom, s a stíluselemek válnak uralkodóvá. A stilizálás lényegében a történeti fejlődés során kijegecesedett, elvonttá vált stíluselemek jegyében való átalakulást jelent; stilizáláson mindenkor elsősorban bizonyos történetileg kialakult stílushoz [...] való alkalmazkodást értünk” (Baránszky-Jób 1992: 604). A szecessziós jellegű *Aranykéz utcai szép napok* meghatározó stílusjellemzője is az „alkalmazkodás”, nevezetesen a biedermeier-romantikus prózastílushoz, azaz szövegszervező elvvé lesz a szecesszió legáltalánosabb, legjellegzetesebb stílustechnikája a stilizáció (Szabó 1998: 179; Pethő 2014). Ennek egyik fontos tényezőjeként funkcionálnak a kérdésalakzatok is, mégpedig a 19. század elejének szépirodalmi stílusát imitáló összetett grammatikai formákkal, szemantikai struktúrákkal, az egyéb alakzatokkal és a nyelvi képekkel való összekapcsolás által is fokozott poétizáltsággal.

A *Napraforgóban* megintcsak a kérdésalakzatok más típusai és funkciói kerülnek előtérbe. Részint azok a „klasszikus” regénybeli funkciók a leginkább jellemzők, amelyeket *Az útitárs* elemzésében Szikszainé Nagy Irma is sokrétűen bemutat, így például a jellem- és környezetábrázolás (Szikszainé Nagy 2004a: 74), az élénkítés, az érdeklődés felkeltése (Szikszainé Nagy 2004a: 78) stb., emellett azonban az ironikus jelentésképzésben is szerepet kapnak a kérdésalakzatok. Nézzük meg most néhány jellemző példa alapján ezeket a funkciókat!

- (7) *Ki ismerné a nők rejtélyes érzéseit, rejtettebb útjait, soha be nem vallott kalandjait?* A szent Cecíliához hasonlatos drága úrnő, aki az estélyen harmatozva illatozik, délután talán a kamarai erdőcskében járt a titokzatos lovaggal és térdén még látszik a hangyamarás... Üde, jószagú szája választékosan ejtegeti a keresett szavakat, amelyeket boldogtalan versírók vagy csapzott regényírók műveiből tanult, mindenkit bámulatba ejt szellemes társalgásával – míg egy órával az ünnepély előtt fékevesztett szerelmében talán olyan szavakat váltott titkos kedvesével, mint egy matróz-kocsma szolgálója... [...] *Vajon melyik unatkozó asszony ne szeretne megismernedni a szerelem misztériumával?* (Krúdy 1918/1925: 26)
- (8) Kálmán szerette ezt az előkelő világot. Ah, mennyiért nem adta volna, ha bepillanthat a grófnék lakó- és hálószobáiba! *Vajon mivel töltik napjaikat e földreszállott angyalok? Valóban úgy ápolják a lábukat, mint a táncosnők? Szerelmes-e a gondolatuk egy rézmetszetbe vagy egy fűrgé versbe?* (Krúdy 1918/1925: 26)
- (9) *De mi történt az erős, hatalmas férfival, aki belenevetett az asszonyok arcába, akik ő miatta hullatták könnyeiket? Mi okozta a változást e megvető férfiúnál, aki szóval, csókkal, simogatással fősvénykedve bánt az asszonyoknál; ünnepnap volt, ha észrevette gyengéd fufangjaikat, kedveskedő mesterkedésüket?* A brontesz-ember megrokkant, mint a kapufélfa, amely idejét túlélt. Vörös szemmel figyelte felesége mély, egészséges álmát, leste az alvás közben elhangzó gyöngéd nyögdcicséléseket, duruzsolásokat, sóhajtásokat, amelyeket felszívott a szívébe (Krúdy 1918/1925: 33).

A (7) első kérdésalakzata, a *Ki ismerné a nők rejtélyes érzéseit, rejtettebb útjait, soha be nem vallott kalandjait?* interrogáció lényegében ezt a (közhelyszerűnek is minősíthető) állítást fejezi ki: 'senki nem ismerheti igazán a nőket', ám a részletezően kibontott jelentésspecifikációval, a ritmikus, halmozásos szerkesztéssel mégis poétikusan, vagy más interpretációban: némi ironiával. Az ironikus értelmezéshez (az ironia fogalmához l. Nemesi 2019, Tátrai 2011: 190–204) alapot adhatnak a nézőpontok, egymás mellé helyezett tudás- és értelmezési keretek éles kontrasztjából eredő ellentétek: *A szent Cecíliához hasonlatos drága úrnő, aki az estélyen harmatozva illatozik ↔ a kamarai erdőcskében járt a titokzatos lovaggal és térdén még látszik a hangyamarás; választékosan ejtegeti a keresett szavakat ↔ olyan szavakat váltott titkos kedvesével, mint egy matróz-kocsma szolgálója...*, sőt akár a kérdés közhelyszerűségének is lehet ironikus hatása. Elsősorban ugyancsak az ironikus értelmezés lehetőségét kínálják fel a (8) tűnődő kérdései. Kálmán naiv, álmodozó kérdései az író stílusának ahhoz a rétegéhez tartoznak, amelyben Márai szavai szerint „Krúdy hősei és hősnői sóhaj-

toznak, szemüket forgatják, fennkölteket vagy érzelmeseket mondanak”, valójában azonban „az író feltételezi, hogy az olvasó tudja: mindez csak paródiája a valóságnak” (Márai 1992: 295–296). Ehhez a stílustulajdonításhoz a (8)-ban természetesen a kérdésalakzatok határsávjába tartozó, kérdve felkiáltó – felkiáltva kérdő (Szikszainé Nagy 2008: 65) *Ah, mennyiért nem adta volna, ha bepillant-hat a grófnék lakó- és hálószobáiba!* mondat is hozzájárul.

A (9) kérdés-felelet szerkezetű kérdésalakzatai komplex jelentésképzéssel töltik be stilisztikai, szövegértelmező-képző funkcióikat: a „brontesz-ember” jellemábrázolását, az élénkítést, a figyelemfelhívást, emellett azonban itt is szerepet kapnak ezek a skémák az ironikus interpretáció lehetőségének létrehozásában.

### 3. Összegzés

Krúdy prózája Tolcsvai Nagy Gábornak (2004: 104) a lényegét pontosan visszaadó összegző jellemzése szerint „a magyar nyelv korábban felderítetlen jelentésbeli, szövegtani lehetőségeit valósítja meg, az önmegértés és a világleírás korábbi magabiztosságára visszakérdezve”. Ennek a folyamatnak, másképpen: eredménynek számos releváns nyelvi, stílusbeli összetevője van, így például a nyelvi képek, továbbá bizonyos adjekciós alakzatok, főként a halmozások különlegesen intenzív jelenléte a szövegekben, rendkívül heterogén jelentésszerkezetek egymás mellé helyezése, sajátos elbeszélői pozíció stb. (vö. Kemény 1974; Pethő 2004a; Tolcsvai Nagy 2004). Emellett, mint ahogyan ezt a fentiek is bizonyíthatják, a kérdésalakzatoknak is jelentős szerepük van ebben a különleges egyéni stílusban.

A fenti elemzések tanulságaiból összegzésként ezentúl a következőket érdemes kiemelni: a vizsgált, különleges jelentőségű, az életmű szempontjából mérföldköveket jelentő kötetekben a kérdésalakzatok változatos típusokban és funkciókban jelennek meg. Ugyan itt csak három kötet vizsgálatára volt mód, ám e kötetek összevetéséből is kitűnik, hogy részint a műfajok, részint az életmű kronológiája szerint releváns mértékben módosul az egyes kérdésalakzat-funkciók dominanciája. Míg az első Szindbád-kötetben, a *Szindbád ifjúságában* leginkább az emlékezés kognitív folyamatával összefüggésben kapnak szerepet a kérdésalakzatok, addig a második vizsgált kötetben, az *Aranykéz utcai szép napokban* már elsődlegesen a stilizálás eszközei. Krúdy reprezentatív regényében, a *Napraforgóban* különösen változatos funkcióban jelennek meg a különböző típusú kérdésalakzatok, ezek közül kiváltképpen hangsúlyosnak tűnik az ironikus jelentésképzésben betöltött szerep.

Az itt bemutatott kutatásnak a szűkebben értett témában (ti. a kérdésalakzatok Krúdy műveiben) csupán egyetlen releváns előzménye van: Szikszainé Nagy Irma (2004) kezdeményező jellegű vizsgálata, így szükségszerűen számos ide tartozó kérdés most még nyitva maradt. Bízunk azonban abban, hogy a további kutatások ezen a területen is pontosítják, teljesebbé teszik a Krúdy-próza stílus-



struktúrájának leírását, egyúttal az alakzatelmélet diszciplináris területén is hozzájárulva a kérdésalakzatok még árnyaltabb megismeréséhez.

## Irodalomjegyzék

- Baránszky-Jób L. 1992. Stilizálás. In: Szerdahelyi I. (főszerk.): *Világirodalmi lexikon. 13.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 604–605.
- Bezeczy G. 2007. Siker és népszerűség: a legenda kezdete. In: Szegedy-Maszák M.–Veres A. (szerk.): *A magyar irodalom története. II.* Budapest: Gondolat Kiadó, 791–806.
- Czetter I. 2008. Alakzat. In: Szathmári I. (főszerk.): *Alakzatlexikon.* Budapest: Tinta Könyvkiadó, 23–25.
- Domonkosi Á.–Kuna Á.–Simon G.–Tátrai Sz.–Tolcsvai Nagy G. 2018. Poétikai mintázatok korpuszalapú kognitív stilisztikai kutatása. A Stíluskutató csoport kutatási terve. In: Domonkosi Á.–Simon G. (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó, 211–222.
- Geeraerts, D. (ed.) 2006. *Cognitive Linguistics: Basic Readings.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Jenei T. 2004. A szabad függő beszéd mint stílusalakító tényező Krúdy Gyula *Napraforgó* című regényében. In: Jenei T.–Pethő J. (szerk.): *Stílus és jelentés.* Budapest: Tinta Könyvkiadó, 37–43.
- Kemény G. 1974. *Krúdy képalakítása.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kemény G. 2001. A „szecessziós” Krúdy. Egy Aranykéz utcai éj emléke. *Magyar Nyelvőr* 125. 319–329.
- Kemény G. 2016. *Krúdy körül.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Kocsány P. 1997. A retorikus kérdés. In: Péntek J. (szerk.): *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése.* Cluj-Napoca: Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 250–258.
- Langacker, R. W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction.* Oxford: University Press.
- Márai S. 1992. *Napló 1958–1967.* Budapest: Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó.
- Murvai O. 1980. *Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata.* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- Nemesi A. L. 2019. Az irónia lényegi jegyének keresése az elméleti pragmatikában. *Magyar Nyelv* 115. 145–163.
- Perkátai L. 1938. *Krúdy Gyula.* Szeged: Délmagyarország.
- Pethő J. 2004a. *A halmozás alakzata.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pethő J. 2004b. „Az emlékezet, amely váratlanul valahonnan ide tévedt”. Emlékezés és halmozás Krúdy Gyula *N. N.* című kisregényében In: Jenei T.–Pethő J. (szerk.): *Stílus és jelentés.* Budapest: Tinta Könyvkiadó, 54–61.

- Pethő J. 2014. Szecesszió és biedermeier. A stilizált biedermeier Krúdy novelláiban. In: Fráter Z.–Gintli T. (szerk.): *Születésnap kalandok*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 41–49.
- Pethő J. 2020a. A funkcionális kognitív nyelvtan és a stíluselemzés. In: Simon G.–Tolcsvai Nagy G. (szerk.): *Nyelvtan, diskurzus, megismerés*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 397–416.
- Pethő J. 2020b. Új szempontok Krúdy prózájának stilisztikai leírásában. *Szellem és Tudomány* 11. 520–527.
- Plett, H. F. 1991. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Simon G. 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Szathmári I. (szerk.) 1961. *A magyar stilisztika útja*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Szikszaíné Nagy I. 2004a. Retorikus kérdésfunkciók Krúdy *Az útitárs* című kisregényében. In: Jenei T.–Pethő J. (szerk.): *Stílus és jelentés*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 75–84.
- Szikszaíné Nagy I. 2004b. A kérdésalakzatok egy lehetséges tipológiája. In: Büky L. (szerk.): *A mai magyar nyelv leírásának újabb módszerei VI*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 135–142.
- Szikszaíné Nagy I. 2004c. A kérdésalakzatok világa. *Magyar Nyelvjárások* 42. 51–58.
- Szikszaíné Nagy I. 2006. A kérdésalakzatok tipizálásának gondjai. In: Szathmári I. (szerk.): *A stilisztikai alakzatok rendszerezése*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 68–73.
- Szikszaíné Nagy I. 2008. *A kérdésalakzatok retorikája és stilisztikája*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Tátrai Sz. 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Tolcsvai Nagy G.–Ladányi M. (szerk.) 2008. *Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből. Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII*.
- Tolcsvai Nagy G. 2003. Az alakzatok kognitív nyelvészeti megalapozása. In: Szathmári I. (szerk.): *A retorikai-stilisztikai alakzatok világa*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 218–227.
- Tolcsvai Nagy G. 2006. Stilisztika. In: Kiefer F. (főszerk.): *Magyar nyelv*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 628–652.
- Tolcsvai Nagy G. 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Tolcsvai Nagy G. (szerk.) 2017. *Nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó.

## Források

- Krúdy Gy. 1911. *Szindbád ifjúsága*. Budapest: Nyugat Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.
- Krúdy Gy. 1916. *Aranykéz utcai szép napok*. Békéscsaba: Tevan Adolf könyvnyomdája.
- Krúdy Gy. 1918/1925. *Napraforgó*. Krúdy Gyula munkái V. Gyűjteményes kiadás. Budapest: Athenaeum Irod. és Nyomdai R.-T.

### Question Figures in the Stylistic Structure of Krúdy's Prose

The linguistic background and methodological foundations of the present paper are provided by functional cognitive linguistics, including cognitive stylistics. Its primary goal is to contribute to the comprehensive description of Krúdy's prose by examining question figures in several of Krúdy genres and volumes. Combining the perspectives of theory and practice, a secondary goal related to rhetorical figure theory is also to contribute to the description of the functions and typology of question figures. The texts examined are: *Szindbád ifjúsága* (*The Youth of Sinbad*, 1911), *Aranykéz utcai szép napok* (*Good Old Days in Aranykéz Street*, 1916) and, *Napraforgó* (*Sunflower*, 1918). The key conclusion emerging from the analysis is that in the volumes examined, question figures appear in various types and fulfill different functions. In the first volume, *Szindbád ifjúsága* (*The Youth of Sinbad*) questions mostly support the cognitive process of remembering. In *Aranykéz utcai szép napok* (*Good Old Days in Aranykéz Street*) they are typically the tools of stylization. In Krúdy's representative novel, *Napraforgó* (*Sunflower*) different types of question figures appear in various functions, among which one contributing to in ironic meaning formation seems to be particularly important.

## 16.

### Női békeüzenetek stilisztikai jellege Herczeg Ferenc *Bizánc* és Matei Vişniec *Lüszisztraté,* *szerelmem* című drámájában

SÁJTER LAURA

#### 1. Bevezetés

##### 1.1. Témaválasztás

A vizsgált korpusz a 20. század eleji magyar drámairodalom 1904-ben keletkezett nagysikerű drámai műve, Herczeg Ferenc *Bizánc* című drámája, illetve a 21. század elején, 2022 februárjában Párizsban véglegesített drámai mű, a *Lüszisztraté, szerelmem*, amely ugyancsak nagysikerű drámai szerző, a francia-román kétnyelvű Matei Vişniec műve. A választott drámák témája: korszakváltást megelőző hatalmas háborús összeütközések. Szándékunk megvizsgálni, hogy milyen nyelvi-stilisztikai köntösben jelenik meg a békeüzenet a magyar, illetve francia drámairodalomban a 20., illetve a 21. században kétezer-négyszáz évvel Arisztophanész után.

A vizsgált drámákban mindkét szerző a görög történelem eseményeihez nyúl vissza. Herczeg a Bizánci Birodalom utolsó napját nagyítja ki, Vişniec pedig a peloponnészoszi háborúk idejét. Mindketten koruk társadalmi, történelmi, erkölcsi látéletét kívánták nyújtani, ennek érdekében használták fel a görög történelmi miliőt éppúgy, mint a 20., illetve a 21. század eleji irányzatok – szecesszió és posztmodern – stíluseszközeit.

Herczeg eredetileg *Mohács előtt* címmel akarta megírni az Osztrák-Magyar Monarchia végnapjait: „Eredetileg ... a színhelye Magyarország volt. Irásközben azonban annyi keserűség szivárgott a tollamból, annyi politikai aktualitás keveredett bele a történelmi miliőbe, hogy megijedtem a saját munkámtól, eltéptem a kéziratot és Bizáncba helyeztem át a drámámat” (Supka 1926: 10). Láta ugyanis, hogy „mindannyian sírunk felé tántorgunk. Egy látszólag békés és viruló országban azonban nem beszélhetett a valóság megrémítő nyelvén. Majdnem ötszáz év messzeségébe vonult vissza, és egy hasonlóan tragikus és hasonlóan megvakult kor színpadán mondatta el jóslatának fenséges és szörnyűséges ígéit” (Ebeczky 1935: 890).

Vişniec pedig így vall a darab romániai ősbemutatójához írt kísérő szövegben: „A színház olyan, mint az antik agora, még ha nevetünk is, vagy önfeledten élvezzük a játékot, közösen elmélkedhetünk komoly témákról. Mint például a béke és háború, a médiadelírium, az elvakultság, amely hatalmába keríti a fo-

gyasztói társadalom és a szórakoztató ipar hipnózisában élő közösséget, amely nem veszi észre, hogy körülötte mérgező ideológiák és egzisztenciális veszélyek leselkednek...” (2023).

## 1.2. A szerzőkről

Mindkét szerző anyanyelvet váltott. Franz Herczog 1863-ban Versecen (ma Szerbia) bánáti sváb családban született, alig tizenegy éves korában sajátította el a magyar nyelvet, hogy Herczeg Ferencként kora egyik legnépszerűbb magyar drámaírójává váljon (Sájter 2022: 159–174). Vişniec közel száz évvel később, 1956-ban született az észak-romániai Bukovina tartomány Radóc városában, 1987-ben politikai menedékjogot kért Franciaországban, ahol tökéletesítette francia nyelvtudását, 1992-től pedig sikerült betörnie – Eugène Ionesco után második román drámaíróként – a francia színház zártkörű, rendkívül konzervatív világába.

## 2. A *Bizánc* és a szecesszió

Kutatásunk célja megvizsgálni a szecessziós dráma női szereplőit és ezek replikáit a korszakváltásra készülés közben, illetve azt, hogy replikáik és a replikák üzenetei a béketeremtés és életmentés milyen módozatait tartalmazzák.

A szecessziós drámában a szavak, mondatok, kisebb-nagyobb szövegegységek nagyobb jelentőségre tesznek szert, mint a mű bármely más összetevő eleme, illetve a dráma minden egyes eleme azáltal nyer jelentőséget, hogy a szó sajtóosan rámutat, felkelti iránta az érdeklődést. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintjének primátusa miatt jelen dolgozatban a szövegszint elemeit vesszük górcső alá, a keretet és a főszöveget.

### 2.1. A drámai keret

A keret tartalmazza a címet, a műfaji megjelölést, a szereplő személyek névsorát, esetleg szűkszavú jellemzésüket, a prológust és az epilógust.

#### 2.1.1. A cím

A *Bizánc* szó a keresztény világ legnagyobb városát, illetve birodalmát konnotálja, amelyhez hozzárendelődik a fényűzés, a műveltség, a civilizáció, a diplomácia fogalma, de nem utolsósorban az intrikák és a dekadencia (háborút nem vállaló, mert hadviselésre alkalmatlan) is. A szecesszióra jellemző sűrítő, összefoglaló egyszavas cím a keresztény világ utolsó bástyájára utal, amelyet a dráma (amint erre a legelső szerzői utasítás utal – B: 5) fennállásának utolsó napján, 1453. május 29-én és legközpontibb, leglátványosabb helyén, a császári trónteremben szem-

léltet. Ezt a napot „a történelemtudomány úgy tartja számon, mint a kereszténység legfájdalmasabb és legsúlyosabb vereségét” (Petővári 2018). Szélsőségek találkozásának helye és ideje ez, mint ahogyan a szecesszió kedveli a határhelyzeteket, az ellentétek szembevillantását, ugyanis ebből az összevillódnásból, világok találkozásából sejteti üzenetét.

### 2.1.2. *A műfaj*

Az 1904-ben keletkezett dráma műfaja színmű három felvonásban, melyet Herczeg szántszándékkal nevezett el annak idején „színműnek” és nem „történelmi drámának” (N. N. 1927: 195) nem annyira a történelemhamisítás vádja elleni védekezés szándékával, hanem mert a „szereplő személyek [...] nem történelmi alakok, hanem pusztán szenvedélyeknek, indulatoknak és bűnöknek a szimbolikus megjelenítései. [...] Iréné császárnénak, [...] magának Konstantinnak az alakja is tisztára költött; ők ketten egyszerűen az Embert képviselik, az örök Ádámot és Évát, csakhogy ezúttal a hypercivilizáció által deformált alakban” (N. N. 1927: 195).

A *Bizánc* műfaja a szecesszió drámaformáját előkészítő – 1900 után felismerhető – hagyományos vonulat része, amely az „emberi nagyság” és a „klasszikus forma” jegyében áll, és amelyben a „monumentális forma és a szecessziós elemeket hasznosító dekoratív forma az uralkodó” (Sájtér 1999: 22).

### 2.1.3. *Dramatis personae*

A játszó személyek nagy száma a dekoratív összképet, illetve a sugallni kívánt „bizantinizmus” (N. N. 1927: 195) látványának megvalósítását szolgálja.

Tizennyolc görög férfiszereplő és két török követ ellenében hat női névvel ellátott szereplő lép színre. Ez a diszpozíció a női szereplőknek harmadannyi súlyára enged következtetni. A jelenetekben való részvételük viszont mást sejtet. Jelenlétük felvonásonként növekvő mennyisége a nők megkerülhetetlen fontosságára figyelmeztet. A hat női név közül ötnek beosztása van a császárné körül, amire a *dramatis personae*-ben a neve mögött álló, rangot vagy foglalkozást jelző főnév utal: Iréne császárné, Olga nagyhercegnő, Zenóbia palotahölgy, Anna és Zoe udvarhölgyek, és mindössze az egyik női szereplőt jellemzi csupán a neve: Herma. Az öt szembenáll az eggyel. Herma mindig a császárné ellenpontjaként jelenik meg. A legmagasabb udvari méltóság szemben a legjelentéktelenebb ismeretlennel.

Az *Iréne* név a görög eredetű *eirēnē* szóból származik, ami békét jelent. Irene a címszereplője Kisfaludy Károly szomorújátékának (1820) is, amelyben a görög lány áldozatvállalása lép előtérbe. Kisfaludynál az angyalinak tételezett lány tudatosan, küldetéssel vállalja Mohammed szeretőjének a szerepét szemben a sá-

tániként jellemzett Mohammeddel (Gintli 2010). Herczegnél Iréne a koronát viselő császárné, s mint ilyen a stabilitás biztosítója.

A *Herma* név eredete a görög *herma* szóra vezethető vissza, amely határkövet vagy oszlopot jelent, mely utak, határok mentén védte az utazókat, ill. útmutatóként szolgált. Herma a célt vesztett Konstantin számára útjelző, támasz, a szeretetben fogant szolgálat megjelenítője, ilyen értelemben – az első felvonásban – nem fontos a neve (B: 115). Gintli szerint „a Herma név aligha véletlenül idézi fel a »hermaphrodita« szót, hiszen Herma nemi identitása éppen a darabban válik kérdésessé, amikor a korábban fiúként számontartott szereplőből nővé változik” (2010). Herczegnél viszont nem a nemi identitás zavaráról van szó, Herma esetében a hermafrodita (=kétnemű) sokkal inkább olyan személyre vonatkozik, aki Konstantin mellett mind férfiként, mind szerelmes nőként a végső-kig kitart.

## 2.2. A drámai főszöveg

A női szereplők diszpozíciójának megrajzolása után a szembenálló szereplők nyelvi megalkotását, felépítését követjük nyomon a drámai főszöveg replikáiban, illetve azt, hogy a női megnyilatkozások, hogyan szolgálják a békét.

### 2.2.1. Iréne

Az első felvonásban Irénére, a császárnőre így utal az udvari talpnyalók hada: *szent, felséges, imádott császárné, isteni felség, szent augusztá, felséges augusztá, felséges úrnő, hatalmas szultána*, „halhatatlan szépségű augusztá ambróziás lába” (B: 36), „ő szent felsége” (B: 36). A szépségére és ennek hatalmára utal: „A császárné ereje [...] a szépsége és az övénél nincs nagyobb a földön. [...] Mohamed hadat üzent az erőnek, de meghódol a szépség előtt” (B: 30–31), „aki a császárnéhoz szít, az jó helyen kereskedik” (B: 44), Mohamed „legbájosabb ellenségem”-nek nevezi (B: 31), és a császárné kertjében viruló rózsák után áhítozik.

A szépség és a hatalom összetartozó fogalmak Iréne alakjában, hatalma pedig Konstantin császár hatalmának függvénye. Ezt így látja Konstantin – „koronás virág [...], aki gondolkozni nem tud, nem akar” (B: 50) –, de maga Iréne is: „Boldog vagyok, büszke vagyok, én, a triumfátor hitvese!” (B: 52). Iréne csak a császár feleségéként tudja meghatározni magát. A kontrapunkt viszont itt sem hiányzik: Zenóbia, a palotahölgy segít Irénének „új dicsősége aranyalástját” (B: 34) szőni, akinek kék szeme most zöld, és „apró arany kígyók kergetődznek iriszén” (B: 53). Az Irénére vonatkozó replikákban az oxymoron és paradoxon uralkodik, az ellentétek egysége dekoratív látványt teremt, amelynek középpontjában áll a császárné.

Iréne három látomása is ellentéteket villóztat: a törökök ostroma idején arany-börtönben tartott nősténytigris ő, aki az erdőben bömbölő királytigris-párját várja (B: 29). Másik látomásában a Hágia Szófia keresztje helyett „egy szörnyű s pompás sárkány ült [...] kigyóteste pedig legyűrődött a térig. Bíboros szárnya volt a mesés szárnyetegnek, a mellén pedig aranypikkelyek csillogtak” (B: 30). A látvány ijesztő, elrettentő, de a *pompás, bíboros, mesés, arany* jelzők biztosítják a dekorativitást.

Amikor Iréne leteszi a „léha dísszé” (B: 109) vált koronát, szavai tovább árnyalják, megerősítik az eddig róla kialakított képet: „A korona a hatalom jelképe. Ha nem jár vele hatalom: játékszer. [...] Nem hitvesnek: császárnénak születtem! [...] Isten hozzád, én tovább szállok!” (B: 109–110). Az eddigi Iréne-kép kiegészül: az önálló döntésre korona nélkül is alkalmas nő képe ez, aki viszont egy másik kapaszkodó után nyúl, egy másik férfihoz, másik császárhoz, akihez való kapcsolata ad létjogosultságot az életének. Az új kapcsolat látomása az eddigiekhez hasonlóan ellentétek végleiteit kapcsolja össze: „tüzes vihar”-ban vezető „légi út,” amelyben a nő megmámorosodik a „felséges dübörgéstől, az izzó lehellettől,” a megsemmisülést vagy halhatatlanságot hozó lángoló ölelés látomásától (B: 110). Az egyoldalú megszállottság (mely szerint az ő szépsége fordítja meg Bizánc végzetét) erőteljes vízióinak ellenpontjaként emelkedik ki a hír a császár és császárné sápadt teteméről, melyet a fekete paripán lovagoló, „veszett tigrisként” vérben fürdő szultán emel magasra (B: 148). A képi kontraszt után következik Iréne megsemmisülése a replikában is: „A császárné meghalt s ha te élsz: nem vagy császárné!” (B: 151). A szecessziós nőszereplő „végzete”: addig létezhet, amíg egy férfi iránti rajongása eleven. Iréne önként dobta el magától a konstantini koronát, a látomásában megidézett mohamedi diadalt pedig elvette tőle az ismeretlen Herma.

Elmondható, hogy Iréne látomásai, valamint az alakját megrajzoló replikák olyan dekoratív és stilizált szecessziós összképet eredményeznek, melyben ellentétek végleitei érnek össze: a hatalom csúcán, gondolattalan koronás virágként élő alakja szembenáll a híveit maga köré rántó, az ellenséget szépségével és számításával hódolásra készítő alakjával. Emitt a gyenge, erőtlen Konstantin és a megszűnő bizánci birodalom császárnéja, amott az aranyketrecben királytigrisét váró tigris, aki az aranypikkelyes, szörnyű sárkány kigyótestében gyönyörködik.

A szecesszió nőalakjaira jellemző módon Iréne császárné is csak egy férfihoz való kapcsolatában tudja tételezni magát. Amint hatalmát veszti egyik császár, Iréne kapcsolatot keres a másikhoz. A császárné alakja ily módon az örök emberi hatalmon maradás elvont modus vivendijét illusztrálja, mely a szecesszióra jellemzően mindössze a szépség emberfeletti erejére, hatalmára épít. Ebben a konstellációban a szépség a hatalom és erő szövetségese, ezért vonzódik Iréne – szemben a törpének mondott bizánci császárral – a bömbölő tigrishez, a mesés szárnyeteghez (B: 31–33). Gintli megfogalmazásában „Irénének lenni voltaképpen funkció, s nem egyéni létállapot” (2010).



A szecessziós dekoratív képalkotás és ellentétező variativitás stílusesszüközzeivel megrajzolt Iréne alakjával sugallt üzenet: az őserő és a szépség szövetsége csak a mámoros látomásban tud túllépni birodalmak pusztulásán. A valóságban ez nem lehetséges.

### 2.2.2. Herma

Herma kulcsjelenetekben és egy kivétellel mindig a császár szöveggörnyezetében jelenik meg. A győzhetetlen nagy Konstantin apródjaként lép a színre az előző jelenetek ellenpontjaként. Könnyei, bemutatkozása, hűségvallomása („Ha szolgálhatlak, boldog vagyok.” B: 58), továbbá Konstantin jellemzése („az ég ajándéka [...] késői, sápadt virága egy klasszikus világnak” B: 59) azt a szerepet vázolják fel, amelyet – Iréne alakjával ellentétben – a hűség, a szolgálat és a halálig való kitartás fémjelez. Ha Iréne „koronás virág”, Herma „hervadó szép virág” (B: 116).

Különös gyermek, leány, nem fiú (B: 51), árva, nincs senkije és semmije, öröksége egy bokájára kovácsolt arany-abroncs (B: 58), létének lényege a szolgálat. A stilizálásnak drámában való megjelenése ez: egy szereplőnek valamely tulajdonságra, funkcióra való egyszerűsítése. Herma mint a szolgálat elvont fogalma nem magyarázható érdekléssel, sem szerelemmel (a császár sokáig csak az apródrulás hű cselédet látja benne), a szecesszió törvényei szerint a fogalmat nem szükséges magyarázni, csupán természetének árnyalatokban való láttatása a cél.

A Konstantintól elpártoló hívek jelenetében a császárnak két hű szolgálja marad: Giovanni és Herma. A császár döntése után (mellyel kivégezteti a szultán fiát, Ahmedet, és a városra szabadítja Mohamed bosszúját) a halál ellenpontjaként jelenik meg a színen a fehérruhás Herma: „a halál ül a trónteremben, most már udvarképes a szeretet” (B: 115). Az ellentéteket egységbe olvasztó dekoratív képben Herma „hervadó szép virág”, mely csendesén hal meg, mint az őszi dértől megdermedő pillangó, „aranypillangó”, akinek (nászajándékba kapott) tör a fulánkja, amellyel életét fogja kioltani az ura holtteste fölött (B: 116–117). Herma fejére kerül a nemrég eldobott korona is, amely ez alkalommal nem a hatalom, hanem a hűség jutalma. A második felvonás zárójelenetében Herma a szabadon választott halál felséges pillanatában úgy pompázik, mint ifjú császárné, mint a megvetett korona úrnője, aki életével váltja meg a koronát, és aki őszi pillangóként percekig tudja élvezni „bús dicsőségét”, majd elindul a násznép közé, a fekete oltár elé (B: 118). Ő maga is „irigylésreméltó császárnénak” mondja magát: „egyszer szerettem életemben és meghalok szerelmemben” (B: 118). Herma sorsa is széttephetetlenül összefonódik egy férfi sorsával, ő sem létezhet függetlenül a férfitől.

A szecesszió nőalakja ő éppen úgy, mint Iréne. Egyoldalú, alapvető vonásaira egyszerűsített fogalma a szolgálatnak, amely nemcsak a szerelem és hűség árnyalataival gazdagodik, hanem a halállal járó bús dicsőség vállalásával is. Az utolsó

görög nő ő, aranypillangó, pompás, aranykoronás, fehér ruhás császárné, aki gondolkodás nélkül követi társát a fekete oltár elé (B: 118). Az ellentétes színjelzők (arany és fekete, fehér és fekete), az oximoronok (bús dicsőség, megvetett korona, násznép a fekete oltárnál) a magasztos halál dekadenciába hajló dekoratív képét nyújtják. Herma szerelme Byron Mirrháját juttatja eszünkbe, aki Sawanapalt a máglyára kíséri (Meridiesz 1904: 3). Herma alakjával sugallt üzenet: a kor, amelyben élünk, már nem terem hűséges, önfeláldozó, nemzetet szolgáló hősokeket. A kevés, aki mégis van (Herma és Giovanni), követi urát a hiábavalónak, fölöslegesnek bizonyuló halálos önfeláldozásban a (már nem létező) grandiózus bizánci eszme betetőzéseként.

### 3. Lüsizisztraté – Vişniec színpadán, Arisztophanész nyomán

Kutatásunk célja megvizsgálni a posztmodern dráma nőszereplőit és replikáikat, illetve azt, hogy az ezekben megfogalmazott béketeremtési szándékok hogyan valósulnak meg.

#### 3.1. A drámai keret

A keret megvizsgálható elemei ugyanazok, mint a *Bizánc* esetében.

##### 3.1.1. A cím

A *Lüsizisztraté, szerelmem* egyértelműen utal Arisztophanész *Lysistrate* című vígjátékára (1957: 7–84) a „szerelmem” értelmező jelzős kiegészítéssel. Arisztophanész komédiáját Kr. e. 411-ben adták elő először. Vişniec darabjának romániai ősbemutatója több mint kétezer-négyszáz évvel később, 2023-ban volt a Jászvásári Nemzeti Színházban (Románia). Az értelmező jelzős vişnieci cím ironikus allúzió egy 2009-es romániai politikatörténeti momentumra, egy elnökjelölt megdicsőülésének pillanatában mondott szerelmi vallomásra. A vélt győzelem másnapra tévesnek bizonyult. A *Lüsizisztraté, szerelmem* ily módon bizonyítja Vişniec napi eseményekbe ágyazott társadalmi elkötelezettségét, de a béketeremtéssel, illetve a már megvalósult békével szembeni fenntartásait is.

##### 3.1.2. A műfaj

A szerző „színdarabként” (L: 17) hivatkozik a műre, amikor a darab ősbemutatójának pontos helyét és idejét jelzi. Tény, hogy Vişniec szövege inkább színházi szöveg, mint olvasásra szánt dráma, mely csak úgy olvasható, ha eleve színházban feltételezzük magunkat. A műfajra a főszöveg többször is utal: „ünnepe” (L: 23,

122), „tulajdonképpen egy vita” (L: 25), „a mi darabunk [...] nem volt már annyira vidám” (L: 122).

Egyértelmű, hogy *Vişniec Lüsizisztratéja* az arisztophaneszi komédiaműfaj köpönyegéből bújik ki annak minden formai elemével együtt. A *Lüsizisztraté* Arisztophanész pályafutásának középső időszakához tartozik, amelynek a komédiái a politikai diskurzus kialakítására alkalmas fórumok voltak, és nagymértékben építettek a nézői reakcióra (Fábián 2020: 17). *Vişniec* színpadi szövege az arisztophaneszi dramaturgiai megoldásokat a 21. századi tartalom politikai diskurzussá emelésének szolgálatába állítja. A főszövegbeli agónban a közönséghez szóló karvezető így szól: „Azért jött létre a színház, mert az emberek nyilvános vitákon akartak dilemmák megtárgyalásánál jelen lenni” (L: 73). *Vişniec* a Kr. e. 5. századból származó kérdésfelvetést is átmenti a 21. századba: Melyek a női cselekvés lehetőségei a béke érdekében egy maskulin társadalomban, és melyek ezek esélyei? *Vişniec* műve több mint az antik dráma aktuális értékek mentén való megközelítése (Karsai 2018: 10): eredeti mű. A *Lysistrate* modern adaptációi gyakran feminista vagy pacifista célzatúak, míg az eredeti darab nem volt sem feminista, sem fenntartás nélkül pacifista. A darab nem is annyira a háború befejezéséért mondott könyörgés, mint inkább vízió, álom a békéről, a háború tiszteletreméltó befejezéséről egy olyan időszakban, amikor ez nem volt lehetséges (Sommerstein 1973: 177–178).

### 3.1.3. *Dramatis personae*

Akárcsak az ókomédiában, *Vişniec*nél is kettéosztott, férfi- és női kar jelenik meg. A női kar a női érdekeket, a férfikar pedig a férfiakét képviseli. Négy női név az arisztophaneszi komédiából ismert, a békéért síkra szálló asszonyoké: *Lüsizisztraté*, *Kalonike*, *Myrrhine*, *Lampito*. Hiányoznak a származásukra utaló megjegyzések a nevük mögött. Míg Arisztophanésznál az athéni nők szövetkeznek az ellenséges spártaiakkal, itt a békét vágyó nők állnak szemben a háborúzó férfiakkal. A két felvonás között 75 év telik el (jel ez is, a második világháború óta eltelt béke időszakára utal), *Lüsizisztraté* harcostársai helyett mások jelennek meg a színen hasonlóképpen névvel egyénítetten: *Glykéria*, *Melina*, *Eleni*, *Angeliki*, *Mária*. Itt már tematizálódik a származás: a nők athéniak, thébaiak, spártaiak, megariaiak. Valamennyien tanácsot kérnek *Lüsizisztraté*től. Jelzésértékű, hogy a nők férjeinek, mint ahogyan senki másnak nincs neve. A nőszereplők névvel való egyénítése, valamint aránytalanul nagy szövegrészesedésük a férfiszereplők hátrányára a női szempont érvényesítésének nyit tág teret.

A *Lüsizisztraté* görög női név, melynek jelentését (hadseregeket feloszlató) éppen az arisztophaneszi komédiában való szerepeltetése erősítette meg és tette közismertté a világirodalomban. Arisztophanész óta *Lüsizisztraté* irodalmi alak, a békét teremtő nő. Ezzel az erőteljes konnotációval indul a mű.

## 3.2. A főszöveg

### 3.2.1. Az első felvonás

A női szereplők diszpozíciójának megrajzolása után a szembenálló csoportok nyelvi megalkotását, felépítését követjük nyomon a drámai főszöveg replikáiban, illetve azt, hogy ezek a megnyilatkozások milyen hatékonysággal szolgálják a békét.

A prologusban a közönséghez szóló karvezető így vezeti a színpadi játékot: „elmeséljük, hogyan sikerült mégis egy fiatal nőnek megmenteni a görög civilizációt” (L: 23). Az elidegenítés és aktualizálás irányába hat a színészi játékra való hivatkozás („Lüszisztraté, itt vagy?” L: 23), a megmentő jelenlétének megkérdőjelezése a civilizáció megmentésével kapcsolatos félelmeinkre utal. Elidegenítő jel a kar kettéosztása is. Kizárólag az ókomédiára jellemző kardal-fajta a parabaszisz, amelyben a kar felsorakozott a közönséggel szemben, és a dráma történetétől független dalt énekelt (Karsai 2008). A posztmodern parabaszisz Višniecnél jel: a vegyeskar női, illetve férfikarra való osztásának – felsorakozásának – elidegenítő gesztusa közvetett célzást szolgál: a nemek szerint differenciált kar felállításának nehézségei a kétféle szempontra (maszkulin és feminin) váltás átmenetét, illetve ennek nehézségeit jelzik: „Látjátok, milyen őrjítőek, milyen észbontóak vagyunk mi, emberek?” (L: 24) A második jelenetben a kar a tételt ismételi („A férjeink megbolondultak.” L: 26–28), a nők pedig kifejtő jelentésárnyalással egészítik ki a képet addig, amíg kimondásra kerül: „A probléma az, hogy közben a férjeinknek módfelett megtetszett a háború” (L: 29). Lüszisztraté külön szint képvisel a női egységben, három közbeszólása a „phallus” fogalmát mint a maszkulin társadalom alap kategóriáját nagyítja ki (L: 27–28), látszólag indokolatlanul. De – mint kiderül – Lüszisztraté tisztánlátóan a probléma gyökerére tapintott, és ugyancsak ő lesz az, akinek megoldási javaslata van a tanácsalanságban: „Szexuális sztrájk!” A javaslat nem újkeletű, Arisztophanész szövegével korrespondeál. A férfi-nő konfrontációt bemutató hatodik jelenet a terv kivitelezése, melyben a férfireplikák a férfidomináns társadalom agresszivitást sugalló fogalmait sorjazzák. A nyolcadik jelenet (V: 49–55) a terv sikertelensége után megverten gyülekező nők párbeszéde, amely a férfitársadalom brutalitására világít rá. A női szempont egyenlő az esztelen háborúskodás megszüntetésével, a nők ui. a sikertelen vállalkozás után megerősítik védvonalukat, békeszándékukat: eddigi sztrájkuk mellett az Akropoliszon elzárják a harc folytatásához szükséges forrást, a kincstárt.

A férfiszempontra rávilágító tizedik jelenetben hangsúlyt nyernek a nemek közötti oppozíciók, és megfogalmazódik az új férfi ideálképe:

*Az új korszakban tudjuk már  
Milyenek szeretnénk lenni*

*Önazonos, derűs, egyszerű*  
*Hermafrodita, androgün (L: 58–59).*

Az első felvonás zárójelenetében, az elidegenítő agónban a karvezető a történelem első nemek közötti diplomáciai eseményére hívja fel a figyelmet: „a görög nők az emberség és ésszerűség legszebb példáját nyújtották a művelt világnak” (L: 62). Nők és férfiak egyenlő tárgyalófelek: a nők zéró toleranciával elutasítanak minden érvet és javaslatot mindaddig, amíg a férfiak ki nem kiáltják az általános és örök békét.

Az első felvonás nőszereplői Lüsizisztratéval az élen a meghirdetett szexuális sztrájkjal, a kincstár elzárásával és a háború iránti zéró toleranciával elérték céljukat. Lüsizisztraté beírta nevét a történelembe. A felvonás az ókomédia szabályai szerint rituális happeninggel zárul – indokoltan.

A 21. század és Arisztophanész jelene észrevétlen játszik egymásba, teremti meg a mű sajátos belső történelmét. A két és fél évezrede deklarált egyetemes béke örökérvényű, tehát ma is érvényes. Az idősíkváltás kifinomult eszközei a felvonások közé iktatott riportok, amelyekben a megkérdezettek korunk emberei. A piacon, illetve parkban, tehát köztéren elhangzó problémafelvetés az antik agórára emlékeztet, melyet Vişniec a színháztérben és a színház eszközeivel akar feleleveníteni. A riportter személye – fiatal nő – is jel: jelzi a nők (és nem a férfiak!) téma iránti differenciált érdeklődését, a megértés érdekében tett erőfeszítést. Továbbá itt kell jelezni, hogy a második felvonásban bontakozik ki egy másik jelentés: a média manipuláló hatalma, amely Vişniec-nél a nők kezében van. A kortárs válaszadók videóban kerülnek kivetítésre, a néző bevonása által a magánéleti téma is közösségivé válik.

A vişnieci színpadi mű egyik szövegszervező elve a nézőpontok egyidejűsége. A nézőpontok sokfélesége elsősorban nem a nézőpontbőséget, hanem sokkal inkább az ironikus távolságtartást jelzi. A karvezető az egyetlen, aki a tudatosság szubjektumaként jelenik meg. A többi megnyilatkozó elhárítja magától, hogy a mondottakért felelősséget vállaljon (Tátrai 2008: 318), ezáltal ironikus távolságtartás hatását keltik. Ez még a közösséget jelképező vegyeskar megnyilatkozásaira is érvényes. A kar hol hamut szór a fejére, hol kollektív orgiasztikus táncban tör ki, de mindahányszor így kiált: „Milyen tragédia! Mily katasztrófa! Görögök görögökkel harcolnak” (L: 22). A karvezető (a tudatosság szubjektuma) lángokban álló Pelloponészoszról beszél, a kar pedig orgiában tobzódik, miközben tragédiát kiált.

A női hálósobába bebocsátásért könyörgő nevetséges férfi (az élvezethajszoló szexuális szokások példajaként) ironikus ellenpontja a rákövetkező jelenet, amelyben férfikartagok sorolják fel az állatvilágnak a faj fenntartását szolgáló udvarlási szokásait. A közönséghez szóló karvezető a tudatosság szubjektumaként fogalmazza meg a következtetést: „az ember [...] csak ő csépelte el a szexuális aktust és tette hétköznapi élvezetté” (L: 49). Ez az ironikus „szakadás” a férfiak kommu-

nikációjának jellemzője szemben a női megnyilatkozások békevágyával. Az ironikus láttatás eszköze az első felvonás fő oppozíciója is: a nők kijelentik: „A férjeink megbolondultak” (L: 26), ugyanis görögök görögökkel háborúznak, ezzel szemben a férfiak: „Az asszonyaink megbolondultak” (L: 59), ugyanis szexuális sztrájkot hirdettek.

A béke érdekében át kell hidalni a nemek közötti különbségeket: a nők ennek érdekében kitartanak a sztrájk mellett, a férfiak pedig arról álmodnak, hogy egy új korban hermafroditák és androgünök lehetnek, tehát visszanyerhetik az ember ősrégi mitológiai egységét, egyneműségét (lásd Arisztophanész beszéde Platón *A lakoma* című művében). A nők tesznek a béke érdekében, a férfiak álmodnak.

### 3.2.2. *A második felvonás*

A második felvonás hetvenöt év múlva játszódik, amikor megvalósult már az örök, egyetemes béke. Az új civilizációs körülmények között, illetve ellenére megismétlődnek a háború fémjelezte első felvonás nyelvi egységei, jelenetei, amelyek ily módon a megváltozott kontextus hatására többlettartalommal telítődnek (Kabán 2008: 321). „Az irodalmi mű szövegének alapvető strukturális jegye tehát, az ismétlődés [...] Az irodalmilag mérvadó ismétlődés ’mindig variációs jellegű’” (Cs. Gyimesi 1983: 87–88). A női, valamint a nőkre vonatkozó ismételt szövegegységek Višniec művében jelentéshordozó szereppel bírnak.

A riporternő – az előző, köztereken filmezett helyszínekkel szemben – hús-vér valójában megjelenik a színpadon: a játékteremben intéz körkérdést a játékosokhoz. A második felvonásban eltűnik a távolság film, média és színházi fikció között: a riporter kérdéseivel belép a színpadon zajló események folyamatába, betolakodik az események színpadterébe, jelenébe: a hálósobába, Lüsizisztraté születésnapjára, illetve műsort vezet két vendéggel a televíziós stúdiónak tétélezett színpadterén. A férfi interjúalany mondja ki a következtetést: „Tulajdonképpen a médiabirodalom miatt megy minden tönkre. Mert átvettétek a hatalmat. Mindenből showt csináltak” (L: 118). Az „átvettétek a hatalmat” a médiabirodalomra éppúgy vonatkozik, mint a női nemre. Ezt a jelentést erősíti meg a kilencvenöt éves Lüsizisztraté nyilatkozata is, aki beszámol társadalomátalakító programjáról, melynek kulcsmomentuma a fallosz megszelídítése volt az általános és korlátlan szexuális sztrájk által. „Így született meg a legfényesebb társadalmi doktrína, a lüsizisztranizmus!” (L: 98)

A vegyeskar kettéosztásnak kísérletére itt is sor kerül, a višnieci parabaszisz most is jel: lehetetlen két csoport létrehozása, a szereplők a biológiai férfi és nő közötti skálára állnak be, ami a nemi identitás nembináris korára utal. A béke a karvezetőt elfogadóbbá tette a nemi önmeghatározás nehézségei iránt: „Most már tudjuk, hogy a természet nem egyértelmű, mint a kétszerkettő” (L: 73).

A *perzsák*, illetve a *perzsa sisak* különböző szövegkörnyezetben való megjelenése a fokozatosan közeledő ellenséget, illetve az ellenséghez való viszonyulás maskulin, illetve feminin módozatait sugallja.

A *perzsa sisak* előbb a perzsák fölött aratott győzelmet jelképező tárgy, másodszori megjelenésekor a közeledő ellenség bizonyítására szolgál a hírnök kezében. Ott a győzelem fölött érzett öröm vitathatatlan forrása, itt nők és a férfiak eltérő valóságérzékelésének kiindulópontja: a nők szerint a perzsák ugyanaz az ellenség, mint 75 évvel ezelőtt, a férfiak szerint viszont a 75 éve megteremtett civilizációban nincsenek, nem lehetnek ellenségek, nincs rossz, következésképpen a perzsák mi magunk vagyunk.

Az ágyjelenetben a nőknek *perzsa sisakos* rémálmaik vannak: „képesek még a férjeink, hogy megvédjenek minket?” (L: 88). A színen megjelenő riporternő a perzsák kilétére kérdez rá. Variációkkal ismétlődik a szóismétléssel nyomatékosított válasz: „látom őket, látom őket, látom őket. Minden éjszaka velük álmodom. Minden éjszaka velük álmodom. Minden éjszaka velük álmodom” (L: 89). A férfiak szerint a perzsákra vonatkozó kérdés nem kompatibilis a civilizáció típusával. Lüsizisztraté ünneplésének tetőfokán megjelenik a hírnök az új hírrel: „A perzsák partra szálltak!” Az állatvilág udvarlási szokásait bemutató jelenet más-más állatokkal ugyancsak ismétlődik, de míg ez az első felvonásban oppozíciósan kiemelte és leminősítette az ember szexuális szokásainak élvezethajszoló jellegét, a másodikban párhuzamos jelenet sejteti a férfitáncoskodásnak az állatokéhoz hasonló jellegét: a férfiak Robin Hoodot, western-, Mátix-hősöket, Rambót, Csillagok háborúja-hősöket imitálnak a nőktől elvárt hőskultusz jegyében.

A férfiasság fogalmának változása a háborúskodó férfitől az ideológiájába merült, ellenséget nem érzékelő, elnőiesedett, illetve önostorozó férfi vízióig vezet. Az első felvonás vérre, életre-halálra menő harcaival szemben a második felvonásban költői versenyen vesznek részt a férfiak, a tét nem a Görögország feletti uralom, hanem egy nő kegyei. A nők az első felvonáshoz hasonlóan egységbe kovácsolódnak Lüsizisztraté körül; előző problémájuk (a férfiak a háború megszállottai) az új kontextusban (az egyetemes béke civilizációjában) önmaga ellentétébe fordul: meg tudnak védeni elnőiesedett férjeink a perzsáktól? Lüsizisztraté mindkét felvonásban kulcsszereplő: az elsőben az örök békét meghozó megoldás kiötlője és kivitelezője, a másodikban pedig a megvalósított lüsizisztranizmus még élő bástyája, akitől a nők tanácsot kérnek. Lüsizisztraté tanácsa az elpuhult férfiak felrázására szó szerint ugyanaz, mint az első felvonásban: szexuális sztrájk, amíg a férfiak a legjobb, leggyorsabb, legokosabb, legvadabb és legbátrabb harcosokká nem képezik magukat. Miközben a nők ugyanazokkal a szépítkező műveletekkel készülnek a férfiak fogadására, mint az első felvonásban, a férfiak filmhősök ellesett bravúrjait tulajdonítják a magukénak, azonosulnak velük, a nők pedig elfogadják a show-t. Amott nehéz és hosszadalmas tárgyalások folynak a maskulin és feminin szempontok egyeztetéséért, a feminin győzelméig, emitt a férfiak szórakoztató

szerepjátékban tetszelegnek, amit a nők valódiként fogadnak el. A szerepjáték ellenpontja a tévéműsor jelenete, amelynek férfiszereplője vállalja a nyugati fehér ember képviselőjének szerepét. Gyerekként szipogva jelenti ki magáról: „tudom, hogy a nyugati fehér ember egy szörnyeteg [...] egy fallokrata [...] egy gyógyíthatatlan macsó” (L: 115). A távolságtartó ironikus láttatás után a heteroszexuális fehér ember öngyilkos gesztussal igyekszik megmenteni megmaradt becsületét, miközben a potens és nemnyugati férfiakra hagyja a nőket. A tévéműsorban szembenálló férfi és nő, kutató és filozófus az eddig felépített férfi-, illetve nőképet árnyalják: a nő tények ismerője, kezelője, a valósággal számoló, a férfi a hisztériakeltés és önostorozás letéteményese.

A felvonás az ókomédia szabályai szerint rituális happeninggel zárul – indokolatlanul, ugyanis a közeledő (jönnek, partra szállnak, itt vannak) ellenség híre védekező intézkedéseket indokolna. A bacchanália semmiből nem következik, csupán ismétlése az első felvonás táncritmusára járt orgiának (miközben a perzsasisakos turista itt van, és érdeklődve fényképez), amelynek csúcspontján Lüszisztraténak újabb látomása van: „talán nem annyira nagy baj, hogy jönnek a perzsák [...] Ellenkezőleg [...] Az élet szempontjából” (L: 121). És ezzel megerősíti a filozófus végrendeletét.

Mindkét felvonás szereplőinek alaptevékenysége az ünneplés. Ott előbb az ötven éve a perzsák fölött aratott győzelmet ünneplik, aztán a nőkkel megkötött békét, a második felvonásban előbb Lüszisztratét ünneplik, aztán indokolatlanul folytatják. A karvezető az epilógusban a prológus szavait ismétli, ezzel keretezi a történeteket: „Ilyenek vagyunk mi, görögök” (L: 121). A közönség köszöntése is ismétlődik: „Isten hozta Önöket az ünnepünkre! [...] az istenek nem adtak elégséges bölcsességet, hogy megérthessük önmagunkat és a világot” (L: 23). De itt van a színház ünnepe. Itt van az ünneplés. Ezt adták.

A záróakkord szerint a béke lehetősége a nő kezében van, aki viszont az ironikusan felvázolt rózsaszínű béke-vízió megteremtője:

*És mondanék még valamit  
Bár nem tudom illik-e itt  
A te nemed, ó szerelmem  
A béke biztos záloga (L: 124).*

#### 4. Következtetés

A megvizsgált drámai művek különböző korok termékei, különböző irodalmi irányzatok stílusjegyeit viselik magukon, mégis a közös téma – a nők megnövekedett jelentősége a háborús körülmények között – a nyelvi megjelenítés szintjén a két művet összekötő (egy évszázadon átívelő) párhuzamokat enged felfedezni. To-



vábbá az Arisztophanész-komédiához való kapcsolódás évezredekén átívelő konnexiókat tesz lehetővé.

Mindkét mű az önkifejezés eszközeül a görög miliót használja fel: míg Herczeg monumentális és közérdekű történelmi eseményt, az ortodox kereszténység bizánci bukásának napját, Vişniec közismert görög drámai formát és irodalmi alakot „gyúr” modernné. A hercegi műfaj monumentalitás és dekorativitás szecessziós keveréke, amely lehetőséget biztosít az ellentétező variativitás által kora látteleetének megfestésére. Vişniec visszanyúl a görög ókomédia műfajához, amelynek szerkezeti elemeit a kortárs politikai diskurzus szolgálatába állítja. Mindkét műfaji választás a kortársak megrázását, felrázását célozza.

Mindkét műben kitüntetett szerepet játszanak a nők. A *Bizáncban* az ellentétező variativitás szövegszervező elve oppozíciókba rendezi a nő- és férfítábor is, sőt a főszereplő Iréne személyén belül is megütözkönek az ellentmondásos tulajdonságok, továbbá mámor és valóság oppozíciója rétegződik rá a játszó személyekre. A béketeremtés több alternatíváját hordozzák a női szereplők: a női csáberő ismeretében a női szépség felajánlása, alárendelése a férfiasabb, erősebb, életképesebb férfinak (Iréne), az előre elrendelés tudatában a hatalom csillogásában való gondolatlan létezés (Iréne), a férfi lelki békéjének megteremtése és ennek mindhalálig való vállalása (Herma), a fizikai túlélést és megmaradást szolgáló békesség érdekében árulás, gyilkolás vállalása (Zenóbia). A szecesszió nőszereplője csak egy férfihoz való kapcsolatában tudja tételezni önmagát, és amennyiben a régi kapcsolatot veszélybe kerül, a femme fatale készen áll az ellenséges hódító meghódítására is. Vagy: a másik nő a halálban való megdicsőülést vállalja szerelme oldalán.

Vişniec nőszereplői is oppozíciókba rendeződnek, de nem egymással szemben. Ők – még ha ellenségek is – közös táborot alkotnak a férfiakkal szemben, nem a férfiak ellenében, hanem a közös béke, illetve védelem érdekében. A variációs ismétlés a *Lüszisztraté*, *szelmem* két felvonásában két, egymással ellentétes kontextusban (életre-halálra menő háború, illetve örök béke) szerepelteti a nőket, a *Bizánc* nőszereplőinek viszont egyetlen nap alatt kell „bemutatniuk” túlélési stratégiájukat a birodalom bukása esetére. Míg Vişniec nőszereplői a férfiakkal szembe szállva mentik meg a görög civilizációt, és teremtik meg az örök béke korszakát, Herczeg asszonyai parádés bemutatót tartanak a békelehetőségekről, melyeket csak a férfiak (legyenek ellenség vagy barát) oldalán tudnak elképzelni. Míg Vişniecénél a nők az örök béke körülményei között leselkedő veszélyekre (Jönnek a perzsák!) is rezonálnak (ismételten a férfiakkal ellentétben, akik különféle eltérő ideológiákat gyártanak), a *Bizánc* nőszereplői számára a kapuknál tomboló ellenséges civilizáció nem jelent fenyegetést, hiszen – a szecessziós femme fatale szerint – a nemek vonzását és saját csáberejüket kihasználva a nők a másik civilizációra való átállást készítik.

A végkicsengés szerint a *Lüszisztratéban* az állandósult ünneplés civilizációjába besétál az ellenség, a nők jelentik – az ironikus beállítást miatt sokértelműen! –

az egyetlen biztosítékot a békére. A *Bizáncban* a rózsákkal és szerelemfelkínálás mámorában várt ellenség kardélre hányja a bizánciakat, hogy megmentse magát a tarka kigyórajként a sátrai felé kúszó bizánci ingoványtól, bujaságtól, Bizánc mérges virágaitól (B: 114).

### Irodalomjegyzék

- Ciobotari, C. 2023. *Matei Vişniec, dramaturgul nostru*. (Cuvânt însoțitor) Iași: Editura Junimea, 5–15.
- Cs. Gyimesi É. 1983. *Teremtett világ (Rendhagyó bevezetés az irodalomba)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- Ebeczky Gy. 1935. Bizánc. Ünnepi előadás a Nemzeti Színházban. *Új Idők* 42/2. 890–891.
- Fábián P. 2020. *Kortársunk, Arisztophanész – gondolatok a színpadi szövegalkotás természetéről*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola.
- Gintli T. 2010. A színházi repertoár differenciálódása (Kisfaludy Károly színművei). In: Gintli T. (szerk.) *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. [https://mersz.hu/dokumentum/mirod\\_\\_115](https://mersz.hu/dokumentum/mirod__115)
- Gintli T. 2010. A szimbolikus történelmi tragédia kísérlete (Herczeg Ferenc: Bizánc). In: Gintli T. (szerk.): *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. [https://mersz.hu/dokumentum/mirod\\_\\_191/](https://mersz.hu/dokumentum/mirod__191/)
- (N. n.) 1927. Hazai 's külföldi tudósítások. Költészet vagy történelem? Egy athéni lap súlyos támadása Herczeg Ferenc ellen. *Literatura* 2. 194–195.
- Herczeg F. 1985. *Herczeg Ferenc emlékezései. A Várhegy. A gótikus ház*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kabán A. 2008. Ismétlés. In: Szathmári I. (főszerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 320–322.
- Karsai Gy. 2008. Színházi kardalok. *Hyperion Lexikon*. <http://hyperion.szepmuveszeti.hu/hu/lexicon/1846>
- Karsai Gy. 2018. Bevezető. In: Karsai Gy.–Kárpáti A.–Vámos K. (szerk.): *Az antik dráma útjai. Tanulmányok a görög-római színjátszásról és hatásáról*. Budapest: Reciti Kiadó, 7–15. <https://mek.oszk.hu/19600/19645/19645.pdf>
- Meridiesz. 1904. Bizáncz. Herczeg Ferencz 3 fölvonásos színműve. Bemutató előadás a Nemzeti Színházban. *Magyarország* 11/97. 1–3.
- Petővári Á. 2018. *Herczeg Ferenc: Bizánc*. 2018. 02. 26. <https://petovariagnesszinikritika.wordpress.com/2018/02/26/herczeg-ferenc-bizanc>
- Platon. 1964. Lakoma. In: Simon R. (szerk.): *Lakoma. A görög-latin próza mesterei*. Budapest: Európa Könyvkiadó. <https://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19>

- Sájter L. 2022. „És kezdetben vala a szó, a magyar szó...” Herczeg Ferenc nyelv-váltásáról. *Magyar Nyelv* 118. 2. 159–174.
- Supka G. 1926. A földnek itt varázsereje van... avagy hogy' lett a verseci német fiuból az első magyar író. *Literatura* 1. 4–11.
- Sommerstein, A. H. 1973. Introductory Note to *Lysistrata*. In: *Aristophanes: Lysistrata. The Acharnians. The clouds*. London: Penguin, 177–178.
- Vişniec, M. 2023. Informații suplimentare. Iași.  
<https://teatrulnationaliasi.ro/spectacole/lysistrata-dragostea-mea/>

### Források

- Herczeg F. 1904. *Bizánc. Színmű három felvonásban*. Budapest: Singer és Wolfner. Rövidítve: B.
- Arisztophanész. 1957. *Lysistrate*. In: *Nőuralom. Három vígjáték*. (Ford. Arany J.) Budapest: Magyar Helikon, 7–84.
- Vişniec, M. 2023. *Lysistrata, dragostea mea* (piesă inspirată din comedia *Lysistrata* de Aristofan). (Ford. Sájter L.) Iași: Editura Junimea. Rövidítve: L.

### Stylistic Nature of Women's "Peace Messages" in Ferenc Herczeg's *Byzantium* and Matei Vişniec's *Lysistrate, My Love*

The aim of this study is to identify in the two dramatic works the messages of peace formulated by women. Both works go back to an event in Greek history to provide a socio-moral vision of their time. In the intrinsic world of both works, women have a primary, but different role. The stage texts are products of their time, they bear the marks of the style of time-course: one of Art Nouveau, the other of postmodern style. These style marks also define the elements of the textual level.

The study examines these elements (dramatic frame: title, genre, dramatis personae and the main text with lines from and about women) and identifies that the female protagonists in *Byzantium* are typical female figures of the Art Nouveau, who can define themselves only in relation to a man. They carry several alternatives for creating peace (offering and subordinating female beauty to the more masculine, viable man or glorification in death on the side of her love), but these are not effective. In Vişniec's work female characters constitute the opposite of male characters, and as such save the Greek civilization by confronting the men, moreover: the women also resonate with the dangers lurking in the conditions of eternal peace.

## 17.

### A filmsorozatok kreatív metaforáinak nyomában

SCHIRM ANITA

#### 1. Bevezetés

A kreatív metaforák olyanok, mint a születésnap torta: számos rétegük van (Dyndl 2009: 45). A tanulmány e tortának egy szeletét, a filmbeli kreatív metaforák működését mutatja be, s ezzel kívánja Szikszainé Nagy Irma 80. születésnapján az ünnepeltet felköszönteni. A kreatív metaforákat a hazai szakirodalomban eddig főként szépirodalmi művekből (Pethő 2023), illetve dalszövegekből (Molnár 2015) származó példákkal illusztrálták, ám e szóképeknek fontos szerepük van a filmsorozatok karaktereinek hiteles és humoros ábrázolásában is. Ezért a cikk a kreatív és a konvencionális metaforák jellemzése, azok skálaszerű felfogásának ismertetése után három népszerű filmsorozat, a *Jóbarátok*, a *Dr. House* és az *Agymenők* metaforáit elemzi.

A *Jóbarátok* (*Friends*) 1994-ben indult, 10 évadon keresztül futott amerikai szituációs komédia volt, a *Dr. House* (*House, M.D.*) 2004-ben készült, s 8 évadot megélt amerikai kórházi filmsorozat volt, míg az *Agymenők* (*The Big Bang Theory*) 2007-es kezdésű, 12 évadon át vetített amerikai szituációs komédia volt. A három filmsorozat ugyan különböző nézőközönséget célzott meg, más volt a történetük, ám mindegyik előzetettel használt kreatív metaforákat. Az elemzendő filmrészletekből kiderül majd, hogy e szóképek szemléltetésre, meghökkenésre, befolyásolásra, nevetetésre, valamint a nyelvi durvaság elkerülésére is használatosak, s a szereplők olykor még a saját metaforahasználatukra is reflektálnak.<sup>1</sup>

#### 2. A metafora skálái: a megszokottól a meghökkentőig, valamint a konvencionálistól a kreatívig

A metafora a stilsztika és a retorika egyik legtöbbet kutatott jelensége, s a szerepéről és működéséről számos elmélet (pl. komparatív, szubsztitúciós, kondenzációs, interakciós, logikai, kontextuális) látott napvilágot (Pethő 2023: 75–76). A különböző megközelítések közül a tanulmány a funkcionális-kognitív irányvonalhoz kíván csatlakozni, azaz azt vallja, hogy az emberi gondolkodás alapve-

---

<sup>1</sup> A tanulmány a *Nyelvészet mindenkinek* YouTube-csatorna 2020-as *Van (szó)képünk hozzá! – A metafora a filmekben és a dalszövegekben* című videó (<https://youtube/YKogINxf3-E>) anyagának a felhasználásával készült.

tően metaforikus, s a metaforáknak fontos szerepük van a dolgok megismerésében és megértésében (Lakoff–Johnson 1980, Lakoff–Turner 1989, Kövecses 2005). A kognitív szervező elv (Szikszainé Nagy 2007: 438) mellett a metaforát olyan hasonlóságon, illetve analógián alapuló szóképpnek tekinti, amely egy dolgot egy másikhoz hasonlít, és a kettőt azonosítja egymással (Kocsány 2008). A metaforát sosem szó szerint kell érteni, hanem képletesen, átvitt értelemben. Megértéséhez a világról való tudáson túl mindig szükség van a kontextusnak, valamint a beszélő aktuális szándékának ismeretére is. Már annak eldöntése is következtetési folyamatot feltételez, hogy egy megnyilatkozás (pl. *A férjem egy cápa.*) metaforikus-e vagy sem.

A metaforák egy része annyira közismert és gyakori, hogy sokszor már fel sem tűnik metafora voltuk. Ilyen például a *könyv sarka* kifejezés, amelyet meghallva a beszélők azonnal megértik a szerkezetet, nem kell megkeresniük és levezetniük a hasonlóság alapját. Ezek az állandósult metaforák a konvencionális metaforák. A könnyen hozzáférhető megféleltetéseket tartalmazó konvencionális metaforák szerves részei a hétköznapi társalgásoknak. Az ilyen metaforákat halott metaforának, exmetaforának, illetve köznyelvi metaforának is nevezik (Szikszainé Nagy 2007: 696). A különféle elnevezések a megközelítések különbségeit tükrözik. A *halott metafora* terminus azt sugallja, hogy a kifejezés valamikor élő és nagy expresszivitással bíró volt, ám később elkopott, közhelyessé vált, s már hiányzik belőle a kreatív mozzanat. Lakoff és Johnson szerint (1980, idézi Kövecses 2005: 15) azonban a konvencionális metaforák nem halottak, éppen ellenkezőleg. Azért élők, mert észrevétlenül uralják a gondolkodásunkat, annyira be vannak már ágyazva a tudatunkba, hogy mindenféle erőfeszítés nélkül használjuk őket (uo.). A gyakori használat és a konvencionalizálódás miatt pedig már lexikalizálódtak (Szikszainé Nagy 2007: 696).

A nyelvhasználati szintérből kiindulva megkülönböztethetők a hétköznapi (köznyelvi) metaforák, a hétköznapi nyelvhasználat poétikus metaforái, valamint a szépirodalom (poétikus) metaforái (Pethő 2023: 79). Valójában azonban kontinuitás tételezhető fel a nem poétikus és a poétikus, valamint a hétköznapi és a szépirodalmi nyelvhasználat közt (i. m. 76). Ráadásul a kognitív nyelvészet meglepő felfedezése szerint „a költői nyelvhasználat nagy része konvencionális, köznapi fogalmi metaforákon alapul” (Kövecses 2005: 60).

Vannak olyan szemantikai műveletek, amelyek segítségével konvencionális elemekből egyéni, újszerű nyelvi elemek jönnek létre. Ilyen műveletek a kiterjesztés, a kidolgozás, a kritikus kérdés és a komponálás (Lakoff–Turner 1989). A kiterjesztésnél egy konvencionális fogalmi metaforát egy újfajta nyelvi kifejezéssel írják le, azaz a forrástartomány egy új elemét használják föl. A kidolgozásnál a forrástartomány egy létező eleme lesz új, kreatív módon bemutatva. A kritikus kérdésnél egy hétköznapi, konvencionális metafora érvényessége, határa kérdésjeleződik meg. A komponálásnál pedig két vagy több köznapi fogalmi metafora

együttesen jelenik meg (vö. Kövecses 2005: 61–63). A kreatív irodalmi metaforák többféleképpen értelmezhetők, gazdagabb a jelentésük a hétköznapi metaforákénál, és sokszor nem is egyértelműek (Kövecses 2005: 59, idézi Molnár 2015: 216).

A kreatív metaforák egyik lényegi ismérve az újszerűség, azaz a konvencionáltság és a begyakorlottság hiánya, s jellemző még ezekre a szóképekre a forrás és a céltartomány közti nagy szemantikai távolság (Pethő 2023: 79). „A legkreatívabb metaforák nagyobb erőfeszítést igényelnek a hallgatótól annak érdekében, hogy felépítsenek egy megfelelő kontextust, és implikációk tágabb köréhez juszanak. Általánosságban minél nagyobb a lehetséges implikációk köre, és minél nagyobb a hallgató felelőssége az előállításukban, annál kreatívabb a metafora” (Sperber–Wilson 1985–1986: 168, idézi Eszes–Tózsér 2007: 41). A relevanciaelmélet az implikáció típusát felhasználva különbözteti meg a konvencionális és az újszerű metaforákat. A konvencionális metafora (pl. *a szobád egy disznóól*) erős implikációval jön létre, míg a kreatív metaforánál (pl. *Róbert egy buldózer*) a kommunikátor gyenge implikációt használ (Sperber–Wilson 1995: 236, idézi Balázs–Kemény–Ivaskó 2015: 333–334). A kreatív metaforák kognitívan nem gazdaságosak, ugyanis a beszélő és a hallgató részéről is konceptuális erőfeszítést igényelnek. Nincsenek benne a szemantikai memóriában, és eltérnek a megszokott forrás- és céltartomány-leképezésektől (Dynel 2009: 30).

A metaforákat előszeretettel használják a filmekben a közönség szórakoztatására, gondolkodtatására, olykor edukálására is. A filmek szerveződhetnek akár teljes egészükben is fogalmi metaforák köré. Az egyik leggyakoribb, konvencionális filmes szókép az ÉLET EGY UTAZÁS metafora. Jó néhány film ábrázolja az emberi életet utazásként, ahogy azt például az *Odüsszeia*, a *Váratlan utazás*, az *Ízek, imák, szerelmek* vagy a *Napsütötte Toszkána* is mutatja. Ám ezek a filmek jóval többről szólnak, mint egy egyszerű utazásról, valójában a főszereplő élete van a középpontban, az utazás az ő életútját, annak a változását jelképezi.

A filmekben azonban a konvencionális metaforák mellett a kreatív metaforák is gyakoriak. A kiválasztott három filmsorozat példáinak elemzésén keresztül lássuk is ezeket működés közben!

### 3. Az orvosi képes beszéd képtelenségei: konvencionális és kreatív metaforák a *Dr. House*-ban

Az orvosi nyelv tele van metaforákkal: akár az egészségről, a betegségekről, a járványokról, a kezelésekről vagy az emberi testről esik szó. A betegségeknél különösen gyakori a háborús retorika, azaz a katonai metaforák alkalmazása, amikor is a betegségeket idegen organizmusok inváziójaként jelenítik meg (Sontag 1983, 1990). Az orvosi kommunikációban a metaforák szemléltetnek, magyaráznak, érzelmeket váltanak ki, és meggyőző, olykor manipulatív erővel bírnak. Így várható, hogy a kórházi témájú sorozatokban is gyakori lesz ez a szó-

kép. Ám a *Dr. House* című amerikai filmsorozat Hugh Laurie által alakított mogorva, modortalan főszereplője nem csupán konvencionális, hanem újszerű, kreatív, meghökkentő metaforákat is igen gyakran használ. Ezeket keresztül a szakmai fölényét és a zsenialitását kommunikálja környezetére felé.

A New Jerseyben elhelyezett képzeletbeli Princeton-Plainsboro Oktatókórházban játszódó sorozat címszereplője, dr. Gregory House egyszerre vált ki a nézőkből érdeklődést és megbotránkoztatást. Gyógyszerfüggő, mogorva, kórosan udvariatlan (Schirm 2015a), semmibe veszi a szabályokat, ám a gyógyításban nem ismer határokat (Challen [2008]). Számára minden betegség egy megoldandó rejtély. Nem csupán a zseniális szakértelem a védjegye, hanem modortalansága, világlátása, arroganciája, valamint jellegzetes, metaforikus beszédmódja is. House szerint mindenki hazudik, és az emberség túl van értékelve. Pesszimizmusát és kommunikációs stílusát, köztük az egyedi metaforahasználatát jól szemlélteti az alábbi idézet, amelyben az orvos az embereket állatokhoz hasonlítja:

(1) *Semmi se számít. Mind csótányok vagyunk vagy folyóparton haldokló gnúk. Egy tettünk sem lesz maradandó.*

A sorozat konceptuális metaforáit vizsgálva Cichmińska és Topolewska (2010) azt találták, hogy a leggyakoribb tartománymegfeleltetések a TEST = GÉP, BETEGSÉG = TÁRGY/SZEMÉLY, BETEGSÉG = HÁBORÚ, GYÓGYÍTÁS = NYOMOZÁS. Lássunk ezekre a konvencionális metaforatípusokra egy-egy példát!

- (2a) *A srác immunrendszere sajnos gyárilag tropa.*  
 (2b) *Keressük a Kawasakit, ahol tanyázik, a szívkoszorúérben!*  
 (2c) *Az immunrendszer magához tér, és megtámadja a férget.*  
 (2d) *Ha nem tumor, akkor kik a gyanúsítottaink? [...] Sosincs bizonyíték. Öt különböző orvos öt különböző diagnózissal áll elő ugyanazt a tünetet vizsgálva. [...] A beteg folyton bizonyítékokat akar.*

A (2a)-ban House az immunrendszer működésének szemléltetésére a GÉP forrástartományt használja, a (2b)-ben az artériák gyulladással betegsége, a Kawasaki-kór emberként van ábrázolva. A (2c) példában a *megtámadja* szó révén a HÁBORÚ forrástartomány aktiválódik. A (2d)-ben pedig a *gyanúsítottaink*, illetve a *bizonyíték* szavak a NYOMOZÁS fogalmi körét jelenítik meg. Az orvosi munka és a nyomozás azonosságai alapján dr. House-t a sorozat több elemzője is Sherlock Holmes-hoz hasonlította (vö. Cichmińska–Topolewska 2010).

House kiváló diagnosztá, ám folyamatosan sértegeti és megalázza beszélgetőpartnereit. Emellett előszeretettel használ kreatív metaforákat mind az orvoscsapatával, mind pedig a betegeivel folytatott társalgás során. House képes beszédét azonban kevesen tudják megfejteti, ugyanis egymástól igen távoli fogalmi tarto-

mányokat kapcsol össze. Metaforáit sokszor rejtvénytűszerűen adja elő, tudása fitogtatásaként, ahogy azt az 5. évad 15. epizódjának, a *Hűtlen* című résznek az alábbi párbeszéde is mutatja. Az epizódban House csapata nem tud rájönni, hogy milyen betegség okozza a páciens tüneteit, mire az orvos egy meghökkenítő metaforával tárja eléjük a megoldást:

(3) Tizenhármas: *Valami szisztémás gond lesz, autoimmun.*

Taub: *A liquor negatív Guillain-Barré-ra.*

Tizenhármas: *Talán rák?*

Kutner: *A képalkotó vizsgálat nem talált tumort.*

Tizenhármas: *Akkor marad a fertőzés.*

Kutner: *Tele lenne fehérvérsejtekkel.*

House: *Vagy a művészbejárónál vagyunk egy Duran Duran-koncerten. Sikítózó lányok százai vesznek körül minket. Ami mit jelent?*

Kutner: *Szeretik a rockbandákat.*

House: *A rajongói jelenlét az együttes jelenletére utal. Másik este ugyanaz a banda, ugyanaz az ajtó, de lányt sehol nem látni. Ez mit jelenthet?*

Tizenhármas: *Bocs, nem értek a fiúbandákhoz.*

Kutner: *Nem fiúbanda, hanem új romantikus. Az együttes lelépett?*

House: *Nem, még ott vannak, nyomják az ipart. Mikor nem utal a rajongók hiánya az együttes távollétére?*

Tizenhármas: *2009-ben már nincsenek Duran Duran rajongók.*

House: *Leállt a gyártásuk. Azért nincs fertőzés, mert nincs több rajongó, nincs fehérvérsejt.*

Taub: *Ön szerint a lépe lesz?*

House: *Miért kínlódjak fasza metaforákkal, ha juszt is el kell magyaráznom? Igen, a lépe lesz. Biopsziát neki. Addig kiverem a fejemből a New Moon on Mondayt.*

A diagnózis megállapításához House a ZENEKAR = BETEGSÉG metaforát használja, amivel igencsak megdöbentti a csapatát. A *művészbejáró*, *Duran Duran-koncert*, *sikítózó lányok*, *rajongói jelenlét*, *együttes*, *banda* szavak ugyanis nem megszokottak egy orvosi konzíliumon. A ZENEKAR metaforarendszer első megjelenésénél House *Ami mit jelent?* kérdését Kutner szó szerint veszi, mivel nem jön rá, hogy az elhangzottak egy metafora forrástartományának az elemei, és a betegség diagnózisának képletes magyarázatához tartoznak. Ám hiába próbálkozik House több fordulón keresztül a szókép kibontásával, beosztottai nem értik az analógiáit. Így végül kénytelen megadni a forrás- és a céltartomány közti egyik leképezést (rajongó = fehérvérsejt), ami már elegendő segítség lesz Taub számára a diagnózis felállításához. House azonban ahelyett, hogy megdicsérné őt a megfejtésért, szemrehányással illeti kollégáit, úgy érzi, hogy azok lassan s túl sok magyarázat után értet-



ték csak meg a metaforát. A méltatlankodása végére még egy Duran Duran-zene számra, a *New Moon on Monday*ra való utalást is berak, amivel újfent azt jelzi, hogy túlzottan sokat kellett beszélnie az együttesről.

House olyankor is metaforákhoz folyamodik, amikor bonyolultabb orvosi esetet akar egyszerűbben, a kollégái (és az ő szavaival élve: „más idioták”) számára elmagyarázni (Nordquist 2014). A *97 másodperc* című epizódban (4. évad 3. rész) például egy meghökkentő, ám látványos, nagy magyarázó erővel bíró kreatív metaforát használ, amivel azonnal meggyőzi a főnökét, Cuddyt, a páciens szemműtétének szükségességéről.

- (4) House: *A nyaki nyirokcsomó egy szeméttelp, bár kicsi. Csak egy kukásautót fogad, egyetlen otthonból. Al Gore áll a leesne. Az otthon...*  
Cuddy: *Az otthon a jobb szem, felfogtam. Csináljon biopsziát!*

House amellet, hogy igen jól ismeri a metaforák hatásmechanizmusát, annak tudatában van, hogy szóképei nem mindennapiak. Ezt az alábbi, az 5. évad 15. részéből származó részlet is mutatja:

- (5) Beteg: *Belezúgott a főnökébe, mi?*  
House: *A főnököm zúgójába zúgtam bele. Ah, persze, nincs is semmilyen zúgója, viszont metaforában jó vagyok.*

Az idézett példában a beteg House és Cuddy közti évődésre rákérdezve a *belezúgott a főnökébe* metaforát használta. House a *zúgójába zúgtam bele* szándékos szójátékkal válaszolt, amiben a *zúgója* eufemisztikusan női testrészt, illetve nemi szerv értelemben állt. Ám az orvos következő mondatával rögtön vissza is vonta ezt a pajzán gondolatot, és sértegetésbe, valamint öndicséretbe fordította át. A példa azt is illusztrálja, hogy House nemcsak használja a metaforákat, hanem reflektál is a saját metaforahasználatára.

A nem megszokott, váratlan metaforáit House nem csupán az orvoscsoportjával való kommunikációjában használja (vö. Schirm 2016), hanem a betegeit is meghökkenti velük. Azok – nem ismervén House személyiségét, illetve kommunikációs stílusát – először általában szó szerint veszik az orvos képes beszédét, ami félreértéshez vezet. S minél egyedibb forrástartományt használ House, annál talányosabb lesz a nézők számára is a sorozatbeli párbeszéd. Például az 1. évad 4., *Anyaság* címet viselő részében a MAGZAT = ÉLŐSKÖDŐ metaforát használva közli a pácienssel a terhességet.

- (6) Beteg: *Az izületeim nagyon ellazultak, és mostanában gyakran betegeskedem. Talán túlhajtottam magam. Maratonra készülök, 15 km-t futok naponta, de egyszerűen nem fogyok le.*

House: *Emelje fel a karját! Élősködője van.*

Beteg: *Mint egy galandféreg vagy ilyesmi?*

House: *Hátradől, pulcsi fel! Leeresztheti a karját.*

Beteg: *Tud valamit tenni ellene?*

House: *Igen, de csak egy hónapon belül, utána már illegális eltávolítani, kivéve pár államban.*

Beteg: *Illegális?*

House: *Ne aggódjon, a legtöbb nő ragaszkodik az élősködőjéhez, elnevezik, apró ruhákba öltöztetik, más élősködőkkel játszatják.*

Beteg: *Játszatják?*

House: (az ultrahangképet mutatva): *A szemeit örökölte.*

House számára a diagnózis felállítása, a betegség megtalálása a lényeg, őt a betegek érzése nem érdeklik. Az egyértelmű eseteknél páciensei reakcióival nem törődve saját magát, illetve a forgatókönyvírók szándéka szerint a nézőközönséget szórakoztatja az átvitt jelentésekkel. A fenti részlet metaforája azért is megdöbbentő, illetve rendkívül sértő, mivel a használt tartománymegfeleltetés a várandósságot egy parazitikus fertőzéshez hasonlítja, s negatív színben tünteti fel. A betegének fordulókön keresztül nem tűnik fel, hogy House – a maga szarkasztikus módján – minden kérdésre releváns választ ad, a nő ugyanis leragad a galandféreg-diagnózisnál, s nem veszi észre, hogy az orvos gúnyt űz az állapotából. House végül az ultrahangképet megmutatva, vizuálisan vezeti rá betegét a korábban mondott szavaknak a megfelelő értelmezésére.

A 2. évad 17., *Mindent egy lapra* című részében House a barátjával, Wilsonnal beszélgetve a metaforák magyarázó erejéről és manipulativitásáról is kifejti a véleményét:

(7) Wilson: *Olvastad a Moby Dicket?*

House: *Az egy könyv volt?*

Wilson: *Annak már 10 éve.*

House: *12.*

Wilson: *A megszállottság veszélyes.*

House: *Csak ha egy fabárkán vagy, és bálnát kergetsz. Erről most nincs szó.*

Wilson: *Tudod, hogy ez csak metafora?*

House: *Tudod, hogy a metaforák lényege, hogy elijesszék az embert azzal, hogy rémisztőbb lehet a végeredmény, mint valójában? Bárcsak elmagyarázhatnám egy metaforával. Menj vissza játszani! Ne félj, nem fálnak fel a boszorkányok.*

Az epizódban House a páciensénél Erdheim-Chester betegséget gyanít. Ez a kór az orvos „nagy fehér bálnája”, évekkorábban ugyanis emiatt vesztette el egyik betegét. Erre az esetre utal a fenti részletben Wilsonnak az *Olvastad a Moby Dicket?* kérdése. House szándékosan úgy tesz, mintha nem értené a metaforát, holott teljesen tisztában van barátja szavainak a mögöttes értelmével. Ám biztos abban is, hogy ezúttal jól és időben diagnosztizálja a páciensét. Wilson *Tudod, hogy ez csak metafora?* kérdésére reagálva pedig azzal vág vissza, hogy a metaforák ijesztőbbek is lehetnek, mint a valóság. House-nak ez a vélekedése egybevág azokkal a kísérleti eredményekkel, amelyek szerint a metaforánál a választott keret, a frame hatása olyan erős, hogy az emberek döntését és viselkedését is befolyásolja (Thibodeau et al. 2017). House az érvelése záró részében Wilson viselkedésének és gondolkodásának a jellemzésére a JÁTÉK fogalmi metaforát használja, amellyel egyúttal a barátja iránti lenézését is kifejezi.

A sorozatban House az egyedi, nehezen megfejtethető metaforáival a szaktudását és a szellemességét juttatja kifejezésre. Az orvos a saját képtelennek tűnő képes beszédére reflektálva is gyakran hangsúlyozza az intellektuális fölényét. A nézőket szórakoztatják a kreatív metaforák, főként azok, amelyek az orvos beszélgetőpartnerei számára hozzáférhetetlenek. A sorozat metaforái, a „tudás fájának gyümölcsei” így egyrészt dr. House karakterének a jellemzéséhez járulnak hozzá, másrészt pedig a nézőknek nyújtanak „gyümölcsozó” kikapcsolódást (Schirm 2016).

#### **4. Sapka, fagylalt vagy rák? – A kreatív metaforák mint a karakterjellemezés eszközei a *Jóbarátokban***

A *Jóbarátok* amerikai televíziós szituációs komédia hat fiatal New York-i barát hétköznapjait mutatja be. Rachel Green (Jennifer Aniston) a semmihez sem értő, elkényeztetett lány épp elmenekül az esküvőjéről, s felkeresi gimnáziumi osztálytársát, régi barátnőjét, a szakácsként dolgozó Monica Gellert (Courtney Cox). Beköltözik Monica lakásába, és pincérnő lesz a lakás alatti Central Park kávézóban. Monica révén összeismerkedik a lány barátaival. A baráti társaság tagjai: Monica korábbi szobatársa, Phoebe Buffay (Lisa Kudrow), az ezoterikus, bohém masszőr, aki a kávézóban gitározik; a szomszédban lakó, színésznek készülő, jóképű, nőcsábász Joey Tribbiani (Matt LeBanc); Joey szobatársa, az adatfeldolgozó, fanyar humorú Chandler Bing (Matthew Perry); valamint Monica bátyja, Chandler egykori egyetemi szobatársa, a paleontológus Ross Geller (David Schwimmer) (Susan–Dillon–Cairns 2020). A sorozatban a barátok szájából számos ikonikus mondat hangzik el, s a forgatókönyvírók a szereplők jellemvonásait, a karakterek eltűnt prototípusait az általuk használt kreatív metaforákkal is erősítik (Dore 2015).

A *Randi vagy nem randi, ez itt a kérdés* című pilotepizódban (1. évad 1. rész) Rachel otthagyja a vőlegényét az oltár előtt, és az apjának az alábbi, nem konvencionális metaforarendszerrel próbálja megmagyarázni a helyzetet:

(8) Rachel: *Ugyan Apu, figyelj rám! Ez olyan, mintha eddig mindenki azt mondta volna nekem, hogy hogy te egy cipő vagy. Cipő vagy, cipő vagy, cipő vagy. És én egyszer megállok, és azt mondom: és ha én nem akarok cipő lenni? Mi van, ha táska akarok lenni? Vagy vagy egy egy sapka? Nem akarom, hogy sapkát vegyél nekem. Azt mondom, hogy sapka vagyok. Ez egy metafora, Apu!*

Ross: *Én értem, hogy miért nem érti.*

A részlet humorát az adja, hogy Rachel saját magát kiegészítőikkel (cipővel, táskával, sapkával) azonosítja. Ez a nem konvencionális tartománymegfeleltetés elsöre furcsa lehet, ám a megértéséhez tudni kell, hogy Rachel szeret vásárolgatni, de so-sincs annyi pénze, mint amennyit elkölt. A forgatókönyvírók ezért a lány karakterével, személyes előtörténetével és érdeklődési körével összhangban egy olyan metaforarendszert rendelnek hozzá, amellyel meg tudják ragadni az identitását. Rachel kifakadásának abszurditását az adja, hogy ugyan ki akar törni abból a szerepkörből, amibe mások helyezték (azaz nem akar többé cipő lenni), ám a saját magára alternatívaként felsorolt metaforák (táska, sapka) továbbra is a vásárlásmaniához és a tárgyakhoz kapcsolják őt (vö. Dore 2015: 202–203). Vagyis a metaforarendszer ebben az esetben a hozzá kötött sztereotipikus tulajdonságokat erősíti.

Az 1. évad 1. részében Joeynek is egy olyan kreatív metaforát adnak a szájába a forgatókönyvírók, amivel megalapozzák karakterjegyeit. A kedvesen naiv, butuska Joeynek két fő érdeklődési területe van: a szex és az ételek, s az egész sorozatban végig a nőfaló szerepében tetszeleg. A nőkről, illetve a kapcsolatokról való gondolkodását először akkor fejti ki metaforaszerűen, amikor Rosst vizsgasztalni próbálja a válása miatt.

(9) Ross: *Tudod, hogy mi a legijesztőbb? Mi van, ha csak egy nő jár mindenkinek, érted? Mi van, ha csak egy nőd lehet? És aztán kész. Csak sajnós az én esetemben az az egy nő egy nő.*

Joey: *Te most miről beszélsz? Egyetlen nő? Az olyan, mintha egyetlen fajta fagy lenne. Na, idehallgass, Ross! Rengeteg fajta fagy van. Van durva csokis és mogyorós. Vagy szűzies vanília. Kaphatsz rá kókusz vagy szószt, tejszínhabot. Most kerültél a legtutibb helyzetbe. Megházasodtál. Mennyi voltál, nyolc? Megint szabad vagy. Ragadj kanalat!*

Ross: *Most nem igazán tudom, hogy éhes vagy kanos vagyok.*

Chandler: *El a mélyhűtőmtől!*

A sorozat írói annyira fontosnak tartották a fagyalt metaforarendszer szereplőjellemező erejét, hogy a Joeyt játszó színész keresésekor a szereplőválogatáson is a fenti szövegrészt kellett felolvasniuk a jelentkezőknek (Austerlitz 2020: 59–60). Az idézett részletben Joey a nőket fagyaltokhoz hasonlítja, azaz az ételt

használja forrástartományként. E metaforán keresztül a nézők már a sorozat legelőjén megismerhetik a karakter legfőbb tulajdonságait. A fagyalt ízeit Joey rendkívül kreatívan használja: a durva csokis, mogyorós, szűzies vanília, kókusz ízesítésekkel a szexualitás különféle módjaira utal képletesen és humorosan, s egy olyan forgatókönyvet hív elő, amelyben Ross bármilyen nőt választhat. A tejszínhab említése pedig metonimikusan szintén a testi kapcsolatot jelképezi, ugyanúgy, ahogy a *kanál megragadása* kifejezés is (Dore 2015: 204–206).

A sorozat egy másik szereplőjének, a különc, elvárásolt, szabadszellemű művésznek, Phoebe-nek a karakterét is tökéletesen visszaadják a forgatókönyvírók az általa használt, ikonikussá vált, kreatív metaforával. Amikor Ross amiatt panaszkodik, hogy Rachel mással ismerkedik, Phoebe az alábbi metaforával vizsgálja a 2. évad 14., *A családi videó* című részében:

(10) Ross: *Két hónappal ezelőtt Rachel és én ilyen közel voltunk egymáshoz, most meg, most meg mindenféle pasik üzenetnek neki. Nekem kéne üzenetet hagynom ennél a Caseynél, vagy vagy vagy Rachel és én együtt üzemeltethetnénk egy olyan olyan izé telefonügyeletet.*

Phoebe: *Ne aggódj, majd az is meglesz.*

Ross: *Igen, és miért vagy olyan biztos benne?*

Phoebe: *Mert ő a te rákod.*

Chandler: *Phoebe mondani akar valamit.*

Phoebe: *Ugyan már, fiúk! Ismert tény, hogy minden ráknak csak egy szerelme van. Az öreg rákpárok úgy sétálgatnak az akvárium aljában, hogy az ollójuk egymásba ér.*

Az embereknek a külső és belső tulajdonságaik alapján az állatokkal való azonosítása (pl. *rayasz róka, szuka, kígyó, tehén*) megszokott megfeleltetés (Kövecses 2005: 32). Ám a SZERELMESEK = RÁKOK nem tartozik az ismert leképezések közé. A metafora kreativitását mutatja, hogy Phoebe barátai nem is értik a lány képes beszédét, amíg ő el nem magyarázza nekik az elmélete lényegét: a rákok egy életre választanak párt maguknak, vagyis eszerint Ross és Rachel örökre összetartoznak. Ám e metaforával a forgatókönyvírók Phoebe érzékeny lelke mellett a lány más tulajdonságait is érzékeltették, azt, hogy tanulatlan, illetve gyakran hazudik. Ugyanis a homárok (az eredeti angol szövegben *lobsterről*, azaz *homárról* esik szó) a valóságban bármelyik, az útjukba kerülő nőténnyel párosodnak.

## 5. Geek metaforák az *Agymenők*ben – avagy mitől menők Sheldon Cooper metaforái?

Egy kaliforniai kisvárosban, Pasadénában játszódik az *Agymenők* című szituációs komédia. A főszereplők a California Institute of Technology tudósai: Sheldon

Cooper (Jim Parsons) elméleti fizikus, Leonard Hofstadter (Johnny Galecki) kísérleti fizikus, Rajesh Koothrappali (Kunal Nayyar) asztrofizikus, Howard Wolowitz (Simon Helberg) pedig gépészmérnök. A szakterületükön mindannyian zsenik, ám a hétköznapi helyzetekben nehezen boldogulnak. Párbeszédek, különösen a nővel folytatott beszélgetéseik sajátos szabályrendszert követnek, s meg sem közelítik az ideális társalgásra vonatkozó elvárásokat. A humor a sorozatban gyakran a grice-i maximák nem szándékos be nem tartásából ered (Hu 2012, Schirm 2015b). Az *Agymenők*ben hangsúlyos még a geek kultúra: a főszereplők rajongásig kedvelik a képregényeket, a számítógépes játékokat, a kultikus filmeket és a szuperhősöket.

A négy tudós és barát közül Sheldon Cooper karaktere a legkülönlegesebb. Bár a sorozatban nincs explicit módon kimondva, hogy bármiféle fejlődési zavarral diagnosztizáltak volna, sőt, többször is elhangzik tőle a *Nem vagyok örült! Édesanyám kivizsgáltott!* megjegyzés, a viselkedésjegyei alapján Asperger-szindrómásnak tűnik (Ivaskó–Mezőlaki 2021). Az Asperger-szindróma az autizmus spektrumzavar egyik megjelenési formája. E zavar diagnosztikus kritériumai közül Sheldon a következőket mutatja: az állandósághoz és a tárgyakhoz való ragaszkodás, kényszeresség, a szem- és a testkontaktus kerülése, atipikus magatartás a társas interakciókban, látszólagos érzéketlenség, kontextusvaktság (Patterman 2017). Sheldonnak nehézségei vannak a nem szó szerinti jelentések közül a szarkazmus, a gúny és az ironia felismerésében, illetve megértésében, azonban a metaforákat kitűnő érzékeléssel alkalmazza a mindennapokban (Madarász 2022). Sheldon „kockasága” megnyilvánul a metaforák használatában is: az általa alkotott szóképek nem konvencionálisak, hanem egyediek, kreatívak, geekek, s legtöbbször a tudományból veszi az analógiák alapját. Gondolkodásmódjának és metaforahasználatának a jellegzetességét jól mutatja az 1. évad 3., *Randivágy* (az eredetiben: *The Fuzzy Boots Corollary*) című epizódjából származó alábbi részlet.

(11) (Leonard meglátta, hogy a neki tetsző szomszéd lány, Penny egy másik fiúval csókolózik a lépcsőházban. A barátai azonnal észreveszik, hogy a lány miatt rosszkedvű.)

Leonard: *Nem vagyok féltékeny, csak kissé aggódom érte. Nem tetszett az a srác, akivel volt.*

Wolowitz: *Miért, jobban néz ki nálad?*

Leonard: *Igen. A nők vágyálma.*

Sheldon: *Kutasd fel a feketedobozt a Pennyvel való randidról szőtt álmod összezúzott, füstölgő roncsai közül, és elemezd az adatokat, hogy máskor ne repülj neki a lúzerhegynek!*

Wolowitz: *Nem értek egyet veled, a szerelem nem sprint, sokkal inkább maraton. Nyughatatlan hajsza, aminek csak akkor van vége, amikor a nő a karjaidba omlik, vagy gázsprayvel ártalmatlanná tesz.*

Az idézett részben Sheldon és Wolowitz is egy-egy metaforával világítják meg a szerelmet. A beállítódásuk és a tartománymegfeleltetésük azonban merőben különbözik egymástól. Sheldon kreatív módon egy lezuhant repülőgép feketedobozához hasonlítja Leonard érzéseit. Lehetetlennek tartja a Penny iránti vonzalom beteljesülését, amit a SZERELEM = LEZUHANT REPÜLŐGÉP metaforán túl még a „balesetért” felelős *lúzerhegy* kifejezés is mutat. Ezzel szemben Wolowitz egy már konvencionálissá vált megfeleltetést használva a szerelmet egy maratonnal azonosítja, aminek akár pozitív végkifejlete is lehet. A részlet nem csupán azt mutatja, hogy Sheldon mennyire egyedül metaforákat alkot, hanem azt is, hogy őszintén ki mondja, amit gondol, nincs tekintettel beszélgetőpartnerére érzéseire.

*A mandarinos csirke (The Tangerine Factor)* című epizódban (1. évad 17. rész) Penny szakít a barátjával. Leonard randira hívja a lányt, de mindketten tartanak attól, hogy a kezdődő kapcsolat elronthatja a barátságukat, ezért Sheldontól kérnek tanácsot. Sheldon ekkor egy fizikai gondolat kísérletet használ metaforaként. Penny azonban nem érti az analógiát, így Sheldonnak részletesen el kell számára magyaráznia az elméletet. A lány hiányos természettudományos ismeretei miatt épp a metafora tömörítő ereje és hatásossága vesz el.

(12a) Penny: *Sheldon! Van bármilyen hozzáfűznivalód ahhoz, tudod, amiről én beszélek?*

Sheldon: *Lássuk csak! Vegyük alapul Schrödinger macskáját!*

Penny: *Schrödinger? A néni a 2/A-ból?*

Sheldon: *Nem, ő Mrs. Grossinger. És nem macskája van, hanem mexikói kopaszkuttyója. Rohadt kis dög.*

Penny: *Sheldon!*

Sheldon: *Sajnálom, eltereltél! Na szóval, khm... 1935-ben Erwin Schrödinger úgy próbálta megmagyarázni a kvantumfizika koppenhágai interpretációját, hogy javasolt egy kísérletet, melyben egy macskát zárnak egy dobozba egy fiola méreggel, ami ismeretlen időpontban nyílik ki. Na most. Mivel senki sem tudja, hogy a mérég kiszabadult-e, amíg a dobozt ki nem nyitják, a doboz kinyitásáig hihetjük a macskát élőnek is, holtnak is.*

Penny: *Nem értem a lényegét.*

Sheldon: *Hogy is értenéd? Még nem tartunk ott. Ahhoz látnoknak kéne lenned, pedig olyan nincs.*

Penny: *Sheldon, mi a lényeg?*

Sheldon: *Akárcsak Schrödinger macskájánál, lehetséges kapcsolatodat Leonardsal hihetjük jónak vagy rossznak. De csak ha kinyitjuk a dobozt, akkor fog kiderülni, hogy melyik is.*

Sheldon tudományos metaforájában a KAPCSOLAT = MACSKA nem konvencionális megfeleltetés jelenik meg, ám a szókép megértését nehezíti, hogy ismerni kell

hozzá a Nobel-díjas osztrák fizikus, Erwin Schrödinger gondolatkísérletét, amely szerint a részecskék egyszerre több helyen, különféle állapotokban lehetnek. Penny nyilvánvalóan nincs tisztában a kvantumelméletnek ezzel az abszurditásával, ám Leonard igen. Így amikor ő is megkérdezi Sheldont, hogy találkozon-e a lánnyal, Sheldon válasza számára teljesen érthető lesz, sőt, lenyűgözi őt a tömör, nagy magyarázóerővel bíró metafora, ahogy azt az alábbi részlet mutatja:

(12b) Leonard: *Mondd meg, hogy elmenjek Pennyvel vagy ne?*

Sheldon: *Schrödinger macskája.*

Leonard: *Hű, ez zseniális!*

Sheldon a szerelemre mindig egyedi metaforákat használ. A 12. évad 1. részében, *A házassági konfiguráció (The Conjugal Configuration)* című epizódban, a LEGOLAND-ban töltött nászéjszakája után például a következő megfeleltetést teszi:

(13) Sheldon: *Ó, bár ha úgy vesszük, a LEGO a házasságkötés tökéletes metaforája. Két darab egy szívderítő pattanással egyé válik.*

Amy: *Ó, hát ez az a hang, amit kiadsz.*

Sheldon HÁZASSÁG = LEGO metaforája is a „kocka” szemléletet mutatja, egyúttal eufemisztikusan, mégis szemléletesen jeleníti meg a házasságkötéssel együtt járó testi szerelmet. Sheldon a metaforákat magyarázaton túl még káromkodásra és sértegetésre is használja. A képes beszéddel ilyenkor is a szellemi fölényét fejezi ki. A 2. évad 8. részében, a *Fogd a nőt, és fuss! (The Lizard-Spock Expansion)* című epizódban az alábbi metaforával reagál a marsjáró elvesztésére:

(14) Raj: *Nem, a jármű még mindig nem válaszol.*

Sheldon: *A jelen helyzetet kifejező metafora nagy mennyiségű exkrementumot említ, melyben a gerincoszlop felső szakaszáig merülünk.*

Sheldon a *nyakig benne vagyunk a pácban* metafora erősebb változatát tudományosan, az *excrementum* (‘ürülék’) latin szakszó segítségével fejezi ki. A körülírásnak nála nem a tabukerülés az oka, hanem az, hogy szereti a beszélgetőpartnereit kioktatni, s a kommunikációs stílusához hozzátartozik a körülményes, modoros, terjengős, tudományoskodó nyelvezet.



## 6. Összegzés

Összegésképpen megállapítható, hogy a vizsgált filmsorozatokban a konvencionális metaforák mellett jellemzőek voltak a kreatív metaforák is. Újszerűségük és olykor meghökkentő voltak ellenére – sokszor éppen emiatt – a kreatív metaforák kiválóak szemléltetésre, magyarázatra, a nyelvi durvaság kiküszöbölésére, a szereplők jellemének az ábrázolására, közös nyelvjáték jelzésére, a nézőközönség szórakoztatására, megnevetetésére. A sorozatok forgatókönyvírói pedig akár teljes metaforarendszereket is felépíthetnek a főhősök karakterének hitelesebbé tételére, hiszen bőven van (szó)képük hozzá. S minél távolabbiak a megfigyelt tartományok, minél egyedibb a céltartomány, annál inkább figyelemfelkeltő és hatásos a metafora. A *Dr. House*-ban a főszereplő a szellemi fölényét fejezte ki a meghökkentő metaforáival, az *Agymenők*ben Sheldon Cooper a tudós voltát és a geekségét hangsúlyozta a kreatív metaforákkal, míg a *Jóbarátok* szereplőinél a hétköznapi tulajdonságok (pl. vásárlásmánia, művészi véna) fölerősítői voltak az egyedi szóképek. A tanulmány bevezetőjében Dynel nyomán (2009) a kreatív metaforákat a születésnap tortához hasonlítottam. A három elemzett filmsorozat példái igazolták, hogy e metaforák, akárcsak a többemeletes torták sokrétűek, s őket „fogyasztva” mindenki megtalálhatja a számára kedves ízt.

## Irodalomjegyzék

- Austerlitz, S. 2020. *A Jóbarátok-generáció. Mi zajlott a színpalak mögött?* Budapest: 21. Század Kiadó.
- Balázs P.–Kemény F.–Ivaskó L. 2015. A konvencionális és az újszerű metaforák megértési folyamata a serdülő és fiatal felnőtt korosztály esetében. *Magyar Pszichológiai Szemle* 70/2. 327–347.  
<https://doi.org/10.1556/0016.2015.70.2.3>
- Challen, P. 2008. *Dr. House – főszerepben Hugh Laurie*. Budapest: Kelly Kiadó Kft.
- Cichmińska, M.–Topolewska, M. 2010. Conceptual Metaphors in House M.D. *Prace Językoznawcze* 12. 65–76.
- Dore, M. 2015. Metaphor, humour and characterisation in the TV comedy programme *Friends*. In: Brône, G.–Feyaerts, K.–Veale, T. (eds.): *Cognitive Linguistics and Humor Research*. Berlin–Boston: Mouton de Gruyter, 191–214.
- Dynel, M. 2009. Creative metaphor is a birthday cake: Metaphor as the source of humour. *Metaphoric.de* 17. 27–48.  
<http://www.metaphorik.de/17/dynel.pdf> (2024. 04. 26.)
- Eszes B.–Tözsér J. 2007. Átvitt értelem – a metafora szerepe a kommunikációban. *Világosság* 6. 39–48.

- Hu, S. 2012. An Analysis of Humor in *The Big Bang Theory* from Pragmatic Perspectives. *Theory and Practice in Language Studies* 2/6. 1185–1190.  
<https://doi.org/10.4304/tpls.2.6.1185-1190>
- Ivaskó L.–Mezőlaki R. 2021. Humorértés különböző perspektívákból Sheldon Cooper és neurotipikus társai példáján. In: Rási Sz.–Domonkosi Á.–T. Litovkina A.–Nemesi A. L. (szerk.): *A humor ösvényein*. Eger–Budapest: Líceum Kiadó–Tinta Könyvkiadó, 101–110.
- Kocsány P. 2008. Metafora. In: Szathmári I. (főszerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 390–402.
- Kövecses Z. 2005. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex Kiadó.
- Lakoff, G.–Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G.–Turner, M. 1989. *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Madarász D. 2022. *Sheldon Cooper és a nyelvi alakzatok*. Szakdolgozat. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Magyar Nyelvészeti Tanszék. Kézirat.
- Molnár C. S. 2015. „A szavaim, a metaforám, minden giccses reményem”. Milyen metaforákat találunk mai magyar dalszövegekben? In: Bárány T.–Zvolenszky Zs.–Tözsér J. (szerk.): *Metafora, relevancia, jelentés*. Budapest: Loisir Kiadó, 213–228.
- Nordquist, R. 2014. 'House' Calls: *The Metaphors of Dr. Gregory House – „That's the problem with metaphors. They need interpretation.”*  
<http://grammar.about.com/od/rhetoricstyle/a/housemetaphors.htm> (2016. 01. 05.)
- Patterman P. 2017. Sheldon Cooper bemutatja: autizmus és elmeteória. *Mindset Pszichológia* 2017. 08. 24.  
[https://mindsetpszichologia.hu/\\_sheldon\\_cooper\\_autizmus](https://mindsetpszichologia.hu/_sheldon_cooper_autizmus) (2024. 04. 26.)
- Pethő J. 2023. Metafora és poétikusság. In: Pethő J.: *A stílus a nyelvben. Kognitív stilisztikai tanulmányok*. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 75–86.
- Schirm A. 2015a. Kóros udvariatlanság. *Nyelv és Tudomány* 2015. 11. 06.  
<https://www.nyest.hu/hirek/koros-udvariatlansag> (2024. 04. 26.)
- Schirm A. 2015b. Mitől menők az Agymenők? *Nyelv és Tudomány* 2015. 05. 07.  
<https://www.nyest.hu/hirek/mitol-menok-az-agymenok> (2024. 04. 26.)
- Schirm A. 2016. A tudás fájának gyümölcsei – avagy az orvosi képes beszéd képtelenségei. *Nyelv és Tudomány* 2016. 01. 05.  
<https://www.nyest.hu/hirek/a-tudas-fajanak-gyumolcsei-br-avagy-az-orvosi-kepes-beszed-keptelensegei> (2024. 04. 26.)
- Sontag, S. 1983. *A betegség mint metafora*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Sontag, S. 1990. *Az AIDS és metaforái*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Sperber, D.–Wilson, D. 1985–1986. Loose Talk. *Proceedings of the Aristotelian Society* 86. 153–171.

- Sperber, D.–Wilson, D. 1995. *Relevance: Communication and Cognition*. 2nd edition. Oxford: Blackwell.
- Susman, G.–Dillon, J.–Cairns, B. 2020. *Mindörökké Jóbarátok. Az epizódok története*. Budapest: 21. Század Kiadó.
- Szicszainé Nagy I. 2007. *Magyar stilisztika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Thibodeau, P. H.–Hendricks, R. K.–Boroditsky, L. 2017. How Linguistic Metaphor Scaffolds Reasoning. *Trends in Cognitive Sciences* 21/11. 852–863. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2017.07.001>

### **In Pursuit of the Creative Metaphors of TV Series**

Through the examples of 3 film series, *The Big Bang Theory*, *Friends*, and *House M.D.*, the study shows the important role of creative metaphors in the authentic and humorous portrayal of the characters of the TV series. In *House M.D.*, the main character expresses his intellectual superiority with his astonishing metaphors, in *The Big Bang Theory*, Sheldon Cooper expresses his knowledge and his geekiness only with creative metaphors, while the characters of *Friends* use unique word images to reinforce everyday characteristics (e.g. shopping obsession, bohemianism). The newer the metaphor, the more distant the corresponding domains are, and the more unique the target domain is, the more attention-grabbing and effective the metaphor is. The examples analyzed show that creative metaphors are excellent for illustration and explanation, for eliminating linguistic roughness, for depicting the characters, for indicating the common language game, and for entertaining and making the audience laugh.

18.  
Térábrázolás és létezés  
Franz Kafka *Az odú* és Samuel Beckett *Az elveszejtő* című  
elbeszélésében

SKUTTA FRANCISKA

1. Bevezetés

Az idén épp száz éve, negyvenegy évesen elhunyt Franz Kafka már nem tudhatta meg, hogy művei az akkor tizennyolc éves Samuel Beckett számára életre szóló élményt fognak jelenteni. Eljátszhatnánk a gondolattal: vajon Kafka talált volna-e szellemi közösséget fiatalabb pályatársával? Megkockáztathatjuk, hogy legalábbis felfigyelt volna rá. Mindenesetre annyi bizonyos, hogy az utókor e két világirodalmi nagyságot egyaránt az abszurd életérzés magas rendű művészi kifejezőjeként tartja számon. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Kafka és Beckett alkotásaiban a művészi kifejezés más-más felfogásban és eszközökkel valósul meg, s ezt a leghitelesebb forrás, maga Samuel Beckett is hangsúlyozta.<sup>1</sup> A különbségek viszont érdekessé tehetik az összevetést, és egyúttal a hasonlóság keresésére ösztönözhetik az olvasót, többek között két olyan elbeszélés alapján, melyekben a hasonlóság elsődlegesen a különös terek – s az ott folyó létezés – ábrázolásában érhető tetten.

Tanulmányomban egy ilyen összevetésre teszek kísérletet, annak tudatában, hogy mind *Az odú*,<sup>2</sup> mind *Az elveszejtő*<sup>3</sup> annyira rejtélyes és megdöbbentő, hogy csak bizonytalan értelmezést tesznek lehetővé. Bár a bizonytalanság itt jelenthet akár többértelműséget is, ami viszont emelheti egy mű értékét és vonzerejét. Mostani írásomban részben támaszkodom a Beckett-műről készített korábbi tanulmányomra (2023: 181–199), megtartva annak több elemzési szempontját, miközben a cél a két elbeszélés összehasonlítása. Az elemzés a művek magyar fordítása alapján történik, de ha szükséges, hivatkozom az eredeti szövegekre.

---

<sup>1</sup> Beckett szerint Kafka szereplői koherensek, az elbeszélés formája klasszikus, míg az ő szereplői szétésoók, s ez jellemzi a nyelvet is. Vö. Hubert 2011: 556.

<sup>2</sup> Kafka, F. 1982. *Az odú*. Ford. Eörsi István. In: Kafka, F. *Az átváltozás*. Budapest: Európa Zsebkönyvek, 268–302. Az eredeti mű a szerző életének utolsó évében, 1923–1924-ben íródott, és – az elveszett befejezés nélkül – csak jóval halála után, 1931-ben látott napvilágot. Az itt idézett kiadás: Kafka, F. 1970 (= 1954). *Der Bau*. In: Kafka, F. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 359–388. – Magyar fordításban először 1968-ban, a *Nagylvilág* című folyóirat 13. számában jelent meg (1–12).

<sup>3</sup> Beckett, S. 1989. *Az elveszejtő*. Ford. Tellér Gyula. In: Beckett, S. *Előre vaknyugatnak. Válogatott kispróza*. Budapest: Európa, 218–249. Az eredeti mű: Beckett, S. 1970. *Le Dépeupleur*. Paris: Minuit.

## 2. A cím

Első pillantásra a két mű címe erős hasonlóságot, sőt formai azonosságot mutat. Mindkettőt egyetlen főnévi csoport alkotja, melyben a határozott névelővel bevezetett egyes számú főnév semmilyen bővítményi minősítéssel nem rendelkezik. Ez a tömör szerkezet jellemzi tehát mind az eredeti, mind a fordításban szereplő címeket. Ennél azonban fontosabb a két magyar főnév jelentése, illetve azok összevetése az eredeti főnevek jelentésével, mert ez kínálhat többé-kevésbé „biztonságos belépést” a később kibontakozó történetbe.

A magyar *odú* jelentése – ’földalatti vagy fatörzsbe mélyedő üreg’ – szűkebb, mint a német *Bau* főnévé, amelyben elsődlegesen az ’építés’, ’építmény’ fogalmak jelennek meg; az ’odú’ (mint ’földalatti üreg, járat’) e főnévnek csak utolsó jelentése.<sup>4</sup> Ily módon a Kafka-mű címe a cselekményt a két nyelvben másként vetíti előre: míg az *odú* főnév elsősorban az illető térelem elhelyezkedésére és formájára utal, a *Bau* a tér mesterséges alakítását emeli ki. Egyelőre semmi közelebbi nem tudható a cselekmény teréről, illetve talán mégis, ha a két szót egymás megvilágításába helyezzük: az ’odú’ nem lehet épület, de lehet valamilyen építmény, vagyis nem természetes üreg, hanem mesterségesen kialakított lakhely, búvóhely. Hogy kié, csak apránként és bizonytalanul körvonalazódik majd az elbeszélésben.

Egészen más nehézség adódik a Beckett-mű címének értelmezésekor.<sup>5</sup> Ellenkéntben a Kafka-mű címének köznapi szavaival Beckett-nél a címszó az író találmanya: a *dépeupleur* (szó szerint: ’elnéptelenítő’) egyszeri használatra (igéből) képzett főnév, hapax, mely a szótárakban nem alkot önálló szócikket. A fordítónak sikerült az eredetihez hasonló új magyar főnevet képeznie, megtartva – sőt valamelyest fokozva – a francia címben rejlő bizonytalanságot. A magyar szóképzés szabályai szerint ugyanis az *elveszejtő* egyaránt jelölheti az ige által kifejezett cselekvés végrehajtóját vagy a cselekvés szokásos helyét (*fűtő* ~ *hűtő*), ill. mindkettőt (*előadó* [személy/terem]), viszont az *-eur* képzővel alkotott főnevek szinte kizárólag a cselekvőre utalnak. A francia cím látszólag tehát egyértelmű, hiszen nincs választás ’személy’ vagy ’hely’ között. És mégis rejtélyes, ugyanis az elbeszélésben nincs olyan szereplő, akinek célja vagy feladata lenne mások vesztét okozni. Egy idő után az olvasó hajlik arra – bár világos magyarázatot nemigen talál rá –, hogy a *dépeupleur* szót a térre vagy annak elemeire vonatkoztassa, a kétértelmű *elveszejtő* pedig megfeleltethető ennek az értelmezésnek.

<sup>4</sup> A magyar-német szótárakban az *odú* megfelelői: *die Höhle* (’lyuk’, ’üreg’), ill. *das Loch* (’lyuk’, ’üreg’ [fában]). Az *odú* szócikkben a *Bau* nem szerepel a kisebb szótárakban.

<sup>5</sup> Erről részletesebben ld. Skutta 2023: 182.

### 3. A kezdőmondat

Anélkül, hogy az elemzés mondatról mondatra haladna, a kezdőmondatot – ki-tüntetett helyzeténél fogva – érdemes röviden megvizsgálnunk, önállóan, majd a címmel és az elbeszélés egészével fennálló viszonyában.

Mindkét elbeszélést egy-egy aránylag rövid összetett mondat indítja, amely minden kerülő nélkül bevezeti az olvasót a cselekmény terébe azzal, hogy szó szerint megismétli a címbeli főnevet: „Berendeztem az odút, és úgy látszik, jól sikerült” (K 268)<sup>6</sup> és „Színhely, ahol testek járnak-kelnek elveszejtőjüket keresve” (B 218).<sup>7</sup> Ez az ismétlés egyszerre jelzi a cím és a kezdőmondat szoros kapcsolatát és a továbbiakra nézve a tér központi szerepét az elbeszélés felépítésében. Egyúttal a címhez képest gazdagodik a térről kapott tudásunk, hiszen a tér egyszerű megnevezéséhez itt már minősítés is társul a tér állapotára, illetőleg az ott folyó cselekvésre vonatkozóan. De talán ennél is fontosabb a két kezdőmondatban megnyilvánuló elbeszélői magatartás, amely előrevetíti Kafka és Beckett elbeszélésének lényeges különbségét.

*Az odú* eredeti szövegének elbeszélője már első szavával – *Ich* – elárulja, hogy saját személyes történetét fogja elmesélni.<sup>8</sup> Kezdőmondata akár zárómondat is lehetne, mely egyrészt utal egy már befejezett munka eredményére, másrészt azt sikeresnek ítéli. Egy ilyen kezdet után az olvasó – ha nem ismeri Kafka írásait – bizakodva tekinthet az elkövetkező események elé, legfeljebb a „látszik” (*scheint*) ige intheti óvatosságra. S mint hamarosan kiderül, joggal. Ezzel szemben *Az elveszejtő* kezdőmondata a maga ridegségében szinte dermesztő: egy névtelen-arctalan elbeszélő az olvasó elé tár egy érthetetlen folyamatot, a rejtélyes „testek” járkálását, abban a térben, amelyben „az elveszejtő” keresendő. Személyesség és elégedettség egyfelől, távolságtartás és szorongás másfelől – két ellentétes hangulatú mondattal indul Kafka és Beckett műve, hogy aztán az elbeszélés folyamán mégis közeledjenek egymáshoz. Ebben pedig elsődleges szerepe van a cselekmény helyszínéül szolgáló, rendkívüli alapaossággal bemutatott térnek.

### 4. A tér

Egy elbeszélő műben ábrázolt tér sokféle szempontból írható le: a tér fizikai tulajdonságai és a hozzáköthető benyomások, cselekedetek éppoly érdekesek lehetnek, mint a térnek az elbeszélés felépítésében betöltött szerepe és jelentősége. A terek „megkülönböztető jegyei” gyakran ellentétpárokba rendezhetők, ezáltal pedig vilá-

---

<sup>6</sup> *Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen* (K 359).

<sup>7</sup> *Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur* (B 7).

<sup>8</sup> Ugyanez történik a magyar fordításban, csak nem a személyes névmás, hanem az egyes szám első személyű ragozott igealak révén.

gosabb képet alkothatunk az elbeszélés térszerkezetéről, vagy könnyebben összehasonlíthatjuk két vagy több elbeszélés tereit.

Jelen esetben a tér fizikai jellege csak a Kafka-műben derül ki – bizonyos mértékig – az első mondatból, ott is csak azért, mert az „odú” szó az olvasó tudatában felidézi e képződmény néhány jellemző tulajdonságát. Ezek és a „berendezés” (sőt a *Bau* szó) alapján valószínűsíthető, hogy nem odvas fáról, hanem földalatti üregről van szó, amely tehát természeti környezetben létrehozott és „otthonossá” tett építmény. Ezt a feltevést erősíti mindjárt a második mondatban az a pontosítás, hogy a külső lyuk felől induló belső utat „néhány lépés után természetes, szilárd közet zárja el” (K 268). Az azonban továbbra is rejtély, ki birtokolja ezt az otthont, barlanglakó vagy valamely állat. Ez utóbbi elsőre valószínűtlen, mert az elbeszélő hibátlanul formált bonyolult mondatokban fejezi ki magát múltról, jelenről, önmagáról, építkezési kísérletekről és cselekről, nehogy felhívja a figyelmet „arra a lehetőségre, hogy itt valami nyomozásra érdemes dolog lappang” (uo.). S ezzel máris felhívja valami ilyesmire az olvasó figyelmét.

Azonban ennél is rejtélyesebb a Beckett-műben ábrázolt tér, hiszen első megnevezése a lehető legáltalánosabb: „színhely”, amelyben lehet helyet változtatni, miközben a mozgás célja az „elveszejtő” megtalálása. Akik e mozgást végrehajtják, egyszerűen csak testek, egyelőre nem tudható, emberek-e vagy állatok. Erről a második és harmadik mondat sem tudósít, de egyenesen letaglóz: szemben az „odú” kényelmével és védettségével ez a színhely „[e]lég tágas hozzá, hogy [a testek elveszejtőjüket] hiába keressék. Elég szűk, hogy reménytelen legyen minden menekülés” (B 218). A negyedik mondat aztán váratlanul meghatározza ezt a riasztó teret: „Az egész egy alacsony hengeridom belvilága” (uo.), a folytatásban pedig mintha mérnöki tervrajzot tanulmányoznánk: „a kerülete ötven méter, a magassága [...] tizenhat” (uo.). Azon túl, hogy ez a mértani idom eléggé szokatlan, vagy legalábbis ritkán alkalmazott kerete a mindennapok tevékenységeinek, mesterséges voltát csak hangsúlyozzák a benne uralkodó furcsa környezeti hatások, a derengő sárgás fény és a hőmérséklet szabályos ingadozása.

Az első néhány mondatból kiderül tehát, hogy különös helyeken fognak játszódni a két elbeszélés eseményei, és hogy ezek a terek zártságukból eredően valószínűleg fogva tartják a szereplőket az elbeszélt történet egész ideje alatt. Az események bemutatásához azonban szükség van a tér alaposabb leírására, mivel a szereplők legapróbb cselekedetei is szorosan kötődnek a tér valamely eleméhez. Meg kell tehát vizsgálnunk a tér belső szerkezetét, felosztását, az ott található tárgyakat és a térnek az érzékszervekre és a tudatra gyakorolt hatását.

Mindkét elbeszélés zárt terében feltűnő a tér magas fokú szervezottsége. Az *odú* elbeszélő-főhőse alapos tervező-építő munkát végzett, amíg berendezte az odút, melyet többször is a „ház”, „házam” (*das/mein Haus*) kifejezésekkel nevez meg, de amely inkább emlékeztet városra, mint házra. Az odú „tervrajza” (K 273) szerint a külső lyuk, vagyis a bejárat/kijárat alatt kialakított kisebb útvesztő

az esetleges idegenek távoltartására szolgál, míg lejjebb valóságos úthálózat szeli át a roppant kiterjedésű teret, fő- és mellékutakkal, keresztutakkal, átjárókkal, folyosókkal (leggyakrabban „*Gänge*”), melyeket száz méterenként terek szakítanak meg. Közülük kiemelkedik a legnagyobb, a fáradságos munkával létrehozott kerek, „szépen boltozott” (K 271) Vártér (*Burgplatz*), amelynek központi szerepe van az odú-élet működtetésében, mert itt halmozódik a hosszú időre elegendő élelmiszerkészlet. Felmerül ugyan, hogy ebből nem lenne-e célszerű kisebb adagokat szétosztani és más tereken is tárolni, hiszen az előrelátás megkívánná ezt a rendszabályok vezérelte óvatosságot. De a gondolatot, hogy „minden harmadik teret tartalék-készlettérnek jelölök ki, vagy minden negyediket fő- és minden másodikat mellék-készlettérnek és így tovább” (K 272), az elbeszélő végül – az irtózatos cipekedés-nyomakodás várható kellemetlensége miatt – elveti. Azonban ezzel együtt is érvényes az olvasónak az összbenyomása, miszerint a mohával fedett főbejárattól az odú legmélyebb, legrejtettebb zugáig minden a gondos tervezést és számításokat – „előkalkulációkat” (K 271) – tükrözi, és a létfenntartáshoz szükséges feltételeket, sőt kényelmet biztosítja.

A becketti tér ennek szöges ellentéte, hiszen a hengeridomban, ebben a szintén zárt, de életidegen térben nem a létfenntartás, hanem az elveszejtés, a „létvesztés” a cél. Ennek eléréséhez pedig legalább olyan alaposan meg kell szervezni a tér belső szerkezetét, mint az odú belsejét, különösen, mert a hengerben a szereplők tevékenységei még szabályozottabbak, mint az odúban folyó élet, ahol az odúlakó végül is bármerre elkalandozhat, bárhol lepihenhet, ehet, alhat. Beckett elbeszélésében a méretek, a fény- és hőmérsékletviszonyok tisztázása után először a henger fala kap különös jelentőséget: szemben az odú eredendően természetes közegével itt a fal mesterséges, „kemény műanyag vagy valami aféle” (B 219) anyagból van, melyben a testek méretére szabott mintegy húsz ötszögletű fülke található, ezeket pedig szűk alagutak kötik össze, bizonyos fokig emlékeztetve az odú járataira. A fülkék és alagutak azonban magasan helyezkednek el, ezért – egyedüli tárgyakként – vagy tizenöt, a falhoz támasztott, helyenként kicsorbult létra áll a testek rendelkezésére, hogy felmászhassanak a fülkébe. Később a henger alapterülete is kirajzolódik, amelyen egy központi térség körül több párhuzamos pálya fut körbe a fal mentén, a testek számára előírt haladási iránnyal. Ez pedig a hengerben összezsúfolódott kétszáz (négyzetméterenként egy-egy) test mozgásának szigorú rendjét követeli meg.

E két zárt, tárgyakban meglehetősen szegény térben annál nagyobb jelentőséget nyernek az érzékszervekre ható jelenségek, legyenek bár természetesek, mint az odúban, vagy mesterségesek, mint a hengeridomban. A két jelenségcsoport erősen elüt egymástól, már csak a helyek természetéből fakadóan is. Az odú belső járataiban nincs fény, az legfeljebb a kijárat felnyitásakor világít be rövid időre. Némi széljárástól eltekintve a hőmérséklet egyenletes, a lakó számára kellemes. Fontosak ellenben a szagok, melyek az élelmiszerkészletből áradnak, és



olykor egészen önkívületbe ejtik a lakhely birtokosát. Azonban mindezeket felülmúlják a hanghatások, a változatos kaparászó, sziszegő, surranó hangok, melyek nem egyszerűen a hallást ingerlik, hanem egy idő után az odúlakó tudatában mindenféle képzeteket keltenek a járatokban esetleg felbukkanó vagy a falakban meghúzódó apró állatokról. A gyakori zajok ugyanis más lények jelenlétére utalnak, ami zavarja az odút egyedül birtokolni vágyó lakót.<sup>9</sup> Ezért is mondja, amikor a zajok épp elülnek: „odúmban legszebb: a csöndje” (K 270).

A hengeridomban mindennek az ellenkezője érvényes. Hanghatás kevés van, de az rendkívül különös, sőt viszolyogtató. A fal anyaga „[r]úgásra, ökölcsapásra, fejjel öklelésre alig ad hangot” (B 219), a talajon pedig „a léptek nesztelenek” (uo.), viszont a testek pergamenszerűvé száradt bőre zizeg, amikor azok összesúrlódnak, a csók pedig egyenesen „leírhatatlan hangot ad” (uo.). „Ami még hangnak nevezhető, az a létrák mozgásából, a testek egymáshoz vagy önmagukhoz ütődéséből származik, mint amikor valaki hirtelen teljes erővel a saját mellére csap” (uo.). Ezzel szemben a derengő sárgás fény „[m]indenütt jelenvaló, mintha a felület mind a nyolcvanezer-egynéhány négyzetcentimétere fényt sajtolna ki magából” (B 218). Ez a fény azonban ingadozó, lebegése időnként megszakad, majd néhány másodperc múlva újraindul. Ugyanez történik – a fény hullámozásával azonos ritmusban – a hőmérséklettel, amely melegszik vagy hűl, „négy másodperc alatt megy át egyik végletből a másikba” (uo.); a két szélsőség között néhány másodpercnyi nyugalmi állapot keletkezik. Ezek a hullámozások önmagukban is feltűnőek, de még inkább azok lesznek, ha figyelembe vesszük a testek mozgását, amely gépiesen követi a lebegés-nyugalom váltakozását: a fény és a hőmérséklet nyugalmi állapotai ugyanis kizárnak minden mozgást, s a testek „ilyenkor valamennyien mozdulatlanra dermednek” (uo.). A hengeridomban uralkodó viszonyok változásaira adott kényszeres válaszok egész más színben tüntetik fel a szereplőket, mint amilyen az öntörvényű odúlakó.

Zárt terekkel kapcsolatban felmerül a kérdés, vajon van-e átjárás a zárt tér és a külvilág között. Jelen esetben a bezártságból történő kilépés lehetősége elvben mindkét elbeszélés terében fennállhatna, de a gyakorlatban csak az odúból van kijárási lehetőség, a hengerben viszont ennek esélye csak vágyálom, képzelgés marad. Az odú lakója valóban beszámol hosszabb-rövidebb kiruccanásokról: felemelvén a kijáratot álcázó moharéteget már kinn is van a szabadban, portyázhat élelemért, szaladgálhat az erdőben, vagy odúja bejáratánál figyelheti, nem közelít-e valamely ellenség, de bármikor vissza is ereszkedhet házába. Ő tehát szabad akaratából, szükségletei kielégítésére hagyja el odúja zárt terét, de alig várja, hogy újra bent legyen otthona védettségében, amely úgy veszi körül, „ahogy madarat sem

<sup>9</sup> „Már az is fölöttébb kínos volna, hogy valakit önként beengedjek odúmba. A magam, nem pedig látogatók számára építettem” (K 281); „én és az odú [...] összetartozunk” (K 283).

fog körül a fészke” (K 283).<sup>10</sup> A gyakorlati érzéssel megáldott odúlakóval szemben a hengerben tartózkodók hiedelmekbe ringatják magukat: „Itt is, ott is minduntalan az a hír járja, vagy inkább az az eszme üti fel a fejét, hogy van kijárat” (B 223), mégpedig vagy egy titkos ajtó az egyik alagút végén, vagy egy csapóajtó a mennyezet közepén, ahol a kéményen át – mint felcsillanó remény – „ott ragyog a nap és a többi égitest” (B 224). Az alagút ugyan hozzáférhető, de fel kellene kutatni, az állítólagos csapóajtó elérése viszont még létrákkal is különleges összefogást igényelne. „A tett halála az okoskodás” – az elbeszélő pedig le is zárja a kérdést: „Ennyit az érinthetetlen zenitről, amelyben az illető mítosz szerint a föld és az ég felé nyíló kijárat rejtőzik” (B 225). S az olvasó már tudja – amit a testek nem –, hogy a hengeridomból „reménytelen [...] minden menekülés” (B 218).

### 5. Az idő

A bezártságnak van egy további lényeges vonatkozása, nevezetesen a létezés másik nagy dimenziója, az idő, közelebről az idő múlásának érzékelése zárt térben. Mivel az idő szorosan összefügg a térrel, érdemes röviden megvizsgálunk a két elbeszélésben az idő kifejeződését is, hiszen ahogy a terek mutatnak közös jegyeket és eltéréseket, úgy az idő is fontos terepe az összehasonlításnak.

A két különös térben az idő sem a mindennapi arcát mutatja, nem lehet benne a szokott módon tájékozódni, s ez érvényes mind a cselekményre – és benne a szereplők időérzékelésére –, mind az elbeszélés és befogadás folyamatára. A cselekmény szempontjából az időbeli tájékozódást épp a külvilág kizárása gátolja. Az odú sötétségében nem érzékelhető semmilyen, az idő múlását jelző természetes folyamat, mint a nappalok és éjszakák vagy az évszakok váltakozása, bár ez az odú lakóját nem zavarja. A hengeridom még szigorúbban zárt térben ugyan vannak másodpercről másodpercre alakuló jelenségek – a fény- és hőingadozás szabályos ismétlődései –, de ez a pontosság csalóka (akárcsak a megtévesztő hír a kijáratról), mert a másodperc mint időegység nem áll arányban egy hosszabb eseménysor idejével, amely így meg sem becsülhető. Mindkét elbeszélés cselekményének hossza tehát bizonytalan; az odúlakó „végtelenül sok” (K 285) időről, a becketti elbeszélő pedig „megállapíthatatlan időtartam”-ról (B 249) beszél.<sup>11</sup> S ahogy a tér el van zárva a külvilágtól, úgy az események is a történelmi időből teljesen kiszakadva folynak, sőt még egymáshoz való viszonyuk – egyidejűség vagy egymásra következés – sem egyértelmű. Ez a viszonyítás

---

<sup>10</sup> A zárt tér iránti vágyakozás Beckett hőseit is jellemzi: „Jól emlékszem, furcsa érzés volt annyi idő után újra házat tudni magam körül” (Beckett, S. 1989. A kitaszított [= *L'Expulsé*, 1951]. Ford. Tellér Gyula. In: Beckett, S. *Előre vaknyugatnak. Válogatott kispróza*. Budapest: Európa, 67).

<sup>11</sup> A bizonytalan időtartam visszatérő téma: „Bizonyára nagyon sokáig aludtam” (K 286); a hengerben „pontosan megjelölhetetlen hosszúságú ideig” (B 233) tart egy folyamat.

már nem annyira a szereplők, mint inkább az olvasó számára lenne előnyös a szövegben történő eligazodás érdekében, de erre nincs sok remény.

Néhány utalástól eltekintve, amely múltbeli eseményt idéz – mint a Kafka-mű első mondata<sup>12</sup> –, vagy a jövő felé tekint, mint Beckett-nél a hengeridom lassú hanyatlását jósló megállapítás,<sup>13</sup> mindkét elbeszélést a jelen idejű igealakok uralják, melyek az ismert „rugalmasságuk” folytán többféleképpen értelmezhetőek. Egyrészt az olvasó érezheti úgy, hogy az eseményeknek ő közvetlen tanúja, de az elbeszélés módja – különösen a beckett-i rideg (és ironikus) hangvétel – el is távolítja őt a történettől. Másrészt érezheti úgy is, hogy nehéz (vagy lehetetlen) eldöntenie, vajon a jelen idő egyedi, „pillanatnyi” események sorát jelöli-e, vagy régóta fennálló szokásokat ábrázol. Az olvasó összbnyomása inkább az, hogy mindkét elbeszélés nagyobb részében bizonytalan ideig tartó és meghatározatlan számú ismétlődésről van szó, vagyis a „jól sikerült odú” és a hengeridom működésének részletes, már-már túlzottan aprólékos leírásáról, ezzel együtt az odulakó szokásos tevékenységéről és a testek gépies mozgásáról.

Azonban mindkét műben adódik az elbeszélés vége felé egy olyan mozzanat, amelyből kiindulva a cselekmény többé-kevésbé egyenes vonalon halad valamilyen végkifejlet irányába. *Az odú* elbeszélője számára ez akkor következik be, amikor egyik kinti vadászatáról visszatérve a zsákmány cipelésétől kimerülten elalszik, majd pedig felébredvén szokatlan sziszegésre (*Zischen*, K 374) lesz figyelmes. Ez az ismeretlen és nyugtalanító, nem múló zörej (*Geräusch*, uo.) megkérdőjelezi az odúhoz fűződő egész addigi viszonyát, a vélt biztonságot, és az ellenséges zörej forrásának felderítésére sarkallja. *Az elveszejtő* cselekményében pedig akkor történik fordulat, amikor az addig nem egyénített, csoportonként más-más előírt mozgásokat végző nemtelen-arctalan testek közül kiválik egy test, mégpedig „a legutolsó férfi” (B 248), aki másképp kezd mozogni, vagyis viselkedni, s ezáltal mintegy főhőssé nemesül.

## 6. A szereplők és létezésük a tér-időben

Rátérve végül a két különös térben tartózkodó szereplőkre megállapíthatjuk, hogy e tekintetben jelentős különbség mutatkozik Kafka és Beckett műve között, legalábbis első megközelítésben. *Az odú* terében egyetlen, fokról fokra mélyebben megismerhető egyéniség áll a cselekmény középpontjában, legfeljebb a hát-

<sup>12</sup> Az *Ich habe den Bau eingerichtet* egyúttal a múltbeli esemény jelenben ható eredményét is jelzi. Ugyanezzel az igeidővel él többek között az odú karbantartására vonatkozó mondat: „[...] a kezdetben talált talajvizet leveztettem, és nem tért vissza ebben a homokos talajban” (K 296) – [...] *das Grundwasser, das ich zuerst gefunden habe, habe ich gleich abgeleitet und es ist nicht wiedergekommen in diesem sandigen Boden* (K 383).

<sup>13</sup> „Az a majdani már nem lesz ugyanez a fény és ugyanez a hőmérséklet” (B 222). – A francia mondatban is jövő idő áll: *Ce ne sera plus alors la même lumière ni le même climat* (B 14).

térben mozognak körülötte homályosan észlelhető „statiszták”. Ezzel szemben *Az elveszejtő* hengeridomában a testek csak mint bizonyos csoportok tagjai azonosíthatók, és kötelezően végzett mozgásuk bemutatásával nagyjából ki is merül jellemzésük.<sup>14</sup> Ebből a „tömegetársadalomból” emelkedik ki végül az említett „legutolsó férfi”; rajta kívül csupán egy mozdulatlan testről derül ki valamivel korábban, hogy nő, aki a többiek számára egyfajta „tájékozódási pont”, ő „Észak” (B 245).<sup>15</sup> Ily módon feltételezhető, hogy a hengeridomban tartózkodók valamennyien emberi testek, akikből azonban csak kiszáradt, emlékezet és önálló akarat nélküli, szinte idomított állatként élő százalmas lények maradtak.

Nem így az odú rejtélyes lakója, aki végig lázas tevékenységet folytat otthona tőkéletesítésére. Ő viszont nem barlanglakó ember, ugyanis apránként kiderül róla, hogy munkaeszköze a saját teste: karmaival ássa ki járatait, homlokával döngöli a falakat, szájában cipeli zsákmányát, a véres húsdarabokat, s olykor eszeveszett hévvel veti rá magát a nagy kupac ennivalóra. Kafka elbeszélésének hőse „vakondszerű lény”,<sup>16</sup> aki azonban szellemi teljesítménye révén az emberekhez lesz hasonló, hiszen képes arra, hogy közérthető emberi nyelven leírja odúját, elbeszélje munkáit és további terveit, feltárja saját belső gondolat- és érzésvilágát, és egyúttal mindezeket önmaga számára is tudatosítsa. Ő tehát kettős minőségben szerepel az elbeszélésben – saját elbeszélésében –, mert egyszerre cselekvő hőse és elbeszélője a történetnek. Beckett-nél ez a két minőség szükségszerűen kettéválik, mert a testek nem beszélnek, valószínűleg keveset gondolkodnak, csak néha törnek ki rajtuk – szabályszegő mozgásukban megnyilvánuló – indulatok, melyeket a csoport többi tagja ugyanolyan heves mozdulatokkal meg is torol. A testek történetét pedig a kívülálló semleges elbeszélő mondja el, hol tudományos tárgyilagossággal, hol szenttelen megfigyelői állásából kilépve ironikus megjegyzések kíséretében.

A kérdés mármost az, hogy ilyen látványos különbségek ellenére hogyan találhatunk hasonlóságot a két mű szereplőinek létezésében. Eddig létezésük koordinátaiban fedezhettünk fel közös vonásokat, hiszen a zárt tér és a mérhetetlen idő valamennyi szereplő számára adottság. Marad tehát annak elemzése, miként viszonyulnak saját életük körülményeihez, milyen hatással van rájuk a bezártság élménye.

Emlékezhettünk, hogy *Az elveszejtő* kezdettől fogva képtelen térben kialakult képtelen helyzetet tár az olvasó elé, melynek első bemutatását egy lesújtó mon-

---

<sup>14</sup> A négy csoport mozgásformái: 1) „a szakadatlanul jövők-menők”, 2) „akik olykor-olykor megállnak”, 3) „a helyben maradók”, 4) a mozdulatlanságba süppedt „nemkeresők”, akik valójában „volt keresők” (B 221–222). Mint sejthető, a „keresés” egyre csökkenő igyekvéssel folyik, végül megszűnik.

<sup>15</sup> Az elbeszélés közepe felé akad néhány homályos utalás a testek ember-mivoltára: a jövés-menés közben férj-feleség, rokonok, barátok nem ismernek egymásra. Mindez azonban még nem vonatkozik egyes kiválasztott szereplőkre, mint később „Észak”, a nő és a „legutolsó férfi”.

<sup>16</sup> Pók Lajos: *Kafka világa*. Budapest: Európa, 1981, 326.

dat foglalja össze: „Így tengődik itt a hús, a csont” (B 219). Az elbeszélés összesen tizenöt rövid, párbeszédek nélküli szakasza ezt az állapotot írja le, rögeszmésen ismételve és pontosítva az addig ismertetett látványt és szereplői viselkedést. Ennek során világossá válik, hogy az elveszejtőjüket kereső testek nemcsak hogy nem választhatják meg a nekik tetsző mozgásformákat, hanem azok mindenki számára kötelezőek, minden testnek végig kell mennie a szakadatlan jövés-menés állapotától az időnkénti megálláson, majd a helyben maradáson át a végső mozdulatlanságig vezető úton, melynek utolsó állomásaként „minden test merev lesz, és minden tekintet üres” (B 222). Ezt az „életpályát” nemcsak az előírások vezérlik, hanem a tér és annak elemei is: a kicsorbult létrákon groteszk akrobatikus mozdulatokkal fel kell mászni egy fülkébe, majd onnan egy alagúton átkúsza egy másik fülkéből kell lesni, mikor válik szabaddá egy létra a lebecsátkozáshoz. A „legutolsó férfi” mintha megpróbálna ellenállni ennek a szabályrendszernek, ő egyszer még kilép a már majdnem teljes mozdulatlanság állapotából, „kinyitja a szemét, és némi tétovázás után utat tör magának a legelső legyőzött nőhöz, akit oly sokszor tekintettek tájékozódási pontnak” (B 248). Azonban belenézve a mozdulatlan testek között ernyedten ülő nő üres tekintetében megéri, hogy elérkezett a végállapot, és „ő is megtalálja helyét és testtartását” (B 249). Ezzel együtt „kihuny a fény, a hőmérséklet pedig nullfok körül állandósul” (uo.), bekövetkezik a végállapota „a hengeridom belsejének és a keresők kicsiny népének” (uo.). Az olvasó tudatában immár bezárul a kör – aminek akár jelképe lehet a köralapú zárt hengeridom –, hiszen az elkerülhetetlen vég már az első mondatokban elkezdődött, magának a testeket kínozó térnek a bemutatásával. A testek ugyanis már ekkor, jóval a végállapot előtt dermedt mozdulatlansággal válaszolnak a fény- és hőingadozás valamennyi megtorpanására, és ezekben a pillanatokban az elbeszélő – kivételesen a szereplők belső nézőpontját érvényesítve – megfogalmazza halvány megérzésüket: „Ittlétük most talán véget ér” (B 218), majd kiszáradva: „Talán mindennek vége” (uo.).<sup>17</sup> Az első mondat még reménykeltő, mert hátha csak a hengerben tartózkodás (*séjour*) szűnik meg, vagyis van kiút. A második mondat azonban már egyértelművé teszi, hogy itt minden (*tout*) meg fog szűnni. Innentől az elbeszélés légkörét az olvasóban megszülető döbbenet, szorongás és reménytelenség uralja. Rejtély marad, hogy maguk a testek ismerik-e ezeket az érzéseket, van-e összehasonlítási alapjuk egy hengeren kívüli világgal, vagy csak öntudatlan elszenvedői a hengeridom kegyetlen, embertelen működésének. Erről az őket külső nézőpontból szemlélő elbeszélő nem tudósít, így az olvasó kénytelen elfogadni, hogy egy abszurd térben folyó abszurd létezés tanúja.

Az *odú* egészen másképp indul. A jól végzett munka öröme, a szépen megtervezett és berendezett otthon fölötti elégedettség tölti el az *odú* lakóját, aki tulaj-

<sup>17</sup> *Leur séjour va peut-être finir* (B 7), *Tout va peut-être finir* (B 8).

donosi büszkeséggel vezeti végig az olvasót „háza” járataiban, egészen a méltán dicséért Vártérig. Külön említi a moharéteggel fedett bejárat kiképzését, amely olyan biztonságos, „amilyen csak e világon lehetséges” (K 268). Itt azonban az odúlakó biztonságérzete váratlanul meginog, felrémlik benne, hogy valaki – betaszítván a mohatetőt – illetéktelenül „behatolhat, és örökre szétrombolhat mindent” (uo.). Néhány mondatnyi elmélkedés elég volt ahhoz, hogy a gondolatmenet átcsapjon egyik végletből a másikba, a teljes biztonság bizonyosságából az odú megsemmisülésének rémképébe. S ez olyannyira eluralkodik az odúlakó kedélyén, hogy kijelenti: „még most, életem tetőpontján sincs egyetlen nyugodt órámm” (uo.). Ez a két véglet közötti nem szűnő ingadozás és az ezzel járó szorongás végigkíséri az egész elbeszélést, és csak fokozódik, ahogy közeledünk az új sziszegő zörej megjelenéséhez. Kezdetben ugyan erősebb az új tervek, számítások keltette szellemi izgalom, „az éles elme önmaga iránt érzett öröme” (K 269), nagy a munkakedv, időnként át kell rendezkedni, hibákat kell kijavítani – „ilyenkor repülök” (K 272) –, de még minden végezhető „nyugodtan, sietség nélkül” (uo.). Sőt, a hétköznapi serénykedése közben adódnak élvezetek is: „nem is olyan rossz dolog vinni a finom falatokat a számban, megpihenhetek, ahol akarok, és elmajszolgathatom, ami éppen ízlik” (uo.), majd pedig alvásból ébredve „mélyen belélegzem házam békéjét” (uo.). Azonban egyre több kétség merül fel az odúlakóban a bejárat, a labirintussal, az ételraktárral kapcsolatban, de leginkább saját hanyagságát okolja a várható veszélyekért: „könnyelmű voltam, mint egy gyerek, férfikoromat gyermekként játékokkal töltöttem el, még a veszedelem gondolatával is csak játszadoztam” (K 298). Az ismeretlen zörej és az eredménytelen fülelés a labirintus különböző pontjain mind erősebb szorongást kelt, és a megzavart lelkű odúlakó úgy érzi, „a nagy odú itt áll védtelenül” (K 300), holott erre nincs bizonyíték. Újabb és újabb kérdések, feltételezések, önvádak, magyarázkodások támadnak nyugtalan elméjében, egy-egy gondolat azonnal önmaga ellentétébe fordul, egyre több mondatra következik egy másik, amely a „de” (*aber*) kötőszóval indul, és megcáfolja az előzőt. Mintha az odú labirintusa egyenesen lakójának gondolataiba és képzelgéseibe költözött volna: ez a magányos lény hosszú tekervényes monológjában önmagával folytat kiüttalan párbeszédet, melyben nem körvonalazódik megoldás, mert „cserbenhagy maradék erőm, ha döntésre kerül sor” (uo.). Addig a pontig, ahol az elbeszélés megszakad, a zörej forrásának keresése hiábavaló volt, „semmi sem változott” (K 302).

## 7. Összefoglalás

Franz Kafka és Samuel Beckett e két elbeszélése jóval gazdagabb, sokrétűbb, mint amennyire azt egy ilyen rövid összevetés megmutatni képes. A két történet legfőbb közös vonása talán az, hogy a zárt tér, így vagy úgy, könyörtelenül irányítja a szereplőket, és ezzel abszurd helyzetekbe sodorja őket. Az abszurdítás

egészen közvetlenül nyilvánul meg Beckett hőseinek kényszeres cselekvésében, és áttételesebben Kafka odúlakójának rögeszméktől gyötört gondolkodásában. Mindkét történet légré nyomasztó, szorongató és reménytelen, de az olvasó – s ez fontos különbség – nem egyformán fogja fel ezeket az érzéseket a két elbeszélésben. A félelmet, kétségeket átélni és a befogadónak hitelesen átadni csak az odúlakó képes, saját személyes elbeszélésén keresztül, melynek szerkezete szinte észrevétlenül vonzza az olvasót egyre beljebb és mélyebbre, mintha maga is egy sötét, fenyegető térbe, egy odúba ereszkedne. Ugyanakkor kívülállóként mégis érzel valamit furcsát, össze nem illőt, megmosolyogtató abszurd vonást az odúlakó életvitelében, abban az aránytalanságban, mely az aprólékosan kidolgozott nagyszabású tervek és azok kudarcra között fennáll. Más a helyzet a hengeridomban létezőkkel, akik fel sem fogják létük kétségbeejtő abszurditását, csak engedelmesen végrehajtják, amit valamely ismeretlen hatalom rájuk kényszerített. A „hengervilág” rideg elvontsága és a tárgyilagos előadásmód inkább elidegeníti az olvasót, mintsem átélhetővé tenné a szereplők helyzetét, a távolságot pedig csak fokozza az elbeszélő időnkénti ironikus megnyilvánulása. Ennek legmeghökkenőbb példája a hengeridom minősítésében vezérmotívumként visszatérő „harmónia”, „kellemes összhatás” fogalma, mintha abban az embertelen térben a tárgyak és a mozgások mind a harmónia jegyében és érdekében (*pour l'harmonie*) születtek volna.

Nehéz lenne a két elbeszélést valamilyen konkrét helyzetre vagy irodalmi-művészeti előképre közvetlenül visszavezetni. Beckett elemzői – elsősorban Antoinette Weber-Cafilisch, aki jelentős monográfiát írt *Az elveszejtőről* – elgondolkodtató párhuzamként említik Dante *Poklának* bugyrait, a tömegeket elemésztő haláltáborokat, esetleg a tudományos kísérleti laboratóriumokat; az ernyedtettesttartás ihlető forrását pedig William Blake képein fedezik fel. Mindez elképzelhető – Dante-hivatkozások ki is mutathatók Beckett szövegében –, azonban közvetlen párhuzamról nem beszélhetünk, épp Beckett művének magas fokú elvontsága miatt, amely így az általános emberi létezés és szenvedés lényegét mutatja meg. Kafka műve konkrétabb – bár nem mindenki számára adott – élményt fejezhet ki. Kafkáról írott könyvében Pók Lajos így fogalmaz: „*Az odú* allegória, Kafka írói munkájáé. Belefúrja magát, és minden eszközzel oltalmazza környezetétől, az ábránd és a rögeszme szívósságával ragaszkodik hozzá” (Pók 1981: 326). A párhuzam találó, de az okfejtés reménytelen következtetésre jut: ahogy az odúlakó törekvései kudarcot vallottak, úgy Kafka is azt érezhette, hogy „írói munkája, tehát léte értelmetlen” (328).

Hogy elméledésünk mégse ilyen sötétben fejeződjék be, álljanak itt a két elbeszélésből olyan ritka, de fényesebb mozzanatok, melyek – ha csak átmenetileg is – élni segítenek a szereplőknek. Kafka hőse számára az odú nemcsak szorongató tér, hanem erőforrás is: „a fenti világból odúmba érkeztem, és rögtön érzem ennek hatását. Új világ ez, mely új erőt ad” (K 284). Beckett sorvadó szereplői

között pedig még a nyomorúságban is létezik összetartás egy a *Bibliát* idéző előírás alapján: „Valamiféle etika azt követeli, hogy semmit se tegyenek a másik testtel, amit ha az tenne, fájdalmat okozna vele” (B 246). Kafka ártalmatlan, szenvedélyének élő hőse és Beckett együttérzést keltő elgyötört szereplői méltán vívják ki az olvasó rokonszenvét.

### Irodalomjegyzék

- Hubert, M.-C. (éd.) 2011. *Dictionnaire Beckett*. Paris: Honoré Champion.
- Pók L. 1981. *Kafka világa*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Skutta F. 2023. Ismétlés és variáció Samuel Beckett *Le Dépeupleur* című elbeszélésében. In: Dobi E.–Andor J. (szerk.): *Emlékkötet Petőfi S. János tiszteletére. Officina Textologica* 23. 181–199.
- Weber-Cafilisch, A. 1994. *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*. Paris: Minuit.

### Források

- Beckett, S. 1970. *Le Dépeupleur*. Paris: Minuit.
- Beckett, S. 1989. Az elveszejtő. (Ford. Tellér Gy.) In: Beckett, S.: *Előre vaknyugatnak. Válogatott kispróza*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 218–249.
- Kafka, F. 1970. Der Bau. In: Kafka, F.: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 359–388.
- Kafka, F. 1982. Az odú. (Ford. Eörsi I.) In: Kafka, F.: *Az átváltozás*. Budapest: Európa Zsebkönyvek, 268–302.

### **The Representation of Space and Existence in Franz Kafka's *Der Bau* (*The Burrow*) and Samuel Beckett's *Le Dépeupleur* (*The Lost Ones*)**

This paper provides a comparative analysis of two enigmatic short stories: Kafka's *The Burrow* (1923–1924) and Beckett's *The Lost Ones* (1970), on the basis of significant common features of space as a framework for absurd existence. Highlighting such aspects of closed spaces as their internal organization, their physical components, and the impossibility for the characters to escape, it shows how space determines the characters' destiny, a life of inevitable fear, anguish and hopelessness.