

KICSINYÍTÉS ÉS NAGYÍTÁS



Tanulmányok a Szlavisztika műhelyből

II. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia

ELTE Eötvös József Collegium 2018

KICSINYÍTÉS ÉS NAGYÍTÁS

Tanulmányok a
II. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia
előadásából

Eötvös Collegium, 2017. május 26.

Szerkesztette:
Engelné Nagy Éva

Budapest, 2018



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-16-0018) valósult meg.



A szerkesztő munkáját a Budapest Főváros XVI. kerületének Önkormányzata támogatta a “Tehetséges fiatalok támogatása” (65/2017. (II.15.) Kt.) határozata alapján.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2018

Felelős kiadó: Dr. Horváth László,
az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2018

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-615-5371-89-9

A nyomdai munkákat a Pátria Nyomda Zrt. végezte
1117 Budapest, Hunyadi János út 7.

Felelős vezető: Orgován Katalin

Tartalomjegyzék

SZLÁV NYELVÉSZET ÉS KULTÚRA

NYÉKI Bence	
Kicsinyítés és nagyítás az orosz nyelvben. Produktivitás és szemantika	11
VARGA Richárd	
A delimitatív igék megfeleltethetősége a magyarban	40
NYÍRI Zsófi	
Egy orosz nyelvű emóció- és szentimentszótár, valamint egy orosz nyelvű szépirodalmi korpusz létrehozásának tapasztalatai	53

SZLÁV IRODALOM

AVAR Katalin	
Az intermediális utalások szerepe Turgenyev <i>Klara Milics</i> (<i>A halál után</i>) című elbeszélésében	77
KÓTI Regina	
Egy örült életfilozófiája (Vsevolod Garsin: <i>A piros virág</i>)	104
TÓTHPÁL Sarolta Krisztina	
<i>A lovag és a művészet</i> motívumának kapcsolódási pontjai Dosztojevszkij <i>A félkegyelmű</i> című művében	119
JURACSEK Kata	
Ulickaja: <i>Életművésznők</i> – műfajpoétikai kérdések. <i>A hazugság</i> mint motivikus szervezőelem	130

Előszó

Jelen tanulmánykötet az ELTE Eötvös József Collegium Szlavisztika Műhelye által 2017 májusában megrendezett II. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia előadásaiból nyújt ízelítőt. A konferenciát a Szlavisztika Műhely hallgatói szervezték meg az Eötvös Collegium és az ELTE-BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének támogatásával. A tudományos ülésen BA-, MA-, valamint PhD-hallgatók mutatták be kutatásaikat a következő két szekcióban: *Szláv nyelvészet és kultúra*, valamint *Szláv irodalom*. Nagy örömünkre szolgál, hogy közel kétszer annyi előadást hallgathattunk meg, mint a 2016-os, első konferencián.

Kötetünk címét az egyik tanulmány szerzőjétől, Nyéki Bencétől kölcsönöztük. A tudományos kutatás során sokszor szükségünk lehet a nagyításra, ha egy problémához, vagy egy szöveghez közelebb szeretnénk férkőzni. Ha bizonyos részeit, elemeit, motívumait kinagyítjuk, akkor könnyebben tudunk, például kapcsolatot keresni közöttük. Időnként viszont kicsinyítést kell alkalmaznunk ahhoz, hogy tovább tudjunk haladni a kutatásban, mégpedig azért, hogy az adott problémát lekicsinyítve, távolabbról, nagyobb kontextusban legyen lehetőségünk szemlélni. Jelen tanulmánykötet is magát a konferenciát egyrészt nagyítva tárja elénk, hiszen nem szerepel benne minden előadás anyaga, néhány van kiemelve közülük. Kicsinyíti is az írásos forma az elhangzottakat abban az értelemben,

hogy a különböző hivatkozások, lábjegyzetek, megjegyzések lehetőségével élve a szerzők kicsit másképp, szélesebb spektrumból tudnak az adott kutatásról információt adni.

Szeretnénk köszönetet mondani a II. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia kitűnő plenáris előadóinak, dr. Dési Editnek és Prof. Dr. Kroó Katalinnak, a szekcióvezetőknek, dr. Gyöngyösi Máriának és dr. Rónai Gábornak, továbbá a résztvevő hallgatóknak, a szervezőknek és dr. Horváth Lászlónak, az Eötvös Collegium igazgatójának a konferencia és a tanulmánykötet létrejöttében nyújtott széles körű támogatásáért.

Engelné Nagy Éva
szerkesztő, műhelyvezető

SZLÁV NYELVÉSZET ÉS KULTÚRA

Kicsinyítés és nagyítás az orosz nyelvben. Produktivitás és szemantika

Bevezetés

Az orosz nyelvben rendkívül változatos jelentések fejezhetők ki szóképzés által. Jelen tanulmány keretein belül e gazdag derivációs rendszer egy kitüntetett szegmensét, a szubjektív értékelést kifejező képzők (orosz terminussal: *суффиксы субъективной оценки*) csoportját tesszük vizsgálatunk tárgyává, mely két alosztályra bontható: a kicsinyítő és a nagyító képzőkére. Elsősorban azzal fogunk foglalkozni, hogyan jellemezhetjük e két alosztály szóképzési mintáinak termékenységét, illetve a morfoszemantikai sajátosságokat. Vizsgálatunkat a deszubsztantivális főnévképzésre korlátozzuk, jóllehet kiterjeszhetnénk a deadjektivális melléknévképzésre, sőt talán a deadjektivális főnévképzés bizonyos eseteire is. A szűkítés oka a tanulmány nyilvánvaló terjedelmi korlátai mellett az, hogy a megfigyelések alapjául szolgáló „kicsinyítés és nagyítás” – mint morfoszemantikai kategóriák – éppen az alapszó szófaját változtatlanul hagyó főnévképzés területén követhető nyomon a legnagyobb jelentéstani változatossággal.

Jelen tanulmány a következőképpen épül fel: először tisztázzuk, mely morfémák képzik vizsgálatunk tárgyát, és igyekszünk megindokolni, hogy miért célszerű derivációs eszközöknek tekinteni őket. Bízva abban, hogy érvelésünk valóban helytálló (tehát a szóban forgó morfémák csakugyan képzők), meghatározzuk helyüket az orosz nyelv szóképzési rendszerében. Ezt követően megkíséreljük a kicsinyítő, illetve nagyító képzős származékokat – nevezzük ezeket diminutívumoknak és augmentatívumoknak – létrehozó szóképzési minták produktivitását összevetni a természetes morfológia Dressler és Ladányi (2000) által kifejtett szempontjai szerint. E morfológiai szempont után áttérhetünk a diminutívum- és augmentatívumképzés morfoszematikai összevetésére. Az elemzéshez, példagyűjtéshez nagymértékben támaszkodunk az Orosz Nyelv Nemzeti Korpuszának (*Национальный корпус русского языка*; az egyszerűség végett használjuk a következőkben az angol elnevezés – Russian National Corpus – nem konvencionális rövidítését: RNC) adataira. Természetesen segítséget jelent majd *Az orosz nyelv szóképzési szótára* (Тихонов 1985) is. Célunk az, hogy ha nem is kimerítő, de megalapozott és szemléletes jellemzését adjuk a diminutívumokat és augmentatívumokat létrehozó szóalkotási mintáknak, mely részben megmagyarázza a különbségeket a kicsinyítő és nagyító képzős szavak lehetséges aktualizációi, illetve használata között. A probléma teljes megvilágításához mélyreható pragmatikai elemzésre is szükség lenne, ez azonban természetesen meghaladná munkánk kereteit.

1. A szubjektív-evaluatív jelentést hordozó képzők derivációs és inflexiós jegyei

1.1. Diminutívum- és augmentatívumképzők

Mindenek előtt érdemes tisztáznunk, hogy mely formánsokkal fogunk foglalkozni. Az *Orosz nyelvtan* első kötetében található leírásból

(ЛОПАТИН 1982. 208–216) érdemes kiindulni, mely említést tesz az összes releváns affixum (jelen esetben kizárólag szuffixumok) minden lehetséges allomorfjáról. Azok a morféma, melyeknek Lopatyin kicsinyítő, becéző vagy lenéző jelentést tulajdonít, az általunk használt terminológia szerint a diminutívumképzők, míg a nagyító jelentésű szuffixumok augmentatívumképzők. Szintén gazdag példákban a *Rövid orosz nyelvtan* (ШВЕДОВА – ЛОПАТИН 1989. 68–70) megfelelő leírása. Lássunk ezekből példákat:

Diminutívumképzők

1.	-ок(/-ёк/-ек helyesírási változat)/-ук/-чик	осторвок, телёночек, мячик, рукавчик
2.	-ец	морозец
3.	-к(а)/-очк(а)	берёзка, звёздочка
4.	-иц(а)/-ц(а)	вещица, крепостца
5.	-к(о)/-ышк(о)/-ечк(о)/-ик(о)	молочко, горлышко, семечко, колёсико
6.	-ц(о)/-ец(о)(/-ц(е)/-иц(е))	озерцо, ружьецо, оконце, растение
7.	-ёшк(а)	работёшка
8.	-ишк-	лгунишка, умишко
9.	-онк-(/-ёнк)	сестрёнка
10.	-оньк-(-еньк-)	подруженька, волосоньки
11.	-ушк-(/-юшк-)	соловушка, горюшко
12.	hangsúlyos -ушк-(/-юшк-)	избушка
13.	-онок(/-ёнок)	дошколёнок, деньжата
14.	-ул(я)/-ун(я)/-ус(я)/-уш(а) (/-юл(я)/-юн(я)/-юс(я)/-юш(а))	папуля, дедуня, Колюся, Андрюша
15.	-аш(а)/-ан(я)(/-ян(а)/-яш(а))	мамаша, бабаны
16.	-очк(а)/-ечк(а)	Вовочка
17.	-ик/-ок(/-ёк)/-ук(-юк)	Толик, Сашок, Митюк

Augmentatívumképzők

18.	-ин(а)	холодина
19.	-иш-	пылища, человецище

1. ábra. Az orosz diminutívum- és augmentatívumképzők

A *Rövid orosz nyelvtan* nem különböztet meg személy- és rokonságnevek becézésére alkalmas *-очк(а)/-ечк(а), -ук/-ок(/-ёк)/-ук(-юк)* képzőket. Valóban különösnek tűnhet két-két homonim *-очк(а), -ук,* valamint *-ок(/-ёк)* helyesírási változat) diminutívumképző morf létét állítani, mindazonáltal ez a vélemény nem megalapozatlan. A személynevekben és egyes rokonságnevekben előforduló kicsinyítő képzők – nevezzük őket becenevképzőnek – produktivitásának lexikai alapja erősen korlátozott, és következésképpen csak kedveskedő-becéző, illetve pejoratív értékelés vagy erősen familiáris viszony kifejezéséhez járulhatnak hozzá. Ezek a táblázat 14–17. sorában található morfémák. Nem hiba tehát elhatárolni a becenevek szuffixumait, és akár külön alcsoportként is beszélhetnénk róluk a diminutívumképzőkön belül. Mivel róluk a produktivitás mérésével és szemantikai vizsgálattal keveset mondhatunk el – működésüknek pontos megértéséhez leginkább pragmatikai kutatás volna szükséges – a továbbiakban nem ejtünk szót a becenevképzőkről.

Léteznek az oroszban nem produktív szóképzési mintához tartozó, kicsinyítést kifejező szuffixumok is: az *-ем(а) (/ -емм(а))* és az *-емк(а)* (ЛОПАТИН 1982. 215). Uluhanov (1996. 160) nagyító jelentésű *-ил(о), -иссимумс* toldalékokat nevez meg a *ветрило, генералиссимумс* származékokban, azonban nyilvánvalóan ezek a szóalkotási minták sem termékenyek. A nem produktív szóképzések derivátumai zárt csoportot alkotnak, továbbá mind lexikalizálódtak, nincs tehát okvetlenül szükség a lehetséges jelentések általánosított vizsgálatára. Az abszolút terméketlen derivációról nincs mit mondanunk jelen munka keretein belül.

1.2. A szubjektív értékelés toldalékainak elemzése Dressler (1989) alapján

Először talán triviálisnak tűnhet, hogy a diminutívumokat és augmentatívumokat derivációs minták hozzák létre, hiszen a magyarban is kicsinyítő *képzőkről* szokás beszélni, és a már idézett három jelentős orosz nyelvtani munka (ЛОПАТИН 1982. 208–216, ШВЕДОВА – ЛОПАТИН 1989. 59–71, УЛУХАНОВ 1996. 160) is szóképzés eredményeként tartja

őket számon. Mindazonáltal fel kell figyelnünk arra, hogy az inflexió (szóalakképzés) és a deriváció (szóképzés) nem diszjunkt kategóriák. A kettő közötti különbségeket éppen ebben a felfogásban fejt ki Dressler (1989). E cikk alapján folytatjuk majd vizsgáldásunkat.

Előtte azonban jegyezzük meg, hogy a fent jelzett probléma már Vinogradov (1972. 97–99) figyelmét is felkeltette. Hajlott arra, hogy inkább szóalakokat lásson a diminutívumokban az alapszavaktól való kicsi jelentésbeli eltérésük miatt, de a lexikalizálódott és morfoszemantikailag nem transzparens szavakat (pl. *мужик, водка* vagy önálló **новик* bázis nélküli *новичок*) figyelembe véve arra jutott, hogy a formák olykor önálló szóvá alakulnak, tehát a szubjektív értékelés formái köztes helyet foglalnak el a szóalak- és szóképzés között. A köztesség azonban másképp is magyarázható.

Dressler (1989. 6) azt állítja, megkülönböztethetünk prototipikus, illetve nem prototipikus derivációt és inflexiót. Például általánosan prototipikus inflexiók eszközek tartja a névszóragozási esetek kifejezését, a többes számot ellenben nem tekinti tipikusnak; az angolban prototipikus derivációként tartja számon a deadjektívális főnévképzést, ellenben a nem prototipikus diminutívumképzéssel (az angolban erre példa a *doggie* 'kutya + diminutívumképző'). Tehát Dressler végső soron az átmeneti eseteket is besorolja szó- vagy szóalakképzés alá.

Foglaljuk össze táblázatban az egyes szempontokat, jelölve, hogy a szubjektív-evaluatív jelentésű toldalékoknak inkább inflexiók (I) vagy derivációk (D) mivoltáról tanúskodnak-e. A '—' jellel nem releváns kritériumra utalunk, ha nem egyértelmű a döntés, kérdőjelet teszünk.

	Szempont	DIM	AUG
1.	A deriváció viszonylag új lexikai jelentéssel bíró egységeket hoz létre („lexical enrichment”), szemben az inflexióval.	D	D
2.	Az inflexiónak komoly szintaktikai szerepe van, a derivációnak legfeljebb közvetve.	D	D
3.	Az inflexió többnyire kötelező bizonyos szintaktikai szerkezetekben, szemben a derivációval.	D	D
4.	Az „egy alak – egy jelentés” elve jobban érvényesül az inflexióban.	D	D

5.	A variáció és konkurencia jelentősebb derivációs morfémák között.	D	D
6.	Az inflexiós kategóriák univerzális halmaza kisebb, mint a derivációsoké.	—	—
7.	A 4. szempont alapján az inflexióra jellemzőbb az uniformitás: egy morféma a különböző szavak jelentésének alakításában ugyanúgy vesz részt.	D	D
8.	Az inflexiós jelentések absztraktabbak, inkább relációsak.	D	D
9.	Nyelvtani egyeztetés ritkább a derivációban.	I	D
10.	Az inflexió morfoszemantikailag transzparensőbb (így pl. a többes szám jelentése átláthatóbb, megjósolhatóbb, mint a kollektívumé).	D	D
11.	Az inflexió termékenyebb.	I	I
12.	Az inflexió nem befolyásolja a szófajt, a deriváció gyakran igen.	I	I
13.	Inkább a deriváció mutat helyettesíthetőséget ugyanazon grammatikai pozícióban („slot”).	D	D
14.	Inkább a derivációs szabályokra igaz, hogy többször alkalmazhatók.	D	D
15.	Az inflexió kisebb jelentésváltozást idéz elő.	D	I
16.	Az inflexiós morfológiát könnyebb paradigmákba és osztályokba rendezni.	D	D
17.	Az inflexióra jellemzőbbek az analógiás kiegyenlítődések.	?	?
18.	A derivátumok külön egységekként vannak jelen a memóriában.	?	?
19.	Az inflexiós morfémák a szóban periférikusabb helyet foglalnak el.	?	?
20.	A tövek mutatják a legnagyobb változatosságot (allomorfok), az inflexiós toldalékok a legkisebbet; a képzők több változattal rendelkeznek, mint az inflexiós morfémák, de kevesebbel, mint a tövek.	D	D

2. ábra. Dressler (1989) húsz szempontja

Sok kérdés megítélése magától értetődik, és a már eddig felsorolt néhány példa alapján is világos. Térjünk most ki az 1., 6., 7., 8., 9., 11., 13., 15., 16., 19. kritériumokra. A 14. annyit jelent, hogy azonos jelentésű képzőt többször csatolhatunk egy új szó előállításakor, ami a diminutívumok és augmentatívumok esetében lehetséges, erről lásd a 3.2. pontot.

Először lássuk a jelentéssel összefüggő 1., 8. és 15. szempontot. Még ha a bázis és derivátum intenziója között vajmi kevés különbséget is feltelezhetünk, a [kicsi], illetve [nagy] jelentéselem – mely a nem absztrakt denotátumot jelölő diminutívumoknál és augmentatívumoknál gyakran jelen van – lexikai természetű. Meg kell viszont jegyezni, hogy nézetünk szerint ennyiben nem merül ki a szubjektív-evaluatív toldalékkal ellátott szavak szemantikája (tehát [[X] + [kicsi]], [[X] + [nagy]], ahol [X] a bázis jelentése), mint azt állítja Dressler és Merlini Barbarese (1994. 141ff.), hanem kiegészíthetjük tisztán szubjektív-evaluatív [lenézés], [becézés], [megvetés], [büszkeség] stb. komponensekkel is. Ezek már a pragmatika irányába mutató konnotációk, melyek lényeges elemei a diminutívumoknak és az augmentatívumoknak, ezért érvelhetne valaki úgy is, hogy a diminutívum- és augmentatívumjelentés deiktikus jellegű. Mégsem tagadhatjuk a lexikai jelentés fontosságát, hiszen a diminutívumok elsődleges jelentése gyakran specifikálódik (lásd a 4.1. pontot) a morfoszemantikai transzparencia viszonylagos megőrzése mellett. A *кроватка*, *шкафчик* derivátumok tipikusan kisméretű ágyat és szekrényt jelölnek, így a denotátumuk leggyakrabban (de nem mindig) gyermekágy, illetve fürdőszoba-, konyha- vagy cipősszekrény lesz. A méret kicsinyítésével néha tehát funkcióváltás jár, ám ez nem azonos a [hasonló] jelentésű szóképzéssel, melyet elválasztunk majd a diminutívumoktól. Ezt nem mindenki teszi meg, lásd pl. Vinogradov (1972. 98f.) vagy Szpiridonova (1999. 19f.) műveit. Az elkülönítés előnye, hogy jelentősen csökkentjük a sajátos, morfoszemantikailag nem transzparens diminutívumok listáját, mégis továbbra is számos példával tudjuk alátámasztani a diminutívumjelentés lexikai jellegét. Mint láhattuk, a méretbeli kicsinyítés – mely persze nincs mindig jelen, de nem vonatkoztathatunk el tőle – nemritkán számottevő következményeket vonhat maga után. Ezzel indokolhatjuk döntésünket az 1. és 8. kritérium tekintetében. Fenntartva, hogy az augmentatívumok [nagy] jelentéskomponense is lexikai természetű, és konkrétabb, mint az inflexió grammatikai jelentései, mégis be kell látnunk, hogy az augmentatívumok körében kevesebb jellegzetes elsődleges jelentést vehetünk észre, nem lehet szó pl. funkcióváltásról. Ez az

alapszóhoz képest értékelt jelentésváltozás kisebb mértékére utal, ezért a 15. szempont szerint a nagyítást inkább az inflexióhoz rendeltük (ez legalábbis akkor jogos, ha szembeállítjuk a kicsinyítéssel).

Nem találtuk relevánsnak a 6. szempontot, mivel az általános érvényű megállapításnak tűnik, és nem segít annak eldöntésében, hogy egy adott kategória mennyiben hasonlít az inflexió vagy derivációs prototípushoz.

A 7. kritériumhoz azt fűzhetjük hozzá, hogy a szubjektív-evaluatív jelentést hordozó toldalékokra általában jellemző a poliszémia. Például a *домишко* szóban jelen lehet (bár nem kötelező) a [kicsi] jelentéselem, a *ребятишки* szóban már biztosan dominál a szubjektív-evaluatív konnotáció, a *мыслишка* esetében pedig el sem képzelhető fizikai értelemben vett vagy legalább objektív szemponton alapuló minőségi kicsinyítés.

A 9. szempontnál térjünk vissza az 1. ábrához. Az első hét morféma (1. ábra/1-7.) ugyanis egy-egy nyelvtani nemhez kötődik (nem számítva külön a pluralia tantumot és a közös nemet), s az adott genushoz tartozó alapszavakhoz járulhat – kivételek persze vannak, a *Rövid orosz nyelvtan* (ШВЕДОВА – ЛОПАТИН 1989. 69) erre példákat is hoz: *мень* (n.n.) → *мен-эк* (h.n.), *кофе* (h.n./s.n.) → *кофе-эк* (h.n.). Ezenkívül Lopatyin (1982. 213f.) leírja, hogy az *-оньк-(-еньк)*, *-онк-(-ёнк-)*, *-ушк-(-юшк-)* toldalékok nem kapcsolódnak semlegesnemű bázishoz. Az augmentatívumokra csak az a megkötés vonatkozik, hogy *-ун(а)* toldalék nem csatolható semlegesnemű relatív tövekhez. Ezt a különbséget (melyet talán a kicsinyítő képzők nagyobb száma eredményez) jelöltük a 9. szempontnál.

A 11. kritérium tekintetében világos, hogy a termékenység mérése után volna szükséges visszatérni rá. Mivel azonban éppen azt szeretnénk bizonyítani, hogy jogos a szubjektív-evaluatív jelentést hordozó toldalékok produktivitását a derivációs termékenység mérésének eszközeivel elemezni, erre előre nem támaszkodhatunk. Mindazonáltal úgy tűnik, hogy diminutívum és augmentatívum potenciálisan bármilyen tulajdonságokkal rendelkező főnévből alkotható. Ugyan elvont jelentésű képzett főnevekből meglehetősen ritkán láthatunk diminutívumot vagy augmentatívumot, de erre is van példa, még ha csak alkalmi szó(alak)képzésről is van szó:

(1) „[...] вырвется иной водила за город из тамошнего светофорного плена, вдарит по газам, полетит с ветерком, стараясь выжать из своей машины всю, на которую она только способна, *скоростишку*...” (Sz. p. 2003: Гиблое место. In: *Криминальная хроника*, 2003.06.24. RNC 2003-2017. A kiemelés tőlem – Ny. B.).

(2) „Тренер громко сказал кому-то у бровки поля: «Ну, с к о р о с т и н а !»” (idézi Lopatyin [ЛОПАТИН 1982. 215] – kiemelés az eredeti szövegben).

Bár azt pontosítanunk kell, valóban kiterjed-e a produktivitás a nyelv minden főnévre, tehát az idegen eredetű lexémákra és az extagrammatikus szóalkotások eredményeire is, az világos, hogy a termékenység igen nagyfokú. Ez inflexiók jegy.

A 13. pont talán valamelyest homályos, akkor viszont jól megérthetjük, ha olvassuk Plank (1981. 12f.) kifejtését, melyre Dressler (1989. 7) is hivatkozik. Arról van szó, hogy bizonyos szintagmákban, szintaktikai egységekben egyes morfológiailag összetett szavak egyszerűbbekre cserélhetőek úgy, hogy a szintagma grammatikus marad. Ez elsősorban akkor igaz, ha képzett szavakat próbálunk helyettesíteni, az inflexiók morfémáknak viszont maradniuk kell. Plank példáit oroszra átültetve: *порожд-ени[j]-е электричества* → *цена электричества*; *Ваня стар-ше чем Петя* → **Ваня старый чем Петя*. A diminutívum- és augmentatívumképzők grammatikailag sosem kötelezőek az oroszban: (1) és (2) csak az expresszivitásából veszítene, ha *скоростишку*, *скоростина* alakok bármelyikét *скорость* szóalakra cserélnénk.

Ami a 16. szempontot illeti, a továbbiakban megkíséreljük majd szóképzési osztályba és alosztályokba rendezni a diminutívum- és augmentatívumképzést, de az egyes paradigmák sokkal kevésbé megjósolhatóak.¹ Lássuk például a *вино* és *пиво* alapszavak és diminutívumaiknak paradigmáját Tyihonov (1985) szótára szerint: *вин-о* → *вин-иц-о*, *вин-ишк-о*; *пив-о* → *пив-к-о*, *пив-ушк-о*, *пив-иц-о*. A két paradigma közti különbséget igen nehéz (vagy lehetetlen) lenne ésszerűen indokolni, tekintve, hogy mindkét bázis semlegesnemű simplex főnév, és alkoholtartalmú italt jelent. Egy inflexiók paradigmája vélhetőleg nem vetne fel ilyen problémát.

¹ A derivációs paradigma definíciójához lásd 2.2.-t.

A 17. és a 18. szempontban állást lehetne foglalni, ehhez azonban túl szűkeken jelen tanulmány keretei: a 17.-hez nyelvtörténeti, a 18.-hoz pszicholingvisztikai kutatásra lenne szükség.

Dressler (1989. 8) a 19. – tisztán morfológiai – szempontnak kiemelt fontosságot tulajdonít. Ha ugyanis az inflexiós morfémák a szó perifériájára kerülnek, pozíciójukat tekintve közelebb esnek más szavakhoz, ami természetes, hiszen feladatuk éppen az, hogy jelezzék a szintaktikai kapcsolatokat. Ráadásul a fő jelentése a legkonkrétabb, a képzőké absztraktabb, a inflexiós végződésekké még elvontabb – ezt ideális esetben a szó struktúrája is tükrözi. Azonban a szubjektív-evaluatív toldalékok itt egyik irányba sem mutatnak: minden képzőnél külsőbb, minden inflexiós végződésnél belsőbb helyzetűek az oroszban.

A diminutívumok és az augmentatívumok tekintetében 13-13 kritérium inkább arra a következtetésre juttat minket, hogy a szubjektív-evaluatív jelentésű toldalékok a derivációs eszközökhöz állnak közel. Így tehát teljesen megalapozott lesz meghatározni a diminutívumokat és augmentatívumokat képző szóalkotási minták helyét az orosz szóképzési rendszerben.

2. Szubjektív-evaluatív szóképzési szabályok az orosz derivációs rendszerben

A *Strukturális magyar nyelvtan* 3. kötetében a következőket olvashatjuk: „A szabályszerű képzés azt jelenti, hogy a képzés szabályba foglalható. A termékeny képzés egyúttal mindig szabályszerű is [...]” (KIEFER – LADÁNYI 2000. 150). 1.2.-ben intuitívan feltételeztük, hogy a diminutívumokat és augmentatívumokat előállító szóképzési minták termékenyek, ha még nem is tudjuk, milyen megszorítások állnak fenn. Fenntartva ezt a feltevést, valamint elfogadva a fenti meghatározást, beszélhetünk diminutívum- és augmentatívumképző szabályokról.²

² Eddig a „szóalkotási minták” kifejezést használtunk. Értsük ez alatt a szabályok hiperonimáját. Tehát minden szabály mintázat is, de nem minden mintázat foglalható szabályba.

Ha jellemezni kívánjuk e szabályokat, figyelembe kell vennünk az alapszavak és a derivátumok közötti viszonyokat, hasonlóságokat és különbségeiket. Világos, hogy a diminutívumok és augmentatívumok ugyanazokkal a szintaktikai jellemzőkkel bírnak, mint bázisaik, továbbá alapvető bináris szemantikai jegyeik is megegyeznek, pl. [$\pm$ absztrakt], [$\pm$ élő], stb. Röviden morfoszintaktikailag semleges deszubsztantivális főnévképzéseket vizsgálunk. Ahhoz, hogy pontosabban meghatározzassuk a megfelelő szabályok helyét az orosz szóképzési rendszerben, elhatárolva őket más derivációs mintáktól, részletesebb jellemzésre van szükség.

2.1. A szubjektív-evaluatív szóképzés modifikációs jelentése

Uluhanov (1996. 149) három átfogó szóképzési jelentésből indul ki: modifikációsból, transzpozícióból és mutációból. A transzpozíciós szóképzések definiáló jegye, hogy a derivátum minden jelentéskomponense megegyezik az alapszóéval, kivéve a szófajjelentést (pl. *смелый* → *смелость*). A mutációs jelentésű szóalkotások derivátumai olyan objektumot, jellemzőt vagy cselekvést jelölnek meg, amely különbözik a bázis denotátumától (pl. *чай* → *чайник*). Világos, hogy az általunk vizsgált képzések e két csoport egyikébe sem tartoznak, marad tehát a modifikációs jelentés: „Слова с модификационными словообразовательными значениями содержат в своем значении, помимо значения мотивирующего слова, дополнительный модифицирующий признак [...]” (УЛУХАНОВ 1996. 149). [A modifikációs szóképzési jelentéssel bíró szavak az alapszó jelentése mellett kiegészítő módosító jegyet is jelentésükbe foglalnak. – A fordítás tőlem – Ny. B.]

A modifikáció a szóképzési minták megfelelő nagyobb halmaza, melybe a diminutívum- és augmentatívumképző szabályok részhalma-zokként illeszkednek. Ennek megfelelően az *Orosz nyelvtan* 1. kötetében (ЛОПАТИН 1982. 183) és a *Rövid orosz nyelvtanban* (ШВЕДОВА – ЛОПАТИН 1989. 59f.) a deszubsztantivális főnévképzéseken belül „tárgyi jegy hordozója” jelentéssel rendelkező szóképzést és modifikációs derivációt különítenek el. Utóbbiba tartoznak a szubjektív-evaluatív szóképzés morfémai.

A három fő derivációs jelentés nem mindig különül el teljesen, néha keverednek. Így például bizonyos szóképzések modifikációt és transzpozíciós vagy mutációs jelentést ötvöznek (УЛУХАНОВ 1996. 161–164). Ez bekövetkezhet, ha egy szóképzési láncban kimarad egy elem. Ilyen a 0. pontban említett deadjektivális főnévképzés. Az *-ышк(a)* szuffixum [– felnőtt] és [becézés] jelentéselemeket hordoz, pl. *худой* → *худ-ышк-а* (ЛОПАТИН 1982. 175). A melléknév és a derivátum között voltaképpen hiányzik egy tisztán mutációs derivációval létrehozott főnév, így az adott szóalkotás egyesíti magában a mutációs és a modifikációs jelentést. A vizsgálatunk tárgyát képző diminutívumok és augmentatívumok azonban tisztán modifikációs deriváció eredményei. Mivel a „kicsinyítés és nagyítás” prototipikus eseteit kívánjuk szem előtt tartani, helyesen tettük, hogy nem vontunk be szófajváltással járó szóképzéseket.

Mindazonáltal úgy tűnhet, hogy a szubjektív-evaluatív jelentést tartalmazó deadjektivális melléknevek nem szemléltetnék rosszabbul a szubjektív értékelést kifejezésre juttató „kicsinyítést és nagyítást”, mint a főnevek, hiszen szintén tisztán modifikációs szóalkotás hozza őket létre. Péter (1991. 89f., 92f.) szerint az ilyen expresszív melléknévképzés denotatív funkciója a bázis jelentésében foglalt tulajdonság csökkentése, illetve erősítése (ha a kiinduló melléknév alapjelentése eleve negatív irányba mutat, a kicsinyítés hozzáadása végső soron a tulajdonság erősödéséhez vezet: *слабый* → *слаб-еньк-ий*). Kicsinyítő melléknévre példa a *лад-еньк-ий*, *толст-еньк-ий*, nagyítóra a *больш-ущ-ий*, *широ-ч-енн-ый*. El kell ismerni, hogy mindenképpen figyelemre méltóak ezek a melléknevek, ám nem alaptalanul gondolhatjuk, hogy az oroszban a főnévi [kicsi] diminutívum- és [nagy] augmentatívumjelentés – a Dressler és Merlini Barbaresi (1994) által használt terminussal élve – több alloszémát enged meg, mint a melléknévi. Ráadásul több affixum tartozik a szubjektív-evaluatív főnévképzéshez, mint a melléknevek hasonló morfoszemantikájú derivációjához. Ezekhez sokszor domináns pozitív vagy negatív konnotáció tartozik, ami arra enged következtetni, hogy a főnévképzés valamivel árnyaltabban képes kifejezni a szubjektív értékelést. Ezért jelen munka

keretein belül továbbra is megmaradunk a deszubsztantivális főnévképzés vizsgálatánál.

2.2. A szubjektív-evaluatív deriváció elhatárolása más modifikációs osztályoktól

Dressler és Ladányi (2000. 133) szerint egy derivációs alosztály³ párhuzamos szóképzési paradigmákból áll, és egy ilyen paradigmát az alapszóból és az egyező vagy nagyon hasonló derivációs jelentésű, azonos szófajú származékokat eredményező képzések halmazaként definiálnak. Értsük a derivációs jelentést úgy, ahogy Péter (1991. 81) meghatározza (kiemelés az eredeti szövegben):

Az alapszó és a származékszó közötti szemantikai viszonyt nevezzük a képzési típus jelentésének vagy derivációs jelentésnek. [...] Az absztrakciós szint vonatkozásában a derivációs jelentés közbülső helyet foglal el a származékszó egyedi (lexikai) és szófaji (kategorialis) jelentése között. A derivációs jelentést nem egyedül a képző hordozza, hanem a származékszó teljes morfológiai szerkezete.

Dressler és Ladányi (2000. 133) azt írja tehát a szóképzési alosztályokról, hogy azok szisztematikus, grammatikalizált szóképzési szinonimák általánosításai egy nyelv lexikonján belül. A szóképzési osztály („derivational class”) az azonos szófaji be- és kimenetű, illetve egyező derivációs alapjelentésű szóképzési alosztályok halmaza (DRESSLER – LADÁNYI 2000. 134). Mindezeknek megfelelően az oroszban a diminutívumok és az augmentatívumok egy-egy szóképzési alosztályt alkotnak (természetesen a megfelelő alapszavakkal együtt), a két halmaz uniója pedig a szubjektív-evaluatív szóképzések osztályát adja.

Az oroszban a modifikációs jelentés tág, erősen általánosított fogalom. A főleg vagy kizárólag ilyen derivációs jelentéssel bíró deszubsztantivális főnévképzések több szóképzési osztályra oszthatók. Tegyük kísérletet a szubjektív értékelés osztályának elhatárolására a többitől.

³ Az eredeti szövegben a „derivational microclass” terminust találjuk. Ezt Ladányi (2007) nyomán nevezzük szóképzési alosztálynak.

Az eltérő jeltestű morfok nem mindig nyújtanak megbízható segítséget a szegmentálásban a gyakori homonímia miatt.

A *Rövid orosz nyelvtan* (ШВЕДОВА – ЛОПАТИН 1989. 65–71) hét osztályt különböztet meg: a) nőnem; b) nem felnőtt élőlény; c) kollektívum; d) individuum; e) szubjektív értékelés; f) hasonlóság;⁴ g) stilisztikai modifikáció. Ez lényegét tekintve egyezik Uluhanov (1991. 160f.) felosztásával. Lássunk mindegyikre egy-egy példát, majd végezzük el mindegyik példán a következő műveletet: jelöljük az alapszó teljes extenzióját, tehát az összes lehetséges denotátum halmazát A-G betűkkel, a derivátumét A'-G'-vel (ha két példát adtunk meg, a második halmazpárt ékezetes betűkkel jelöljük), majd képezzük a két halmaz metszetét.

a) <i>врач</i> → <i>врач-их-а</i> ; <i>генерал</i> → <i>генераль-ш-а</i> ('жена генерала')	$A \cap A' = A'$ $\ddot{A} \cap \ddot{A}' = \emptyset$
b) <i>тигр</i> → <i>тигр-ёнок</i>	$B \cap B' = B'$
c) <i>ворон-а</i> → <i>ворон-[j]-ё</i> (воронье)	$C \cap C' = \emptyset$
d) <i>солом-а</i> → <i>солом-ин-а</i>	$D \cap D' = \emptyset$
e) <i>арбуз</i> → <i>арбуз-ик</i> <i>кирпич</i> → <i>кирпич-ин-а</i>	$E \cap E' = E' (= E)$ $\ddot{E} \cap \ddot{E}' = \ddot{E}' (= \ddot{E})$
f) <i>нос</i> → <i>нос-ик</i> (<i>чайника</i>)	$F \cap F' = \emptyset$
g) <i>птица</i> → <i>пт-ах-а</i>	$G \cap G' = G' = G$

Mindez annyit jelent, hogy a *врачиха* szó jeltárgyát mindig megnevezhetjük a *врач* szóval is, fordítva viszont ez nem igaz. Máskor a modifikációs nőnemképzéssel létrehozott derivátumok egészen más jelölnek, mint az alapszó: a tábornokné nem tábornok, és a tábornok nem tábornokné. Minden esetben ezt a logikát követtük tehát. Azért jeleztünk üres halmazt d)-nél, mert a *солома* szalmaszálak összességének a megnevezése, egy szála nem természetes ezt a szót használni (ahogy egy esőcseppre sem mondanánk, hogy *дождь*). A szubjektív-evaluatív képzéseknél azért csak feltételesen azonosítottuk E és E', illetve $\ddot{E}$ és $\ddot{E}'$ halmazokat, mert a [kicsi] és [nagy] jelentéselem

⁴ Szpiridonovánál (1999. 19f.) ez lenne a funkcionális imitáció, illetve a valaminek való rendeltetés.

valamelyest objektívnak mondható. Tehát egy *купнуч* szóval megnevezett, viszonylag kicsi vagy normális méretű téglára aligha lenne természetes a *купнучина* származékkal utalnunk, ha elvonatkoztatunk a tisztán pragmatikai lehetőségektől. A denotatív, objektív jelentéselemet azonban gyakran háttérbe szorítja a tisztán szubjektív értékelés. Ha tehát a bázisok és derivátumok extenzióját hasonlítjuk össze, arra jutunk, hogy a szubjektív értékeléshez voltaképpen a stilisztikai modifikáció áll a legközelebb. A különbség az, hogy utóbbinak kizárólag stilisztikai szerepe van, annak ellenére is, hogy néha a szubjektív-evaluatív deriváció származékai is ilyen funkciót töltenek be. Ha például egy büfés azt kérdezi a vevőtől: „*Сынчик будете?*”, nem szó szerinti kicsinyítésről van szó, a kommunikációs partnerek közötti viszony nem is bizalmas hangvételű kínálást kifejező pragmatikai funkciót sugall, hanem a „szolgáltatói stílust” érhetjük tetten, mint arra Péter (1991. 87) is utal.

Összegezve: ha a modifikációs képzések egyes osztályait a derivációs jelentés kognitív összehasonlításával kívánjuk elkülöníteni, a különbség elmosódhat a szubjektív értékelést és a hasonlóságot kifejező szóképzés között. Az ajtó halszemoptikás kitekintőjéhez (*глазок*) végtére is a szemünket (*глаз*) illesztjük, úgy tekintünk ki rajta, sőt talán az is eszünkbe juthat, hogy az ajtónak már-már egy saját kis szeme van. Ráadásul az élőlény fiatal korát kifejező szóalkotás derivátumai is összekeveredhetnek a diminutívumokkal. Egy medvebocs (*медвежонок*) talán nem egy kicsi medve (*медведь*)? Ezeket a gondolatmeneteket alátámasztani látszik az, hogy az *-ок*(/*-ёк*) és az *-онok*(/*-ёнок*) hangsorok valóban lehetnek diminutívumképző morfok, pl. *багп-ок*, *дпт-ёнок*. Ezt a homályos képet pontosítja, ha az alapszók és származékok extenzióját vetjük össze. A hasonlóságot és valamilyen élőlény nem kifejezett mivoltát jelentő szóképzést tehát elválaszthatjuk a szubjektív értékeléstől. Ez jelentősen egyszerűsíteni fogja a morfoszemantikai elemzést is.

Végül jegyezzük meg, hogy a beszélt nyelv kutatásában elkülönített szóképzési funkciók is relevánsak a szubjektív értékelés szempontjából (Земская – Китайгородская – Ширяев 1981. 85–88).

Megnevező, expresszív, konstruktív és kompresszív funkciók választhatók el, a diminutívumokat és augmentatívumokat előállító szabályok pedig nyilvánvalóan expresszív szerepűek. Zemszkaja [et al.] (1981. 86) úgy érti az expresszív szóképzést, mint a nyelvi megnyilatkozások érzelmi szintjének beszélt nyelvre nagyon is jellemző növelését tükröző derivációs eszközt, mely egyúttal a kommunikációs partnerek kötetlen viszonyára is utal. Péter (1991. 42f.) igyekszik pontosan megragadni az expresszivitás fogalmát:

[...] bizonyos körülmények között maga a nyelvi megformálás, a jel és jelentés kapcsolata nyomul figyelmünk előterébe. A nyelvi expresszivitás lényegét éppen e kapcsolat aktualizálásában látom. [...] az expresszivitás nem öncél, hanem a nyelvi kifejezés hatékonyságának, kommunikatív energiájának növelését szolgálja. Ez létrejöhet egyfelől tudati tartalmak újszerű nyelvi megformálásában, a valóság újfajta nyelvi leképzésében, másfelől a kifejezés érzékletességében, asszociatív erejében.

Ez magyarázza, miért sorolhatta Zemszkaja [et al.] (1981. 110) a modifikációs expresszív főnévképzéshez a stilisztikai modifikáció szuffixumait is.⁵ Újabb jelét láthatjuk annak, hogy a szubjektív értékelés és a stilisztikai modifikáció bizonyos közös tulajdonságokkal bír.

3. A szubjektív-evaluatív szóképzési szabályok produktivitása

3.1. A produktivitás fogalma és mérése

Kiefer és Ladányi (2000. 149) a következőképpen határozza meg a termékenység fogalmát:

⁵ A Zemszkaja [et al.] (1981. 110) által felsorolt *-яг(a)*, *-юг(a)*, *-енци[j]- (-енция)*, *-ух(a)*, *-эх(a)*, *-яр(a)*, *-ук(a)* morfokat az *Orosz nyelvtan I.* (Лопатин 1982. 216–218.) a stilisztikai modifikáció alatt írja le.

[...] egy szóalkotási mintáról akkor mondjuk, hogy egy adott szemantikai tartományban termékeny, ha a minta alapján tetszőleges számú szemantikailag transzparens új szó képezhető. [...] ha egy képzésmód csak nem bővíthető, zárt szóosztályokhoz tartozó szavakon működik, nem beszélhetünk termékenységről.

Vagyis ha egy adott szóalkotási minta segítségével előállítható átlátható jelentésszerkezetű szavak halmaza potenciálisan bővíthető, és a lehetséges új elemek száma elvben nem korlátozott, akkor a minta produktív (vö. LADÁNYI 2007. 42–44). E tulajdonságot mérni is tudjuk. Minél több vagy jelentősebb strukturális akadály ellenében képes működni a szóképzési szabály, annál nagyobb a produktivitása (DRESSLER – LADÁNYI 2000. 128). Ezek az akadályok voltaképpen az alapszavak teljes halmazának egy-egy részhalmazát határozzák meg. Nyilvánvalóan az egyes akadályok eltérő jelentőséggel viszonyulnak a szóképzési szabály produktivitásához. Ha e viszonyok nem is számszerűsíthetőek, hierarchikus struktúrájuk meghatározható.

Éppen ezt végezte el Dressler és Ladányi (2000. 119–127). A produktitásnak öt kritériumát határolták el, és az ötödiken belül további alsóbb szinteket is elkülönítettek. Egy szóképzési szabály nagyfokú produktivásáról leginkább az árulkodik, ha a nyelvbe nem illeszkedő, idegen nyelvi elemeken is alkalmazható. Ladányi (2007. 48), kifejtve ugyanezt a szempontrendszert, csak olyan alapszavakat említ, melyek önmagukban egyáltalán nem fordulnak elő az átvevő nyelvben. Erre példának a magyar *print-el* derivátumot hozza, melynek bázisa nem alkotja részét a magyar szókincsnek. A korábban keletkezett írás (DRESSLER – LADÁNYI 2000. 119) olyan eseteket is említ, mint az orosz *уоссе* → *уоссе́нный*, ahol a francia eredetű alapszó hang- és alaktani tulajdonságait tekintve ugyan nem jól illeszkedik az átvevő nyelvbe, mégis kétségkívül létező szava annak. Az utóbbi példa természetesen gyengébb, mint az azt megelőző, de erősebb produktivitásról tanúskodik, mint a második szint, melyen a képzők a nyelvi rendszerbe jól illeszkedő idegen szavakhoz járulnak. Ezután a vizsgált derivációs szabály betűszavakon, rövidítéseken való alkalmazhatóságát kell figyelembe venni, majd egy azonos képzési alosztályhoz tartozó képző

ellenében való működést. Végül a nyelv többi szavából kiindulva minél inkább neologikus képzéseket érdemes keresni.

3.2. *A diminutívumok és augmentatívumok relatív termékenysége az oroszban*

Vegyük a szubjektív értékelés szóképzési osztályán belül a két alosztályt, és kíséreljük meg ezek derivációs szabályainak produktivitását összesíteni. Vagyis ha van olyan képzési szabály, mely produktív valamely termékenységi szinten, akkor ezt a tényt az egész alosztályra vonatkoztatjuk. Így szembeállíthatjuk az orosz diminutívum- és augmentatívumképzés produktivitását. Mivel nincsen megbízható alapunk arra, hogy gondolati kísérletekkel végezzük el a mérést (vö. DRESSLER – LADÁNYI 2000. 111ff.), az RNC adataira és kisebb részt egyszerű Yandex-keresés találataira fogunk hivatkozni. Reményeink szerint alkalmi szóképzésekre is bőven találunk majd példát. Hasonló felmérést végzett Nyéki (megjelenés alatt) az orosz, német és magyar diminutívumok derivációs alosztályaival, a kicsinyítő képzős szavakra hozott példák részben nála is szerepelnek. Meg kell továbbá jegyeznünk, hogy a termékenység 5. szintjét nem állt módunkban olyan részletes felosztásban vizsgálni, mint azt Dressler és Ladányi (2000. 124–127) kifejti. Ez egyrészt a rendelkezésre álló módszer korlátaiból, másrészt a szubjektív értékelés sajátosságaiból fakad. Például aligha találhatunk olyan esetet, amikor egy diminutívumot vagy augmentatívumot lexikai akadályozás ellenére hoznak létre.⁶ A produktivitás 5. szintjén morfológiailag összetett, elvont jelentésű bázisokat keresünk. Így várhatóan többször alkalmi szóképzés eredményére fogunk bukkanni, ami jól illik a vázolt kritériumrendszerbe. Az adatgyűjtésre először 2017 májusában került sor, majd ugyanez év októberében megismételtük.

⁶ A magyarban ennek felelne meg a „macskácska” derivátum, amennyiben a lényegében diminutívumjelentéssel bíró „cica” szó létezése ellenére is aktualizálódik – ez Ladányinál (2007. 49f.) az 5. szint második alpontja.

	DIM	AUG
A nyelvbe nem jól illeszkedő alapszó	пальтецо, джерсишка	пальтище
Illeszkedő idegen szó	бизнесменчик, джинсики, офшорчик, файллик, экранчик	цветок-бутонище, бутонище
Rövidítések, betűszók	вузик, колхозишко, совхозик, детсадик, бомжишка	колхозище
További szavak	должностишка, кроволиты-це, перераспределеньице, слабостишка, хозяйствишко	высотища, пустотища, тишинища, самолюбьище, сомненьище

3. ábra. A diminutívum- és augmentatívumképzés produktivitása az RNC adatai alapján

A fenti táblázatban négy szempontot vizsgáltunk. A derivációs alosztályon belüli elmozdulás (egyik szóképzési szabály kezdi kiszorítani a másikat) most nyilván nem releváns, hiszen egy derivációs osztály egész alosztályait vetjük össze. Az is világos, hogy nem találhatunk olyan diminutívumokat és augmentatívumokat, melyek idegen eredetű bázisa nem része a nyelv lexikonjának (és soha nem is volt az), hiszen akkor nem lenne érzékelhető az szubjektív összehasonlítás, mely a vizsgált derivációs szabályok jelentésének alapvető részeként szolgál. A *пальто* derivátumai pedig valószínűleg nem a legjobb példák a nyelvbe nem illeszkedő bázison való szóképzésre, mert bár e főnév nem ragozható, igen elterjedt és szokványos szava az oroszoknak. Yandex-kereséssel azonban meggyőződhetünk róla, hogy más nem ragozható alapszavakon is előfordul augmentatívumképzés, lássunk például egy vicces vagy ironikus hangvételű kommentárt egy forgószelet ábrázoló kép alatt: „Торнадище, огромное торнадище!” (https://pikabu.ru/story/tornadishche_2164706. Legutóbb megtekintve: 2017.10.20.). Az RNC-ben nem szereplő, abbreviatúrákból képzett augmentatívumokra is ráakadhatunk a világhálón, pl. egy versben: „Лежит на солнышке бомжище” (<http://www.pawlick.ru/rhymes/russ/14.htm>. Legutóbb megtekintve: 2017. 10. 20.). Vegyük észre, hogy a táblázatban szereplő derivátumok alapszavai olyan

rövidítések, melyeket ma már akár szimplex tövekként tarthatunk számon.

Az utolsó szempont szerint tehát elvont, morfológiailag összetett szerkezetű alapszavakat kerestünk. (A korpuszból való adatgyűjtéshez többek közt *-вице*, *-ошибка*, *-вице* stb. nem nyelvtani értelemben vett szóvégződésekre kerestünk rá). Próbáltunk olyan bázisokat is találni, melyek maguk is neologizmusok vagy ad hoc képzések. Ilyen lenne a Zemszkaja [et al.] (1981. 86f.) által említett konstruktív funkciójú, azaz teljes szintaktikai egységek helyettesítésére alkalmas *жёлтость*, *несолёность*, vagy a *третьемиризация*, melyről Dressler és Ladányi (2000. 124) mint nem teljes szóképzési láncban létrehozott („intermediate false step” segítségével alkotott) szóról ír. Ilyen bázisokból képzett diminutívumokra és augmentatívumokra azonban a Yandex sem ad ki példákat. Érdemes visszaemlékeznünk Péter (1991. 42f.) 2.2.-ben idézett meghatározására az expresszivitásról, úgy látszik ugyanis, hogy az ad hoc szóképzések már önmagukban éppen elég jelentős mértékben a nyelvi megformálásra vonják a hallgató figyelmét, így nincs szükség expresszív szóképzésre. Ha ezt elfogadjuk, akkor kapcsolatot vélhetünk felfedezni a produktivitás és a pragmatika között.

Az mindenesetre jól látható, hogy a diminutívumképzés az eddig látottak alapján elméletileg nem termékenyebb, mint az augmentatívumképzés, hiszen potenciálisan ugyanazon derivációs akadályok ellében képes hatni, amit példákkal bizonyíthatunk. Ez nyelvi ismeretünk alapján meglepő lehet, hiszen általános nyelvhasználatunk során jóval gyakrabban bukkanunk a legkülönbélebb bázisokból képzett kicsinyítő képzős származékokra. Ezekre könnyebb is volt példákat találnunk; pl. a Nyéki (megjelenés alatt) által az orosz diminutívumképző szabályok produktivitásának szemszögéből vizsgált száz idegen eredetű főnév mindegyikére kerestünk belőle képzett augmentatívumot is az RNC-ben, de egyedül a *бутом* többől képzett augmentatívumra láttunk jól azonosítható találatot.⁷ A diminutívumokra Nyéki

⁷ *Девайсина* származékra is bukkantunk: „Что, сколько, как? Цена: от 72 укуранных ехнухов. Вес: 15 грамм Емкость: 128 метров (но есть девайсины до 1024 МБ)” (Sz.n. 2003: Стафф. In: *Хулиган*, 2003.12.15. RNC 2003-2017.). Kérdés

22 különböző példát talált. Mégis hiba lenne azt állítani, hogy az augmentatívumképzés nem termékeny idegen eredetű szavakon.

Érdemes azt is megfigyelni, hogy az *-иш-* szuffixumot csatoló augmentatívumképző szabály vizsgálatunk alapján produktívabbnak tűnik, mint az *-иш(a)* szóalkotási mintája, ugyanakkor előfordulhat, hogy potenciálisan ez is termékeny minden szinten, csak a gyakorlatban az anyanyelvi beszélők a sok azonos alakú képző miatt többnyire nem ezt részesítik előnyben. Az *-иш-* szuffixumhoz tartozó szabály nagyobb termékenységet az biztosabban mutatja, hogy konkurens párjával ellentétben semlegesnemű bázisokon is alkalmazható. A diminutívumképzők közt gyakran láttuk a tipikusan pejoratív jelentést hordozó *-ишк-* morfémat és az *-ок(/-ёк/ек)/-иш/-чик* képző *-иш* allomorfiát (utóbbit nyilván csak hímnemű alapszavakon).

Végezetül vegyünk figyelembe egy rendkívül érdekes aspektust: a képzők egymás utáni halmozását, ami a szubjektív-evaluatív toldalékok sajátos jellemzője. Gondolhatjuk, hogy a produktivitás magas fokára utal az, ha egy szabály közvetlenül azután is működhet, miután már alkalmazták. A gyakorlatban egy alapszón kettőnél többször nem szokott működésbe lépni diminutívumképző minta, de elméletileg nincsenek korlátok: az RNC például *молот-оч-еч-ек*, *цен-оч-еч-к-а*⁸ szavakat tartalmaz. Az RNC-ben általunk eddig vizsgált augmentatívumok között azonban egyedül a *холод-ин-ищ-е* meggyőző példa a képzőhalmozásra. Vannak még *-ишиш(a/e)* végű derivátumok, de ezek problémásak: a *молодч-ин-ищ-е* szó például azért nem felel meg a halmozott augmentatívumképzésnek, mert a *молодец* főnévből létrehozott *молодч-ин-а* inkább stilisztikai deriváció terméke (ЛОПАТИН 1982. 216). Az augmentatívumok szuffixumainak kettőnél többszöri előfordulása egy bázison bizonyára nem lehetséges. Érdekes, hogy éppen ez a szempont mutat rá arra, hogy a diminutívumképzés valamivel mégis termékenyebb.

azonban, hogy itt augmentatívumról van-e szó. Az *-иш(a)* szuffixum megjelenéseit a rendkívüli homonímia miatt mindig nehéz megítélni.

⁸ Az *-очк(a)* morf tekinthető a *-к(a)/-очк(a)* képző önálló allomorfjának (lásd 1. ábra), mert olyan alapszavakon is megjelenik, melyekhez nem kapcsolható *-к(a)*, pl. *кофм-а* → *кофм-очк-а*, **кофм-к-а*. Mindazonáltal a *ценочка* esetében jogos a *цень* → *цен-к-а* → *цен-оч-к-а* levezetés.

4. Morfoszemantikai vizsgálat

A szubjektív értékelés általános szemantikai tulajdonságairól már az eddigiekben is fontos megállapításokat tettünk (lásd pl. 2.2.-t). Most elvégezhetjük a derivációs alosztályok összehasonlítását. Hogy ezt hatékonyan kivitelezhessük, célszerű a szubjektív-evaluatív jelentések három rétegét elkülöníteni, hozzunk mindegyikre példát (a kiemelések tőlem – Ny. B.):

(3) „[...] хозяйства у него по большому счету нет, есть только тесная *комнатка* в коммунальной квартире, а в ней — кровать, стол и стул.” (Никонов, Александр 1997: Россия во мгле завхоза Купцова. In: *Столица*, 1997.12.22. RNC 2003-2017.)

(4) „Ну и *туманище*. Ничего не вижу.” (Стругацкий, Аркадий/Стругацкий, Борис 1967: *Гадкие лебеди*. RNC 2003-2017.)

(5) „Ехали медленно, под непрерывный вой сирен и разрывы снарядов... А та добрая *тетенька* всю дорогу стояла на подножке у открытой двери в кабину водителя, светила фонарем дорогу.” (Рубина, Дина 2008-2009: *Белая голубка Кордовы*. RNC 2003-2017.)

(6) „«Не пейте *винища*, не курите *табачища*, и вы проживёте так долго, как жил Тициан», — часто говорил Иван Петрович.” (Двойнин, Леонид 2009: Отечественный дом академика Павлова. In: *Наука и жизнь*, № 2, 2009. RNC 2003-2017.)

(7) „— Может, ещё *кофейку*? — Давайте. Для укрепления нервов. Налили ещё по чашечке.” (Грекова, И. 1980: *Скрипка Ротшильда*. RNC 2003-2017.)

(8) „Ну какие там взрывы, какие чеченцы... Маленький шантажист и пройдоха, специалист по фальшивым авизо... Ну хочешь, мы его арестуем и снимем с него показания?... Успокойся, *дружиче*... Ты устал, твои нервы изношены...” (Проханов, Александр 2001: *Господин Гексоген*. RNC 2003-2017.)

(3)-(4)-ben a diminutívum és az augmentatívum a bázis prototipikus jeltárgyától való méretbeli, illetve mértékbeli eltérést emeli ki. (5)-ben a beszélő a szubjektív-evaluatív képzővel ellátott szó

denotátumát kedvesnek láttatja, (6)-ban megvetendőnek. Az első, mérhető tulajdonságot kifejező jelentést denotatívnak, a másodikat, mely tisztán szubjektív, konnotatívnak fogjuk nevezni, és a szemantika alá soroljuk őket. (7) és (8) esetében a morforagmatika figyelembe vételével adhatunk számot a szubjektív-evaluatív szóképzési szabály működésének okáról; az értékelés itt már nem az egyes származékszók denotátumára vonatkozik, hanem a beszédhelyzetre – udvarias kínálás (7)-ben – vagy a kommunikációs partnerek közötti viszonyra – jó ismerősök, barátok (8)-ban. Dressler és Merlini Barbaresi (1994. 153–159) érvelése alapján elismerjük, hogy a szubjektív értékelés – azaz a konnotáció – pragmatikai alapokra helyezhető (a beszélő szerintük elméleti szinten egy alternatív világba utalja az értékelést). Talán a pragmatika és szemantika közötti átmenetről van szó, de most húzzuk meg ott a határokat, hogy mire vonatkozik a kicsinyítés, illetve nagyítás: a képzett főnév jeltárgyára vagy valami másra. Ez nemcsak a beszédhelyzet lehet, hanem maga a kommunikációs partner is (gyakran akkor, ha az gyermek), lásd Zemszkaja [et al.] (1981. 112f.) könyvében a xenodenotatív átcímzést. Pragmatikai elemzésre azonban most nem vállalkozunk.

4.1. A denotatív jelentés

Szpiridonova (1999. 15–20) részletesen írja le az orosz diminutívumoknak a jeltárgy valamilyen sajátosságára rámutató jelentésváltozatait, amiket a [kicsi] jelentéselem alloszémáinak tartunk. A leírást némileg módosítva (kihagyva például az általunk nem diminutívumképzésként kezelt „funkcionális imitációt”) a nagyítással való összehasonlítás alapjául vesszük.⁹

⁹ Nyéki (megjelenés alatt) szintén alkalmazta ezt az alapot több nyelv diminutívumainak összevetésére.

¹⁰ Ezeket a változatokat csak feltételesen fogadhatjuk el diminutívumjelentésnek, hiszen besorolhatók a [– felnőtt], illetve a [hasonlóság] modifikációs jelentés alá, ha a bázisok és származékok extenzióját hasonlítjuk össze, mint 2.2.-ben. Kérdés, hogy az idetartozó derivátumokhoz tipikusan emocionális értékelés is kapcsolódik-e, ami a diminutívumokhoz kötné őket. Ez nem egy esetben kétségre vonható, pl. „И когда услышала,

Változás az alapszó intenziója alapján	DIM	AUG
Több paraméter	городок, прудик	городище, домина
Egy paraméter	веточка, ленточка	стволщина, ремнище
Sűrűség/anyagminőség	занавесочка, стаканчик	туманище, кустище
Egész darabja	бумажка, ниточка	—
Mennyiség	денежки, кровка	деньжищи, кровища
Intenzitás	ветерок, сквознячок	вертище, силища
Funkcióváltás	лопатка, столик	—
Női/gyermek X ↔ férfi X	сапожки, ручка	сапожищи, лапища
Fiatal/játék X ¹⁰	барашек, лисичка	—
Fordított viszony	ёжик, дырка	—

4. ábra. Példák denotatív jelentésváltozatokra

A fent szereplő összes derivátum megjelenik Tyihonov (1985) szóképzési szótárában, tehát nem ad hoc szóalkotás eredményeit vizsgáljuk. A *город* szó intenziója magába foglalja azt, hogy a lehetséges denotátumok több vonalszerű paraméterrel rendelkeznek. Ha ezeket csökkentjük, olyan objektumot kapunk, melyet jelölhetünk a *городок* származékkal, ha növeljük, a *городище* derivátumot használhatjuk. Hasonló gondolatmenetet követünk minden esetben. A *стаканчик* szemantikája például úgy magyarázható, hogy tipikusan papír- vagy műanyagpoharat értenek alatta. A „női/gyermek X” és „férfi X” (X jelöljön tetszőleges objektumot) elsősorban ruhadarabokra vagy testrészekre vonatkozik, pl. „kicsi kéz” alatt szinte mindig női vagy gyermekkezet értünk. Fordított viszony áll fenn, ha a derivátum átveszi az általánosabb jelentést, és a bázis lesz jelentését tekintve jelöltebb (esetünkben augmentatívumszerű). A „mennyiség” szempont Szpiridonova (1999. 18) cikkében csak vastagságként felfogott paraméter (*дымок, парок*) vagy

что соседи режут барашка, побежала к ним в перерыв. Барашек был молодой, она попросила отрубить ей килограмма два-три [...]” (БАКЛАНОВ, Г. Я. 1995: *В месте светлом, в месте злчном, в месте покойном*. RNC 2003-2017.) A „fiatal X”-szel szembeállítható „öreg X” augmentatívumot nem találtunk.

intenzitás (*ветерок, сквознячок*) megváltoztatásával együtt szerepel. Az RNC adatai alapján azonban indokolt ezektől eltérő mennyiségi változással is számolnunk. Pl. a *кровка* származék többször a *канать* 'csepeg' igével kerül kapcsolatba, a megfelelő augmentatívum pedig nemegyszer a *весь в кровище* 'egészen vérben úszik' szó-szerkezetben tűnik fel.

4.2. A konnotatív jelentés

Annak eldöntésére, hogy éppen negatív vagy pozitív érzelmi töltet kap egy szubjektív-evaluatív képzővel alkotott szó, nem állapítható meg csak a bázis ismeretében. Ez is a pragmatikához közelíti a szubjektív értékelést, ha abból a Kiefer (2007. 40) által vázolt felfogásából indulunk ki, hogy a szemantika a jelentés kontextus ismerete nélkül megadható része. Lássunk erre példákat (a kiemelések tőlem – Ny. B.):

(9) „Господи, за что такое наказание... Это все, Федя, маленькие *грешки*, все они. Безобидные.” (Дудинцев, Владимир 1987: *Белые одежды/Третья часть*. RNC 2003-2017.)

(10) „Пока мы тут с вами решаем разные ответственные вопросы насчет колхозов и промфинплана — жизнь идет своим чередом. Люди устраивают свою судьбу, женятся, выходят замуж, заботятся о своем личном *счастьишке*, а некоторые даже жулят и спекулируют.” (Зощенко, М. М. 1931: *Не надо спекулировать*. RNC 2003-2017.)

(9)-ben a bűnök jelentéktelenségét igyekszik hangsúlyozni a beszélő, (10)-ben viszont a hétköznapi boldogság leértékelésének lehetünk tanúi. Ellenőrizve a *счастьище* derivátum előfordulásait az RNC-ben, többnyire pozitív konnotációkat találunk; így arra juthatunk, hogy a derivátum „szubjektív-evaluatív feje” a szuffixum. Mivel Lopatyin (1982. 208–216) is konnotációkat rendelt az egyes képzőkhöz, ez a feltevés nem alaptalan, de a kontextus bármikor az ellenkezőjére fordíthatja a negatív vagy pozitív konnotációt (a kiemelés tőlem – Ny. B.):

(11) „— Ты маленький *хвастунишка*, — засмеялась Настенька. — Ты сначала найди эти сокровища, а потом уж хвастайся.” (Постников, Валентин 1997: *Приключения Карандаша и Самоделкина на «Дрындолете»*. RNC 2003-2017.)

A diminutívum jelzője és a beszélő mosolya arra utal, hogy itt valószínűleg becézéssről van szó, nem pejoratív értékelésről, mint azt az *-ишк-*szuffixum sugallná. Az augmentatívumképzőknek nincs elsődlegesen érzelmi-értékelő árnyalatuk, azonban a szövegkörnyezettől (és hangzó beszédben persze az intonációtól) függően itt is különböző konnotációk jelentkezhetnek:

(12) „А тигрица как замороженная смотрела на меня сквозь решетку, все еще впиваясь когтями в обломки ящика. Кто-то произнес: — Видали, какие *когтищи*?!” (Запашный, Вальтер 1998-2004: *Риск. Борьба. Любовь*. RNC 2003-2017. A kiemelés tőlem – Ny. B.)

(13) „Ну и крепкая же *машиница* человеческий организм!” (Куприн, А. И. 1929: *Колесо времени*. RNC 2003-2017. A kiemelés tőlem – Ny. B.)

(12)-ben csodálkozás, izgatottság, (13) metaforájában büszkeség érződik, és ennek alapjaként aligha szolgálhatnak a semleges érzelmi töltetű bázisok.

Tehát a következő konnotációkat különítettük el: [beczés]: (5), (11), [enyhítés]: (9) és [lenézés]: (10) a diminutívumoknál – ezeket a konnotatív jelentéseket határozza meg Nyéki (megjelenés alatt) is –, illetve [megvetés]: (6), [izgatottság]: (12), [büszkeség]: (13) az augmentatívumoknál. Úgy véljük, ezek lehetnek egy [kicsinyítő értékelés], valamint egy [nagyító értékelés] jelentés alloszémái. Ez a jelentés valószínűleg része a szubjektív-evaluatív deriváció jelentésének, ezért annak jelentéselemeként tarthatjuk számon, mint a denotatív kicsinyítést/nagyítást is (ezért éltünk eddig is a „[kicsi] jelentéselem” megfogalmazással). Az a szubjektív-evaluatív derivációs jelentés a [kicsi]/[nagy] és [kicsinyítő értékelés]/[nagyító értékelés] összetevők összege. A két jelentéselem hozzájárulásának mértéke az összjelentéshez nem állandó. (4)-ben és (12)-ben is jelen van mindegyik, de (12)-ben érezhetőbb az érzelmi töltet, vagyis hangsúlyosabb a [nagyító érté-

kelés]. Ha az alapszó semmilyen mérhető tulajdonsággal nem rendelkező elvont fogalom, a [kicsi]/[nagy] elemek értéke zérus (pl. *человек* → *человек-маленький*), tehát képletünk általánosítható. A szövegkörnyezet csak a két összetevő arányát, illetve a szubjektív-evaluatív jelentésem megfelelő alloszémáját határozza meg. Tisztán pragmatikai használatban ez a derivációs jelentés egyszerűen nem lesz releváns vagy áttevődik.

5. Összegzés

Megállapítottuk, hogy a diminutívum- és augmentatívumképzés felfogható a szubjektív értékelés derivációs osztályának egy-egy alosztályként, és javaslatot tettünk más modifikációs szóképzési osztályoktól való elkülönítésükre. Mint Dressler és Merlini Barbaresi (1994. 417–419) rámutat, a természetes nyelvekben az intenzifikáció tipikusan jelöletlenebb, mint az intenzitás csökkentését kifejező eszközök (gondoljunk csak például a melléknév fokozásra). A diminutívumok és augmentatívumok viszonyában szerintük ez a viszony univerzálisan megfordulni látszik, amit az is megerősít, hogy ha egy nyelvben van derivációs eszköz a nagyítás kifejezésére, akkor a kicsinyítésére is van, de ez fordítva nem igaz (DRESSLER – MERLINI BARBARESI 1994. 430). Ez azzal magyarázható, hogy ezek a szóalkotási módok expresszív, lényegük nem csak valamilyen tulajdonság csökkentésének vagy erősítésének ábrázolása.

Az oroszban az augmentatívumok jelöltebb helyzete a derivációs jelentés szemszögéből abban nyilvánul meg, hogy a [nagy] jelentésem kevesebb alloszémát képes aktualizálni, mint a diminutívumok esetében a [kicsi]. A produktivitás terén viszont meglepő módon legfeljebb az utal a kicsinyítés jelöletlenebb státuszára, hogy elvben nincs korlátja a diminutívumképző szabályok egymás utáni működésének (háromszori alkalmazás legalábbis még biztosan előfordul), az

augmentatívumoknál viszont már a kétszeres alkalmazásra is nehéz példát találni. Ha tovább szeretnénk érvelni a kicsinyítés természetesebb volta mellett, a vizsgált derivációs alosztályok morfolopragmatikai jegyeit kell elemzésünkbe bevonni.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: dr. Dési Edit (ELTE-BTK)

Bibliográfia

- DRESSLER, Wolfgang U. 1989: Prototypical Differences between Inflection and Derivation. In: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 42 (1). 3–10.
- DRESSLER, Wolfgang U. – LADÁNYI Mária (2000): Productivity in word formation (WF): A morphological approach. In: *Acta Linguistica Hungarica*, 47 (1-4). 103–144. realj.mtak.hu/851/1/ACTALINGV_47.pdf. (Letöltés dátuma: 2017. május 6.)
- DRESSLER, Wolfgang U. – MERLINI BARBARESI, Lavinia 1994: *Morphopragmatics. Diminutives and Intensifiers in Italian, German, and Other Languages*. Mouton de Gruyter, Berlin, New York. (= Trends in Linguistics. Studies and Monographs 76).
- KIEFER Ferenc 2007: *Jelentélmélet*. Második, bővített és javított kiadás. Corvina Kiadó, Budapest.
- KIEFER Ferenc – LADÁNYI Mária 2000: A szóképzés. In: KIEFER Ferenc (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan. 3. kötet. Morfológia*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 137–164.
- LADÁNYI Mária 2007: *Produktivitás és analógia a szóképzésben: elvek és esetek*. Tinta Könyvkiadó, Budapest. (= Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 76).
- NYÉKI Bence (megjelenés alatt): *Denominális diminutívumképzés az orosz, német és magyar nyelvben*. ELTE BTK Germanisztika Intézet.
- PÉTER Mihály 1991: *A nyelvi érzelmkifejezés eszközei és módjai*. Tankönyvkiadó, Budapest.

PLANK, Frans 1981: *Morphologische (Ir-)Regularitäten. Aspekte der Wortstrukturtheorie*. Gunter Narr Verlag, Tübingen. (= Studien zur deutschen Grammatik 13).

ВИНОГРАДОВ, В. В. 1972: *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. Издание второе. Высшая школа, Москва.

ЗЕМСКАЯ, Е. А. – КИТАЙГОРОДСКАЯ, М. В. – ШИРЯЕВ, Е. Н. 1981: *Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис*. Наука, Москва.

ЛОПАТИН, В. В. 1982: Словообразование имен существительных. In: ШВЕДОВА, Н. Ю. (глав. ред.): *Русская грамматика I*. Наука, Москва, 142–269.

СПИРИДОНОВА, Н. Ф. 1999: Русские диминутивы: Проблемы образования и значения. In: *Известия Российской академии наук, Серия литературы и языка*, 58 (2). 13–22.

УЛУХАНОВ, И. С. 1996: *Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация*. Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова, Москва.

ШВЕДОВА, Н. Ю. – ЛОПАТИН, В. В. (ред.) 1989: *Краткая русская грамматика*. Русский язык, Москва.

Szótár és korpusz:

RNC (2003-2017): *Национальный корпус русского языка/Russian National Corpus*. Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Отдел корпусной лингвистики и лингвистической поэтики. <http://ruscorpora.ru/>

ТИХОНОВ, А. Н. 1985: *Словообразовательный словарь русского языка в двух томах*. Русский язык, Москва.

VARGA RICHÁRD

A delimitatív igék megfeleltethetősége a magyarban

1. A célkitűzésről

A 2016-os I. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencián az volt a célom, hogy közelebbről megismertessem a hallgatósággal az aspektus és az akcióminőség fogalmát, valamint bemutassam, hogy tervezett PhD-értekezésemnek mi lesz a kiindulópontja. A jelen tanulmány a 2017 májusában elhangzott előadásom írott és kiegészített változata. Az említett előadás alkalmával azt próbáltam bemutatni, miképpen feleltethetők meg egymásnak az orosz és magyar igék az akcióminőségek legproduktívabb csoportja, azaz a delimitatívumok esetében.

Tervezett disszertációm egyik fontos fejezetét alkotja az orosz delimitatív igék képezhetőségének problémája, illetve azok magyarral való megfeleltethetősége. Azért tartom szükségesnek, hogy a delimitatívumok kiemelt figyelmet kapjanak az oktatásban, mert az orosz mint idegen nyelv tanításának különböző szintjein ez a kérdés mind ez ideig egyáltalán nem, vagy nem megfelelő súllyal szerepel. Egyrészt bizonytalanság van a magyar megfeleltetéseket illetően is, másrészt a delimitatívumok problémája sokszor interferenciális jellegű hiba forrása is lehet az orosz nyelvhasználatban, illetve a két nyelv (magyar, orosz) közötti fordítás esetén.

2. Az akcióminőség és a delimitatívumok fogalma

Az orosz akcióminőség vagy cselekvésmód, Aktionsart, *способ действия* fogalmának tisztázásával egy sor nyelvész foglalkozott, többek között Jurij Maszlov (2004. 23–34), Alexander Isačenko (1960. 209–300), Aleksandr Bondarko (1967. 11–28), Natalia Avilova (1976. 259–316), Anna Zaliznyak és Alekszej Smeljov (ЗАЛИЗНЯК–МИКАЭЛЯН–ШМЕЛЁВ 2015. 110–135), Andrej Gorbov (2015. 53–59), illetve hazánkban Krékits József, akinek kutatásait jelenleg egykori tanítványa, Pálosi Ildikó folytatja (utóbbi munkái közül ld. PÁLOSI 2014). Nem kétséges, hogy napjainkra e fogalom már gyökeret vert a szláv és az általános nyelvészetben is. Ha elfogadjuk Sigurd Agrell, svéd nyelvésznek s egyszersmind e fogalom megteremtőjének definícióját, akkor az *akcióminőség* esetében olyan összetett igéről van szó, amelyek pontosan és találóan fejezik ki a cselekvés végrehajtásának módját, vagyis arról tudósítanak, miképpen megy végbe a cselekvés (ld. KRÉKITS–JÁSZAY 2008. 11). Tehát ez a kategória lényegesen több és specifikusabb csoportot hozhat létre, mint a nyelvészek által sokat vizsgált aspektus (vid) kategória.

Részleteit tekintve az akcióminőségek kategóriájáról mind a mai napig nem született egységes felfogás, mindazonáltal a tekintetben egyetértés van, hogy a cselekvésmódok olyan morfémasan is jelölt szemantikai kategóriát alkotnak, amely szorosan összefügg az aspektuskategóriával, árnyalva a cselekvés lefolyásának jellegét – elsődlegesen temporális, rezultatív és mennyiségi vonatkozásban. Anna Zaliznyak és Alekszej Smeljov rámutatnak, hogy hiába van összefüggés az aspektus és az akcióminőség között, ettől függetlenül az orosz nyelvben az akcióminőség nem grammatikai kategória (ЗАЛИЗНЯК–МИКАЭЛЯН–ШМЕЛЁВ 2015. 110).

Az akcióminőségek képzése kapcsán a korábbi (2016-os) előadásomban kifejtettem, hogy bizonyos akcióminőség-fajták csak az oroszban, bizonyos fajták pedig csak a magyarban léteznek. Ugyanakkor jelentős részük mindkét nyelvben megtalálható, de ez természetesen nem jelenti azt, hogy minden esetben meg lehet feleltetni őket egymásnak

az oroszban, illetve a magyarban. A 2016-os cikkemben (VARGA 2016. 32–44) táblázatba rendezve összegyűjtöttem a különböző akcióminőség-fajtákat, és megvizsgáltam, léteznek-e ezek a magyar és az orosz nyelv valamelyikében, esetleg léteznek-e mindkettőben. Az alábbiakban láthatjuk a táblázatból kiragadott, delimitatívumokról szóló sort.

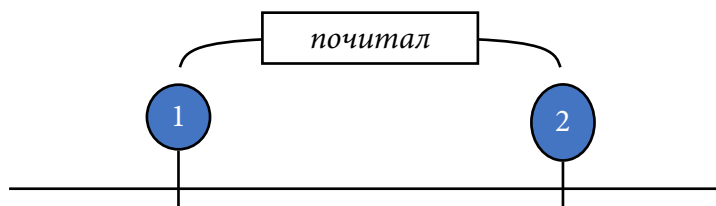
akcióminőség	jelentése	orosz képzés	orosz példa	magyar képzés	magyar példa
delimitatív	időbeli korlátozottság, sikeres befejeződés	по-	поговорить	el- + -gat/-get	elbeszélget, elborozgat

A táblázatban összegyűjtött adatok különféle szakirodalmi leírásokból származnak – KIEFER 2006, KRÉKITS–JÁSZAY 2008, ПАДУЧЕВА 1996. Ez alapján kijelenthetjük, hogy az orosz delimitatívumokat kizárólag a *no-* igekötővel képezzük. A magyar nyelvészek szerint (vö. KIEFER 2006. 168), a magyar delimitatívumokat az *el-* igekötővel és a *-gat/-get* képzővel hozzuk létre. Láthatjuk, hogy a táblázatban hozott példákat valóban egymás ekvivalenseinek tekinthetjük: a *поговорить* ige bizonyos kontextusokban fordítható a magyarban úgy, hogy *elbeszélget*: például *Мы поговорили, а потом разошлись.* (*Elbeszélgettünk, aztán elváltunk egymástól.*) Azonban a magyar beszélő joggal feltételezheti azt, hogy a fent említett magyar képzésfajtát távolról sem lehet produktívnak nevezni. Alább még visszatérünk arra a kérdésre, hogy vajon milyen magyar ekvivalenseket találhatunk az orosz delimitatívumokra.

Jászay László szerint egy akcióminőség vizsgálata esetén azt kell először feltárni, hogy milyen igékből képezhető az adott cselekvésmód. Jászay szerint a delimitatívumokat illetően az imperfektív szemléletű alapigékből kiindulva négy csoportot különböztethetünk meg. Az első csoportot a nem határpontos, tárgyatlan igék képezik, például *побегать, погулять*. A második csoport esetében az alapige tárgyas, de azt abszolútív helyzetben – vagyis tárgy nélkül – használjuk:

поговорить, написать. A harmadik esetben a tárgyas ige mellett tárgy is áll, azonban limitált ideig tart a cselekvés, és nem éri el a határpontját, ld. *почитать роман, поискать ключ*. Ez utóbbi csoport esetében Jászay kiemeli, hogy ha a *no*- igekötős ige az imperfektív alapige aspektuspárja, akkor általában nem beszélhetünk akcióminőségről – ld. a *построить* ige esetét. A negyedik csoporthoz azok az állapotigék tartoznak, amelyek élő szubjektumra vonatkoznak. Tehát például a *полежать, постоять* állapotigékből képezhető delimitatívum, feltevé, ha nem élettelen a szubjektum – vö. **постоял дом* (JÁSZAY 2015. 47–48).

Agrell értelmezése szerint a delimitatív igéket nem lehet a perfektív igék közé sorolni (KRÉKITS–JÁSZAY 2008. 92). Ma már természetesen ezzel nehéz egyetérteni, továbbá azzal is kiegészíthetjük Agrell megállapítását, hogy érdemes közelebbről is megvizsgálni a *no*- igekötős igéket annak tisztázása céljából, hogy valóban delimitatívumokkal van-e dolgunk. A delimitatívumok lényegi tulajdonsága, hogy esetükben az időtengelyen mindkét oldalról zárt cselekvésről van szó.



Az 1. pont a cselekvés kezdetét, a 2. pont a cselekvés végét, határpontját jelöli. A delimitatívumok olyan tevékenységet, cselekvést írnak le, amelyek viszonylag rövid ideig tartanak, majd befejeződnek. Azonban később ugyanúgy folytathatók, mivel e cselekvések nem érik el a belső határpontjukat – vö. *почитал роман*, illetve *прочитал роман*. Ha valaki elolvassa a könyvet, az utána a cselekvést nem tudja folytatni, legfeljebb csak újratekinteni. Azonban az ábrán látható *почитал* ige esetében lehetséges az a szituáció, hogy a cselekvő olvas egy keveset,

majd abbahagyja az olvasást, a későbbiekben pedig újrakezdi a cselekvést és folytatja az adott könyv olvasását. *Я почитал книгу 10 минут, потом отложил её. Через несколько минут я опять начал её читать, немного почитал и отложил.*

Pete István rámutat, hogy a delimitatívumokat és perduratívumokat egymással összehasonlítva is meg lehet határozni. A *no*- igekötővel képzett delimitatív igék prototipikus jelentése a rövid ideig tartó cselekvések leírása, míg a *npo*- igekötővel képzett perduratív igék hosszan tartó cselekvést írnak le (PETE 1976. 205). A magyar szlavisták közül Krékits József szentelt kiemelt figyelmet a delimitatívumoknak. Értelmezése szerint a delimitatív ige alapjelentése a deminutivitás, a *no*- igekötő kicsinyítő funkciója, amelynek hatása kiterjedhet a cselekvés idejére, magára a cselekvésre, de még a cselekvés szemléleti aktására is. Ezáltal sok esetben a delimitatív ige után egy olyan határozószó áll, amely rövid időre utal, vagy pedig olyan időre utaló főnév áll az ige mellett, amely a kicsinyítő képző segítségével fejezi ki, hogy egyrészt rövid időről van szó, másrészt, hogy az adott cselekvéssel kapcsolatban a beszélő attitűdje pozitív: *деньк, часок*. Krékits megállapította, hogy a delimitatív igék prototipikus jelentése a cselekvés temporatív jellege, hiszen az esetek többségében a kicsinyítés a cselekvés idejére vonatkozik. Ezáltal azt mondhatjuk, hogy a delimitatív akcióminőség a temporatív-terminatív igefajtába tartozik a kezdő, a finitív, a szemelfaktív és a perduratív igékkel együtt (KRÉKITS–JÁSZAY 2008. 93).

Jelena Petruhina szerint a delimitatívumokat a következő tényezők figyelembevételével érdemes bemutatni: egyrészt aspektuális szempontból, másrészt mennyiségi jellemzők alapján (vagyis a cselekvés időtartamát és intenzitását kell vizsgálni), harmadrészt pragmatikai vizsgálatnak kell alávetni ezt az igecsoportot – vagyis górcső alá kell venni a beszélő attitűdjét, nevezetesen azt, hogy miképpen viszonyul az adott cselekvéshez: pozitívan avagy negatívan. Utóbbi kettő határozottan összefügg, hiszen a beszélőnek a cselekvéshez való emocionális viszonya nagyban meghatározza azt, hogy hogyan fogja fel az idő múlását (ПЕТРУХИНА 2009. 97). Irodalmi tanulmányainkból tudjuk, hogy a XVIII-XIX. században élő Henri Bergson, francia filozófus

is értekezett már az ún. objektív és szubjektív időfogalomról. Ennek lényege az, hogy amennyiben valaki egy cselekvéssort pozitívan él meg, akkor gyorsabbnak érzi az idő múlását. Viszont ha valakinek negatív az attitűdje egy bizonyos cselekvés iránt, akkor a reális (objektív) időnél hosszabbnak, vontatottabbnak érzi az idő múlását. Krékits szerint ez az orosz akcióminőség-használatban is tetten érhető: ha valakinek pozitív az attitűdje, bevonódik egy adott cselekvésbe, akkor számos esetben delimitatívumot fog használni annak kifejezésére. Azonban, ha pont ellenkezőleg, negatívan viszonyul valamihez, akkor arról perduratívummal fog beszámolni. Krékits úgy fogalmaz, hogy ilyen esetekben a delimitatívum egyfajta augmentatív (erősítő) jelentést fejez ki, tehát a beszélő érzelmeiről is árulkodik a megválasztott igealak (KRÉKITS–JÁSZAY 2008. 93).

Petruhina arról ír, hogy mikor használunk az orosz nyelvben delimitatív alakot (ПЕТРУХИНА 2009. 98). A következőkben ezt fogjuk megvizsgálni közelebbről, példákkal illusztrálva. A szerző szerint a legtipikusabb eset az, amikor a cselekvés nem folytatólagos, a beszélő viszonya pedig pozitív: «*Денька два **поношу**, а потом потеряю при первом же случае*», — *подумала она.*» [Дмитрий Емец. *Таня Гроттер и магический контрабас* (2002)]. Itt láthatjuk, hogy a *поношу* igealak egyrészt delimitatív akcióminőséget fejez ki, másrészt kiegészül a *денька два* határozószóval, amely kicsinyítőképzővel van ellátva, ami szintén azt jelzi, hogy a beszélő attitűdje pozitív. A delimitatívum olyan cselekvéseket is leírhat, amikor nem folytatólagosságról van szó, a beszélő pedig nem fejezi ki az adott eseménnyel kapcsolatos érzéseit: «*Астахов **поискал** глазами, куда отложить портфель, но тут же почувствовал, как портфель этот из его руки вынимают.*» [Семен Данилюк. *Рублевая зона* (2004)]. Ez esetben nem találunk semmilyen lexikai jelzést arra vonatkozólag, hogy a beszélő miként viszonyul a cselekvéshez. Itt is egy mindkét oldalról zárt időintervallumban megvalósuló cselekvést látunk.

Optatív, vagyis óhajtó jelentéssel rendelkező főnévi igeneves szerkezetben is delimitatívot használunk. Ez esetben a beszélő vagy az alany azt szeretné, hogy az adott cselekvés megtörténjen, hiszen bevonódott

az adott eseménybe: «Вы же знаете: всегда хочется **поспать** лишних пять минут». [Зотова Ирина. Насильники связок // Труд-7, 2009.10.13].

Akkor is delimitatívumot használunk, amikor a beszélő pozitívan vonódik be egy eseménybe, és ezért azt szeretné, ha az adott cselekvés minél tovább tartana: «Я сам вот, например, охотно тебе **почитал** бы.» [В. П. Авенариус. Гоголь-гимназист (1897)].

Az elméleti összefoglalás után áttérünk a korpuszvizsgálatra.

3. Orosz delimitatívumok és azok magyar megfelelői

Vizsgálatom tárgyául Lev Tolsztoj *Kreutzer szonáta* című elbeszélése szolgált. Az eredeti orosz nyelvű műben kiválasztottam a delimitatívumokat tartalmazó mondatokat. Ezután megkerestem Németh László fordítását is, és ugyanazokat a szöveghelyeket vizsgáltam meg, amelyeket az orosz szövegben találtam. Azt próbáltam kideríteni, hogy a fordító milyen nyelvi eszközökhöz nyúlt annak érdekében, hogy az orosz delimitatívumokat a maguk teljességében le tudja fordítani magyarra. Szerettem volna megtudni, hogy vajon használható-e a fent említett *el-* igekötős és *-gat/-get* képzős ekvivalens.

He ожидая услышать ничего интересного, я встал, чтобы походить по платформе до отхода поезда.

Minthogy semmi érdekeset nem vártam a beszélgetéstől, fölkeltem, hogy a vonat indulásáig a peronon járkáljak.

Az orosz mondatban a *походить* delimitatív alak használata elengedhetetlen, hiszen az adott cselekvés a kontextus alapján az időtengelyen mindkét oldalról zárt: egyik oldalról a *встал*, a másik oldalról az *отход поезда* áll. A magyar fordításban a *járkáljak* igealakot használta Németh, ami azért tűnik helyes választásnak, mivel kifejezi azt, hogy ez a cselekvés csak egy bizonyos – nem túl hosszú – ideig tart. Az *eljár-kálgassak* igealak lenne az adekvát a képzési szabály alapján, azonban

ebben a kontextusban az nem használható. De például a következő kontextusban igen: *Az orvos azt szeretné, hogy hetente eljárkálgassak a parkba futni.* Azonban ebben az esetben az ige jelentése más: 'több alkalommal elmegy valahova', nem pedig 'egy bizonyos ideig jár fel-alá egy adott helyen'.

Приказчик пошевেলился, еще подвинулся и, видимо не желая отстать от других, улыбаясь, начал...

A kereskedőseged fészkelődött egy kicsit, még közelebb húzódott, nyilván nem akart elmaradni a többiektől...

Я повторил, что очень хочу. Он помолчал, потер руками лицо и начал.

Megismételtem, hogy nagyon. Ő hallgatott egy kicsit, s megdörgölte kezével az arcát.

– Ну что это, к тебе придешь посидеть, а ты закуливаешь, – и она села близко ко мне на диван, прислоняясь ко мне.

No, mi ez, az ember bejön hozzád, hogy elüldögéljen egy kicsit, s te rágyújtasz? – s leült a közelemben a díványra, és nekem dőlt.

A legtöbb esetben azt fogjuk látni, amit a fenti példákban is: a magyar körülírással adja meg az orosz delimitatívumot, nem pedig magyar delimitatív igealakkal. Legtöbbször ez a körülírás az 'egy kicsit' határozószóval történik meg, hiszen így lehet kifejezni a deminutivitást, vagyis a rövid időre utalást.

Бывало, только что успокоимся от какой-нибудь сцены ревности или просто ссоры и думаем пожить, почитать и подумать;

Előfordult, hogy valami féltékenységi jelenet vagy egyszerűen veszekedés után éppen csak megnyugszunk, s azt gondoljuk, élünk egy kicsit, olvasunk, gondolkozunk;

Németh László ez esetben nem tudta a magyar delimitatív igealakot használni, helyette körülírást alkalmazott. Az *olvasunk* és *gondolko-zunk* igék esetében pedig semmilyen módon nem érzékeltette az orosz igékben jelenlévő *no-* igekötőt, és annak jelentését. Megállapíthatjuk, hogy ez tartalmilag nem jelent problémát, mivel a magyar fordítás összességében nem közölt kevesebbet, mint amennyit az orosz eredeti mondat.

*Испугалась ли она и притворилась, что не испугалась, или точно не испугалась, но она не вздрогнула, **не пошевелилась**, а только **покраснела**, и то после.*

*Megijedt s tettette, hogy nem ijedt meg, vagy igazán nem ijedt meg – biztos, hogy nem rezzent meg, **meg sem moccan**t, csak **elpirult**, azt is később.*

E példában azzal szembesülünk, hogy a *no-* igekötő nem feltétlenül jelöl delimitatívumot. A *пошевелилась* és a *megmoccan* igealak is egy-egy mozzanatos ige, a *покраснела* pedig egy ún. inchoatív¹ akcióminőséget kifejező igealak, s egyben a folyamatos *краснеть* ige befejezett párja.

A következőkben az Orosz Nyelv Nemzeti Korpuszában kerestem delimitatív igealakot tartalmazó mondatokat, majd megpróbáltam hozzájuk rendelni a megfelelő ekvivalenseket.

*Я вот на вечернем учусь, там по две пары, народа почти нет, пришел, **посидел** и ушел. [коллективный. Форум: Школа или универ где легче? (2006)]*

*Na, én estin tanulok, ott kétszer másfél óra van, kb. senki sincs, jössz, **ott vagy egy keveset**, aztán már mehetsz is.*

Az orosz mondatban kötelező a delimitatív alakot használni, mivel egymást követő eseményeket látunk, ez esetben pedig kötelező perfekatív alakot használni. A magyarban ebben az esetben körülírás alkalmazását tartottam helytállónak.

*Просто попытайтесь сделать так, чтобы он хотя бы немного **полежал** или спокойно **посидел** — например, просматривая детские телепередачи. [Алевтина Луговская. Если ребенок боится ходить в школу (2002)]*

*Egyszerűen csak próbálják meg úgy csinálni, hogy legalább **egy keveset feküdjön** vagy nyugodtan **üljön**; például nézegethetne közben gyerekműsorokat.*

¹ Inchoatív akcióminőség: a cselekvés, folyamat kezdetét fejezi ki. (KIEFER 2006: 169) Mint tudjuk, az elpirulás egyfajta folyamatnak tekinthető, az alany arca lassan vált színt: a rózsaszín árnyalat folyamatosan egyre pirosabbá válik. A folyamat időtartama ember- és helyzetfüggő: egyeseknek pár másodperc leforgása alatt piros lesz az arcuk, másoknak mindez akár egy percre is beletelhet.

Ez esetben az orosz eredeti mondatban is van határozószói kiegészítés *немного*, ezt a magyar fordításban is megjelenítettem: *egy keveset*. Ezen kívül viszont nem jelöltem egyéb módon azt, hogy az orosz mondat delimitatívumot tartalmazott.

Я посидел-посидел, а потом встал и направился к Ольге. [Вера Белоусова. Второй выстрел (2000)]

Ültem egy darabig, majd felálltam és elindultam Olgához.

Он посидел, помолчал, накинул на себя одеяло. [Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей, часть 5 (1978)]

Üldögélt egy darabig, majd hallgatott egy kicsit, és magára húzta a takarót.

Ezen esetekben újfent elmondható, hogy a delimitatívum használata az orosz mondatban kötelező, mivel egymást követő események leírásáról van szó. Magyarul ez esetben körülírást használtam, de itt az *elül-dögélt* magyar delimitatív alakot is használhattam volna. A nyelvi úzus alapján azt feltételezem, hogy az általam választott megoldás többször fordul elő, mint a delimitatív alak.

Он посидел ещё немного, поулыбался, похмурился, потом поднялся и пошёл. [Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей, часть 5 (1978)]

Üldögélt még egy keveset, mosolygott, majd egy darabig ráncolta homlokát, felállt és elment.

Itt a *посидел*, a *поулыбался* és a *похмурился* delimitatív alakok, a többi igekötős ige azonban egyszerű befejezett szemléletű ige. Egy-
mást követő cselekményekről van szó ez esetben is. A magyar fordításban ezúttal is körülírással lehetett kifejezni a rövid időtartamot. A *mosolygott* ige esetében azonban nem lehet kifejezni a magyarban ugyanazt a rövid ideig tartó cselekvést, mint amit a *поулыбался* igealak kifejez az oroszban.

И воевал, и голодал, даже и в тюрьме посидел... [Людмила Улицкая. Пиковая дама (1995-2000)]

Harcoltam is már, éheztem is már, sőt még börtönben is ültem valamennyit...

Elmondható, hogy a börtönlétre általában nem pozitívan tekintünk, így valószínűsíthető, hogy a fenti példában sem arról van szó, hogy a beszélőnek pozitív az attitűdje a börtönnel kapcsolatban. Itt a delimitatívumok deminutív, kicsinyítő szerepe jut érvényre, tehát a *посидел* a befejezett, aránylag rövid idejű esemény leírására szolgál.

Всем своим видом он как бы говорил: вот я в жизни хорошо поработал, а теперь пользуюсь заслуженным отдыхом. [Фазиль Искандер. Летним днем (1969)]

Mintha egész lényével ezt akarta volna üzeni: tessék, egész életemben jól **dolgoztam**, úgyhogy most jöhet a jól megérdemelt pihenés.

Поработал достаточно, чтобы оценить и плохое и хорошее. [коллективный. Форум: Зачем и чему учить детей (2009)]

Eleget dolgozott ahhoz, hogy tudja, mi a jó és mi a rossz.

Itt az orosz eredeti mondatban a delimitatív ige augmentatív jelentése kerül előtérbe, vagyis az, hogy a beszélő a kontextus alapján pozitívan gondol vissza a munkában töltött évekre. A magyar fordításomban múlt idejű folyamatos ígét használtam, az *eldolgoztam* félrevezető lett volna, és nem is azt a jelentést adta volna ki, mint amit az orosz eredeti.

A második mondat esetében a határozószó segíti annak kifejezését, hogy a cselekmény múlt idejű és már lezáródott.

Поужинал, почитал газету, посмотрел телевизор и лёг спать. [Алексей Слаповский. Гибель гитариста (1994-1995)]

Megvacsorázott, **újságot olvasgatott**, **tévét nézett**, majd lefeküdt aludni.

E mondat esetén is egymást követő eseménysorok vannak, így a *читать* és a *смотреть* igéket delimitatívumként kellett használni az orosz mondatban. A magyarban a *-gat* képzőt csak az *olvas* ige esetében tudtam használni, a *tévét nézegetett* kifejezés nem használatos.

Постоял, а потом треснул его по морде. [Андрей Геласимов. Нежный возраст (2001)]

Álldogált egy darabig, majd pofán csapta.

E példánál is azt látjuk, hogy a magyarban képzett igével és határozószóval lehet körülírni az orosz delimitatívumot.

4. Összegzés

Az akcióminőség-képzés legproduktívabb csoportja a delimitatívumoké. A delimitatívum nem kizárólag egymás utáni cselekvések részeként szerepelhet (ami alapvetően a befejezett igékre jellemző), hanem alkalmas egyidejű viszonyok leírására is (amely viszont alapvetően a folyamatos igékre jellemző). Ez esetben az adott delimitatív ige egy másik (vagy több más) igével alkot időviszonyt. Az orosz *no-* igekötővel képzett delimitatívumokat és a magyarban az *el-* igekötővel és a *-gat/-get* képzővel képzett delimitatívumokat a legtöbb esetben nem lehet egymás ekvivalenseként használni. Kontextustól függően más és más magyar ekvivalenseket találunk. Mivel az orosz anyanyelvűek előszeretettel használják a delimitatív alakokat, ezért az orosz mint idegen nyelv tanításában is meg kell jelennie ennek a problémakörnek.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: dr. Jászay László (ELTE-BTK)

Bibliográfia

- KIEFER Ferenc 2006: *Aspektus és akcióminőség – különös tekintettel a magyar nyelvre*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- KRÉKITS József – JÁSZAY László 2008: *Szláv igeaspektus – különös tekintettel az orosz nyelvre*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- PETE István 1976: *Az időviszonyok kifejezése az orosz nyelvben a magyar nyelv tükrében*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- VARGA Richárd 2016: Aspektus, aspektuselméletek és akcióminőség. In: ENGELNÉ NAGY Éva (szerk.): *Horizont – Tanulmányok a Szlavisztika műhelyéből*. Eötvös József Collegium, 32–44.
- АВИЛОВА, Н. С. 1976: *Вид глагола и семантика глагольного слова*. Наука, Москва.

- Бондарко А. В. – Буланин Л. Л. 1967: *Русский глагол*. Просвещение, Ленинград, 11–28.
- Горбов, А. А. 2015: О понятии «способ действия» и его аспектуальном содержании. In: Китадзё, М. (сост.): *Аспектуальная семантическая зона: типология систем и сценарии диахронического развития*. Университет Киото Сангё, Киото, 53–59.
- Зализняк А. А. – Микаэлян И. Л. – Шмелёв А. Д. 2015: *Русская аспектология: в защиту видовой пары*. Языки славянской культуры, Москва.
- Исаченко А. В. 1960: *Грамматический строй русского языка*. Морфология. Ч. вторая. Издательство Словацкой АН, Братислава.
- Маслов Ю. С. 2004: Об основных понятиях аспектологии. In: *Избранные труды: Аспектология*. Общее языкознание. Языки славянской культуры, Москва, 23–34.
- Падучева, Е. В. 1996: Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. Языки славянской культуры, Москва, 145–147.
- Палоши И. 2014: К основным вопросам о категории способа глагольного действия в русском языке. *Slověne = Словѣне*. International Journal of Slavic Studies. Vol.3, № 2, Москва, 194–208.
- Петрухина Е. В. 2009: *Русский глагол: категории вида и времени*. Издательство МГУ, Москва, 95–99.
- Ясаи Л. 2015: О соотношении лексико-семантической категории предельности и глагольного вида. In: *Studia Slavica Hung.* 60/1, 43–53.

Egy orosz nyelvű emóció- és szentimentszótár, valamint egy orosz nyelvű szépirodalmi korpusz létrehozásának tapasztalatai

Bevezetés

Jelen dolgozat egy orosz nyelvű szentiment- és emóciólexikon, valamint egy orosz nyelvű szépirodalmi korpusz létrehozásának tapasztalatairól és a munkát érintő elméleti és gyakorlati dilemmákról számol be.

A szótárakat és a korpuszt szépirodalmi szövegek számítógépes nyelvészeti módszerekkel való tartalomelemzésére hoztam létre, ami során a szentimentelemzéssel negatív és pozitív értékkelő tartalmakat, az emócióelemzéssel pedig érzelmeket kifejező egységeket keresünk a szövegben szótáras elemzéssel. Hipotézisem szerint az eredmények alapján ki lehet mutatni az egyes szövegek narratíváit, és azt valószínűsítem, hogy az emóció- és szentimentkifejezések, valamint a narratívagörbék között szignifikáns összefüggések tárhatók fel. A teljes kutatómunka célja ezeknek az összefüggéseknek a bemutatása. A munka jelen fázisában olyan szótárak és korpusz létrehozására törekedtem, melyek kiindulópontként szolgálhatnak a későbbi, emóció-, szentiment-, illetve

narratívaelemzési feladatokhoz, és megfelelő segédletet teremthetnek az orosz nyelvű szövegek érzelm- és véleménykivonatolásához.

A munka első szakaszában feltérképeztem az orosz nyelvre korábban fejlesztett, vagy erre törekvő munkákat és projekteket, melyek alapján létrehoztam nyolc különböző emóciósztárt, két szentimentlexikont és egy három alkorpuszt magában foglaló orosz nyelvű szépirodalmi korpuszt.

Az emóciósztárak fejlesztésénél a későbbi kontrasztív vizsgálatokat is figyelembe vettem, mivel a kutatás jövőbeli lépése a kapott eredmények angol és magyar nyelvű szövegekkel való összevetése. Ezekre a vizsgálatokra fókuszálva a már meglévő magyar és angol nyelvű lexikonokat vettem alapul, így az úgynevezett emóciókifejezéseket az Ekman-féle alapérzelmeket (*bánat, düh, félelem, meglepődés, öröm, undor*) kiegészítve rendszereztem (l. lejjebb 3.2). A lexikonok tartalmát Л.Г. Бабенко: *Лексические средства обозначения эмоций в русском языке* c. művére támaszkodva gyűjtöttem össze.

A szentimentsztárak létrehozásánál a *SentiRus*, orosz szentimentkifejezéseket tartalmazó lexikon listájával dolgoztam, majd ezt egészítettem ki a Babenko monográfia szóanyagával.

Az orosz nyelvű szépirodalmi korpuszban lévő műveket a Royallib.com, szabadon hozzáférhető munkákat tartalmazó oldalról automatikus módszerekkel gyűjtöttük le, amihez ezt megelőzően egy, a szövegek címét és szerzőjét tartalmazó adatbázist hoztam létre.

A tanulmány bemutatja a fejlesztések motivációját és menetét, valamint a szótárak és a korpusz adatait. Mindemellett szót ejtek a további tervekről és az eredmények későbbi felhasználásának lehetőségeiről is.

Emóció- és szentimentelemzés a számítógépes nyelvészetben

A tanulmányban ismertetett kutatás a számítógépes nyelvészet tartomelemzéssel és természetesnyelv-feldolgozással (NLP), tehát a szövegek szemantikai tulajdonságainak automatikus kinyerésével foglalkozó területéhez tartozik. Ennek keretein belül a szentiment- és az emócióelemzés mint számítógépes nyelvészeti feladat elméleti hátterét szükséges feltérképezni. Mindenekelőtt a két terminus, a szentiment- és az emócióelemzés fogalmának tisztázásával kell kezdenünk.

A szentimentelemzés a nyelvi értékelés, tehát az értékelő nyelvi tartalmak feldolgozására, és azok értékének és tárgyának a meghatározására irányuló feladat (vö. SZABÓ–VINCZE 2015). A magyar terminus, tehát a szentimentelemzés vagy véleménykivonatolás kapcsán meg kell említenünk, hogy az angol nyelvű szakirodalom több terminust is kínál ugyanerre a fogalomra, többek között a *sentiment analysis*, *opinion mining*, *sentiment mining* vagy *review mining* fogalmakat (vö. LIU 2012. 7). Ahogy arra Szabó (SZABÓ 2015. 278) rámutat, az elméleti kutatások szempontjából magyar nyelven a *nyelvi értékelés* fogalma fedi le legpontosabban a jelenséget, és a fentebb említett megnevezések a nyelvtechnológia szakterminusainak tekinthetők. Ami a nyelvi értékelés típusait illeti, meglehetősen sok megközelítésmód lelhető fel a témával foglalkozó irodalomban, amik a jelenség más-más aspektusaira helyezik a hangsúlyt (vö. ПЕТЕР 1991, AHN 2012, SZABÓ 2015).

Még kevesebb, az emócióelemzést kutató munkával találkozhatunk nemzetközi szinten is, amely ellentétben áll azzal, hogy más tudományterületeken, például a pszichológiában vagy viselkedéstudományokban azok központi helyet foglalnak el (vö. LIU 2012. 31–32). A szövegekben rejlő emóciótartalom kinyerését célzó nyelvészeti részterület azonban értékes információkat hozhat felszínre az érzelmeink fontos szerepe miatt (vö. SZABÓ–VINCZE–MORVAY 2016). Habár a két kifejezést (szentiment- és emócióelemzés) gyakran egymás szinonimáiként használják, én ezt a megoldást nem követem, aminek oka az, hogy a két tudományterület nem azonos nyelvi tartalmakat állít fókuszába.

A kutatás későbbi fázisában szótáras elemzéssel tervezem vizsgálni a korpuszt, amellyel kapcsolatban a következő megállapításokat tehetjük: a szentiment,- és az emóciólexikon elkészítése során azokat az elemeket rendszereztem, amelyek értékelést vagy emóciót fejeznek ki a nyelvben és ezzel egyidejűleg szótári formába is rendezhetők. Mivel az értékelő vagy emotív tartalom több formában is megjelenhet a nyelvhasználatban, le kell szögeznünk, hogy a szótárral annak csak lexikai részét fedhetjük le (vö. SZABÓ 2015). A szótáras elemzés alapfeltevétele, hogy a szentimenteknek és az emócióknak vannak olyan nyelvi megjelenései, amik önmagukban, tehát lexikai szinten rendelkeznek ilyen tartalommal, és ez alapján szótárakba rendezhetők (vö. SZABÓ–VINCZE–MORVAY 2016).

A lexikonok és a szótáras elemzés kiemelkedő szerepet foglal el a nyelvtechnológiában a számítógépes nyelvészet mint tudományterület adatorientáltsága miatt. A nyelvtechnológiai alkalmazások fő célja a hatékonyság, amihez a lexikonok alkalmazása jelentősen hozzájárul (vö. GÁBOR 2008. 854–855, SZABÓ 2017). Az érintett elméleti problémák és általános szótárfejlesztési dilemmák részletesebb tárgyalására jelen dolgozat nem vállalkozik, munkámat a szakirodalom megállapításainak figyelembevételével végeztem el.

A létrehozott emóciólexikon

A forrás ismertetése és az emóciólexikon létrehozásának elméleti alapvetése

Az emóciószótáraim létrehozásában egy orosz nyelvű monográfiára támaszkodtam (БАБЕНКО 1989), ennek melléklete képezte a lexikonok szóanyagának alapját. A szerző az orosz nyelvben az emóciók kifejezésére képes elemeket vizsgálja, és bemutatja az általa meghatározott emotív lexika tipológiai felosztását is. A fentebb említett melléklet tartalmazza a kiinduló emotív jelentéseket és azok lexikai kifejezőeszközeit

a mai orosz nyelvben, figyelembe véve a jelentés típusait a kategorizált lexikai családokban. A szerző kategóriákat és alkategóriákat is létrehoz, amikbe az emotív lexikai tartalommal rendelkező elemeket sorolja. A melléklet összesen 8500 lexémát tartalmaz.

Babenko a listáját az *Orosz nyelv szótára*, 4 kötetes munkából merítette (*Словарь русского языка*: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981-1984.) és célul az emotív lexika korlátozások nélküli kinyerését és globális klasszifikációját tűzte ki, tehát felsorolásában minden olyan elemet szerepeltet, ami tetszőleges kontextusban emóciókifejezés funkciójában állhat. Munkája során az emotív jelentés vizsgálatának terén már korábban elért eredményekre támaszkodott és megkísérelte annak hiánytalan felvázolását. Ahogy arra a tárgyalt munka több ponton is rámutat, nyelvünk elemeinek emotív tartalma, az ezen alapuló nyelvészeti kategória és az emotív jelentés mibenléte a mai napig vitatott fogalmak (vö. БАБЕНКО 1989. 14–15).

A monográfia a következőképpen épül fel: a feldolgozott anyag alapján az orosz nyelv négy kötetes szótárából származó emotív lexika szolgál. A szerző a szótár anyagára támaszkodott és az általa kinyert elemeket fő – és alkategóriákba rendezte (vö. БАБЕНКО 1989. 17). Végeredményül 37 kiinduló emotív jelentés és azok lexikai reprezentációi kerültek bele Babenko monográfiájába, amik a következők: *беспокойство* ('nyugtalanlás'), *вдохновение* ('lelkeseledés'/lelkessültség'), *вера* ('hit'), *влечение* ('vonzódás'/vonzalom'), *высокомерие* ('gőg'), *горе* ('keserűség'), *грусть* ('bánat'), *доброта* ('jólelkűség'), *дружба* ('barátság'), *жалость* ('sajnálát'/szánnalom'), *желание* ('vágy'), *жестокость* ('kegyetlenség'), *искренность* ('őszinteség'), *лицемерие* ('képmutatás'), *злость* ('harag'), *любовь* ('szeretet'), *любопытство* ('kíváncsiság'), *наглость* ('szemtelenség'), *надежда* ('remény'), *неверие* ('hitetlenkedés'), *недовольство* ('elégedetlenség'), *неприязнь* ('ellenségesség'), *обида* ('sértettség'), *одиночество* ('magány'), *одобрение* ('elismerés'/jóváhagyás'), *протест* ('tiltakozás'), *равнодушие* ('közöny'), *радость* ('öröm'), *смелость* ('bátorság'), *смирение* ('alázat'), *сомнение* ('kétely'), *спокойствие* ('nyugalom'), *страх* ('félelem'), *стыд* ('szégyen'), *уважение* ('tisztelet'), *удивление* ('meglepődés'), *удовольствие* ('élvezet', 'megelégedés').

A felsorolt osztályokon belül további kategóriákkal is találkozunk, fő-, alapjelentés, nominatív-, képzett jelentés és a metaforikus-, képzett jelentés kategóriáival. Emellett a kiinduló emotív jelentések alatt felsorolt lexikai elemeket is különböző alosztályokba sorolta a szerző, amelyek a következő hét kategóriát alkotják: érzelmi állapot, érzelmi állapot kialakulása, érzelmi hatás, érzelmi viszonyulás, érzelem külső kifejeződése, érzelmi jellemzés, érzelmi kvalitás. Az alábbi ábra Babenko monográfiájának mellékletéből egy részletet mutat be:

Эмоциональное отношение

- I. Верить, верование, веровать, доверие, доверять, доверяться / довериться, извериться / извериваться, поверить, повериться, преданность, приверженность, убедиться / убеждаться, уверенность, увериться / уверяться, уверовать, фатализм.
- II. Преданный₂, приручиться / приучаться₂, уверенный₂, укрепиться / укрепляться₂, фанатизм₂.

Внешнее выражение эмоций

- I. Доверять / доверять, клясться, клятва, самонадеянный.
- II. Преданный₂.

Эмоциональная характеристика

- I. Благондежный, верный, доверчивый, легковёрный, приверженный, приверженец, простодушный, самоуверенный, убедительный, фанатический, фаталист.
- II. Преданный₂, уверенный₂, фанатик₂.

1. ábra. Részlet Babenko monográfiájának mellékletéből

Mielőtt részleteiben ismertetném a munka során felmerülő elméleti kérdéseket és dilemmákat, fel kell hívni a figyelmet arra, hogy a kutatás alapjául szolgáló munka nem nyelvtechnológiai szempontú, ezért a szótárak kialakításánál a kezdetektől nem törekedtem arra, hogy a listából szisztematikusan bizonyos alcsoportokat automatikus mód-szerekkel kizárjak. A folyamatot nehezítette az a tény is, hogy Babenko elfogadta azt a felvetést, miszerint minden szó potenciálisan emotív töltetű, így több olyan elem is bekerült a felsorolásba, melyeknek eredményes kezelése nyelvtechnológiai szempontból még nem megoldott.

Ez alatt értendő pl. a metaforikus jelentések csoportja, ami olyan elemeket foglal magába, melyek emóciókifejezéskénti megjelenése kontextusfüggő. Ebben a kérdésben jelen dolgozat keretein belül az emóció- és szentimentkifejezések lexikai szinten inherens volta mellett foglalkozunk állást (vö. SZABÓ 2015).

A szótárak kialakításánál az egyik legfontosabb elméleti szempontnak az emóciókategóriák kialakítása bizonyult, hiszen erről a kérdésről nincs egységes vélekedés sem a hazai, sem a külföldi irodalomban. Több verziót is találunk egy nyelvészeti szempontból történő érzelmekategorizálási rendszer felállítására (vö. LIU 2015. 33), így a munka folyamán a lexikonok kialakításánál további terveimet is figyelembe vettem. Mivel párhuzamos, az oroszon kívül magyar és angol nyelvű elemzéseket is szeretnék majd a későbbiekben végezni, az ezeken a nyelveken már meglévő szótárak felépítésére támaszkodtam és egy egységes, nyolc érzelmekategóriát magába foglaló séma mellett tettem le a voksomat, így is könnyítve a későbbi kontrasztív vizsgálatokat.

A magyar emóciósztár létrehozásában egy angol nyelvű emóciólexikonra (*Affective Text*) támaszkodtak a szerzők (SZABÓ–MORVAY 2015), amiben annak alkotói híranyagok címsorainak alapján vizsgálták az emóciók és az emotív lexika kapcsolatát (vö. STRAPPAVA–MIHALCEA 2007). A szótárak elemeit elsősorban Ekman és Friesen (EKMAN–FRIESEN 1969) érzelmekategorizálási rendszere alapján rendezték szótárakba a szerzők (SZABÓ–MORVAY 2014) automatikus és manuális módon, így a szótár létrehozásának első fázisában hat alapérzelmet különböztettek meg: *bánat*, *düh*, *félelem*, *meglepődés*, *öröm*, *undor*. A szótárakat későbbi tapasztalatok alapján átdolgozták, aminek eredménye a nyolc kategóriát magába foglaló magyar nyelvű emóciósztár. Végeredményképpen az angol és magyar nyelvű emóciósztár kiinduló emotív jelentésként a következő emóciókategóriákba sorolja be a nyelvi elemeket: *öröm*, *düh*, *bánat*, *félelem*, *feszültség*, *vonzalom*, *undor*, *meglepődés* (vö. SZABÓ–VINCZE–MORVAY 2016). Az orosz nyelvű szótárak kategorizálásánál az így kialakított nyolcas felosztást vettem alapul.

A munka menete

A forrás feldolgozása automatikus és manuális módon történt. Mindezekelőtt a monográfia mellékletének digitalizált formáját hoztuk kereshető formába OCR eszközzel, így txt kiterjesztésű, az eredeti szöveg oldalanként tagolt verziója állt rendelkezésünkre.¹ Ezután manuálisan javítottam ki a fájlokat és rendeztem azok elemeit listákba.

Az orosz nyelvű lexikonok kialakításánál minden egyes elem esetében döntést hoztam, és társítottam azokat a nyolc emóció valamelyikéhez. A szelektálás folyamán a szófaj kritériumát tágan értelmeztem és minden, emóciót kifejező, vagy annak meglétére utaló elemet felvettem a lexikonba. Babenko eljárás módja miatt (l. fentebb 3.1.) néhány elem esetében azok kihagyása mellett döntöttem. A kialakult szótárak adatait és megoszlási arányait az 1. diagram mutatja be, amelyen az emóciólexikonok tartalmának emóciókategóriák szerinti százalékos megoszlásán kívül a kialakított kategóriákban lévő elemek számát zárójelben tüntettem fel az emóciók megnevezése mellett.



1. diagram. Az emóciószótárak adatai és megoszlási arányai

¹ Köszönöm Varjú Zoltánnak a technikai segítséget.

A szentimentlexikon létrehozása

A szentimentszótár létrehozásához első lépésként kiválasztottam egy olyan lexikont, ami 5000 elemet tartalmaz (forrás: <http://www.cir.ru/SentiLexicon/ProductSentiRus.txt>). A lexikon készítői a munka első fázisában gyűjtöttek egy pozitív és negatív értékű elemekből álló listát, amiket később egy korpuszra illesztettek és így kérdezték le a szótár elemeinek kollokációit. Az alapfeltételezés az volt, hogy egy adott elem minél nagyobb gyakorisággal fordul elő pozitív vagy negatív elemek környezetében, annál nagyobb valószínűséggel lesz maga is pozitív vagy negatív szentimentértékkel rendelkező elem. Ez alapján a munkafolyamat alapján minden szóhoz, amely a kollokációkban szerepelt, egy értéket rendeltek, amely azt mutatja, hogy mekkora valószínűséggel pozitív vagy negatív az adott elem. A forrás abc-rendben tüntette fel az orosz szentimentkifejezéseket azok értékének megadása nélkül.

A munka menete

Szem előtt tartva az irodalom azon megállapítását, hogy az értékelő szemantikai tartalmak legfőbb nyelvi kifejeződései a pusztán szentimentkifejezések, amik lexikonokba rendezhetőek és minden hasonló témájú elemzés alapköveként kezelhetőek (vö. LIU 2012. 12–13; SZABÓ 2015. 280), a munkám alapjául szolgáló lexikon anyagát feldolgozva elkezdtem az elemek szótárakba rendezését. A továbbiakban erről a fázisról számolok be.

Célom egy domén- és kontextusfüggetlen lexikon létrehozása volt, ezért csak kontextusfüggetlen értékkel rendelkező elemek felvételére törekedtem. Csakúgy, mint az emóciószótár készítésénél, szem előtt tartottam a későbbi kontrasztív vizsgálatokra vonatkozó terveket, így a már meglévő, magyar nyelvű szentimentszótárakra támaszkodtam. Az említett lexikon egy angol nyelvű szentimentszótár (*Subjectivity Lexicon*) alapján jött létre, aminek szóanyagát több forrásból, egy angol-magyar kétnyelvű szótár (*MTA SZTAKI online szótár*) és két szinonimaszótár (*Szinonimaszotar.hu*, *Poet szinonimaszótár*)

segítségével bővítették ki a szerzők (SZABÓ 2015). A szótár fejlesztése során annak készítői tágan értelmezték a szentimentkifejezés fogalmát a szófaj tekintetében (vö. SZABÓ 2015), tehát minden melléknevet, határozószót, igét és főnevet felvettek a listára, amely negatív vagy pozitív polaritású. A későbbiekben réteg-, és köznyelvi elemekkel, valamint korpuszokból automatikusan szűrt kifejezésekkel is bővítették a lexikonok anyagát (SZABÓ 2015. 281).

Orosz nyelvű szentimentszótáram fejlesztésének jelenlegi fázisában azt még kétnyelvű szótárak vagy szinonimaszótár anyagát felhasználva nem bővítettem (l. lentebb, 6.), a szófaji kategóriát viszont hasonlóképpen tágan értelmeztem az angol és magyar lexikonokkal való egyezés céljából.

A szótárakhoz alapul vett lista, a SentiRus elemeit annak készítői egy valószínűségi mutatóval is ellátták, amely arra utal, hogy az adott elem mekkora valószínűséggel tölti be szentimentkifejezés funkcióját. Ez a szám egy nullától egyig terjedő mutató. A valószínűségi mutatókat segítségül hívva határoztam meg, hogy a kinyert listából mely elemek kerülnek be a szótárak anyagába. Végül úgy döntöttem, hogy a 0.250-es mutatónál kisebb valószínűség értékkel rendelkező elemeket elhagyom, hiszen a szelektálás már e fázisában születtek nem kielégítő eredmények amiatt, hogy túl nagy arányban fordultak elő a szentimentlexikon-készítés alapelveinek nem megfelelő szavak a SentiRus alkotói által létrehozott listában. Ez alatt azokat az elemeket értem, amik nem, legfeljebb csak kontextusfüggően rendelkeztek értékelő funkcióval, tehát nem bizonyultak lexikai szintű értékelő tartalommal rendelkező kifejezésnek. Az első fázisban létrehozott szentimentlexikon statisztikai adatait az 1. táblázat prezentálja:

Nyelvi elem	Lexéma
Pozitív	714
Negatív	783
Nem szentimentkifejezés	928
Összes elem	2432

1. táblázat. Az első fázisban létrehozott szentimentlexikon statisztikai adatai

Mivel az így rendelkezésünkre álló szótárak adatait nem tartottam kielégítőnek, azt az emóciólexikonok létrehozásához felhasznált forrásból bővítettem ki. Ezt a lépést a szakirodalom megállapításai is alátámasztják, hiszen abból kiindulva, hogy az emócióelemzés az érzelmek detektálását, a szentimentelemzés pedig a nyelvi értékelés mibenlétének feltárását tűzi ki céljául, e két terület kombinálása támogathatja egymást a szövegbányászati feladatok elvégzésében (vö. SZABÓ–MORVAY 2014). Az így bővített lexikon adatait a következő táblázatban tüntetem fel.

Szentimentkifejezés	Lexéma
Pozitív	1982
Negatív	2675
Összes elem	4657

2. táblázat. A bővített lexikon adatai

Az emóciósztárak alapjául szolgáló lista szavaiból csekély számú elemtől eltekintve minden lexémát fel tudtam használni, így az erre a munkafolyamatra vonatkozó adatok prezentálásától eltekintek.

A korpusz létrehozása

A korpusz létrehozásának elméleti kérdései

A jövőbeli kutatáshoz létrehoztam egy orosz szépirodalmi szövegekből álló korpuszt. A munka során felmerülő elméleti és gyakorlati dilemmákat, valamint a korpusz paramétereit jelen fejezet tárgyalja.

Az ún. szövegkorpuszok a nyelvtechnológiában kiemelkedő szerephez jutnak, hiszen kutatási célra való alkalmazásuk lehetővé teszi nagy mennyiségű szöveg feldolgozását és az adott nyelvi jelenség ez általi kimerítő kvalitatív és kvantitatív vizsgálatát is. Mint az alkalmazott nyelvészeti kutatások egyik legfontosabb vizsgálati eszköze, a korpuszok legtöbbször digitalizált formában érhetőek el, ami a gépi elemzés szempontjából meghatározó kritérium. Emellett azokat olyan adatok tárházainak tekinthetjük, amiket nem a nyelvész hozott létre az adott vizsgálat számára, hanem valós szövegek példáiként állnak rendelkezésünkre (vö. McENERY 2005. 449). Az adatbázisok elérhetősége és kezelhetősége szempontjából nem tekinthető utolsó kritériumnak azok digitalizált formája. A szövegkorpuszoknak, mint a kutatás és fejlesztés fontos eszközeinek a legkülönbözőbb elvárásoknak kell megfelelniük, mint pl. a reprezentativitás, a teljesség vagy a feldolgozott anyag strukturáltsága (БАРАНОВ 2007. 113).

Bizonyos témában és területen született nyelvészeti munkák esetében nélkülözhetetlen a korpuszok használata. Az adott kutatás céljától és kivitelezésének mibenlététől függően a szövegkorpuszokat előzetesen valamilyen manuális vagy automatikus módszerrel annotálják, vagyis különböző jelekkel (nyelvtechnológiai terminussal tag) látják el, aminek sajátosságait szintén a korpusz későbbi felhasználása határozza meg (SZABÓ 2017).

Kategorizálás szempontjából a nyelvi korpuszokat többféleképpen rendezhetjük csoportokba. Habár jelen dolgozatnak nem célja az osztályozás ismertetése, a létrehozott korpuszról ilyen szempontból a következő megállapításokat tehetjük: az orosz nyelvű szépirodalmi szövegek egy írott nyelvi korpuszt alkotnak, mely egynyelvű, ezen felül speciális

céllal készült egy bizonyos nyelvi jelenség szinkrón vizsgálatára. Emellett az adatbázis szövegműfaj-specifikus, hiszen csak szépirodalmi szövegeket tartalmaz. A korpuszok tipizálásának egy másik fontos megközelítési módjáról, mégpedig a szövegek annotálásának mibenlétéről sem feledkezhetünk meg, hiszen a korpuszokat más szempontból azok annotációinak típusa alapján is lehet kategorizálni. A korpuszról ebből a szempontból l. 5.2.

A korpusz létrehozásának a menete

A szövegtörpusz létrehozásának első lépése azoknak a forrásoknak a megkeresése volt, amik szabadon hozzáférhető szépirodalmi szövegeket tartalmaznak, valamint lehetővé teszik azok automatikus módszerrel való gyűjtését. A kritériumok alapján (l. lentebb, 5.2.2) a Royallib.com honlapot választottam, ahol többek között orosz szépirodalmi műveket gyűjtöttek össze a honlap készítői.

A szövegek kiválasztásánál kijelöltem a korpusz paramétereit, amely során fő kiindulási pontnak a történelmi és kultúrtörténeti szempontból is jelentős hatással bíró, 1917-es orosz forradalmat tettem meg. A felvetett hipotézis szerint az eseményre a szépirodalomban is reflektáltak, és ezek a hatások szöveg szinten is kimutathatóak. Figyelembe véve a forradalom és az ennek hatására született művek közötti időrést, a szövegek határának az 1895–1955 közé eső időszakot választottam. Ezt a későbbiekben további három periódusra osztottam: az 1. korszakot 1895–1914, a 2. korszakot 1914–1930, a 3. korszakot pedig 1930–1955 közé helyeztem.

Ezt követően kiválasztottam azokat az írókat, akik e korszakok valamelyikében alkottak, és összegyűjtöttem az általuk jegyzett összes, a fentebb említett forrásban is hozzáférhető szépirodalmi művet. Az így kialakult adatbázis minden szöveg esetében tartalmazza annak címét, szerzőjének nevét, valamint a szöveg keletkezésének a dátumát. A korpusz kialakításának ebben a fázisában még nem törekedtem a szövegek szelektálására vagy csoportosítására, így azok terjedelmét sem vettem figyelembe, fő célom egy minél nagyobb adatbázis létrehozása volt.

Miután létrehoztam az adatbázist, elkezdődhetett a szövegek feldolgozása. Az előbbit automatikus módszerrel hajtottam végre, aminek következtében kézhez kaptam az UTF-8 kódolású txt kiterjesztésű fájlt. Előbbire többek között azért volt szükség, hogy a későbbiekben azok morfológiai elemzések elvégzésére alkalmasak legyenek. Az elemzők működésének teszteléséhez véletlenszerűen kiválasztott öt szöveg közül a karakterkódolási hibák miatt mindösszesen kettőt sikerült elemeztetni hasonló módon. Miután már kezelhető formába hoztuk a legyűjtött szövegeket, azokat manuális módszerrel ellenőriztem és eltávolítottam belőlük a felesleges adatokat (pl. oldalszámok, fejezetek, forrás megjelölése stb.) és az esetleges hibákat.

Elméleti szempontból a korpuszok feldolgozása során megkülönböztetünk szöveg-, mondat-, valamint tokenszintű elemzést, amelyek történhetnek automatikus vagy manuális eszközökkel. A korpuszokban lévő adatok feldolgozása alapján az annotálás hét fő típusát különböztethetjük meg: a lemmatizálást, a szófaji egyértelműsítést (POS-taggelést), szintaktikai elemzést (parsolást), szemantikai elemzést, diskurzusszintű annotálást, pragmatikai vagy stilisztikai szintű feldolgozást, valamint azokat a megoldásokat, amelyek az ún. információkinyerést tűzik ki feladatuk céljául (vö. McENERY 2005. 455–456, 458). A fent említett feldolgozási módszereket alapul véve az elkészült, elemezhető formában lévő fájlokat morfológiai elemzésnek vetettük alá, amely során mondatra bontáshoz punct tokenizert, szavakra bontáshoz word tokenizert², POS tageléshez pedig egy kimondottan orosz nyelvű szövegekre fejlesztett programot, a Pymorphy2-t használtuk (<https://pymorphy2.readthedocs.io/en/latest/>). Utóbbi egy Python nyelven írt morfológiai elemző, amely az OpenCorpora szóanyagával dolgozik és többek között a következő funkciókra képes: a szavak szótári alakjának visszaállítására, a szavak alakjának generálására és a grammatikai információ megadására. Végeredményként megkaptam a szövegek lexémáinak kisbetűsre vett tokenjét, azaz jeltípusi előfordulását, a lemmáját, vagyis az adott szótóból származó összes

² A morfológiai elemzéseket az NLTK csomag alapeszközeivel végeztük el (http://www.nltk.org/book_1ed/)

szóalakot átfogó kategóriát, és a szófajt (POS-tag). Habár az output fájl tartalmazott néhány szisztematikus hibát, azok manuális korrekciója megoldható volt, pl. az idézőjelben szereplő vagy a latin szavak felismerésének a hiánya. Az output fájl egy részletét a 2. ábra mutatja be, ahol sorrendben az adott elem szövegbeli előfordulása, a kisbetűsre vett token, majd pedig a POS-tag látható.

```

1 спасибо спасибо NOUN
2 , , PUNCT
3 что что CONJ
4 скачали скачать VERB
5 книгу книга NOUN
6 в в PREP
7 бесплатной бесплатный ADJF
8 электронной электронный ADJF
9 библиотеке библиотека NOUN
10 royallib.ru royallib.ru LATIN

```

2. ábra. Az output fájl részlete

A korpusz adatai

A korpusz adatait mind a kiválasztott, a későbbiekben elemzendő szövegek kapcsán, mind pedig az összes szöveget tartalmazó adatbázis alapján ismertetem jelen fejezetben. Nézzük először a teljes korpuszra vonatkozó adatokat!

	1. periódus (1895–1914)	2. periódus (1914–1930)	3. periódus (1930–1955)	Összesen
Szöveg	48	78	50	176
Szerző	10	24	19	51
Átlagos szószám	36 536	22 685	40 022	31 387

3. táblázat. A korpusz adatai

Ahogy az a fenti táblázatban is látjuk, az adatbázisban összesen 51 szerző 176 szövege található, melyek közül legtöbb, összesen 24 szerző 78 szövege, a 2. periódusban keletkezett, annak ellenére, hogy ez öleli fel a legrövidebb időintervallumot. Ugyanakkor azt is érdemes megemlíteni, hogy éppen ebben a periódusban a legalacsonyabb a szövegek átlagos szószáma, pontosan 22.685, ami összességében nézve a korpuszban 31.387.

Mivel további terveimben nem szerepel az összes szöveg elemzése, ezért minden periódusból 10-10 szöveget választottam ki a későbbi munka alapjául. A szelektálás során két alapvető fontoltam meg: egyrészről felmerült, hogy a kiválasztott művek azok legyenek, amelyeknek átlagos szószáma a legközelebb esik a teljes korpusz átlagos szószámához, így törekedve az eredmények reprezentativitására. Másrészről minél több adatot fel szerettem volna dolgozni, tehát a legnagyobb szószámmal rendelkező fájlok kiválasztását is fontolóra vettem. Annak érdekében, hogy minél részletesebb és reprezentatívabb narratívagörbét generálhassunk a későbbiekben (l. lentebb, 6.), az utóbbi mellett döntöttem, hiszen a munka következő fázisában nagyobb szerepet kap a kvantitatív szempont. Az így született alkorpuszok adatait a 2. táblázat mutatja be.

	1. periódus (1895–1914)	2. periódus (1914–1930)	3. periódus (1930–1955)
Szerző	6	8	9
Átlagos szószám	122 250	103 524	126 819
Legmagasabb szószám	181 258	196 183	233 257
Legalacsonyabb szószám	66 224	79 140	63 003

4. táblázat. Az alkorpuszok adatai

A táblázatban azt látjuk, hogy csakúgy, mint a teljes korpusz esetében, a 2. periódusban keletkezett műveknek a legalacsonyabb az

átlagos szószáma (103.524), míg a 3. korszakhoz tartozóaké a legmagasabb (126.819).

A korpuszépítés e fázisában azt is alapelvként kötöttem ki, hogy egy perióduson belül a szövegeknek több mint fele különböző szerzőtől kell, hogy származzon, hiszen ellenkező esetben az eredmények a reprezentativitás csökkenéséhez vezetnek.

Összegzés

Jelen dolgozatban egy olyan kutatást mutattam be, amellyel egy orosz nyelvű szépirodalmi korpuszt, illetve orosz nyelvű emóció- és szentimentlexikonokat hoztam létre.

A munka jelen szakaszában kifejlesztettem egy három alkorpuszszal rendelkező, összesen 51 író 176 szövegét tartalmazó szépirodalmi korpuszt, valamint egy szentiment- és egy emóciólexikont. Előbbi egy 1982 és egy 2675 elemű listából, utóbbi nyolc emóciószótárból áll: *радость* ('öröm'), *горе* ('bánat'), *злость* ('düh'), *влечение* ('vonзалom'), *напряжённость* ('feszültség'), *страх* ('félelem'), *гадливость* ('undor'), *удивление* ('meglepődés').

Tekintettel az elkészült szótárakhoz felhasznált forrásokra és az irodalom megállapításaira, a bemutatott lexikonok további fejlesztéseket igényelnek, illetve a korpuszon való elemzések elvégzése is sürgető. Szót ejtettem a kutatás elméleti és gyakorlati problémáiról, a munka során felmerült dilemmákról, valamint ismertettem a szótárak és a korpusz kialakítása közben hozott döntések motivációját. A jelen munka tapasztalatai alapján úgy vélem, hogy még a szótárak és a korpusz létrehozását illetően is további lépések szükségesek. Meglátásom szerint a projekt lehetőségeit még nem merítettem ki és az több területen is további munkára és fejlesztésekre ad lehetőséget, valamint mind elméleti nyelvészeti, mind nyelvtechnológiai szempontból meglehetősen nagy potenciált rejt magában.

További tervek

A lexikonok és a korpusz felhasználásának további lépései a következők: mindenekelőtt a szépirodalmi korpusz szótárakkal való elemzése, ami, hipotézisem szerint szisztematikus mintázatokat fog mutatni az alkorpuszok vonatkozásában. Ahogy arra Liu rámutat, az emóciók vizsgálata egy adott periódusban született szövegekben releváns eredményeket hozhat a közhangulat megállapításával kapcsolatban (vö. LIU 2015. 33).

Terveim között szerepel a szótáras elemzés után egyes szókapcsolatok gyakoriságát elemezni, tehát konkordanciákat készíteni, majd mindezen eredményeket az alkorpuszok szempontjából is összevetni. Továbbá a kutatás kulcspontjának tartom a kapott eredmények narratívaelméletekkel való összekapcsolását Kurt Vonnegut *Shapes of Stories* (<https://www.youtube.com/watch?v=oP3c1h8v2ZQ>), valamint Andrew J. Reagan és szerzőtársainak tanulmányára támaszkodva (J. REAGAN–MITCHELL–KILEY–M. DANFORTH–SHERIDAN DODDS: *The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes*). Utóbbiban a kutatócsoport az angol nyelvű Gutenberg korpusz adatbázisából 1.737 művet vizsgált emóció- és szentimentelemzéssel, majd ráillesztették az emóció- és szentimentelemzés során kapott emóció-, valamint szentimentgörbéket a világirodalom ismert narratívaelméletei alapján generált narratívagörbékre (vö. J. REAGAN–MITCHELL–KILEY–M. DANFORTH–SHERIDAN DODDS 2016). Az elemzéseket, ahogyan azt már több helyen említettem, mind az orosz korpuszon belül, mind pedig az angol és magyar nyelvvel összevetve, kontrasztív szempontból is szeretném elvégezni. Az eredményeket egy interaktív dashboardon adatvizualizációs eszközökkel mutatnám be.

Mindemellett elengedhetetlennek tartom a már meglévő lexikonok fejlesztését, hiszen azok a nemzetközi sztenderdhez és az összehasonlítható vizsgálatokban alkalmazott szótárakhoz képest is hiányosak. Példaként említendő a frazeologikus kifejezések hiánya, aminek fontosságára több szerző is rámutat (vö. БАБЕНКО 1989, ПЕТЕР 1991, LIU 2015, SZABÓ 2015). Csakúgy, mint a magyar szentimentlexikonok esetében,

rétegnyelvi és köznyelvi variánsokat is felvennék (l. fentebb 2.), valamint korpuszokkal automatikusan szűrt kifejezésekkel is bővíteném az orosz nyelvű szótárakat. A szólisták bővítése mellett a szótárak doménspecifikus fejlesztése is megfontolandó, hiszen néhány szerepeltetett elem különböző kontextusokban más-más értékkel rendelkezhet (vö. HANGYA–FARKAS 2014).

A korábbiakban már szó esett a szentimentlexikonok készítésének módszeréről és a fejlesztés során általam használt módszerről (l. fentebb 4.1), amit a szótárak fejlesztése céljából további megoldásokkal is kombinálnék. Ahogyan a bemutatott eredmények és azok munkafo lyamatának ismertetése, úgy a kutatómunka további lépései sem egy irodalomtudományi szempontú elemzésre vállalkoznak. Fő irányvonalként a szótárak és a korpusz nyelvtechnológiai alkalmazását, illetve hasonló célokra való felhasználását és továbbfejlesztését tűztem ki.

A tanulmányt szakmailag lektorálta Szabó Martina Katalin (SZTE-BTK)

Bibliográfia

- AHN, Ae-Lim–LAPORTE, Éric–NAM, Jee-Sun 2012: Semantic polarity of adjectival predicates in online reviews. Elhangzott: *Seoul International Conference on Linguistics (SICOL '10)*. Seoul, Republic of Korea <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1211/1211.4161.pdf> (Letöltés dátuma: 2017. 10. 04.)
- EKMÁN, Paul–FRIESEN, Wallace V. 1969: The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding. *Semiotica* 1. 49–98.
- GÁBOR Kata, HÉJA Enikő, KUTI Judit, NAGY Viktor, VÁRADI Tamás 2008: A lexikon a nyelvtechnológiában. In: KIEFER Ferenc (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan IV. A lexikon szerkezete*. Akadémiai kiadó, Budapest, 853–893.
- HANGYA Viktor – FARKAS Richárd 2014: Doménspecifikus polaritáslexikonok automatikus előállítása magyar nyelvre. In: TANÁCS Attila – VARGA Viktor – VINCZE Veronika (szerk.): *XI. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia (MSZNY 2014)*. Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 210–218.

- VONNEGUT, Kurt 1995: *Shapes of stories* <https://www.youtube.com/watch?v=oP3c1h8v2ZQ> (Utolsó elérés: 2017. 10. 04.)
- LIU Bing 2012: Sentiment analysis and opinion mining. <https://www.cs.uic.edu/~liub/FBS/liub-SA-and-OM-book.pdf> (Letöltés dátuma: 2017. 10. 04.)
- LIU, Bing 2015: *Sentiment Analysis: Mining sentiments, opinions and emotions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- MCENERY, Tony 2005: Corpus Linguistics. In: Ruslan MITKOV (szerk.): *The Oxford Handbook of Computational Linguistics*. Oxford University Press, Oxford, 448–463.
- REAGAN, Andrew James – MITCHELL, Lewis – KILEY, Dilan – McLAUGHLIN DANFORTH, Christopher – DODDS, Peter Sheridan 2016: The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes. *EPJ Data Science* <https://epjdatascience.springeropen.com/track/pdf/10.1140/epjds/s13688-016-0093-1?site=epjdatascience.springeropen.com> (Letöltés dátuma: 2017. 10. 04.)
- STRAPPARAVA, Carlo – MIHALCEA, Rada 2008: Learning to identify emotions in text. Elhangzott: *UMM CSci Senior Seminar Conference*. University of Minnesota, Morris. Morris, Amerikai Egyesült államok <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?rep=rep1&type=pdf&doi=10.1.1.217.62> (Letöltés dátuma: 2017. 10. 04.)
- SZABÓ Martina Katalin – VINCZE Veronika 2014: Egy magyar nyelvű szentimentkorpusz létrehozásának tapasztalatai. In: TANÁCS Attila – VARGA Viktor – VINCZE Veronika (szerk.): *XI. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia (MSZNY 2014)*. Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 219–226.
- SZABÓ Martina Katalin 2015: Egy magyar nyelvű szentimentlexikon létrehozásának tapasztalatai és dilemmái. In: GECSŐ Tamás – SÁRDI Csilla (szerk.): *Nyelv, kultúra, társadalom*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 278–286.
- SZABÓ Martina Katalin – MORVAY Gergely 2015: Emócióelemzés magyar nyelvű szövegeken. In: GECSŐ Tamás – SÁRDI Csilla (szerk.): *Nyelv, kultúra, társadalom*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 286–293.
- SZABÓ Martina Katalin – VINCZE Veronika – MORVAY Gergely 2016: Magyar nyelvű szövegek emócióelemzésének elméleti és nyelvtechnológiai problémái. In: REMÉNYI Andrea Ágnes – SÁRDI Csilla – TÓTH Zsuzsa (szerk.): *Távlatok a mai magyar alkalmazott nyelvészetben*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 282–293.
- SZABÓ Martina Katalin 2017: *Magyar nyelvű szövegek szentimentelemzése, különös tekintettel az értékmódosulásra*. Doktori értekezés. Kézirat.

- БАБЕНКО, Л. Г. 1989: Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Издательство Уральского университета, Екатеринбург.
- БАРАНОВ, А. Н. 2007: *Введение в прикладную лингвистику*. Издательство ЛКИ, Москва.
- ПЕТЕР, М. 1991: О классификации т. н. эмоциональной лексики. In: Иштван Бакони (szerk.): *LINGUA 4. Сборники на иностранных языках*. Будапештский университет экономических наук, Будапешт, 153–171.

Források

- SentiRus: <http://www.cir.ru/SentiLexicon/ProductSentiRus.txt> (Utolsó elérés 2017. 01. 17.)
- Pymorphy2: <https://pymorphy2.readthedocs.io/en/latest/> (Utolsó elérés 2017. 10. 04.)
- NLTK: http://www.nltk.org/book_1ed/ (Utolsó elérés 2017. 10. 04.)
- Subjectivity Lexicon: http://mpqa.cs.pitt.edu/#subj_lexicon (Utolsó elérés 2017. 10. 14.)
- MTA SZTAKI online szótár: <http://szotar.sztaki.hu/angol-magyar> (Utolsó elérés 2017. 10. 14.)
- Szinonimaszotar.hu: <http://szinonimaszotar.hu> (Utolsó elérés 2017. 10. 14.)
- Poet szinonimaszótár: <http://szinonimaszotar.poet.hu> (Utolsó elérés 2017. 10. 14.)
- Affective text: <http://www.cse.unt.edu/~rada/affectivetext> (Utolsó elérés 2017. 01. 17.)

SZLÁV IRODALOM

Az intermediális utalások szerepe Turgenyev *Klara Milics (A halál után)* című elbeszélésében

Bevezetés

Turgenyev műveiben jelentős szerepet kap az irodalom és más művészetek sokoldalú kapcsolatának témaköre. A szakirodalomban külön figyelmet szentelnek az egyes alkotásokban megjelenő különböző művészeti ágak ábrázolásának, különösképpen a művek muzikalitásának. Spengler Katalin szerint, aki Turgenyev *Nemesi fészek* (Дворянское гнездо, 1859) című regényét az író legmuzikálisabb művének nevezi, pályafutása során Turgenyev egyik törekvése az volt, hogy alkotásainak minél organikusabb részévé tegye a zenét (ШПЕНГЛЕР 1994. 277). Az író hősei gyakran ülnek a zongora mögé, festenek, zenét szereznek, énekelnek, színházba járnak. A szóban forgó jelenetek mögött pedig szemantikailag rendkívül sűrű szövegek nyílnak meg.

Mindez nemcsak azért lehet figyelemre méltó, hogy az irodalmi nyelven keresztül attól eltérő médiumok beemelésével gazdagodik a mű, hanem főként annak köszönhetően, hogy az egyes médiumokhoz tartozó szemiotikai rendszerek közvetett jelenlétükben is sajátos szerepet vállalhatnak egy-egy irodalmi szövegben. Szemben egy olyan műfajjal, melyben a különböző médiumok egymástól eltérő

jelrendszerei együttesen – valamint közvetlenül – vannak jelen (például az operában), egy adott szépirodalmi alkotásba foglalt konkrét zenei vagy képzőművészeti utalás esetében a médiumok egy másfajta kapcsolatáról beszélhetünk. Werner Wolf, aki a kérdéskört a szemiotika szemszögéből közelíti meg, ezt a jelenséget *közvetett intermedialitásnak* (*covert/indirect intermediality*) nevezi (WOLF 1999. 39–41).

Jelen munkámban Turgenyev utolsó ismert alkotásának – eredetileg *A halál utánként* [*После смерти*] kiadott –, *Klara Milics* (*Клара Милич*, 1883) című elbeszélésének intermedialis jeleneteivel foglalkozom, illetve azok poétikai funkcióját igyekszem meghatározni.

Az elbeszélés Turgenyev írói pályájának utolsó szakaszában született, az utókor által „sejtelmes elbeszéléseknek” elnevezett szövegtörzseként. Összevetve az író korábbi munkásságával, Zöldhelyi Zsuzsa megállapítása szerint ezek a művek számos új vonást mutatnak mind a problémafelvetés, mind az ábrázolásmód, mind a struktúra szempontjából (ZÖLDHELYI 1977. 180–81). Ugyanakkor éppen ezen elbeszéléseket meglehetősen heves támadás érte a kortárs kritikusok felől. Elsősorban azt kifogásolták, hogy a feszült politikai-társadalmi légkör ellenére Turgenyev nem az aktuális problémákat helyezte előtérbe – a közéleti kérdések legfeljebb közvetve, a központi témakör háttereként jelennek meg –, hanem befelé fordult: a lélektani ábrázolás, az „általános emberi” kezdte érdekelni (ZÖLDHELYI 1978. 284). Az egyre gyakrabban előforduló „sejtelmes”, titokzatos, fantasztikus motívumoknak köszönhetően a kritikusok úgy érezték, Turgenyev eltávolodott a valóságtól. Mégis, mindezen elemek jelentős művészi szerepet játszanak és egy olyan ábrázolásmód létrejöttéhez járultak hozzá, amely a későbbi impresszionista, szimbolista orosz irodalom számára egyengette a talajt (ZÖLDHELYI 1978. 297, 299).

A *Klara Milics* című elbeszélés a benne foglalt intermedialis szövegrészletek számán és e jelenetek bizonyos epizódok interpretációjában játszott kulcsfontosságú szerepén túl általában az intermedialitás által betölthető funkciók sokféleségének szemléltetése miatt is figyelmet érdemel. Tanulmányom tárgyának azonban ezt a művet mindenképp azért választottam, hogy bemutassam annak különleges módját,

ahogyan az elbeszélés egyes intermediális jelenetei a szűzsé kibontakozása során transzformálódnak.

René Wellek és Austin Warren irodalomelméletükben külön fejezetet szentelnek a költészet és más művészetek kapcsolatának. Kiemelik a festői, zenei hatáskeltés, a benyomások, illetve mindebben az olvasó mint befogadó által játszott szerep jelentőségét. Mégis, szemben azzal, ahogy egy festői leírás egy tényleges festmény képét idézheti meg az olvasó képzeletében, a szerzők már nagyobb kétséggel tekintenek arra, hogy a zene is képes-e ilyen hatás kifejtésére a költészetten keresztül. Kézzelfoghatóbb példaként a Leitmotivhoz, szonáta- vagy szimfonikus formához hasonló zenei struktúrák irodalomba való beépítését említik, ugyanakkor ezt olyan eszköznek tekintik, amely – ha kimondottan zenei hatáskeltés céljával is kerül alkalmazásra – ugyanúgy adott az irodalom számára is. Több, az interpretáció szempontjából kevésbé célravezető megközelítési mód értékelése után a művészetek összehasonlító vizsgálatának legmegfelelőbb módszereként a valóságos művészi tárgyak, azok strukturális viszonyainak elemzését nevezik meg. Ugyanakkor felhívják a figyelmet arra is, hogy az ehhez szükséges eszköztár (az említett irodalomelméleti mű megírásának idején) még igencsak hiányos, valamint, hogy a művészeti ágak egymásra ható dinamikus fejlődésének tanulmányozásához szükség van a műértelmezéshez jól használható fogalomrendszer kifejlesztésére (WELLEK – WARREN 2006. 126–31, 36).

Hasonló probléma merül fel más művészeti ágak irodalmi műveken belül való megjelenésének vizsgálatakor is, mégis, miután esztünkben az intermedialitás egy szűkebb területéről van szó, abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy a témakör egy kifejezetten erre összpontosító szegmensének szentelt néhány évtizedes diskurzus áll rendelkezésünkre.

Werner Wolf az irodalmi kutatás céljából való felhasználhatóság szerint létrehozott egy csoportosítást. Ezt a különböző médiumok közötti kapcsolatok jellegére való fókuszálása, ezek pontos leírása (GRISHAKOVA – RYAN 2010. 3) miatt veszem alapul. Az interpretációt segítő Wolf kiemeli azon vizsgálat jelentőségét, amely az intermediális

kapcsolatok funkcióját helyezi előtérbe (WOLF 2008. 31), és amelyre magam is kísérletet teszek a választott elbeszélés keretein belül.

Terminológia

Mielőtt rátérnék a konkrét műre, meg kell határoznom a későbbiekben használt alapvető fogalmakat, különös tekintettel arra, hogy a terminológia kérdése az intermedialitás szakirodalmának egy központi problémakörét jelenti (GRISHAKOVA – RYAN 2010. 3).

Wolf meghatározása szerint szűk értelemben véve az intermedialitás olyan két vagy több egymástól világosan elkülöníthető médium közötti interszemiotikai kapcsolat, amely közvetlen szerepet játszik egy mű jelentésének létrehozásában (WOLF 1999. 1, 35–37). Az általam választott műben a zene, valamint egyes képzőművészeti ágak (festészet, fényképészet) médiumának irodalmi szövegben betöltött szerepét vizsgálom. Ezt a jelenséget korábban Wolf besorolásának megfelelően *közvetett intermedialitásként* neveztem meg, amely az egyik médium (esetünkben az irodalom) dominanciáját emeli ki a másik (a zene és a képzőművészetek) fölött (WOLF 1999. 41).¹ A kapcsolat közvetett jellegéből adódóan a verbalitástól eltérő médiumok csak az irodalom által használt szemiotikai rendszerek „fordításában” jelenhetnek meg, így Wolf szerint a mű keretei között már nem különíthetők el egymástól (WOLF 1999. 41–42), ennek ellenére a későbbiekben bemutatott példákból látszik, hogy a tárgyalt elbeszélés kontextusában mégis pontosan megállapíthatóak az intermedialis jelenetek határai.

¹ A *közvetett intermedialitás* az adott Turgenyev-mű esetében tovább szűkíthető a *kvázi-intertextuális intermedialitás* (*quasi-intertextual intermediality*) kategóriájára, amely a konkrét zenei és képzőművészeti alkotások, műfajok irodalom általi közvetítését jelöli. Ezen kívül az irodalom dominanciája egyben azt is jelenti, hogy *részleges intermedialitásról* (*partial intermediality*) van szó, azaz a művet létrehozó irodalmi és zenei, valamint irodalmi és képzőművészeti komponens részvétele között lényeges mennyiségbeli különbség is megállapítható (WOLF 1999. 38, 46).

Magukat a szóban forgó szövegrészleteket Wolf *intermediális utalá-*sokként (*intermedial reference*) nevezi meg. Leghangsúlyosabb és leggyakrabban előforduló formájuk a *tematizáció* (*thematization*) avagy *explicit utalás* (*explicit reference*): egy, az irodalmi nyelvtől eltérő médiumról (vagy az eltérő médium által létrehozott alkotásról) tett említés vagy annak tárgyalása. Másik meghatározó formájuk az *intermediális imitáció* (*intermedial imitation*), amely bekövetkezhet részleges reprodukció útján (például egy dalszöveg idézése által az olvasó asszociálhat magára a dallamra), felidézéssel (*ekphrasis* esetén például a leírás a befogadó fejében felidézi magát a festményt, képet) vagy formális imitációval (leggyakoribb példája olyan zenei formák használata irodalmi művekben, mint a szonáta- vagy rondóforma) (WOLF 2008. 30). A választott elbeszélésnek a továbbiakban bemutatott elemzése során azonban a két alapvető megjelenési módon túl a kettő ötvözetére is fogunk példát látni.

1. A *Klara Milics* matinéja: előadásmód és interpretáció

A *Klara Milics* (*A halál után*) című elbeszélés egyes *intermediális utalá-*sai egy-egy kivételt leszámítva ugyan nem a szöveg előterében játszanak szerepet,² mégis a mű poétikájában betöltött sajátos funkciójuk, valamint az elbeszélés során többféleképpen bekövetkező átalakulásuk miatt érdemes sorra venni őket. A mű *intermediális* aspektusból való megközelítését a talán leginkább „látványos” *intermediális* epizód tárgyalásával, a negyedik fejezetben szereplő matiné, illetve az ahhoz szervesen kapcsolódó előzmények eseményeinek számbavételével vezetném be.

² Turgenyev „sejtelmes elbeszélései” közül ellenpéldaként lehet felhozni *A diadalmas szerelem dala* (*Песнь торжествующей любви*, 1881) című művét, amelyben a *dal* (*песнь*) címben való szerepeltetése egyszerre teremt egyfajta várakozást az olvasóban a mű befogadásának tekintetében, és szolgál útmutatóként a szöveg interpretációjához (WOLF 2006. 4–6).

A címszereplő Klara Milics fellépését megelőzi egyfajta „előjáték”, amely kontextusba helyezi a hallgatóság szerepét játszó Aratov későbbi véleményét az előadott művekről és magáról Klaráról. Egy korábbi estélyen – Aratov első ismerkedésekor az addig csak barátja, Kupfer elbeszéléseiből ismert világgal – egy „... aszott képű, hosszú hajú színművész ... leült a zongora mellé, s nagy kézlendülettel működni kezdett a billentyűkön, s lábával a pedálon, hogy eljátsza Liszt Wagner-témákra írt fantáziáját³...” (TURGENYEV 1963. 1087).⁴ A matiné reggelén egy tüdőbajos megjelenésű fuvolista „elköpköd” (*нронлевал*) egy hasonlóképpen tüdőbajos jellegű darabot, ezt követi egy Scsedrinkarcolat előadása (amely nem az előadónak, hanem magának a műnek köszönheti az azt követő tapsot), végül pedig a már ismert zongorista újból eljátsza a Liszt-fantáziát. Az előjátékként funkcionáló darabok előadásának ilyenfajta leírása tökéletes példája az *intermediális utalások* korábban említett *tematizációjának*, amely zenei vonatkozásban a különböző zenei művek tárgyalását, megkomponálását és különösen a szereplők által való előadását jelenti (WOLF 1999. 44–45). Később, miután Klara elénekli két románcát, ugyanezek az alakok térnek vissza, ezúttal egyfajta intermezzóként a lány utolsó műsorszáma előtt: mind a fuvolista, mind a zongorista, mind a karcolat előadója ismét fellép, egy könnyes szemű fiú pedig hegedűcincogásával egészíti ki az előadást.

A fenti felsorolással kapcsolatban érdemes röviden kitérni az elbeszélés narrációjának kérdésére. Turgenyev kisprózájára jellemző a szereplő-narrátor, ennek ellenére a *Klara Milics*ben nem ilyen elbeszélő jelenik meg (ZÖLDHELYI 1991. 59–60). A narrátor elsősorban egy-egy zárójeles megjegyzésnek („ó, szégyen!” [TURGENYEV 1963. 1084], „... pezsgőt is szolgáltak fel (jegyezzük meg zárójelben, hogy nyizsegorodi gyártmány volt)!”) [TURGENYEV 1963. 1088]) vagy közbeékelésnek

³ Bár a szövegben nem kerül említésre, valószínűsíthető, hogy Liszt *Fantázia a Rienzi motívumaira* (*Fantasiestück über Motive aus Rienzi*, S. 439) című művéről van szó (КЕЛДЫШ 1976. 295).

⁴ A *Klara Milics* című elbeszélés magyar nyelvű szövegéből vett idézeteket Áprily Lajos fordításában közlöm, a kiemelések egyéb jelzés híján – A. K.

(„Abban az időben, melyben történetünk játszik...” [TURGENYEV 1963. 1086], „... egy tüdőbeteg képző flótás ... nagy igyekezettel elköpködött... azazhogy elfurolázott...” [TURGENYEV 1963. 1090]) köszönhetően tűnik ki. Ezt leszámítva a leírások túlnyomórészt Aratov nézőpontjának közvetítésével ábrázolják a történeteket, azonban, ahogy azt később látni fogjuk, Klara fellépése éppen egyike lesz a kevés kivételnek. Az irodalmi-zenei reggel fellépőinek ilyenfajta bemutatása némileg gunyoros, ironikus hangulatban történik, és bár ezáltal a narrátor stilisztikailag elkülönül Aratov nézőpontjától, mindketten osztják az előadott művek negatív megítélését.

Ezután, késleltetett színre lépéssel megjelenik maga Klara Milics. Glinka „Mihelyt megláttalak, leány...” („Только узнал я тебя...”, 1834), Csajkovszkij „Kit a viszontlátásnak szomszúsága...”⁵ („Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...”, 1869) című románcait adja elő, majd felolvassa Tatjana levelét Puskin Jevgenyij Anyeginjéből.

Mielőtt az egyes művek tárgyalásához fognék, fontos kiemelni magát a tényt, hogy az általam választott elbeszélés zenei *intermediális utalásai* kivétel nélkül mind szereplők előadásában kerülnek bemutatásra. Ennek jelentősége abban áll, hogy egy zenei mű előadásának leírása alapvetően nemcsak egy szemiotikai rendszerből való „fordítás” egy másikba, hanem a darab egy vagy több szereplő által létrehozott *interpretációja* is egyben. Bár a fellépés különböző nézőpontokból való befogadása Kupfer előzetes történetei, illetve Aratov későbbi visszaemlékezései által túlnő az elbeszélésnek ezen fejezetén, abból a figyelemből, amellyel Turgenyev Klara (illetve a többi fellépő) *előadásmódját* tünteti ki, rögtön látható, hogy az előadás hallgatóként való befogadása, valamint az interpretáció szerepe itt kulcsfontosságú. A leírások ezúttal is a befogadó Aratov szemszögéből ábrázolják Klarát, e mellé azonban betársul az énekelt és felolvasott művek előadásában rejlő értelmezés, így Aratov gondolkodásmódjának a mű során részletekbe menő megismerésével szemben, a randevú későbbiekben tárgyalt epizódja

⁵ A románc magyar nyelvű, zenei előadásra írt, ennek köszönhetően pedig elterjedtebb fordítása Lányi Viktortól származik, s „Csak kit a vágy emészt” címen ismert (CSAJKOVSZKIJ 1998).

mellett ez az egyetlen jelenet, ahol legalább felszínes betekintést kaphatunk Klara belső világába a lány interpretációja nyomán.

2. A Csajkovszkij-románcc és a *találkozás* szemantikai komplexuma

Miután a fuvolista „elköpködi” darabját, a színész pedig „elkalimpálja” fantáziáját (oroszul *пробарабанил*, tehát nagy erővel és hanggal, technikailag akár megfelelően is, de különösebb muzikalitás nélkül játszik), Klara Glinka románcával lép színpadra: „*A hangja telt, de lány volt – contralto –, a szavakat tisztán és súllyal ejtette, egyszínűen énekelt, árnyalás nélkül, de nagyon kifejezően.*” (TURGENYEV 1963. 1091). A két, Klara előadásában elhangzó zenemű érdekes problémával szembesíti az olvasót, ugyanis a két románc mint *intermediális utalás* köré épülő epizód azon ritka esetek közé tartozik, amelyekben a zenei utalás nem tisztán egyetlen ábrázolási mód segítségével jelenik meg. A korábban bemutatott *tematizáció* mellett itt az olvasó azzal a jelenséggel találkozik, melyet Wolf szöveg segítségével vokális zenére történő asszociációként (*evocation of vocal music through associative quotation*) nevez meg (WOLF 1999. 67–68).⁶ Ez ugyanúgy vonatkozhat a kizárólag az

⁶ Ezzel a jelenséggel kapcsolatban Wolf fogalomhasználata nem teljesen konzisztens. Míg az 1999-ben megjelent zenei intermedialitásnak szentelt monográfiájában az általam is használt fogalmat írja le – elválasztva azt az intermedialitás két másik alapvető ábrázolási módjától, a *tematizációtól* és az *imitációtól* – egy későbbi, 2008-as tanulmányában ugyanezt az *imitáció* egy altípusaként említi (WOLF 2008. 30.). Az itt használt terminusválasztásomat az indokolja, hogy a fenti jelenet, bár valóban közelebb áll az *imitációhoz*, Wolf későbbi besorolásban is a *részleges reprodukció* (a dalszöveg idézése magára a dallamra emlékezteti az olvasót) és az *evokáció* (az *imitáció* tisztán monomediális eszközökkel, a befogadó fantáziájának segítségével történik) definíciója között mozog –, tartalmaz a *tematizációhoz* tartozó elemeket is, ilyen módon pedig kizárólagosan egyikhez sem sorolható. Éppen ezért a vokális zenére szöveg segítségével történő asszociáció speciális esetének leírása véleményem szerint a jelen utalásra vonatkoztatva pontosabb.

adott szépirodalmi szöveg ábrázolt világához köthető zeneművekre, mint a valóságban létező alkotásokra is (WOLF 1999. 60). Míg Csajkovszkij románcából más sorokat is idéz a szöveg, a Glinka-darab esetében megelégszik a cím megemlítésével. Ugyanakkor, miután ez a sor a románc szövegének első sorát is jelenti egyben, ezen idézet által épp-úgy lehetőség nyílik vokális zenére való asszociációra.

A matiné epizódjának lényege azonban a következő zenemű: az előre nem tervezett Csajkovszkij-románc. Kupfernek köszönhetően ugyan lehet tudni, milyen műsorral készült a lány, a második mű előadása előtt Klara mégis már a színpadon, a közönség előtt választja ki következő darabját („... néhány szót súgott a kísérőnek, akinek elő nem készített más kottát kellett maga elé tennie...” [TURGENYEV 1963. 1091]), feltehetően tehát az eredeti tervek szerint a zeneszerző egy másik románcát kellett volna előadnia. Emellett pedig, ahogy azt látni fogjuk, Klara előadásmódja is megerősíti a választott mű jelentőségének tényét. Minthogy a románc egy összetett, egyszerre zenei és irodalmi alkotásként jelenik meg, ennek megfelelően az elemzés során mind a zenei anyagot, mind a mű szövegét figyelembe kell venni.

Annak ellenére, hogy a darab fogadtatása nem annyira lelkes, mint a korábbié, úgy tűnik, ez a zenemű Klara számára is nagyobb jelentőséget hordoz. A lány interpretációja, ezáltal pedig előadásmódja eltér a zenei utasítások által megadottaktól. Míg a románc befejező versszaka az Urtext kiadásnak megfelelően *pianissimó*ban (ol. 'nagyon halkán'), illetve *molto ritenuto* (ol. 'nagyon lelassítva') kell, hogy hangozzék (Чайковский 1940. 42), Klara előadásában éppen az elbeszélésben külön figyelemmel kitüntetett utolsó két sor kap hangsúlyt azáltal, hogy a kettő egymás kontrasztjaként van ábrázolva: „Ezt a románcot másként énekelte, mint az elsőt – halkán, mintha fáradt volna... s csak az utolsó előtti sornál: »Az érti, hogy gyötört« – tört ki belőle forrón zengő kiáltás. Az utolsó sort: »S gyötör ma is még...« majdnem sutogta, utolsó szavát fájdalmasan elnyújtotta.” (TURGENYEV 1963. 1091).

Az idézett szövegrészlet egyszerre két intertextust aktivizál: Lev Mejer versét (*Песня арфиста* [A hárfás dala], 1858), amelyből megszületett Csajkovszkij románca, valamint Goethe sorait *Wilhelm Meister*

tanulóévei című regényéből, melyek alapján Mej fordítása is készült. A Csajkovszkij-románcként megszületett szövegvariáns gondolatiságának, illetve a *találkozás* motívumhasználatának érzékeltetése érdekében szükségesnek érzem, hogy a románc szövegének zenei műként való előadhatóságát előnyben részesítő magyar fordítás (CSAJKOVSZKIJ 1998. 72–74) mellett idézzem a teljes eredeti orosz (ЧАЙКОВСКИЙ 1940. 39–42) szöveget is:⁷

*Нет, только тот, кто знал,
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.*

*Csak kit a vágy emészt,
tudja, mit érzek,
elhagyva egyedül,
oly búsán élek.*

*Гляжу я вдаль... нет сил,
Тускнеет око...
Ах, кто меня любил
И знал - далеко!*

*Bármerre nézek,
csak téged látlak,
Ó, te, kit hön imádok,
jöjj, úgy várlak!*

*Ах, только тот, кто знал,
Свиданья жажду,
¶ Поймет, как я страдал
И как я стражду. ¶*

*Csak kit a vágy emészt,
tudja, mit érzek,
¶ Elhagyva, egyedül,
oly búsán élek. ¶*

*Вся грудь горит... Кто знал...
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.*

*Úgy fáj e szív, úgy érzem,
már nem bírom,
Csak kit a vágy emészt,
az érti kínom.*

A románcban egy múltbéli szerelem emléke, a találkozás utáni sóvárgás jelenik meg, ezáltal pedig megkezdődik magának a *találkozás*-motívum (*свидание, встреча*) *szemantikai komplexumának*⁸ fokozatos kibontakozása, amely egyben az orosz irodalom egy visszatérő

⁷ A ¶ szöveg ¶ jelzés jelen esetben a közbeeső két sor egyszeri megismétlését jelenti.

⁸ Trombitás Judit Turgenyev *Tavaszi vizek* című művének elemzése során a *szemantikai komplexum* fogalmát a szövegben egy adott motívum (esetünkben a *találkozás*) körül kibontakozó és meghatározott jelentéstartalommal bíró rendszer meghatározására használja. Ugyanakkor a szerző kiemeli, hogy a *szemantikai komplexum* részének tekinti magát a dinamikus folyamatot is, amely során – ismétlődések és metaforizáció által – e rendszer kiépül (TROMBITÁS 2004. 35).

témájának, a randevúnak felelevenítése is. Ebbe a sorba kapcsolódnak a Csajkovszkij-darab után következő Tatjana leveléből vett részletek, Klara üzenete, a cselekményesült randevú, melyen ő és Aratov vesznek részt, valamint Anna Szemjonovna későbbi visszaemlékezései, melyek mind közelebb hoznak minket Klara tragikus halála előtti énjéhez.

Natalja Mosztovszkaja az elbeszélés irodalmi tradíciók tükrében való vizsgálata során szintén kiemeli Puskin *Jevgenyij Anyegin*jének szerepét, különösen, mert nem egy ízben jelenik meg a szövegben, hol nyílt, hol pedig rejtett reminiscenciaként. A két szüzsé közti párhuzamokon kívül – melyek közé Tatjana levele és Klara üzenete, Tatjana Anyegin könyvtárában tett látogatása és Aratov kazanyi útja mellett a főszereplők találkái is besorolhatóak – Mosztovszkaja felhívja a figyelmet a tárgyalt intertextus sajátos művészi kompozíciós módszerként való felhasználására: a puskinsi sorok jelenléte egyfelől emelkedettséget kölcsönöz Klara történetének, másfelől viszont a megidézett szövegrész szándékosan hétköznapi előadásában egyfajta komikus intonáció jelenik meg, ami kiváló példa az elbeszélés művészi világának összetettségére (МОСТОВСКАЯ 1994. 157–158). A verses regényből idézett sorok hasonló nyomatékot kapnak, mint ahogy azt Csajkovszkij darabjánál láthattuk: „Úgy látszott, fél, a kis könyv finoman remegett ujjai között. ... Az első sort: »Én írok levelet Magának...« rendkívül egyszerűen, szinte naivul mondta ... de ettől a két sortól: »Másé... A földön senki sincsen, / Kinek lekötném szívemet!« – uralkodni kezdett magán, felélénkült – s mikor ezekhez a szavakhoz ért: »Ó, tudtam én, el fogsz te jönni, / Zálog volt erre életem« – eddig meglehetősen tompa hangja lelkesen és bátran csendült, s szemét egyenesen és ugyanolyan bátran Aratovra szegezte.” (TURGENYEV 1963. 1092–1093).

A románc szövegében megjelenő, illetve az *Anyegin*ből szó szerint idézett utolsó sorban is feltűnő *találkozás, találka* motívum („Ó, tudtam én, el fogsz te jönni, / Zálog volt erre életem...” [TURGENYEV 1963. 1093])⁹ Aratov kazanyi útja során is visszatér. De ugyanúgy párhuzam vonható a fiatal Tatjana irodalommal való kapcsolata, a levélből idézett sorok – beleértve a csupán megemlített (de a Turgenyev-elbeszélés

⁹ „Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой” (ТУРГЕНЕВ 1982. 77).

szövegében nem idézett) utolsó négysort („Végzem! Átfutni nem merem, / Megöl a félelem s a szégyen, / De jelleme kezes nekem, / Bízom: a sor-som van kezében...” [PUSKIN 2008. 81])¹⁰ – és az Anna Szemjonovna Aratovval való beszélgetése közben elhangzottak között is: „... a könyvekben csak azokat a lapokat olvasta át, melyeken szerelemről volt szó; ... Néha ezt mondta: »Olyant, amilyent én akarok – nem találok... a többiek meg nem kellenek!« – És ha találnál? – kérdezte tőle Anna. – »Ha találok – elfogom.« – És ha nem adja meg magát? – »Akkor végzek magammal.«” (TURGENYEV 1963. 1113). Az eredeti szövegben az említett „rátalálás” a *свидание* szinonimájával (*встреча*) azonos tövű *встретить* (‘találkozni’) ige segítségével jut kifejezésre, folytatva a Csajkovszkij-románcsal megkezdett sort: „Она говорила иногда: «Такого, как я хочу, я не встречу... а других мне не надо!» — «Ну а если встретишь?» — спрашивала Анна. «Встречу... возьму».” (ТУРГЕНЕВ 1982. 98–99).

Látható tehát, hogy bár a verses regény és az elbeszélés hősnőinek teljesen eltérően alakul a sorsa, mégis hasonlóan ahhoz, ahogy Tatjana a mű elején teljességgel rábízta magát Anyeginre, Klara is – aki az elbeszélésben megjelenített cselekményidőt megelőzően nem kimondottan hisz abban, hogy rátalálhat az egyetlen igaz szerelemre – a szeretett férfival való *találkozásra* teszi fel életét.¹¹ Ennek megfelelően az elbeszélés negyedik részében szereplő *intermediális és intertextuális utalások* által keltett várakozások Klara szerelemről való elképzelésének e kettősségét tükrözik. Glinka műve egy új szerelem témáját dolgozza fel, míg Csajkovszkij románcában a narrátort egy elmúlt szerelem emléke emészt. Ez az oppozíció azonban annyiban feloldható, hogy

¹⁰ A magyar szöveget Áprily Lajos fordításában idézem. Az orosz eredeti a következőképpen hangzik: „Кончаю! Страшно перечестъ... / Стыдом и страхом замираю... / Но мне порукой ваша честь, / И смело ей себя вверяю...” (ПУШКИН 1969. 92).

¹¹ Bár kézenfekvő lenne párhuzamot vonni a két idézett jelenet megfogalmazása között is (az Áprily-fordításnak megfelelően Tatjana Anyegin „kezébe helyezi sorsát”, Klara pedig szintén a szeretett férfitől, a szerelem beteljesülésétől teszi függővé életét), a pontosság kedvéért meg kell jegyezni, hogy a *Jevgenyij Anyegin* eredeti orosz szövegében az erre utaló utolsó sor ennél valamivel árnyaltabban hangzik: Tatjana „bátran rábízta magát” Anyegin becsületére.

miközben az utóbbi szerepének súlyáról több szempontból is meggyőződhetünk, az első tekinthető Klara kötelező műsorszámának, ilyen minőségében pedig kevésbé járul hozzá alakjának megközelítéséhez.¹² Ennél jelentősebb érv a lány előadásmódjában tapasztalt különbség: szemben Csajkovszkij darabjával, az első zeneművet ugyan kifejezően, mégis egyszínűen, árnyalás nélkül énekli, az előadás leírásában inkább Klara általános hangi adottságai kerülnek bemutatásra. A tényleges kettősség Tatjana levelének felolvasásakor jelenik meg: Klara szomorúan, tompa hangon kezd olvasni, majd idővel felélénkül, hangja felcsendül, azonban a levél végére ismét visszatér korábbi szomorúsága. A felolvasás tehát egy pontosan behatárolható ívet jár be, mégis (hacsak néhány sor erejéig is) felszínre tör benne az élet, a remény, hasonlóan ahhoz, ahogy meggyőződése ellenére Klara találkára hívja Aratovot, de megértés hiányában csalódottan távozik.

Amellett, hogy a Csajkovszkij-románccal szerepet játszik a Klara belső világába való betekintésben, transzformációja által Aratov alakjához is kötődik: *„Aratov odament a pianínóhoz, majdnem öntudatlanul felemelte a fedelét, próbálta megtalálni emlékezetből Csajkovszkij-románcc dallamát, de hamarosan le is kattantotta bosszúsan a fedelet, s nagynénjéhez ment.”* (TURGENYEV 1963. 1095). Selmeczi János Klara alakmásainak és transzformációinak egész sorát mutatja be, végighaladva azon – értelmezése szempontjából releváns – szemiotikai rendszeren, amelyekhez Aratov visszaemlékezésre tett kísérleteiben, azaz Klara Milics alakjának felállításában fordul, beleértve ebbe barátja, Kupfer mint a beszéd, az idegen szó hordozójának elbeszéléseit, Klara vizuális modelljének, illetve zenei képének bizonyos rekonstrukcióit (SELMECZI 2011. 119–120). Bár Aratov jelentéskonstruálásának legfontosabb módszere az emlékezés (késleltetett reflexió), a hős nem tudja, pontosan mire próbál emlékezni, emiatt pedig fellép a narráció igénye, melyben részt vállalnak többek között egyes *intermediális utalások* is.

¹² A magyar fordításban Klarának „Glinka románca volt az első száma” (TURGENYEV 1963. 1091), az eredetiben azonban egy ennél erőteljesebb kifejezés szerepel: *„Ей приходилось исполнить романс Глинки...”* (ТУРГЕНЕВ 1982. 76) („Glinka romancát kellett előadnia”).

Ide tartozik például a Csajkovszkij-románcc felelevenítésére tett kísérlet is (SELMECZI 2011. 108–111). Aratov keze alatt azonban a darab nem szólal meg, kísérlete elbukik, ő maga pedig a következő szemiotikai rendszerhez fordul.

3. Klara Milics fényképe

Az elbeszélés elejétől kezdve rendkívül hangsúlyos szerepet kap a vizualitás. Már Aratov és Klara első találkozása előtt (amelynek mi is tanúi vagyunk) feltűnik a *fekete szem* (чёрные глаза) későbbiekben ismétlődő képe, a matiné során pedig újabb motívumok kapcsolódnak a lány alakjához: *fekete hajfonat* (чёрная коса), *tekintet* (взгляд), *arc* (лицо), *mozgás–mozdulatlanság* (подвижность–неподвижность). Klara külső megjelenésének ábrázolása az elbeszélés visszatérő témája, ezáltal pedig követhetővé válik, hogyan változik a lány vizuális modellje Aratov szemszögéből (SELMECZI 2011. 14–15). Mielőtt azonban a fényképre, illetve annak átalakulására térnék rá, meg kell említeni a zenei művek „előjátékához” hasonló szerepet betöltő anya-portré leírását.

Elemzése során Selmeczi rávilágít a Klara külső attribútumai, illetve az arckép leírása közti oppozícióra. A hős nőkről alkotott eszményi képét éppen ez utóbbi határozza meg, sőt eleinte ezen alapszik Aratov Klara külleméről alkotott negatív véleménye is. Az ellentét azonban idővel feloldódik azáltal, hogy Aratov képes lesz elvonatkoztatni eszményi képétől, és attól függetlenül, önmagában tudja befogadni Klara külső megjelenését. A lány alakjának rekonstrukciója során éppen ezért rendkívül fontos lépést jelent az egyik vizuális modellről a másikra történő váltás az arckép és fénykép mint fizikai tárgyak cseréje által: Aratov leveszi a falról anyja portréját, és az arckép Klara fényképe mellől a fiókba kerül (SELMECZI 2011. 116–118).

Az intermedialitás szempontjából azonban még érdekesebb lehet az a szerep, amelyet Klara fényképe tölt be az elbeszélésben. Itt ugyanis

a korábban már emlegetett feladó–befogadó szerep egy új aspektusa kerül előtérbe. Wolf *Framing Borders in Literature and Other Media* című kötetének bevezető tanulmányában többek között a *keret* (*frame*) fogalmáról, csoportosításáról, az általa betölthető funkciókról ír. Minthogy egy ritkán használatos, ugyanakkor különböző tudományterületekhez kötődő terminusról van szó, a továbbiakban Wolf szűkebb értelemben használt, irodalmi szövegek értelmezésére alkalmazott meghatározásából indulok ki. Ez alapján a *keret* metakoncepciója olyan, a szöveg szemiotikai rendszerében kódolt, kulturálisan meghatározott *kognitív keret* (*cognitive frame*) jelöl, amely egy művön belül, annak margóján vagy közvetlen kontextusában létezik és/vagy jön létre, illetve egyfajta útmutatóként szolgál az adott szöveg interpretációjához (WOLF 2006. 5–6). Hasonló *kognitív keret*ként léphetnek fel többek között az *intermediális utalások* is, ilyen szerepet játszik például Klara Milics fényképének motívuma. Wolf jogosan figyelmeztet a jelenség kapcsán, hogy a *keret* vagy *intermediális utalás* létrehozójának, azaz a feladó (*sender*), de különösen a befogadó (*recipient*) tevékenységének vizsgálata komoly akadályokba ütközhet, miután az üzenet (itt a fénykép ekphrasztikus leírásának) dekódolása alapesetben az olvasó fantáziájában zajlik le (WOLF 2006. 5). A valódi és az ábrázolt világ kapcsolatának ilyen aspektusból való vizsgálata ezen elbeszélés esetén nem kevésbé problémás, ugyanakkor, miután a mű egyik olvasatában Aratov nézőpontja és jelentésformálása központi témát képez, az ábrázolt világon *belül* a fénykép transzformációja, azaz a *keret* interpretációs megalkotásának folyamata (*framing*) (WOLF 2006. 6), valamint annak értelmezése rendkívül nagy hangsúlyt kap.

A szóban forgó *ekphrasis* első megjelenésére a tizennegyedik fejezetben kerül sor, mikor Anna Szemjonovna megmutatja Aratovnak húga fényképét: „... Klarát szerepének egyik jelmezében ábrázolta. A képen félrenézett, mintha elfordulna a nézőktől: szalaggal befont sűrű hajfonata végigkígyózott mezítelen karján.” (TURGENYEV 1963. 1114). A fénykép motívuma többször is visszatér a műben, hazaérkezése után Aratov lelki szemei előtt szüntelenül ott lebeg Klara alakja: „... a legkisebb részletekig ... látta az ujjait, körmeit, hajtincseit, az

arcán, a két halántéka alatt, az apró anyajegyet bal szeme alatt; látta ajkának, orrcimpájának, szemöldökének a mozgását... s hogy hordja a fejét kissé jobbra tartva...” (TURGENYEV 1963. 1118). A leírás, általános tárgyán túl egyedül Klara fejtartása által köthető a fényképhez, az ábrázolás ilyen módon való megisméltődése ugyanakkor a transzformáció folyamatának következő lépése is.

A fénykép fizikai tárgyként való második feltűnése, bár elsősorban szintén a tematizációhoz áll közelebb, lényegesen összetettebb az eredeti ekphrasissal: „[Aratov] Elővette [Klara] fényképét; elkezdte újraalkotni, megnagyítani. Aztán eszébe jutott, hogy sztereoszkóp elé illeszti. Sokat vesződött vele... végre sikerült. Összerezzen, mikor az üvegen át testi hasonlóságot kapott alakját meglátta. De ez az alak szürke volt, szinte poros... aztán meg a szeme ... mindig félrenézett, mintha el volna fordulva.” (TURGENYEV 1963. 1118).

Többször említésre kerül, hogy Aratov fényképészettel foglalkozik, itt pedig technikai eszközök segítségével maga próbálja létrehozni a képet. Bár teljes bizonyossággal nem lehet megállapítani, hogy Aratov valóban feladó szerepében alakítja át a képet vagy kizárólag befogadóként van jelen,¹³ mégis felmerül egy olyan értelmezési lehetőség, amely a sztereoszkóp-jelenetet Aratov alkotói tevékenységként azonosítja.

Korábban említettem, hogy a fénykép fizikai valójában való második feltűnése leginkább a tematizációhoz áll közel. A megfogalmazás

¹³ Ennek legfőbb oka egy, az elbeszélésben vétett kisebb hiba. A sztereoszkóp-jelenet kapcsán az olvasóban jogosan merülhet fel a kérdés, hogy egy hagyományos fényképpel hogyan lehetne sztereoszkopikus képet létrehozni, miközben a technika lényege éppen abban áll, hogy két kép segítségével a térhatás optikai illúzióját tudja kelteni. Ez a problémás pont Turgenyev közeli ismerőse, Ludwig Pietsch figyelmét is felkelte. Válaszul érdeklődésére az író bevallotta, hogy hibázott, és felvetett két másik lehetőséget: Aratov Annától megkaphatja eleve a sztereoszkopikus képet vagy megszerezheti a fotót egy fényképésztől (НАЗАРОВА 1982. 433). Ebből arra lehet következtetni, hogy Turgenyev számára nem volt annyira jelentős, hogy Aratov maga hozza-e létre a képet, melynek később befogadjává válik. Ugyanakkor, ha az előbbieket tudatában mégsem helyeződik a jelenetre akkora hangsúly, a következő néhány sor mégis betudható a feladó kódoló tevékenységére tett utalásnak (de ugyanúgy mindössze a befogadói folyamat részének): „Sokáig, sokáig nézte ... már szándékosan hunyorgatta is a magát...” (TURGENYEV 1963. 1118–1119).

oka, hogy egy olyan *ekphrasis* ábrázolásmódjának meghatározása is problémákba ütközhet, amelybe nincs belefoglalva egy, az alkotói folyamatra tett utalás. Leonyid Heller kiemeli az *ekphrasis*nak az ábrázolt világhoz való tartozását, valamint azt a tulajdonságát, hogy ezen a világon *belül* új skálát hoz létre a valóság és fikció szétválasztásával. Az *ekphrasis* tehát egy a szövegen kívül létező képzőművészeti alkotás leírásának esetében sem csak az extratextuális világról hordoz információt, hanem – és elsősorban – a szövegben megtestesült ábrázolt világ szerint értelmezendő (ГЕЛЛЕР 2002. 7–8). Heller emellett vitatja azt az álláspontot, hogy amikor a festmény térbeli művészeti alkotásként átfordítódik verbális szövegre, melyet az időbeli kibontás jellemez, megőrizhetné eredeti statikusságát, némaságát. A szerző által említett kortárs művészettörténeti felfogás szerint egy festmény szintén értelmezhető időben, és potenciálisan változhat az azt befogadó nézőpontjától és mozgásától függően. Ennek megfelelően Heller megítélése szerint az *ekphrasis* nem a tárgyat és nem a tárgy szemiotikai rendszerének kódját, hanem a tárgy befogadását, szemiotikai rendszerének tárgyalását fordítja le szavakra (ГЕЛЛЕР 2002. 10–12). Ez a meghatározás tökéletesen összeegyeztethető Wolf nézőpontjával, melynek megfelelően, ha az *ekphrasis*t egy képre való egyszeri utalásként vagy az azon látható tárgyak felsorolásaként értjük, *tematizációról* van szó, ellenben, ha a leírás követi például egy festmény struktúráját vagy más szempontból utánozza a képzőművészeti médium szemiotikai rendszeréhez tartozó kódot, már *imitációról* beszélünk (WOLF 1999. 46). Mindez azonban kizárólag a befogadói nézőpontra vonatkoztatható. Amennyiben elfogadjuk a korábban felvetett értelmezési lehetőséget, mely alapján a fénykép nagyítása, sztereoszkóp elé illesztése, újraalkotása valóban Aratov alkotói tevékenységének tudható be, meg kell állapítani, hogy ez a folyamat szintén egy másik médium, a fényképezet szemiotikai rendszerét utánozza, annak ellenére, hogy ezt a hagyományos befogadói nézőponttal szemben épp ellenkezőleg, az alkotói folyamat szempontjából teszi. Ennek köszönhetően a jelenet, hasonlóan a két románc esetéhez, több ábrázolási módot, ezúttal a *tematizációt* és az *imitáció* egy különleges formáját vegyíti.

Az *intermediális utalások* wolfi csoportosításának több aspektusa van, amely eddig nem került említésre, ezek közül az egyik számunkra releváns fogalom az *utalás* vagy *keret közvetítője* (*framing agency*). Ebből a szempontból Wolf négy, egymással összefüggő kategóriába sorolja be az *intermediális utalásokat*: *üzenet-* vagy *szövegalapú* (*message-/text-based*), *feladóra épülő* (*sender-based*), *befogadóra épülő* (*recipient-based*), illetve *kontextusra épülő* (*context-based*) utalásokra. Ezek a kategóriák az ábrázolt és a szövegen kívüli világ közötti kapcsolatot írják le. Emiatt hiába válik egy adott olvasat szempontjából szignifikánssá a *Klara Milics*ben a feladó vagy befogadó tevékenysége (ld. Aratov képalkotása), mivel a mű tematizálja e folyamatokat, mégis hangsúlyosabbá válik, hogy ezek a megfajtott üzenetek szövegben adóttak. Ezért bizonyos mértékig elválaszthatóak az ábrázolt kommunikációban részt vevő személyektől (WOLF 2006. 16–17). A *Klara Milics* című elbeszélés esetében szintén *szövegalapú intermediális utalásokról* beszélhetünk. A szóban forgó fénykép-motívumot azonban e kategórián belül (az eddig tárgyalt utalásokhoz képest talán kézzel foghatóbb módon) éppen a többi kategóriával való szoros kapcsolata teszi különlegessé. Általában az értelmezési szempont függvényében az üzenet, annak létrehozása, valamint befogadása is beállítható az *intermediális utalás* legjelentősebb aspektusaként, Aratov Klara alakjának felelevenítésére tett kísérleteit vizsgálva azonban mindhárom szempont tekinthető egyformán fontosnak.

Összességében tehát Aratov egy olyan állapotába alakítja át a fényképet, amelytől azt várja, hogy a képen látható női alak életre kelhet, de próbálkozása kudarcba fullad („...*mintha azt várta volna, hogy most, most feléje fordul az a szem ... de a másik mozdulatlan maradt, s az egész alak valami bábaszerű vonást vett fel.*” [TURGENYEV 1963. 1118–1119]). A következő fejezet során bemutatott jelenetekben – az Aratov által látott álmokban – azonban végbemegy egy másfajta transzformáció is, amely előtérbe állítja az elbeszélésciklus néhány eddig nem említett vonását.

4. Az intermedialis utalások transzformációja Aratov álmaiban

Turgenyev „sejtelmes elbeszéléseinek” egyik legjellemzőbb eleme, a *titok* (тайна) motívuma lehangsúlyosabban a mű második felében, Aratov álmainak leírásában van jelen. Ez a motívum, hasonlóan az említett ciklusba foglalt többi elbeszélésben való feltűnéséhez, a Klara Milics esetében is fokozatosan épül be a szövegbe és jelentős szerepet vállal a mű hangulatának megteremtésében (ZÖLDHELYI 1977. 184). Segítségével az elbeszélés során Turgenyev mesterien növeli a feszültséget, kezdve Aratov bemutatásával, melyre a legelső fejezetben kerül sor: „... hitte, hogy a természetben és az emberi lélekben titkok vannak, melyeket néha meg lehet látni, de megérteni – lehetetlen.” (TURGENYEV 1963. 1085). A mű cselekménye során Aratovon mintha lépésről lépésre eluralkodna valamilyen titokzatos erő, mindez pedig egybefonódik az általa látott különös álmokkal.

Az intermedialitás szempontjából vizsgálva ezeket az álmokat, úgy tűnik, hogy bennük Aratov korábbi Klarával való találkozásai, illetve az azt követő sikertelen visszaemlékezésre tett kísérletei csengenek vissza. Az első álomban felbukkanó nőalak, felelevenítve az arckép és Klara fényképének ekphrasztikus leírása közti oppozíciót, fehér ruhájával, fehér arcával és világos szemével éles kontrasztot állít a fénykép fekete szemű, fekete hajú, sötét arcú és „szürke” Klarájának. Ezúttal azonban Aratov nem a lányban keresi anyjának jellemző arcvonásait, hanem az álmában látott nőalakban próbál Klarára ismerni.

Mielőtt sor kerülne következő álombeli megjelenésére, a fénykép ismét cserbenhagyja Aratovot abban a reményében, hogy a képen látható alak életre kelhet. A hős nyugovóra tér, de látszólag mégis álmatlanul fekszik az ágyában, mikor Klara hangját hallja. Felkel, keresi a lányt tekintetével, de nem látja. „Felállt, odalépett a sztereoszkóphoz... megint ott van az a félrenéző szürke baba. A félelem haraggá változott Aratovban. Mintha csalódott volna várakozásában... de most nevetségesnek is érezte ezt...” (TURGENYEV 1963. 1121).

Az álom és ébrenlét között elmosódnak a határok.¹⁴ Az első alkalommal feltűnő ismeretlen arcú nőalakra azonban – aki később a rózsák (розы) motívumának azonosítása által Klarává alakul („Ezek azok a rózsák, melyeket annak a nőnek a fején láttam, álmomban...”) [TURGENYEV 1963. 1120]) – ugyanez nem vonatkozik. Eleinte a fény-sötétség (свет-тьма) oppozíció segítséget nyújthat egy részleges megkülönböztetésre álom és ábrázolt valóság között. Az álombeli Klara hangja, illetve maga Klara ugyanis mindig sötétben tűnik fel: „Egyszerre minden elsötétül körül... és visszatért hozzá az a nő. De ez már nem az az ismeretlen szobor... ez Klara.” (TURGENYEV 1963. 1108). Akárcsak a második álom során: „Eloltotta a gyertyát, s a sötétség betelepült a szobába. ... egyszerre úgy rémlett neki: valaki a fülébe suttog ... De hiszen ez a Klara hangja...” (TURGENYEV 1963. 1120). Aratov újra meggyújtja a gyertyát és lejátsszódik a fénykép mint intermediális utalás második színrevitelének jelene. Ezután Aratov „... elfújta a gyertyát. Megint vak sötétség települt a szobára. ... kinyitotta a szemét... De mit lehetett volna látni ebben az áthatolhatatlan sötétségben? ... – Gyújtót kezdett keresni ... s hirtelen ... egy szó: „Én!” tisztán megcsendült a fülében.” (TURGENYEV 1963. 1121). Másodszorra is gyertyát gyújt, de a szoba ismét üres és csendes. Végül pedig Aratov előtt megjelenik maga Klara: „A gyertya csonkig égett, s a szobában megint sötét lett... megjelent egy nőalak. Aratov erősen megnézte. Klara!” (TURGENYEV 1963. 1121).

A harmadik álomra azonban ez az oppozíció megszűnik: „A szobában nincs sötét... Valahonnan gyenge fény áramlik, mely búsan és mozdulatlan egyformasággal világítja meg a tárgyakat. ... Csak egyet érez: Klara itt van, ebben a szobában ... s ő újra és mindörökre hatalmában van!” (TURGENYEV 1963. 1125). Selmeczi említést tesz a fény-sötétség ellentét egy másik vetületéről is: Klara alakján belüli kifejeződéséről, ahol a sötétség a lány külső attribútumaihoz, a fény pedig Klara belső

¹⁴ Az elbeszélésnek lényeges kérdése Aratov hallucinációinak vagy álmainak és ébrenléti állapotának összemosódása, és bár ennek tükrében nem jelölhetőek ki egyértelműen azon jelenetek határai, amelyek során Aratov hasonló álmot vagy hallucinációt él át, ezen ambivalens jelenség leírására az „álom” kifejezést az egyszerűség kedvéért használom.

tisztaságához köthető (SELMECZI 2011. 124). Az oppozíció feloldódása egy, az elbeszélés egész terjedelmében kibontakozó összetett folyamat komponenseit egészíti ki: a mű során Aratov felett fokozatosan elhatalmasodik a titokzatos erő, megszületik az a Klara-kép, amelyet a hős az elbeszélés folyamán rekonstruálni próbál, és elmosódnak a fantasztikum és a valóság közti határok. Az álom és ébrenlét közötti átmenet észrevétlensége pedig lehangsúlyosabban éppen a fénykép újbóli említésében jut kifejezésre, mely egyben az *intermediális utalás* transzformációjának utolsó lépése is: „A karosszékben, két lépésnyire tőle, egy nő ül, tiszta feketében. A feje félrebillent, mint a sztereoszkópban ... Tudom, hogy te vagy... azt is gondolhatnám, hogy csak a képzeletem alkotott ahhoz hasonló képet... (Kézével a sztereoszkóp irányába mutatott)... Bizonyítsd be, hogy te vagy... fordulj felém, tekints reám, Klara!” (TURGENYEV 1963. 1126). Klara pedig, az élettelen fényképen megjelenő alakkal szemben valóban felnéz, szeme és arca megőrzi korábbi tűnődő-szigorú kifejezését, amelyre Aratov az első találkozásukról, a matinéről magával hozott emlékek alapján ismer rá. Az irodalmi-zenei reggel említése egyfajta keretbe foglalja Aratov és Klara ismeretségét, a lány új, Aratov által megalkotott képe pedig abból az *ekphrasis*ből nő ki, amelyről először Anna Szemjonovna és Aratov találkozásakor olvashatunk. A fénykép hasonlatként jelenik meg csupán, a karosszékben ülő női alak leírása azonban egy az egyben követi a korábbi *ekphrasist* (a kettő hasonlóságát maga Aratov emeli ki). A fizikai tárgy elválík a rajta ábrázolt képtől, és megszületik az új, eddig lényegét tekintve megközelíthetetlen harmadik kép: Aratov Klarája.

Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a fénykép transzformációjának e katartikus betetőzésével szemben, a szövegben feltűnik egy más típusú utalás is. Klara képmásának álomban való visszatéréséhez hasonlóan, Aratov előtörténetében szerepel egy eddig nem említett zenei utalás, amely, ellentétben a fénykép esetével, egyetlen lépésben alakul át. Érdekessége azonban éppen a transzformáció finom, árnyalt jellegéből, valamint a történetek „háttérében” való megjelenéséből fakad.

A Csajkovszkij-darab felelevenítésére tett kísérlettel összevetve ez az utalás sokkal kevésbé konkrét, részben ezáltal pedig szert tesz egyfajta

összefoglaló jellegre. Mikor belépünk a cselekménybe, Aratov látszólag nyugodt mozdulatlanságban létezik, de a felszín alatt fokozatosan nő a feszültség. Kupfer beszámolóí arról az Aratov számára ekkor még idegen világról titokban mégiscsak foglalkoztatják a hős fantáziáját.

A szóban forgó zárójeles *intermediális utalás* pedig működhet ugyanennek egy másik, költőibb megfogalmazásaként: „*Aratov szobájában ... volt egy pianínó, melyen [nagyritkán] szűkített szeptim akkordokat fogott.*”¹⁵ (TURGENYEV 1963. 1087). A sor jelentőségére Selmeczi ugyancsak felhívja a figyelmet (SELMECZI 2011. 128). A zenében a szűkített szeptimakkord gyakran lép fel egy, az eredetitől eltérő (általában moll) hangnem bevezetéseként, de ha nem is következik be hangnemváltás, a szűkített négyeshangzat mindenképpen oldást igényel. Ilyen módon a szűkített szeptimakkordok említése kiválóan leírja annak a mély bizonytalanságnak az állapotát, amelyben Aratovot találjuk a mű elején.

Az elbeszélés kiinduló állapotának ekképpen való ábrázolása önmagában figyelmet érdemel, egy későbbi álomban azonban „válasz” is érkezik rá. Aratov először Klara hangját hallja meg. Majd „... *valakinek az ujjai könnyű arpeggióval végigszaladtak a pianínó billentyűin.*” (TURGENYEV 1963. 1120). Szemben azzal, ahogy Aratov hasztalan próbálja felidézni a matinén elhangzó Csajkovszkij-románcot, a könnyed *arpeggiók*¹⁶ mintegy késleltetett feloldásként jelennek meg Aratov jelentéstől terhes és feszült szűkített szeptimakkordjaira, megelőlegezve a halál után diadalmaskodó szerelem beteljesülését. Így a két (a korábban tárgyalt *intermediális utaláshoz* képest) valamivel elvontabb sor a többihez hasonló jelentőségre tesz szert, nem utolsósorban pedig nagyban hozzájárul a mű poétikai eszközeinek gazdagságához.

¹⁵ Áprily Lajos fordításával ellentétben az eredeti szövegben szerepel az „*узредка*” (‘nagyritkán, néha napján’) kifejezés.

¹⁶ Az *arpeggio* egy zenei ékesítés, olyan játékmód, amely során az előadó a harmóniát hangjaira bontva, „hárfaszerűen” szólaltatja meg (BÖHM 1961/2000. 20).

Konklúzió

A *Klara Milics intermediális utalásainak* elemzése – akár egy központi epizódban tűnnek fel, mint amilyen a matiné, akár a szűkített szeptimakkordokhoz hasonlóan háttérelemként épülnek be a szövegbe – az elbeszélés új rétegeit hozza felszínre.

A matiné során előadott művek Klara által nyújtott interpretációja rövid betekintést nyújt a lány belső világába, a szerelemről való elképzeléseinek ambivalenciájába, a Csajkovszkij-románc pedig bevezeti az elbeszélésbe a *találkozás* motívumát, ezáltal előkészítve a randevúnak mint az orosz irodalomban visszatérő témának egy új variációját.

Miközben Klaráról alkotott saját képét próbálja létrehozni, Aratov több médium és eszköz – többek között pianínója és sztereoszkópja – segítségéhez is fordul. Túllépve tehát az intermedialitásnak az írói eszköztár egy elemeként való alkalmazásán, ezen utalások nem egyszerűen részei a szövegnek, hanem egy sokrétű, és az olvasó szeme láttára kiépülő rendszerben tematizálódnak, egyúttal betekintést nyújtva az alkotói folyamat ábrázolásába is.

Némely utalásnak Aratov álmaiban feltűnő transzformációi még inkább kiszélesítik a különböző szemiotikai rendszerek irodalomba való beemelésének, ezáltal pedig újabb, szövegre „fordított” ábrázolásmódjaik beépítésének lehetőségeit. Ezek a variációk az olvasó interpretációjának függvényében Aratov tudatalattija vagy képzelete, az álom és valóság között elmosódó határ által maguk is átlényegülnek, a fényképként vagy pianínón játszott hangzatként való fizikai megjelenésből egy, az álmokhoz hasonló képzelet és valóság közti állapotban tűnnek fel. Lev Pumpjanszkij a következőképpen ír a „sejtelmes elbeszélésekről”: „*Turgenyev gondosan elmossa a jelenség titokzatos jellegét, feloldja az elbeszélésben, körülveszi egy sor idegen elemmel ... eszközök egész apparátusát használja fel a titokzatos ... és a semleges ... ötvözéséhez.*” (Пумпянский 2000. 456., fordítás tőlem – A. K.). A fentiek alapján látható, hogy a ciklusra jellemző kettős motiváltság, azaz a természetes és fantasztikus magyarázat (ZÖLDHELYI 1978. 292) lehetőségének fenntartásában szerepet játszik maga az intermedialitás is, aktivizálva

az ezen ambivalenciával kapcsolatos (és a szüzsé kibontakozása során fokozatosan kiépülő) asszociációkat, mint amilyen a sejtelmesség vagy az álom.

Végül pedig egyes utalások, kiegészülve későbbi transzformációikkal, hozzájárulnak egy eddig csak közvetetten említett, mégis Turgenyev több művében is (például *A diadalmas szerelem dalában* [*Песнь торжествующей любви*, 1881] vagy *Nemesi fészek* [*Дворянское гнездо*, 1859] című regényében) fellelhető jelenség alátámasztásához: az intermedialitás gyakran jelenik meg a szerelem témájának kifejezőeszközeként, jelen elbeszélés esetében az Aratov által „éltre keltett” fénykép avagy a hosszú folyamat betetőzéseként megszülető Klara-alak képében.

Werner Wolf elméleti írásaiban több szempontból is bemutatja, illetve kategorizálja az *intermediális utalások* előfordulásának lehetőségeit, remek alapot nyújtva egy adott irodalmi mű intermediális jeleneinek az általuk közvetített médiumok mint szemiotikai rendszerek szemszögéből történő csoportosítására. A *Klara Milics* című elbeszélés ezen kiindulópontból felépített interpretációja során láthatóvá válik, hogy az egyes jelenetek intermediális jellege a mű poétikájának elemi részét alkotja és elválaszthatatlan az elbeszélés szerkezeti felépítésével, motívumrendszereivel, narrációjának problémakörével vagy a szereplők jellemábrázolásával kapcsolatos kérdéskörtől. Ugyanakkor a legújabb intermedialitás-elméleteknek a műértelmezések kialakításához való gyakorlati alkalmazásakor olyan további vizsgálatra szoruló kérdések is felmerülnek, mint a megjelenési módok közti átfedések problémaköre vagy az a különbség, amely egy *intermediális utalásként* fellépő műnek befogadói szemszögéből és megalkotási folyamatában való ábrázolásai között áll fenn.

Az intermedialitás jelenléte az elbeszélésben – azon túl, hogy kiválóan szemlélteti Turgenyev poétikájának gazdagságát – főként egy-egy szereplő belső világának vagy egy adott jelenetnek egy újabb dimenziójába való mélyebb betekintésre ad lehetőséget. Véleményem szerint az *intermediális utalásokban* ehhez hasonlóan gazdag Turgenyev-művek esetében e jelenség vizsgálata nemcsak egy alapvetően más szempontból

kiinduló értelmezés kiegészítésére használható fel, hanem, bizonyos feltételek mellett, egy kifejezetten az intermediális megközelítésre épülő interpretáció megfogalmazására is alkalmas lehet. A dolgozat elején említést tettem Turgenyev műveinek a különböző művészetekkel való általános kapcsolatáról. Az író életművében több olyan alkotás található, mely rendelkezik az ehhez szükséges paraméterekkel, az intermedialitás aspektusára összpontosító interpretációjára azonban mégsem került sor. Az ilyen értelmezői eljárást is igénylő irodalmi művek listája ugyanakkor kiterjeszthető más műfajokra, írókra, az általam tárgyalattól eltérő művészeti ágakra is. Mindezek figyelembevételével, további műértelmezési példákra támaszkodva alkalmunk nyílna arra, hogy az intermedialitásnak Turgenyev műveiben, illetve általánosan az irodalomban betöltött szerepét, megjelenési formáit még pontosabban határozzuk meg.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Prof. Dr. Kroó Katalin (ELTE-BTK)

Bibliográfia

- BÓHM László 1961/2000: *Zenei Műszótár*. Editio Musica Budapest, Budapest. Reprint.
- CSAJKOVSKIJ, P. I. 1998: Csak kit a vágy emészt. *Énekiskola* III. Budapest, 72–74.
- GRISHAKOVA, Marina–RYAN, Marie-Laure (eds.) 2010: *Intermediality and Storytelling*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG., Berlin-New York, 1–19.
- PUSKIN, A. SZ. 2008: *Jevgenyij Anyegin*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- SELMECZI János 2011: *A titok-próza Turgenyev elbeszélő művészetében* [egyetemi doktori disszertáció]. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.
- TROMBITÁS Judit 2004: Paralelizmusrendszerek és „kicsinyítő tükrök” Turgenyev Tavaszi vizek című művében. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 34–56.
- TURGENYEV, I. SZ. 1963: A halál után (Klara Milics). *Elbeszélések*. Magyar Helikon, Budapest, 1081–1130.

- WELLEK, René–WARREN, Austin 2006: *Az irodalom elmélete*. Osiris Kiadó, Budapest.
- WOLF, Werner 1999: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi B. V. Editions, Amsterdam–Atlanta, GA.
- WOLF, Werner 2006: Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. In: WOLF, Werner–BERNHART, Walter (eds.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Rodopi, Amsterdam, 1–40.
- WOLF, Werner 2008: The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. In: HEUSSER, Martin–FISCHER, Andreas–JUCKER, Andreas H. (eds.): *Mediality/Intermediality*. Tübingen, Gunter Narr. 15–43.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa 1977: „Az álom” (a „sejtelmes elbeszélések” poétikájáról. *Filológiai Közlöny*, Budapest, 2–3. 180–198.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa 1978: *Turgenyev világa*. Európa, Budapest.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa 1991: *Turgenyev prózai költeményei: Új műfaj születik*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- ГЕЛЛЕР, Леонид 2002: Воскрешение понятия, или Слово об экфразисе. В кн.: Геллер, Леонид (ред.): *Экфразис в русской литературе. Труды лозаннского симпозиума*. МИК, Москва, 5–22.
- КЕЛДЫШ, Ю. В. (ред.) 1976: Лист (Liszt) Ференц (Франц). *Музыкальная Энциклопедия* III. „Советская энциклопедия”, Москва, 283–295.
- МОСТОВСКАЯ, Н. Н. 1994: Повесть Тургенева «После смерти (Клара Милич)» и литературная традиция. В кн.: ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа–ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: жизнь, творчество, традиция*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 152–160.
- НАЗАРОВА, Л. Н. 1982: Комментарии: И. С. Тургенев. Клара Милич. *И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*. Том 10. „Наука”, Москва, 423–438.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В. 2000: Грунна «таинственных повестей». В кн.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Языки русской культуры, Москва, 448–463.
- ПУШКИН, А. С. 1969: Евгений Онегин. А. С. Пушкин. *Собрание сочинений в восьми томах*. Том 5. „Художественная литература”, Москва.
- ТУРГЕНЕВ, И. С. 1982: Клара Милич (После смерти). *И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*. Том 10. Москва, 67–117.

- Чайковский, П. И. 1940: Нет, только тот, кто знал... *П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений*. Том 44. Москва-Ленинград, 39–42.
- Шпенглер, Каталин 1994: Сюжетообразующая роль музыки в «Дворянском гнезде». В кн.: Зёльдхейи-Деак, Жужа-Холлош, Атилла (ред.): *И. С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 227–232.

Egy őrült életfilozófiája
(Vszevolod Garsin: *A piros virág*)

1

Az orosz irodalom fejlődése során az őrület mint szüzsét meghatározó téma nagy hangsúllyal jelent meg a 19. században. A korszakban született művek érdekes csoportját alkotják azok, amelyekben a térszerkezet fontos, központi eleme az őrültekháza; ilyenek például Gogoltól az *Egy őrült naplója* (1835), a továbbiakban tárgyalt *A piros virág* (1883), Csehov *A 6-os számú kórterem* (1892) című elbeszélése, de ide sorolható még a kevésbé reflektált *Krupov doktor* (1847) is Herzen tollából. A 19–20. század fordulója irodalmának a téma szempontjából fontos alkotása Leonyid Andrejev *Kísértetek* (1904) című elbeszélése, majd később Bulgakovnál *A Mester és Margaritában* szintén figyelemre méltó a téma megjelenése.

Az említett művek sorában Garsin szimbólumokkal és vallási-filozófiai tartalommal gazdagon telített elbeszélése kiemelkedő helyen áll. Az író 1880-ban a harkovi elmeosztályra került, majd onnan hazatérve, három évvel később vállalkozott a kezelés során szerzett élmények megírására *A piros virág* című elbeszéléseken keresztül. A szüzsé alapja egy különleges elmegyógyintézeti történet, amiben a főhős a világ

összes bűnét egy piros virágban látja megtestesülni, és ennek elpusztítását saját küldetésévé teszi.¹

A nem mindennapi szüzsé és a bomlott elméjű főhős alakja, illetve sokféle filozófiai és vallási tant tömörítő világnézetének elemzése mellett termékenynek tűnik a mű narratív, illetve tér-idő struktúrájának vizsgálata is.

2

Ismert, hogy az elmeegógyintézet világának és a tébolyult lét rezdüléseinek szenzációs irodalmi leképezése mögött Garsin valós élettapasztalata áll. Mégsem magától értetődő az elbeszélés önéletrajzi szövegként való értékelése. Az önéletrajziság ellen éppúgy fel lehet sorakoztatni az elbeszélés több vonását, mint ellene. A kérdés eldöntéséhez mindekelőtt megpróbálhatjuk a Lejeune által meghatározott – és azóta már önmaga által is többször felülbírált és kiegészített – önéletírói paktumot keresni.² A kritériumok és kategóriák útvesztőjéből azonban nehezen tudnánk kivezetni Garsin elbeszélését.

A Lejeune számára még a paktum után huszonöt évvel is kulcsfontosságúnak tartott tulajdonnév kérdése *A piros virág* esetében csak még bonyolultabbá teszi a besorolást. A szerző, elbeszélő és szereplő

¹ Garsin elbeszélései itthon kevésbé ismertek. *A piros virág*nak két magyar nyelvű változata jelent meg elbeszéléskötetekben: először 1926-ban Haiman Hugó, majd 1956-ban Debreceni Pál fordításában. Az 1926-os változat számomra szöveghibbnek és nyelvezetét tekintve irodalmilag igényesebbnek bizonyult, így a részleteket a továbbiakban innen idézem.

² A paktum lényege a szerzői-elbeszélői-szereplői név azonosságának megerősítése. Az azonosságot leggyakrabban az azonos név, vagy könnyen felismerhető becenév jelzi. Ha ez nem teljesül (vagy a szereplőnek nincs neve az elbeszélésben), a paktum kifejeződhet a címben, vagy az előszóban, ahol a szerző nyíltan azonosnak mondja ki magát az elbeszélővel, illetve autodiegetikus elbeszélés esetén egyúttal a szereplővel is (LEJEUNE 2003. 28–31).

azonosságát a szerződések szintjén semmi nem támasztja alá: nincs bevezető szöveg vagy egyértelmű cím, ami arra utalna, hogy ez önéletrajzi témájú történet lenne, és nem nevezi saját nevével megegyező néven vagy ahhoz hasonló becenéven szereplőjét (LEJEUNE 2003. 31). Az utóbbi lejeune-i kritériummal kapcsolatban itt éppen az a probléma, hogy *A piros virág főhőse névtelen betegként* jelenik meg, ami inkább eltávolító hatást kelt. Igaz, ha feltételezzük, hogy Garsin szándékában állt, hogy akadályt állítson a tébolyult beteg önmagával való azonosítása elé, akkor hatásosabb lett volna, ha teljesen idegen néven nevezi irodalmi hősét, ám ilyen mértékben ő mégsem tudta eltávolítani magától azt. *A névtelen beteg* elnevezés így félmegoldásnak tűnik; túlzónak hat annak a kategorikus kijelentése, hogy a szerzői név különbözik a szereplőtől, de nem állítható teljesen bizonyossággal ennek ellenkezője sem.

A másik sarkalatos pont a személy kérdése. Az elbeszélő és a főszereplő önéletrázásokban feltételezett azonosságát leggyakrabban az első személy használata jelzi (LEJEUNE 2003. 19), de Garsinnál a névtelen beteg megnyilatkozásai közvetlenül csak az elbeszélő által idézett monológok vagy párbeszédok formájában jelennek meg, és a történet elbeszélője sem autodiegetikus. Ez a harmadik személyű narrátor azonban felettébb empatikus, szolidáris elbeszélői attitűdről tanúskodik a névtelen beteggel szemben, és sokszor nem csak együtt érző hangnemben nyilvánul meg a beteg szenvedéseivel kapcsolatban, de az ő nézőpontjába belehelyezkedve érzi át állapotának nehézségeit: „Egészséges emberre is súlyos benyomást tett ez a helyiség, de annál borzasztóbban hathatott az izgatott képzeletre” (GARSIN 1926. 7), „Mindennek szokatlanul komor és egy bomlott elme előtt fantasztikus külseje volt” (GARSIN 1926. 8), „A műtét okozta fájdalom, mely nyugodt, egészséges embernek is elviselhetetlen lett volna, a beteg előtt mindennek a végét jelentette” (GARSIN 1926. 9). A narrátor tehát nem egyszerűen mindentudó, de mélyrehatóan ismeri szereplőjének tudatfolyamatait és átérzéssel közvetíti azokat. Elmondható, hogy az elbeszélő és szereplője között elég közeli a kapcsolat, és ez a történet egy pontján még közelebbé válik. A végig harmadik személyben, múlt időben mesélő

heterodiegetikus narrátor ugyanis az elbeszélés végéhez közeledve, véletlenül egy jelen idejű mondatot közöl: „*Никто не заметит его; старик, дежуривший у его постели, вероятно спит крепким сном*” (ГАРШИН 1984. 204).³ Az elbeszélő így a cselekménytérben jelenlévő entitásnak tűnik, hirtelen homodiegetikussá válik. Mintha a kórteremben maradvá szorítana az ablakon épp csak kiszökött cinkosának, hogy az ne bukjon le idő előtt, és véghez tudja vinni küldetését.⁴ Így tehát nemcsak az elbeszélő áll közel az elbeszélt hőshöz, hanem a szerző is az elbeszélőhöz, s ebből az következik, hogy az elbeszélt hős és a szerző közötti distancia is kicsi.

És bár látszólag sem önéletírói, sem regényírói paktumot⁵ nem találunk *A piros virágban*, érdemes megvizsgálni, a műre alkalmazni Lejeune a szerző-elbeszélő- és szereplő (elbeszélt hős) közötti distanciákkal kapcsolatos meglátását, ami nála a *modellel* egészül ki. Szerinte az önéletírásban a modell úgy aránylik a szerzőhöz, mint ahogyan az elbeszélő a szereplőhöz (LEJEUNE 2003. 41). Úgy látom, hogy ez az arány fennáll Garsin elbeszélésében, és ebből következik, hogy mindenféle paktum hiányában, ám mégis Lejeune-re hivatkozva (is) lehet *A piros virágról* önéletrajzi szövegként beszélni. Ezt az egyéb szempontok szerinti további elemzések eredményei talán majd még erősebben alátámasztják, valamint az aránypár tagjai között fennálló közeli viszonyra utaló nyomokat is találni fogunk.

³ E helyen szükséges az orosz eredeti idézése, mert a magyar fordítás nem őrizte meg az eredeti szöveg igeidőit: „*Senki se vette őt észre, az öreg, aki a szobájában maradt, bizonyára mélyen aludt*” (GARSIN 1926. 28).

⁴ A narrációs technika következetlenségére máshol is akad példa Garsin életművében. Ahogyan arra Dorrit Cohn felhívja a figyelmet, az író háborús témájú, *Négy nap* című elbeszélésében szintén áll egy mondat (a legutolsó) ami tökéletesen szétosztatja az elbeszélésben addig érvényesnek tűnő narrációs technika illúzióját és rávilágít, hogy a *Négy nap* csupán színlelt belső monológ, valójában retrospektív emlékelbeszélés (COHN 1996. 177).

⁵ Regényírói paktumról abban az esetben lehetne beszélni, ha a mű *fiktív* volna fel lenne tüntetve a borítón, vagy ha a szerző bármilyen más formában jelezné, hogy írása fiktív (LEJEUNE 2003. 31).

„Ő császári felsége, első Péter cár nevében ezennel elrendelem ezen bolondok háza felülvizsgálatát” (GARSIN 1926. 5) – olvashatjuk a névtelen beteg utasítását az elbeszélés kezdő sorában. Később kiderül, hogy a beteg bár térben nem, de időben dezorientált: igaz, a cselekmény ideje nincs pontosan meghatározva, de biztosan nem Péter idejében zajlik, ugyanis egy helyen a beteg kezelőorvosa tájékoztatja kezeltjét arról, hogy 18... május 6-t írnak.

A *piros virág* cselekménye innentől lineárisan folyik tovább az elbeszélés hat rövid fejezetében: végigkísérhetjük a beteg kálváriáját az örültekházába érkezés napjától, a piros virággal folytatott önpusztító küzdelmen keresztül, a végső megsemmisülésig. Eközben egyfajta mitikus időstruktúra is megjelenik a hármas szám gyakori visszatéréssel: a gonosz három virág képében jelenik meg; az első virág megpillantásának napjától számítva három nap telik el, mire a betegnek sikerül azt megsemmisítenie, ami után újabb három nap telik el a második szál virág leszakításáig. Az idő múlásának érdekes, számszerűsített jelölője továbbá a beteg testsúlya, amit a felcser minden nap mér, és az napról-napra csökken. Ez mutatja, hogy az idő előrehaladtával és a téboly elhatalmasodásával egyező ütemben rohamosan romlik a beteg fizikai állapota is.

A megszakításoktól, visszaemlékezésektől, beékelésektől mentes szöveg azonban mégsem kelti a kiegyensúlyozott cselekményfolyás érzetét. Ennek magyarázatát a leíró részek milyenségében látom: ezek sem a lineáris cselekményhez, sem a heterodiegetikus (vagy annak tűnő) narrátor nézőpontjához nem igazodnak. Sokkal inkább mint ha egy bomlott elme kusza világlátását tükröznék. A terek leírása sokszor könnyen azonosíthatóan a beteg nézőpontjából történik; valamint a szemlélődés módja például új arc, új helyiség vagy bármilyen addig ismeretlen látvány befogadásakor szinte sosem kiegyensúlyozott, egyenletes, inkább zaklatott, kapkodó. A leírások így nyugtalan ritmusban íródnak, mintha a narrátor látószöge közelítene, azonossá válna a beteg látószögével, aki előtt – az állandó ideges masírozás és fel-alá

futkosás következtében – a környező világ leginkább dinamikus vil-
lódzó, elmosódó képek formájában jelenik meg, és akire nyugtalanító
hatást gyakorolnak a különleges fényviszonyok, vagy a tükröződő felü-
letek. Így például a kórházépület bemutatása is csapongó: először arról
olvasunk, hogy a beteg jobbra szalad az elmebajos osztályra, majd az
épület általános leírása következik, a virágoskertre nyíló ajtó, beteg-
szobák és a fürdőszoba említésével, ezután az emelet bemutatása áll,
ahonnan visszatér a betegszobák leírásához majd a fürdőszobához,
ahová bevezetik a beteget. A fürdőszobában a padló leírása az első,
innen a tekintet a sarokban lévő ablakra és a mennyezetre szegeződik,
majd ismét visszairányul a padlóra. A leírások során a gyér, épphogy
beszűrődő fény és a sötétség említése szintén minden helyiség esetében
hangsúlyos. A kert többszöri említése ellenére, részleteiben csak akkor
tárul az olvasó elé, amikor már maguk a betegek is kiléphetnek a kinti
térbe. A virágágyás és a tornác leírása során szintén gyakran megfi-
gyelhető a plánváltás.

Az őrültekházában játszódó orosz művek sorában gyakran figyel-
hető meg hasonló, zaklatott atmoszféra, és egyfajta ritmikusság, ami
az elbeszélések egészét végig kísérik. Ilyen benyomást kelt Garsin-
nál a névtelen beteg szaggatott lépéseinek taktusa, ami *A 6-os számú
kórteremben* szintén megjelenik (Gromov a kórterem egyik sarokból
a másikba való szaladgálásán keresztül), illetve Leonyid Andrejev
Kísértetek című elbeszélésében az egyik kezelt szüntelen, szabályos
kopogása.

Érdekes továbbá *A piros virág* esetében, hogy a kertben a derűs idő,
a gondozott ágyások és a színes virágok ellenére, a kinti terek mégis
baljós érzetet keltenek. Így az elmeosztály lakóinak az oda való kilé-
pés sem jelenthet fellélegzést. Meglepő asszociációhoz vezethet azon-
ban a szűk udvarrészlet leírása, ahová a beteg szobájának ablaka nyí-
lik. A vasrácsos ablakból az intézmény sötét, magas kőkerítése, azon
túl sűrű és vad növényzet látszik, majd ezen is túlemelve a tekintetet,
látható a kórház fehér épülete és a halottasház fehér, holdsütötte fala.
Ez azt a benyomást kelti, hogy az elmeosztálynál minden tisztább-
nak, fehérebbnek, vágyottabbnak tűnik.

A fent említett közelítő-távolító technikák a leírásban, valamint a szereplői és elbeszélői perspektíva gyakori összemosódása szintén a köztük lévő csekély distancia jelei. A látáshoz, nézőponthoz, szemlélődéshez kapcsolódóan érdemes megvizsgálni a beteg tekintetét is. Az elbeszélés legelejétől fogva több helyen olvashatunk arról, hogy miként néz a beteg, milyen is ez a tébolyodott szempár: „*gyulladt, tágranyílt szeme mozdulatlan, égő fénnel csillogott*” (GARSIN 1926. 6), „*oly vad gonoszság és gyűlölet égett az örült szemében*” (GARSIN 1926. 14), „*mélyen a szemgödörben ülő, láztól égő szemmel folytatta meg-megtorpanó léptekkel örült sétáját*” (GARSIN 1926. 25). Könnyen eszünkbe juthat a Garsint fáradt, elgyötört, de mégis csillogó szemekkel ábrázoló portré Ilja Repintől, vagy a haldokló Iván cárevics tekintete abban a pillanatban ábrázolva, mielőtt kihunyna benne az élet szikrája.⁶

4

A cselekmény idejével kapcsolatban már említettem a beteg időbeli dezorientáltságát. Igaz, mivel *A piros virágban* az örült irodalmi hősön kívül szerepel egy elbeszélői hang is, Garsinnál a beteg dezorientáltsága nem olyan mértékű befolyásoló erő a mű egészét nézve, mint például Gogolnál, az *Egy örült naplójában*. Ott Popriscsin örületének elhatalmasodásával párhuzamban egyre zavarosabbá válik a napló keltezése (1834 decemberét 2000. április 43. követi, sőt, a naplóbejegyzés helye is egyik napról a másikra Pétervárról Madridra tevődik át), műfaji jellegéből adódóan pedig nincs viszonyítási pont a valós cselekményidő megítéléséhez.

⁶ Repin és Garsin barátsága 1882-ben kezdődött. 1883-ban Repin tanulmányt fest Garsinról, 1884-ben megfesti Garsin ismert portréját, és már dolgozik a *Rettegett Iván és fia* című képen. Ennek során szintén felhasználja a Garsinról készült 1883-as tanulmányt a vérző fejű Iván cárevics megfestéséhez. A *Rettegett Iván és fia* nagyon mély benyomást tett Garsinra, és kiállítás után szinte minden reggel munkába menet betért egy rövid időre a kiállításra, hogy újra és újra megnézzé a képet (ЛАТЫНИНА 1986. 216–217).

Ám nem ez az egyetlen deformitás *A piros virág* névtelen betegének világnézetében. Eszmefuttatásai során gyakran keverednek a józan ítélőképességű, „egészséges”, illetve a súlyos léptekkel fel-alá rohangáló tébolyult önmagának gondolatai: *„Állapota különös keveréke volt a józan ítéleteknek és a képtelenségeknek. Tudta, hogy körülötte csupa beteg van, de egyúttal mindegyikben valami lappangó vagy rejtelmes személyt látott, akit régebben ismert, vagy akiről olvasott és hallott”* (GARSIN 1926. 16).⁷ Ez a vélekedés ráadásként igazolja, hogy valóban hű saját kifacsart gondolatmenetéhez. Ahogyan társait látja, az tökéletesen összecseng a több ízben hangoztatott időn és téren kívüli létezésmódjával: *„Az olyan embernek, aki felfogta, hogy nagy gondolat van a lelkében, egyetemes gondolat, annak mindegy, hogy hol él, mit érez, sőt az is, hogy él-e, vagy nem...Igaz?”* (GARSIN 1926. 12).

Garsin névtelen betege a fenti kijelentésével egyúttal expliciten fejezi ki azt a sztoikus tételt is, ami szerint a külvilág szerepe elhanyagolható az egyén boldogulásának szempontjából: hasonló életfilozófiáról olvashatunk Csehovnál *A 6-os számú kórteremben* Ragin doktor filozofálgatásai során, ám Garsin betegében ez az eszme összefonódik a Világlélek-szerepben való tetszélgéssel is.

A két jelenség egymástól természetesen nem áll távol, a sztoikus eszmék a görög filozófiában részben a neoplatonizmusban éltek tovább. A neoplatonizmus Platónhoz visszatérve rehabilitálta a Világlélek-elképzelést, mely szerint a Világlélek az a legmagasabb, szellemi világhoz tartozó entitás, amelyből az egyes emberek, állatok és növények lelkei származnak. Továbbá ez visz mozgást a Világsszellembe, ami nem más, mint az ész, gondolat és képzelet összessége. Ez tehát nem csupán a platonizmus felújítása, hanem annak a sztoicizmus-sal való szintézisre emelése a neoplatonizmus-elnevezés jegyében

⁷ A pszichiátriai lexikonokban máig ehhez hasonló tüneteket emelnek ki a dezorientált betegeknél: *„Mind a tudatműködés, mind az ítéletalkotás zavara. [...] Pszichotikus állapotban tévelytűnet az énre vonatkozó tájékozódászavar, a beteg másnak tartja magát, megkettőződten éli meg önmagát. [...] Előfordulhat, hogy a beteg más személyeket nem ismer fel, vagy felcserél. [...] A klinikai gyakorlatban a beteg nincs tisztában saját személyi adataival, nem ismeri fel az ismerősöket, vagy másokat ismerősnek tart, nincs tisztában az idővel.”* (OZSVÁTH 2011. 120)

(BARTH 2002. 163–164). Ez az a filozófiai alap, ami megnyilvánul Garsin hősénél a téboly kibontakozásakor: „*Én a valóságban értem el azt, amit a filozófia kidolgozott. Önmagamban élem át azt a fenséges gondolatot, hogy tér és idő képzelődések. Minden korban élek. Tér nélkül élek, mindenütt és sehol, ahogy akarja*” (GARSIN 1926. 13). Elképzelhetőnek tartom a fent említett mondatok vizsgálatának többféle megközelítését: ahogy lehetségesnek tűnik, hogy a *szolovjovi mindenegység* filozófiai irányzatával rokoníthatók – amelyben Vlagyimir Szolovjov szintén a neoplatonizmus organikusságára épít – úgy feltételezhető az is, hogy antik filozófiai háttértartalom nélkül, viselkedése valójában arra utal, hogy egyszerűen Isten, vagy a Megváltó képében tetszeleg.

Utóbbi eredőkkel kapcsolatos feltételezéseim némi kiegészítést igényelnek. Szolovjov *mindenegység*-tanával kapcsolatban, arra utaló nyomot nem találtam, hogy azt Garsin valóban ismerte már *A piros virág* megírásának idejében. Az annak alapját adó, a szolovjovi filozófiára ható klasszikus német filozófiai tanokat azonban biztosan jól ismerte. A német idealisták közül – ahogyan Farkas Zoltán is kiemeli – különösen Hegel és Schelling hatása érezhető Szolovjov gondolatvilágán. Hegel hatása főként Szolovjov dialektikai módszerén és fogalomrendszerén érezhető, míg – a Schelling és Szolovjov között húzóódó ellentétek ellenére – valószínű, hogy Szolovjov Schelling hatására juthatott el az *Örök Asszonyiség* (*вечная женственность*), a világlelek kultuszának megalkotásához (FARKAS 2012. 121–122).

A Megváltóval való azonosulásra utaló nyomokat a nyelvi kifejezőeszközök szintjén is megfigyeltem: a beteg beszéde során néha Krisztus szavaira lehet asszociálni. A beteg szólama az idézett esetekben mint ha Jézus kereszten mondott szavainak torzított változatai lennének: „– *Szent György vértanú! A te kezedbe adom át testemet. De a lelkemet – nem, ó nem!*” (GARSIN 1926. 8). Mintha különös parafrázisa lenne ez az Újszövetségi részletnek: „*Atyám, a te kezeidbe teszem le az én lelkemet!*” (Lk 23,46). A következő esetben szintén Lukács evangéliumához hasonló sorokat olvashatunk Garsinnál: „– *Ó, nem tudjátok, hogy mit csináltok!*” (GARSIN 1926. 26). Utóbbi némileg összecseng ezzel az evangéliumi részlettel: „*Atyám! bocsásd meg nekik; mert nem tudják*

mit cselekesznek” (Lk 23,34).⁸ Érezhető, hogy az Újszövetségre hasonlító, de ugyanakkor azokat kiforgató megnyilatkozások hangzanak el a névtelen betegtől. Ez kétséssé teszi a beteg Krisztussal való azonosítását. Az összeférhetetlenséget erősíti az is, ahogyan Garsin hőse zárja fent idézett tételmondatát: „*ahogy akarja*” (GARSIN 1926. 13). E kijelentéssel a beteg nem csak megadja a választás lehetőségét, de egyben a felelősséget is átruházza. Ez a sátáni erőkre jellemző hozzáállás figyelhető meg akár Madách Imre *Az ember tragédiájában* vagy a *Faustban* Goethénél. „*Amint tetszik, nálunk ez egyre megy*” (MADÁCH 2014. 26) – mondja Lucifer *Az ember tragédiájának* második színében. A *Faustban* szintén gyakran olvasható Mefisztónak ilyen jellegű megnyilatkozása egyes helyzetekben, ahol Faust választás előtt áll: „*Legyen akaratom szerint!*” (GOETHE 1964. 346). A másik fél így minden esetben majd egyedül csak önmagát hibáztathatja az esetleges rossz választásért és annak kedvezőtlen következményeiért. Mivel Garsin betegénél nem látunk logikátlan rombolásra irányuló hajlamot, így ő a gonosz alakváltozatai közül nem az értelmet nélkülöző, pusztító típusú, hanem a teremtő, *luciferi gonosz* alakjával mutat azonos vonásokat.

A keresztény hitvilág elemein túl, meglepő, ám nem elhanyagolható fordulat, amikor a beteg a piros virágot Ahrimánnal azonosítja. Ahrimán tehát a gonosz másik arca, a *személytelen gonosz* képviselője, az iszlám térhódítása előtt élő iráni vallás, a zoroasztrizmus főgonoszának személyében.

A zoroasztrizmus prófétája Zarathusztra, vagy a görög változatban: Zoroaszter. Zarathusztra Istene Ahura Mazda (későbbi perzsa ejtéssel Ormuzd), míg sátánja Angra Mainju (későbbi perzsa ejtéssel Ahrimán). Ahrimán a zoroasztrizmusban azonban nem bukott angyal, hanem Ormuzdtól független, egyenrangú lény. Zarathusztra szemében

⁸ A magyar fordításban sikerült nagyjából ugyanolyan arányban megőrizni a hasonlóságot, mint ahogyan az az orosz eredeti és a legismertebb orosz Biblia-fordítás között is fennáll: „– В руки твои предаю тело мое. А дух – нет, о нет!” (ГАРШИН 1984. 193), „– Отче! в руки Твои предаю дух Мой” (Lk 23,46), illetve „– Вы не понимаете, что вы делаете!” (ГАРШИН 1984. 203), „– Отче! прости им, ибо не знают, что делают” (Lk 23,34). (A magyar nyelvű összehasonlításához a Károli Gáspár által fordított, míg az orosz nyelvűhöz a színódusi Bibliát használtam.)

a világ jó és rossz küzdelmének hatalmas csatateré, és az embereknek életük során választaniuk kell jó és rossz között. Ha a jót választják, Ormuzdnak segítenek, ha a rosszat, akkor Ahrimán mellé állnak (RENCSENYI 1996. 59). Ennek tudatában az említettek felül újabb lehetőséggel kell számolni: Garsin névtelen betege így, mint Ahrimánnal viaskodó entitás, már Ormuzddal, a *bölcs Úr* alakjával szintetizálódik.

Am ahogy Vjacseszlav Ivanov is *Прологомены о Демонах* című munkájában – a gonosz két arcának, az építő jellegű Luciferi és a pusztító természetű Arimáni démoni eredők szembeállítására – végül arra a konklúzióra jut, hogy a valódi szembenállás Krisztus és Ahrimán között feszül (ИВАНОВ 1979. 250), úgy, véleményem szerint, ha a piros virágban Ahrimán ölt testet, akkor a beteg mégis azonosítható, ha nem is egyenesen Krisztussal, de egy olyan krisztusi jegyekkel bíró alakkal, aki bár életét az Ahrimán elleni küzdelemre áldozza, közben őt magát Lucifer kísérti.

Garsin életéből szintén rengeteg olyan momentum említhető, amikor messianisztikus (és néha értelmetlen önfeláldozásnak tűnő) küldetéseket vállalt. Már tizenhét éves korából ismert egy történet arról, hogy egy nagy vihar idején kimászott akkori házuk tetejére, hogy saját testéből alakítva villámhárítót megmentse a ház lakóit: *„Однажды разыгралась страшная гроза. Мне казалось, что буря снесет весь дом, в котором я тогда жил. И вот, чтобы этому воспрепятствовать, я открыл окно, – моя комната находилась в верхнем этаже – взял палку и приложил один ее конец к крыше, а другой – к своей груди, чтобы мое тело образовало громоотвод и, таким образом, спасло все здание совсем и его обитателями от гибели”* (МЕЛИХОВ 2014).

Szintén említésre méltó, amikor huszonkét évesen az orosz-török háború miatt otthagyta a főiskolát, mert nem bírta elviselni a tudatot, hogy ő az iskolai feladatokkal bíbelődik, miközben honfitársai a vérüket adják a Balkánon: *„Мамочка, я не могу прятаться за стенами заведения, когда мои сверстники лбы и груди подставляют под пули. Благо словите меня. Вася тоже идет”* (ЛАТЫНИНА 1986. 54). Pár évvel később egy politikai konfliktussal kapcsolatban érezte úgy,

hogy küldetése megmenteni Ippolit Mlodeckijt, egy ellenzéki terroristát, aki merényletet követett el a Legfelsőbb Rendelkező Bizottság élére kinevezett Lorisz-Melikov gróf ellen. Garsin, miközben végtelenig zaklatott idegállapotban próbált közbenjárni a terrorista felmentéséért, már egyértelműen mentális betegség jeleit mutatta. Ennek a kudarcra ítélt missziónak következtében vált végül szükségessé pszichiátriai kezelése is (ЛАТЫНИНА 1986. 135–153). Úgy gondolom, hogy erre a Garsin műből és a naplófeljegyzésből kibontott írói világlátásra – ami gyakran logikátlan önfeláldozásba hajszolja az író – alkalmazható a pszichobiográfiával foglalkozó Bálint Ágnes által is használt „prototipikus jelenet” terminus (BÁLINT 2014): Garsin messianisztikus fellépései is értelmezhetők ekképpen az író életében, és ez ígéretes kiindulópontként szolgálhatna a Garsin-életmű pszichobiográfiai szempontból való vizsgálatához.

Érdekes továbbá, hogy – amint azt a beteg fentebb idézett szavaiból is láthattuk – *A piros virág* névtelen betege néha istenfélő, néha istentől elforduló beállítódás jeleit mutatja, és a fentiek alapján nyilvánvaló az elbeszélés összetett vallási-filozófiai háttértartalma. Azonban Garsin életrajzaiban és levelezéseiben semmi jelét nem találtam vallási jellegű vívódásnak. Ellenben annál gyakrabban olvashatunk Garsin nőkkel való konfliktusairól, és arról, hogy ezek milyen erősen hatottak tudatállapotainak és betegségének mániás- és depressziós szakaszainak váltakozására. Bár az elbeszélés felszínén nincs lenyomata efféle konfliktusnak, a mű szimbolikáján keresztül mégis megnyilvánul.

5

A szöveg visszatérő motívumainak mélyebb vizsgálata során a névtelen hős és a piros virág közötti harc egy újabb lehetséges értelmezést kap.

Az elbeszélés szimbolikájáról szólva, úgy látom, hogy az ezt vizsgáló kutatók figyelme elsiklott egy jelentős momentum felett. A 2000-ben rendezett oxfordi Garsin-szimpozium egyes előadásai többféleképp

értelmezik *A piros virág* központi képét, a piros virágot: például ezoterikus szimbólumként (БЕЛИНСКАЯ 2000. 27–29), vagy Prométheusz tüzét idéző jelenséggént (СИЛАНТЬЕВА 2000. 146–156), de a szilfa jelenlétére, úgy tűnik, senki nem figyelt fel. Azonban érdekes szimbólum-párt alkot az elbeszélésben a piros virág állandó jelenléte és a szilfa gyakori visszatérése.

A szilfáról nem csak a kórházudvar leírásakor esik szó, de a beteg úgy véli, hogy a szilfák legendákat mesélnek neki, majd a végzetes estén szintén a kórház kerítésének túloldaláról visszanyúló szilfa ágaiba kapaszkodva sikerül szökési tervét megvalósítania. Tehát míg a piros virág a legfőbb ellenség a beteg vilásképeiben, addig a szilfa segítő szerepben tűnik fel. A szimbólumok nyelvén a piros virág, mint mákféle, azon túl, hogy a feledés és semmittevés kifejezője, a termékenység és az anyaisten-nő szimbóluma is egyben.⁹ A szilfa pedig a méltóság jelképe: magasságával és széttárt ágaival az erő és támasz megtestesítője, és sugárzó lényével kapcsolatban úgy tartják, a férfiasság szimbóluma is egyben.¹⁰

Ezáltal a névtelen beteg, az őt segítő szilfa, és a piros mákvirág közötti küzdelem értelmezhető a feminin és maszkulin erők egymásnak feszüléseként is. A világ minden gonoszsága így mintegy női alakként jelenik meg, ami valójában meglehetősen gyakori képzet. Az ősi kultúrák zömében megfigyelhető a rossz eredő és a nőiség egybefonódása. Az orosz hiedelemvilágban szintén van erre utaló nyom: a halál általában sovány öregasszonyként jelenik meg, de egyes elképzelések szerint a halál valójában Ádám elátkozott leánya, míg az emberi alakot öltő betegségdémonok szintén megjelenhetnek leány, fehér ruhás asszony, vagy ijesztő öregasszony alakjaiban. Nem ritka az sem, hogy a nő sárkány képében jelenik meg, és ez *A piros virág* szimbolikájának szempontjából különösen érdekes. Ahrimán ősi szimbóluma is a sárkány, és maga az elbeszélés névtelen betege is úgy látja a piros mákvirágot, mint amiből kígyószerű, tekergő pataokban árad a rossz.¹¹

⁹ Forrás: <http://symbolist.ru/plants/mak.html>

¹⁰ Forrás: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Вяз.html>

¹¹ A kígyó a legtöbb mítoszban (például kozmogónikus mítoszokban és az egyiptomi mitológiában) egyenértékű és felcserélhető a sárkánnyal.

Elmondható tehát, hogy a mű témaválasztását a szerzői élettapasztalat irodalmi színtérbe való átemelésének kíváncsiánál motiválta. Míg a leírások, illetve vizuális és hanghatások dinamikát, úgy az önéletrajzi emlékek terápiás jellegű kiírása, a referencialitáshoz való közeledések és távolodások egyfajta ívet adtak a szövegnek: kezdetben bár a főhős *névtelen betegként* nevezése eltávolító szándékot jelzett, az elbeszélés később számos szinten éreztette önéletrajzi jellegét, majd az *elbeszélt én* fiktív halála mégis, mintha Garsin énjének e múltbeli, traumatikus darabjának sikeres eltávolítását is jelentené.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Kristó Sándor (SZTE-BTK)

Bibliográfia

- BÁLINT Ágnes 2014: *Pszichobiográfia és irodalom*. Kronosz Kiadó, Pécs.
- BARTH, Paul 2002: *A filozófia klasszikusai: A sztoa*. Farkas Lőrinc Imre Kiadó, Budapest.
- COHN, Dorrit 1996: Áttetsző tudatok. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 81–193.
- FARKAS Zoltán 2012: *Vlagyimir Szolovjov: Az első rendszeralkotó orosz bölcse-lő*. Attraktor Kiadó, Máriaibesnyő.
- GARSIN, Vsevolod 1926: A piros virág. In: GARSIN, V.: *A piros virág. Elbeszélés-ek*. Kner Izidor Könyvnyomtató, Gyoma, 5–29.
- GOETHE, Johann Wolfgang 1964: *Faust*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- LEJEUNE, Philippe 2003: Az önéletírói paktum. In: VARGA Z. Zoltán (szerk.): *Önéletírás, élettörténet napló. Válogatás Philippe Lejeune Írásaiból*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 17–46.
- MADÁCH Imre 2014: *Az ember tragédiája*. Madách Irodalmi Társaság, Szeged.
- OZSVÁTH Károly 2011: *Pszichiátriai Lexikon*, Oriold és Társai Kiadó, Budapest.
- RENCÉNYI Tibor 1996: *Élő vallások*, Útmutató Kiadó, Budapest.
- SILANTYEVA, Valentina 2000: Metaphor, symbol and the Prometheus legend in „The red flower” // *Vsevolod Garshin at the turn of the century: an international symposium in three volumes*. Oxford, 146–156.

- БЕЛИНСКАЯ, Н.В. 2000: «Красный цветок» как эзотерический символ. В кн.: *Vsevolod Garshin at the turn of the century: an international symposium in three volumes*. Oxford, 27–29.
- ГАРШИН, Всеволод 1984: Красный цветок. В кн.: ГАРШИН, М.: *Сочинения*. Советская Россия, Москва, 191–205.
- ИВАНОВ, Вячеслав 1979: Прологомены о демонах: Лик и личины России. В кн.: ИВАНОВ, Вячеслав: *Собрание сочинений в 4 томах, Том 3. Статьи*. Foyer Oriental Chrétien, Брюссель, 243–252.
- ЛАТЫНИНА, А. 1986: *Всеволод Гаршин. Творчество и судьба*. Художественная Литература, Москва.
- МЕЛИХОВ, Александр 2014: *Самый чистый, самый искренний и самый симпатичный*. Новая Юность, №5, Москва http://magazines.russ.ru/nov_yun/2014/5/7m-pr.html (Letöltés dátuma: 2016. október 10.)
- <http://symbolist.ru/plants/mak.html> (Letöltés dátuma: 2016. október 10.)
- <http://www.symbolarium.ru/index.php/Вяз.html> (Letöltés dátuma: 2016. október 10.)

A lovag és a művészet motívumának kapcsolódási pontjai Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című művében

1. Bevezetés

Dolgozatom Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című művében megjelenő lovag figuráját vizsgálja a művészet motívumának szempontjából az alábbi szövegek intertextusán keresztül: Cervantes: *Don Quijote*; Puskin: *Jelenetek a lovagkorból*, ezen belül is a *Szegény lovagról* szóló vers; illetve Puskin: *Egyiptomi éjszakák* című műve. Az alábbi művekben mind megjelenik a lovag, a művész figurája és a *művészet* motívuma. Felmerül a kérdés, hogy ezek mi alapján állíthatók párhuzamba. Ebből a szempontból az említett szövegek dialógusba is kerülnek egymással. *A félkegyelmű*ben pedig mindezek a történetek összeérnek. A művészet kérdéskörén belül előtérbe kerül az előadás, az előadó jelentősége, és az, hogy ő az elkészült művön keresztül milyen kapcsolatot tud létesíteni a környezetével, a publikummal. Érdekes megvizsgálni az előadói helyzetek egymásra rétegződését is. A lovagi vonásokkal rendelkező Miskin herceg az általa képviselt művészet segítségével tudja felvenni a kapcsolatot az őt körülvevő világgal. Megérti-e a publikum, hogy mit szeretne számukra közvetíteni a herceg? Van-e más olyan szereplő a műben, aki előadói helyzetbe kerül?

2. Miskin mint lovag-figura

Fontos áttekinteni Miskin lovagi jellemzőit a cselekmény szintjén, amelyekkel Solti Gergely már részletesen foglalkozott 2008-ban megvédett disszertációjában. A főszereplő lovagi viselkedése a történet több pontján megnyilvánul. Miközben a herceg hazafelé tart Oroszországba, elhatározza, hogy mindenkiel udvarias módon és őszintén fog viselkedni (85).¹ Svájcban ő is erre tanította a rábízott gyerekeket. Vagy amikor Gányáékhoz kerül, Gánya kijelenti, hogy mindenki adja meg a hercegnek a legteljesebb tiszteletet (113). A herceget a szöveg több helyen ritka lényként említi, mint például akkor, amikor Nasztaszja Filippovnáának bemutatják (118). Most nézzünk meg konkrét jeleneteket a műből, amelyeket Solti Gergely is kiemel disszertációjában (SOLTI 2008. 20–21). A hős lovagiasan viselkedik akkor, amikor az elesett Marie-nak segít, vagy amikor Gánya húgát megvédi a bátyja pofonjától. A lovagi jellemre utal az, amikor Nasztaszja Filippovnáát megvédi az utcán. Ide tartozik még Aglaja és Miskin kapcsolata, például az az eset, amikor a lány megmutatja neki Gánya levelét. Tehát azt mondhatjuk, hogy Aglaja megbízik a hercegben. Amikor Miskin megérkezik, mindenki őt hallgatja, a problémáikat megosztják vele, mintha Miskin a gyóntató papjuk lenne. Ő az, aki próbálja Nasztaszja Filippovnáát megmenteni Rogozsintól, ahogyan a lovagok is, ő is meg akar tenni mindent az elesettért. Mégis a legegységelműbb utalás Miskin lovagi mivoltára az, amikor Aglaja Puskin *Élt a földön...* kezdetű költeményét szavalja. Dosztojevszkij regényében ekkor rátalálunk egy másik alkotásra, Puskin művére.

Miskin Svájcból tér vissza Oroszországba, ahol kiderül, hogy már egyetlen rokona sincs, leszámítva a tábornoknét. Amikor Miskin herceg betoppan Jpancsin tábornokékhoz, az alábbi szituáció játszódik le. A Miskint fogadó komornyik hangsúlyozza, hogy a herceg csak vendég, vagyis látogató, ami azt jelenti, hogy nem tartozik bele abba

¹ A *félkegyelmű* magyar fordítását a dolgozat egészében Dosztojevszkij 2002 alapján idézem. Az orosz szöveget a 2003-as kiadás alapján idézem. A magyar és orosz idézetek után zárójelben a lapszámok állnak.

a világba, amelybe ő érkezett. Felmerül a *saját* és *idegen* világ viszonya, hogy az általuk képviselt nézőpontok dialógusba tudnak-e kerülni egymással, közös nevezőre tudnak-e jutni. A Miskin által képviselt lovagi értékekre, amelyek a herceg *saját világához* tartoznak, vajon hogyan reagálnak Japancsinék és a többi szereplő? Milyen előadói helyzeteken keresztül történik mindez? Látni fogjuk, hogy egyes előadói helyzetek a kultúra különböző szféráit foglalják magukban.

3. Előadói helyzetek

Az előadói helyzetekben több szempontból fontos szerepet kap a *szépség* motívuma. Mi a *szépség*? Ami szépnek látszik, az valójában is szép? A *lovag* miképpen köthető a *szépség* motívumrendszeréhez?

3.1. Az írás mint művészet

Amikor a tábornok megismeri Miskint, mondja neki, hogy „*kitűnő nevelésben részesült*” (32). Kiderül az is, hogy szépen ír, kalligráfusi tehetséggel rendelkezik. A tábornok meg is jegyzi, hogy Miskin nagy tehetség, művész (39). A herceg hangsúlyozza, hogy a francia jelleget is átvitte az orosz betűkbe, ami nem volt egyszerű, de sikerült neki. Meglátásom szerint a francia nyelv említése utalás arra, hogy az európai kultúra a francia kultúra közvetítésével érkezett Oroszországba. Dosztojevszkij a művészet nyelvét az emberek esztétikai kommunikációjának nyelveként definiálja. Miskin úgy fogalmaz, hogy ő a XIV. században élt Pafnutij apát írását sajátította el, mert megtetszett neki. Az íráson keresztül egyidejűleg találunk utalást a régi orosz szövegekre, de emellett, ahogyan említettem, látjuk a francia kultúra közvetítő szerepét is. A szépírás az elsők között szerepel, amivel Miskin lenyűgözi a közönségét. Az aláírás képi alkotásnak is nevezhető (SOLTI 2008. 49), mivel Miskin az aláírást lemásolja. Érdeemes megfigyelni a „*nucamb*”

ige kettős jelentését: *írni és festeni*. Solti Gergely úgy véli, hogy Miskin az aláírás bemutatása után más előadói helyzetben van, mint amikor elmeséli a híres apát történetét, ekkor sajátos történetmondói szerepkörbe kerül.

3.2. *Miskin mint történetmondó*

Az említett disszertáció szerzője Miskint történetmondónak nevezi, nemcsak akkor, amikor Svájcról, hanem akkor is, amikor az élet nagy kérdéseiről szól. Ahogyan a herceg mesél, az már maga művészet. Ezt többek között Adelaida is észreveszi, amikor megkéri a herceget, hogy beszéljen arról, hogy volt-e már szerelmes. Hozzáteszi, hogy amikor Miskin mesél, már nem filozófus (75) (SOLTI 2008. 19). Feltehetnénk a kérdést: akkor ki is ő valójában? Miután visszatér hazájába, mint alkotó, bekerül a nagyvilági emberek társaságába. Láthatjuk, hogy az ilyen emberek között milyen fogadtatásban részesült.

Miskin nem egyszerűen csak történeteket mond a környezetének, hanem a publikumának nyelvén akar megszólalni, azt szeretné, hogy megértsék őt. Ebből kifolyólag azt lehet mondani, hogy a herceg példabeszédein keresztül jut közelebb az emberekhez. Ilyen többek között a Japancsin-lányoknak elmondott történet a szerelemmel kapcsolatban, amikor ezt Marie-val való kapcsolatán keresztül próbálja bemutatni. Idetartoznak még Miskin Rogozsinnal folytatott beszélgetései is. A példabeszéden keresztül eljutunk a bibliai szöveghagyományhoz. Miskin a szűzsé több pontján krisztusi jellemzőkkel rendelkező szereplőként lép elénk.

Miskinben érezzük a gyermeki lelkületet, ő az, aki segít a gyermekeknek, tanítja őket. A herceg úgy vigasztalja Nasztaszja Filippovná, mint egy gyermeket. A műben többször előkerül, hogy Miskin gyerekes, iskolás szavakat használ, amit Aglaja szóvá is tesz neki. Tehát a herceg előadásmódja több esetben a gyermeki beszédmódhoz közelít. Aglaja Miskin szemére veti, hogy nem lehet a herceggel semmi komoly dologról társalogni. A lány szerint Miskin csak tudományos és fennkölt témákról tud megnyilatkozni. A herceg pedig fél, hogy

ha beszélni kezd, eltöri a kínai vázát, amely műalkotás. A herceg azt mondja magáról, hogy nem tud gesztikulálni, nincs szónokias modorra (585). Hiányzik belőle a retorikához, a szónoklathoz való képesség.

3.3. *A nő és a művészeti alkotás kapcsolata*

A nő, a művészeti alkotás és a szépség kapcsolatára jó példa a Nasztaszját ábrázoló fotó és Holbein Krisztus-képe. Ezek képzőművészeti alkotások. A *félkegyelmű*ben Nasztaszja Filippovnával először egy fényképen keresztül találkozunk, amely által Miskin kifejti a szépségről alkotott nézeteit. Nasztaszja és Kleopátra története között hasonlóságokra bukkanhatunk (SOLTI 2008. 99).

Nasztaszja Filippovna a lezüllött nőt testesíti meg. Kívülről nagyon szép, amire Miskin is felfigyel, de a belső szépségét illetően már más a helyzet. Megmutatják neki a nő fényképét. Felteszik neki a kérdést, hogy ő az ilyen szépséget szereti-e. Miskin azt feleli, hogy igen, mivel az arcára sok szenvedés van ráírva. A szépség és a szenvedés kettőssége Holbein Krisztus képénél is ott van. Maga az a tény, hogy a halott Krisztus fekszik a képen, nem a szépségre vonatkozik, ám ha a műalkotást nézzük, akkor a kép a művészet szépségét jeleníti meg. Erről Miskin szól Rogozsinnál tett látogatása után: Krisztus arcának szépsége megmarad a keresztfán, a kínok és gyötrelmek között (453). Ám Rogozsin képén nyoma sem volt a szépségnek. A szépség témája megjelenik a tábornokné, a lányai és Miskin között lezajló beszélgetésben. Amikor Miskint megkérdezik, hogy milyennek találja Aglaját, Miskin így jellemzi a lányt: „*Olyan szép, hogy az ember nem is mer ránézni.*” (88). Vélekedése szerint a szépségről nehéz véleményt mondani, mivel a „*szépség: talány*”. A Holbein-képen keresztül a reneszánsz kultúrához kapcsolódunk.

A szakirodalom több szempontból összeveti Puskin az *Egyiptomi éjszakák* című művében szereplő Kleopátrát Nasztaszjával. Kleopátra ezt mondja szeretőinek: „*Ki vesz meg – életének árán – / Egy vélem töltött éjszakát?*” (341). Miskin a kivégzés-történettel kapcsolatban arról beszél, hogy öt perc milyen fontossággal bír. Öt perc jelenti az egész

életet. Kleopátra kereskedik a szépségével, ugyanígy tesz Nasztaszja is, aki azt mondja, hogy mindenki csak kihasználta, de egy rendes férjnek való embert nem talált. Nasztaszja a születésnapján megkéri a vendégeket, hogy meséljenek valami szégyenteljes történetet az életükből. Ennek a jelenetnek olyan olvasta is lehet, mintha Nasztaszja azt kérné, hogy a vendégek improvizáljanak az általa választott témára. Ahogy Kleopátra esetében a fiatal hódoló, itt Miskin ajánlja fel szerelmét Nasztaszjának. A herceg azért teszi ezt, hogy megmentse őt. Kleopátrának és Nasztaszjának is három szeretője van. Stedtke szerint Flavius a bátorságot, Kriton a bölcsességet, a fiatal pedig az ártatlan szerelmet jelképezi. Nasztaszja Filippovna esetében Rogozsin a szenvedélyes, Gánya a hivalkodó, becsvágyó, a herceg pedig a tiszta, keresztényi szerelem megtestesítője (ИИТЕДТКЕ 1986. 140). A Kleopátra és Nasztaszja között vont párhuzam az antik hagyományt, kultúrát idézi meg.

Lotman szerint érdekes hasonlóságra bukkanhatunk a Bibliával kapcsolatban. Kleopátra szeretőinek kivégzése a vacsora elfogyasztása után történik, ugyanúgy, ahogyan Jézus elfogatása (ЛОТМАН 1982. 21).

3.4. Improvizáció

Mind az *Egyiptomi éjszakákban*, mind pedig *A félkegyelműben* nyomon követhető az *improvizáció* motívuma. Az *Egyiptomi éjszakákban* az improvizátor kétszer improvizál, Aglaja pedig akkor, amikor elmondja Puskin *Élt a földön kezdetű...* versét a szegény lovagról.

3.4.1. A szegény lovak

A *szegény lovak* két műalkotáson keresztül jelenik meg. Az egyik, amikor Adelaida képéhez modellt keresnek. A szegény lovagról szóló vers töredékével nem tud mit kezdeni, mivel nem ismeri a vers kezdetét és végét. Adelaidának nincsenek pontos információi a szegény lovagról.

Aglaja világosítja fel testvérét, hogy ki is a szegény lovak: ő az, aki hisz a „*tiszta szépségben*”, ez a motívum megjelenik a *Don Quijotéban*, de ott a szegény lovak komikus, *A félkegyelműben* viszont komoly szerepben van jelen. Majd pedig Aglaja elszavalja Puskin versét úgy, mintha

improvizálna. A szöveg úgy fogalmaz, hogy a lány nem esik zavarba, sokat megengedett magának az „előadásában”. A versszavalást a szöveg szertartásnak nevezi (278). Komolysággal, fennkölt egyszerűséggel, a vers eszméjébe belemélyedve adja elő a költeményt Aglaja. Ez a vers magyarázatot adhat arra, hogy ki is valójában Miskin. A mű ezen részében tetten érjük a középkori lovagi kultúra hagyományát egyrészt a Don Quijotén keresztül, másrészt meg eljutunk a puskin-i szöveghez: a *Jelenetek a lovagkorból* című drámai alkotáshoz, ahol Franz szavalja el ezt a verset. Úgy tűnik, mintha Franz is improvizálna, azt mondja, hogy egy maga szerezte dalt ad elő, amelyet a közönség megdicsér, csak úgy tartják, hogy nagyon szomorú. A lovagi lét kötelezettségekkel jár. Az idézett disszertáció kitér a lovagi szolgálatra a *Jelenetek a lovagkorból* című művel kapcsolatban. Franz fegyverhordozónak szegődött el, de végül mégis szolgává vált. Úgy gondolta, hogy a lovagi élet szabadsággal jár, ám megtanulja, hogy ez nem így van. Miskin is látszólag szabad életet él, de végül is mindenkit szolgál.

3.5. *Miskin mint improvizátor; az improvizátor mint lovag*

A *félkegyelmű*vel érdemes egybevetni Puskin *Az egyiptomi éjszakák* című elbeszélését a művészet és a lovagi motívumok szempontjából. Az első feltűnő hasonlóság a két mű között, hogy Miskin és az improvizátor is szegények. Mind a ketten nincstelenül érkeznek Oroszországba. Miskin Svájcban jön, az improvizátor pedig Nápolyból, és mind a ketten el szeretnének szegődni, hogy dolgozzanak. Az improvizátor így fogalmaz: „*Tehetségemben bízva utaztam ide, Oroszországba.*” (330).² Amikor a tábornok el van ragadtatva Miskin kalligráfusi tehetségétől és művésznek nevezi, az orosz szövegben az „*apmucm*” szót olvassuk (35), mely kifejezést többek között a közönség előtt előadó művészre használjuk (УШАКОВ 1984. 21). A szöveg „*apmucm*”-nak nevezi az improvizátort és Miskin herceget is. Az improvizátornak nincs semmije, amikor Oroszországba érkezik. Miskint is hasonló helyzetben találjuk.

² *Az egyiptomi éjszakák* magyar fordítását a dolgozat egészében Puskin 1972 alapján idézem. A magyar idézetek után zárójelben a lapszámok állnak.

Ő is nincstelenül jön, és amikor a tábornok megkérdezi, hogy miből akar megélni, azt feleli, hogy dolgozni akar. Látjuk, hogy mindketten művészi adottsággal rendelkeznek. Az improvizátor egy témára azonnal verset tud költeni, Miskinnak kalligráfusi tehetsége van. Ezen keresztül jutunk el a *nincstelen művész* motívumához.

Ám felmerül a kérdés, hogy az improvizátor miért nevezhető lovagnak. Klaus Stedtker *Az egyiptomi éjszakák művészetéről* című tanulmányában Dosztojevszkijt (ИШТАТКЕ 1986. 99–100) idézi, aki az improvizátor feladatát abban látja, hogy megvédje a művészetet az erkölcstelenségtől. Ha belegondolunk, a loagnak is hasonló feladata van, ő a világ erkölcsének őrzője. Puskin számára fontos kérdés a művészet társadalomhoz való viszonyának kifejezése (ИШТАТКЕ 1986. 143).

3.6. A társadalom, a művész és a művészet viszonya

Meg kell vizsgálni azt a kérdést, hogy a társadalom, azaz jelen esetben a publikum miként fogadja be a művészetet, és miképpen viszonyul a lovagi értékekhez, ez is magában foglalja a *saját-idegen* problémakörét. Az improvizátor Olaszországból érkezik, olaszul beszél, és ki is fejezi aggodalmát: „*De ha önöknél senki sem érti az olasz nyelvet, akkor ki jön majd el, hogy engem meghallgasson?*” (332). Csarszkij azt feleli erre, hogy nincs használatban az olasz nyelv, de majd divatba fog jönni. Az olasz a művészet nyelve (ИШТАТКЕ 1986. 139), olaszul társalog egymással a két művész: Csarszkij és az improvizátor. Tehát a publikum még nem érti a művészet nyelvét, azt, hogy mi is az igazi művészet. A cél abban rejlik, hogy a közönség megtanulja értékelní a művészetet és befogadni azt. Puskinnál a művészet nyelve az irodalmi nyelv (ebben az esetben az olasz), a költészet nyelve pedig az improvizáció verses formáján keresztül jelenik meg. Ahogyan már utaltam rá, eleinte Miskint sem érti a környezete. Példaként szolgálnak erre a herceg szépírása, illetve megnyilatkozásai.

Érdemes összevetni a nagyvilági érdekek és az alkotó kettősségét *A félkegyelműben* és az *Egyiptomi éjszakákban*. Puskin művében az első fejezetben Csarszkij az, aki az alkotói létet testesíti meg, a nagyvilági

érdekek képviselője pedig az improvizátor (Кроо 1988. 209). Csarszkij a költő, ő mutat példát az improvizátornak. Ám a második részben a szerepek felcserélődnek. Az improvizátor lesz az, akire Csarszkij felnéz. Úgy gondolom, ez a jelenség *A félkegyelmű*ben másként rajzolódik ki. A nagyvilági érdekeket végig a tábornok és a családja képviselik, az alkotó pedig végig maga Miskin herceg. A történet folyamán az általa képviselt eszmék szolgálnak például a nagyvilági társadalom tagjai számára.

4. Összegzés

Láthatjuk, hogy az előadói helyzetek, az előadások egymásra rétegződnek a kultúra különböző szféráin keresztül. A bibliai szöveghagyománytól (példabeszéd) kezdve, az antik kultúra, a régi orosz szövegek említésétől (Pafnutyij apát), a középkori lovagi kultúrán, a reneszánszon át jutunk el Puskin koráig (*Jelenetek a lovagkorból*). Ezek a szövegek, előadásmódok *A félkegyelmű*ben összeérnek. A művészet esetében nemcsak irodalmi, hanem képzőművészeti alkotások jelentőségét is ki kell emelni Nasztaszja Filippovna és Holbein képével kapcsolatban. A művészi megnyilatkozások közül ki kell emelni a szavalat és a retorika fontosságát.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Prof. Dr. Kroó Katalin (ELTE-BTK)

Bibliográfia

- DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 2002: *A félkegyelmű*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
PUSKIN, A. Sz. 1972: Egyiptomi éjszakák. In: GERENCSÉR Zsigmond (szerk.): *Puskin válogatott prózai művei*. Európa Kiadó, Budapest. 327–341.

- PUSKIN, A. Sz. 1949: Jelentek a lovagkorból. In: *Költemények és egyéb verses munkák*. Szikra Új Magyar Kiadó, Budapest. 46 –479.
- SOLTI Gergely 2008: Dosztojevskij: *A félkegyelmű Miskin alakjának megformálása a poétikai történetmondás fényében*. Bölcsészdoktori disszertáció, Budapest.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 2003: *Идиот*. Ермак, Москва.
- КРОО, Каталин 1988: Динамическая модель сюжета в «Египетских ночах» Пушкина. *Studia Russica*. Budapest, XII. 205–220.
- ЛОТМАН, Ю. М. 1982: Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе, В кн.: *Временник пушкинской комиссии*, Наука, Москва, 21.
- ПУШКИН, А. С. 1970: Египетские ночи. В кн.: *Собрание сочинений*. Т. 8. Художественная литература. Москва, 55–73.
- ШТЕДТКЕ, Клаус 1986: «Египетские ночи» и вопрос об искусстве (К проблеме интекста в статье Достоевского «Ответ Русскому Вестнику»). В кн.: *Семиотика пространства и пространство семиотики*, Тарту, 99–100.
- УШАКОВ, Д. Н. 2014: *Толковый словарь современного русского языка*. Аделант, Москва, 21.

JURACSEK KATA

Ulickaja: *Életművésznők* – műfajpoétikai kérdések.
A hazugság mint motivikus szervezőelem.

Ljudmila Ulickaja *Életművésznők* című kötete Magyarországon első ízben 2004-ben jelent meg,¹ és bár művei közül nem ez örvend a legnagyobb népszerűségnek, elemzői szempontból felépítése igen sokrétű, ezért is tesszük vizsgálatunk tárgyává. Bár a mű első látásra csupán egymáshoz lazán kapcsolódó elbeszélések gyűjteménye, értelmezésünk során kísérletet teszünk annak bebizonyítására, hogy az teljes joggal értékelhető annál szorosabb szövegegységként, „összetett regényként” is.

Jelen tanulmány fókuszpontjában a szöveg majdnem minden részében ismétlődően tematizált hazugság aktusa áll, amely bár látszólag csak egy, a mű vége felé már-már kiszámíthatóvá váló fogás, a következőkben amellettt érvelünk, hogy a *hazugság* mint motívum a szöveg tematikus egységét adja, amelyen keresztül a központi alak, Zsenya személyiségfejlődése jelenik meg. A hazugságot egyrészt a fikcióval,

¹ Ulickaja, Ljudmila 2004: *Életművésznők*. Magvető, Budapest. A továbbiakban ebből a kiadásból idézünk.

a fikcionalitás szintjeivel való kapcsolatán, másrészt konkrét társadalomtudományi és irodalomkritikai modelljein keresztül határozzuk meg. Ebben az elméleti keretben vizsgáljuk meg, hogyan konstruálódik a szövegvilágban a hazugság szüziséje, valamint az – a szöveg narratív sajátosságainak is köszönhetően – hogyan válik a személyiségfejlődés mutatójává, alátámasztva a kötet egységét, „összetett regényként” való értékelését.²

1. A műfaj meghatározásának lehetőségei

Az *Életművésznők* műfaji meghatározása nem könnyű feladat, hiszen ahhoz, hogy erre választ adjunk, többféle szempontból is meg kell vizsgálnunk a kérdést. A cselekményt összefogja egy ismétlődő szereplő, Zsenya, aki hol az előtérben, hol a cselekmény háttérében, de folyamatosan jelen van. Zsenya alakján kívül ismétlődő elem a *hazugság* motívuma, amely az utolsót leszámítva minden egyes részben szerepet kap. Már ebből is látható, hogy valamiféle kapcsolat áll fenn az egyes részek között, így a különálló elbeszélések műfaját egyértelműen kizárhatjuk, hiszen az „*egyetlen cselekménysorozatra épül*” (HEGEDŰS 1972).

Az elbeszélés azonosíthatóságának kizárása után látszólag két megoldási lehetőség kínálkozik: a művet értékelhetjük elbeszélésciklusként vagy regényként. A novellaciklus (a továbbiakban elbeszélésciklus) definíciója szerint „*a novella kiterjesztése*”, „*amely ugyanannak az*

² A szöveg másik összetartó ereje strukturális szinten jön létre, az elbeszéléstechnika egységében mutatkozik meg. Narratológiai szempontból a kapcsolat, Mieke Bal (2009) terminológiáját használva, a fokalizáció szintjén jelenik meg, az elbeszélői nézőpont egységessé válik a belső fokalizáló külső narrációba való ágyazásával, amely minden részben következetesen végigvitt technikaként érvényesül, megteremtve a szöveg egységét. Jelen tanulmány terjedelmi előírásainak betartása érdekében a következőkben a narratológiai elemzésre nem térünk ki részletesen (bővebben erről: Juracsek Kata: *Ulickaja: „Életművésznők” – Műfajpoétikai kérdések*. [különdíjat elnyert TDK-pályamű – XXXIII. OTDK 2017; kézirat]).

alaknak különböző élményeiről szól” (KOLTAI 1992). A definíció nem teljes, hiszen elbeszélésciklusok nem csupán egy ismétlődő szereplőre épülhetnek, hanem például ismétlődő konstrukciós elvre is, gondoljunk csak Puskin Belkin-elbeszéléseire, melyek poétikai eljárásairól Wolf Schmid ír részletesen (ШМИД 1998. 11–36). A regény definíciója még ennél is nehezkesebb, hiszen az ókortól létező műfaj nagy átalakulásokon ment keresztül, így sok különböző változata létezik (KOLTAI–HEGEDŰS 1989), sem terjedelmében sem formájában nem egységes.³ Bezeczky Gábor (2003. 189–190) szerint elméleti szinten hagyományos regénynek „*azt a regénytípust tekinthetjük, amelynek idő- és térszemlélete a folytonosságra épül, és amelyben az események egységes és összefüggő ok-okozati láncolatot alkotnak. Az eseményekről rendszerint megtörténésük időrendjében olvasunk. Az elbeszélő számára nem jelent leküzdhetetlen akadályt a szereplők gondolatainak ismertetése. [...] Az ilyen regényekben a cselekménynek íve és irányultsága van.*” Vizsgálatunk szempontjából a regény szintén fontos tulajdonsága az egységesség megteremtése.⁴

Az *Életművész*nők ezek alapján valahol a regény és az elbeszélésciklus között áll: a szereplők szintjén egyrészt minden egyes részben megjelenik Zsenya, akinek így majdnem egész élettörténetét lineárisan kibontva látjuk, másrészt a többi szereplő egy-egy rész után kivonul a cselekményből, ami a lezártág érzetét adja. Az ok-okozati kapcsolatok ugyan megfigyelhetők, de az események szintjén csakis az egyes részekben belül, ugyanakkor a történeteken keresztül kirajzolódik Zsenya személyiségfejlődése, ami egyfajta ívet ad a műnek. Ebben az olvasatban minden egyes elbeszélést ezen fejlődés egy-egy állomásának tekinthetünk, így nem lehet azokat más sorrendben olvasni, elengedhetetlen, hogy együtt értelmezzük őket, hiszen nem a többi szereplő történetéről van szó, hanem elsősorban Zsenyáéről. A problémára egy

³ A regény műfajának változatosságát jelzi Bernáth Árpád (2006. 196–197) és munkatársai meghatározása: „*A regényeket csoportosíthatjuk történeti szempontból, például barokk regény, realista regény, posztmodern regény vagy tematikailag (pikareszk regény, családregény, fejlődésregény), esetleg formai tulajdonságai alapján (levélregény, montázsregény).*”

⁴ A nagy kompozíciók egységességének elméleteiről bővebben Hajdu Péter (2003) írt.

harmadik lehetőség kínálhat megoldást: a mű „összetett regényként” való értelmezése.

Az „összetett regény” (*composite novel*) fogalmát a Dunn–Morris (1995. 1–19) szerzőpáros vezette be. Definíciójuk szerint az „összetett regény” *„olyan irodalmi mű, amely rövidebb, egyenként teljes és autonóm szövegekből áll, melyek egy vagy több szervezőelv mentén, koherens egészen kapcsolódnak egymáshoz.”*⁵ A kifejezést az elbeszélésciklus szinonimájaként használják, azonban ahogy arra Bezeczký Gábor (2003. 191–192) is rámutat, *„meghatározásuk alkalmazható ugyan egyes esetekben, de azonnal látszik, hogy túl szűk, és nem minden fér el a keretei között”*. Bezeczký elválasztja egymástól az elbeszélésciklus és az „összetett regény” fogalmát, meghatározása szerint ugyan a szövegegységet mindkét esetben önmagukban is megálló elbeszélések alkotják, de míg az elbeszélésciklusnak *„sem az egyes darabjai, sem a darabok száma, sem a sorrendjük nem állapítható meg pontosan”*, addig az összetett regény *„meghatározott darabszámú és meghatározott sorrendű, egy kötetben kiadott elbeszélések gyűjteménye”*. Tehát míg az elbeszélésciklus egy kötetlenebb, szabadabban változtatható struktúra, melyből és amelybe ki- és bekerülhetnek darabok, addig az „összetett regény” esetében a részek száma meghatározott, mindegyik hozzátesz valamit az egészhez, illetve elengedhetetlen, hogy az egyes részek az adott sorrendben jelenjenek meg.

Ezen megfontolások alapján a továbbiakban amellet fogunk érvelni, hogy az *Életművésznők* nem csupán lazán kapcsolódó elbeszélések ciklusa, hanem „összetett regény”, amely a központi alak, Zsenya fejlődését, személyiségének teljes transzformációját ábrázolja a hazugság szűzség tematizálásán keresztül. Ennek alátámasztásához a továbbiakban a motivikus szinten érvényesülő, a kötet majdnem minden egyes részében ismétlődő hazugságot tesszük vizsgálatunk tárgyává, annak mechanizmusát, illetve a központi alak, Zsenya átalakulását ennek tükrében.

⁵ Az idegennyelvi szakirodalmi tételeknél, ahol nem áll rendelkezésre magyar fordítás, a továbbiakban minden esetben saját fordításunkban adjuk meg az idézetet.

2. A *hazugság* mint központi motívum

Az *Életművésznők* központi, ismétlődő motívuma a hazugság, Zsenya alakjának személyiségfejlődése ezen keresztül jelenik meg, felrajzolva egy ívet a teljes naivitástól a hazugságot könnyen feldolgozó, azt mindennapos jelenségeként kezelő hozzáállásig. A cselekmény szintjén a hazugság részről részre egyazon séma szerint strukturálódik: valaki hazudik valakinek, majd a hazugság a történet végére valamilyen módon lelepleződik. Vagyis, bár újabb és újabb konstellációban, más szereplőkkel és más helyzetben bemutatva, de az egyes részek alapvető struktúrája ugyanaz. A hazugság szüzséjének ciklikus ismétlődésével együtt jár az ahhoz való hozzáállás változása, Zsenya jellemének lineáris ívű transzformációja, tehát a két látszólag különböző irányú mozgás egyszerre van jelen. Ez a dinamika párhuzamba állítható Jurij Lotman (1994) elméletével, a ciklikus mitologikus szüzsék lineáris kibontásával, működésével a modern szövegekben.

Zsenya személyiségváltozása fokozatos, így annak minden egyes momentuma jelentőséggel bír, logikailag pedig meghatározó, hogy egy progresszív folyamatról beszélünk, tehát fontos, hogy az adott sorrendben szerepeljenek az egyes részek, alátámasztva azon megállapításunkat, hogy a művet értelmezhetjük „összetett regényként” is. A következőkben mindenekelőtt megvizsgáljuk a hazugság és a fikció kapcsolatát, rávilágítva az *Életművésznők* szövegének többszintű szervezettségére, majd a hazugság társadalom- és irodalomtudományi koncepcióinak segítségével feltárjuk, hogyan tematizálódik a *hazugság* központi motívumként a mű világában.

2.1 Fikció és hazugság

Mielőtt rátérnénk a hazugság problémájára, mindenképp meg kell említenünk a fikció kérdését, hiszen a hazugságokat értékelhetjük úgy is, mint a mű világán belül létező mikrotörténeteket. Így ezek az *Életművésznők* (fikciós) szövegén belül létező fikcióként jelennek meg, melyek konfliktusban állnak a műben modellált valósággal. Ebből a szempontból Zsenya története nemcsak a hazugság mindennapokba

ágyazódásának művészi megjelenítése lesz, személyiségfejlődése végére nemcsak a hazugságot és az igazságot tudja megkülönböztetni, hanem a hazugság motivikus szűzségén keresztül egyúttal képessé válik saját valósága elválasztására a felkínált fikciós világoktól.

A fikció és valóság viszonyának problematizálása a huszadik század második felében, elsőként a filozófiában, majd az irodalomtudományban is egyre nagyobb teret nyert. A filozófia fókuszában a fikciós entitások meghatározása mint metafizikai és ontológiai probléma állt,⁶ az új filozófiai elméletek nyomán pedig Lubomír Doležel (1998) átfogó munkája a fikciós világokat mint lehetséges világokat írja le.⁷ Az irodalomtudomány szintén értelmezte a fikcióképzés eljárásait,⁸ illetve a fikciós és tényszerű narráció különbségeit. Genette (1993. 78–88) szerint míg a tényszerű narráció esetén a szerző és az elbeszélő személye egybeesik, addig a fikciós narrációban a kettő elválik egymástól.

⁶ A fikciós nevek deskripciók problémájával foglalkoznak Gottlob Frege (1980) és Bertrand Russell (1905), valamint Saul Kripke (1980) nagyhatású elméletei. A fikció és valóság viszonyának kérdésében több eltérő filozófiai álláspont is létezik: a posibilizmus szerint a fikciós entitások lehetséges világokban léteznek, ehhez az állásponthoz sorolhatjuk David Lewis [1968] hasonmás-elméletét. A neomeinongizmus Alexius Meinong nyomán (MEINONG 1981) a fikciós objektumok tulajdonságait problematizálja. Maga az elmélet nem egységes, így beszélhetünk az ezeket a tulajdonságokat konkrétan kezelő ortodox (lásd például Parsons [1980] és Jaquette [1996]), és azokat absztraktként értelmező unortodox neo-meinongizmusról (lásd például Zalta [1983]). Más álláspontot képvisel a kreacionizmus, amely a szerző szerepét állítja a probléma középpontjába (lásd például: Thomasson [1999] és Voltolini [2006]). A valóság és a nyelv viszonyának filozófiai elméleteivel összefoglaló jelleggel Kállay Géza (2013) foglalkozott.

⁷ A lehetséges világok (eredetileg filozófiai) elméletét az irodalomkritikában elsőként Thomas Pavel (1986) alkalmazta, az irodalmi műveket a valóság elemeivel összefüggő, de alapvetően autonóm világokként írva le. A lehetséges világok átfogó irodalmi koncepcióját Doležel (1998) dolgozta ki, aki – ellentétben annak filozófiai elméletével – ezeket a világokat „radikálisan befejezetlenként” írja le, hangsúlyozva a megmutatás és az elrejtés esztétikai szerepét.

⁸ Wolfgang Iser (1993) elméletében a fikcióképzés három alapvető fajtájáról beszél: a kiválasztásról (a valóság bizonyos részeinek a fikcióba foglalása), a kombinációról (a mű és a valóság elemeinek kölcsönhatása), illetve az önfeltárásról (a szöveg rámutatása saját fikcionalitására). Iser elméletében a valóság és fikció oppozíciója helyett javasolja a valós–fiktív–imaginárius hármast. Az elméletet Szabó Tünde (2015) is használja Ulickaja *Szonyecska* című művének értelmezéséhez.

Az *Életművésznök* fő gondolköre ebből a szempontból többszörösen összetett: a regényszöveg mint fikció tárul elénk, amelybe rövidebb, egy-egy szereplőre vonatkozó történetek ékelődnek be. Doležel elméletét továbbgondolva, értékelhetnénk ezeket a művön belüli lehetséges világoknak, alternatív életutaknak. De miért nevezhetjük a mikrotörténeteket hazugságnak? Mi indokolja ezt a pejoratív csengésű kifejezést? A válasz Jurij Lotman „szöveg a szövegben”-koncepcióján keresztül érthető meg, aki szerint: „A »reális/feltételes« szembeállítására épülő játék jellemző a »szöveg a szövegben« bármely szituációjára. Legegyszerűbb eset egy olyan részlet szövegbe iktatása, amelynek kettős, de ugyanakkor a műalkotás egész rajta kívül eső terével azonos kódja van. [...] A szöveg bizonyos részeinek a feltételesség jegyében történő kettős kódolása azt eredményezi, hogy a szöveg alaptere »reális« térként értelmeződik” (LOTMAN 1994. 72). Az *Életművésznök*ben, Lotman koncepciójával analóg módon, a hazugságokkal szöveg ágyazódik szövegbe, fikció a fikcióba. Természetük szerint a mikroszövegek a mű realitásának teréből táplálkoznak, ismét Lotmanhoz visszatérve, megkettőzik azt (LOTMAN 1994. 73–75), így akár össze is keverhetők az említett realitással. Ebbe a hibába esik Zsenya a mű elején, és e mentén figyelhető meg alakjának változása is: míg Irene története és a művön belüli valóság Zsenya szemében még a leleplezés után is szinte egy szinten állnak („Miért ölte meg őket?” [ULICKAJA 2004. 32]), addig a prostituáltak hazugságait, „átlátszó, együgyű és hazug meséiket” (ULICKAJA 2004. 91) teljesen analitikusan, szinte „fikciós szövegekként” értelmezi. Genette terminológiájával élve, míg a mű elején a fikciós narrációt Zsenya tévesen tényszerű narrációként fogja fel, addig a végén már határozottan el tudja választani egymástól a kettőt. Láthatjuk, hogy ebből a szempontból a mű végig fikció és valóság, igazság és hazugság kapcsolatát tematizálja.⁹

⁹ Külön szempont, és egyben érv az „összetett regényként” való besorolás mellett lehetne annak vizsgálata, hogy az *Életművésznök* szövege hogyan szól magáról a szövegről, hogyan működik metaszöveggént, mind a történet során megjelenő irodalmi művek, mind a hazugságként beékelte mikrotörténetek szempontjából. Ez az igazság – hazugság, valóság – fikció dichotómiái mellett, a művészet és valóság kettőset is tematizálja. Jelen tanulmány terjedelmi korlátai miatt erre a témára a továbbiakban nem térünk ki részletesen.

Tehát az *Életművésznők*ben az elbeszélés több szintjéről beszélhetünk, amelyek egymással hierarchikus viszonyban állnak: az elsődleges szint, „a szöveg alaptere”, amit Zsenya érzel (ő lesz az elsődleges referenciapontunk), realitásként fog megjelenni, az ebbe ékelődő, másodlagos történetek pedig – pusztán azért mert nem összeegyeztethetőek az elsődleges szinten ábrázolt „valósággal” –, hamisak lesznek. Így azok a szereplők, akik a történeteket elmondják, akik megzavarják ezt a realitást, az elsődleges szint értékelése szerint hazudnak, kevésbé pejoratív kifejezéssel élve: megtévesztenek.

A továbbiakban, a fikcióval kapcsolatos megállapításainkat végig szem előtt tartva, elsősorban a két fikciós szint viszonyát tárjuk fel, a regényszöveg realitása és az ahhoz képest hazugnak bizonyuló mikrotörténetek közötti kapcsolatot. Vizsgálatunk egyben érvelés a szöveg „összetett regényként” való értelmezése mellett, így a következő részek célja rávilágítani egyrészt arra, hogy minden egyes történet szerepet játszik Zsenya személyiségének fejlődésében, másrészt arra, hogy azoknak sorrendje meghatározott és nem megváltoztatható.

2.2 A hazugság elméletei

Az *Életművésznők* ábrázolásmódja alapvetően realizisztikus,¹⁰ tehát így – bár művészi szövegről, fikciós világról van szó –, azt is el kell fogadnunk, hogy a regényben ábrázolt belső folyamatok a „szövegen

¹⁰ A Lajderman–Lipoveckij szerzőpáros Ulickaja munkásságát egyrészt a XIX. század klasszikus orosz prózáját folytató realista hagyományhoz, másrészt személyes hangvétele, nagyfokú érzelmi töltöttsége miatt a karamzini örökségből táplálkozó úgynevezett neoszentimentalizmushoz (новая сентиментальность) sorolta (ЛЕЙДЕРМАН – ЛИПОВЕЦКИЙ, 2003. 522–566). Ugyanakkor Szabó Tünde kimutatja, hogy a kettő nem válik el világosan, a realizmus és a szentimentalizmus egyszerre és sok szinten érvényesülnek a Szonyecska esetében, így az „a »poszt« és/vagy »neo« irodalmi áramlatok és irányzatok keresztmetszetében található: posztmodernizmus, poszt- vagy neo-realizmus és neoszentimentalizmus” (SZABÓ, 2015. 10). Az *Életművésznők* ábrázolásmódja alapvetően realista, azaz újrealista, ugyanakkor, mivel fókuszában a személyes tér, az emberi kapcsolatok állnak, hasonlóan ahhoz, ahogyan Szabó Tünde értelmezése szerint ez a Szonyecska érvényes, a művet egyúttal a neoszentimentalista irányzathoz is köthetjük.

kívüli” valóságot kívánják megjeleníteni. Ebből kifolyólag elemzésünk során az ábrázolt jelenségek vizsgálatakor nem csupán elméleti, hanem empirikus kutatásokra is támaszkodunk. A továbbiakban röviden áttekintünk néhány, a hazugság témájában született fontos, az értelmezés során hasznosítható szöveget, majd közelebbről is megvizsgáljuk, hogyan működik a jelenség a mű világában, az abban ábrázolt realitáson belül.

A hazugság vizsgálatának irodalma hosszú történetre tekint vissza. Alapvetően két megközelítéssel találkozunk: vallási és filozófiai szövegekkel, melyek a hazugság erkölcsi vonatkozásait tárják fel, illetve társadalomtudományi és pszichológiai tanulmányokkal, melyek sokkal inkább magát a hazugságmechanizmust és annak kulturális vonzatait tárgyalják. Az első megközelítés képviselői közül sokan sokféleképpen osztották fel a hazugságot annak súlyossága szerint, azonban az inkább gyakorlati szempontokat szem előtt tartó jelen dolgozat szempontjából ez a diskurzus túlságosan messzire vezetne, így a továbbiakban csupán a kérdésben szélsőséges, mondhatni abszolutista álláspontot képviselő Immanuel Kantot emelnénk ki hivatkozási alapként. Választásunkat indokolja, hogy bár a filozófushoz köthető szigorú állásponthez hasonló nézet megjelenik az *Életművésznők*ben is, azon túl a regényben nem különböztethetünk meg olyan egyértelmű kategóriákat, hogy azok illeszkednének más elméleti szerzők, mint például a IV–V. században élt Szent Ágoston (SAINT AUGUSTINUS, 2010. 47–110) vagy Sissela Bok (1983) árnyaltabb tipológiáihoz. Kant (1991. 543–547) a hazugság minden megjelenési formáját helytelenítette, megítélése szerint *„az ember önmaga mint pusztán morális lény iránti kötelességének (a személyében lévő emberiségnek) legnagyobb sérelme az igazmondás ellentéte: a hazugság.”*

A hazugság jelenségének társadalomtudományi megközelítése a fentiekkel ellentétben nem annak értékelésére, hanem sokkal inkább mechanizmusára és szereplőire fókuszál. A magyar szerzők közül a témával behatóan Nábrády Mária (2006. 9–12) pszichológus foglalkozott, aki a hazugság különböző definícióit szintetizálta. Megítélése szerint akkor beszélhetünk e jelenségről, amikor *„valaki szándékosan,*

a másik megtévesztésére, mást közöl viselkedés, kijelentés vagy elhallgatás formájában, mint amit igaznak vél”. Ebben a definícióban a hazugság sok, számunkra a továbbiakban fontos aspektusa helyet kap: a szándékoltság, vagyis a hazugság tudatos volta, valamint az, hogy nem csupán az explicit, verbális kijelentéseket tekinthetjük hazugságnak, hanem az elhallgatást is, illetve a viselkedésben megnyilvánuló jelzéseket is.

A hazugság jelenségének empirikus kutatói közül kiemelhetjük Bella M. DePaulot és munkatársait, akik a hazugságot, több kutatásukban is vizsgálva, elsősorban a mindennapi interakciókban vették górcső alá, több, a továbbiak szempontjából fontos következtetésre jutva. Eredményeik felhívják a figyelmet arra, hogy hazugsággal a mindennapjaink szerves részeként, sokszor nem is tudatosan élünk (DEPAULO ET AL. 1996). A kutatócsoport szintén vizsgálta a két fél, a hazugság elkövetője és annak fogadója közötti kapcsolatot, arra a következtetésre jutva, hogy inkább a tőlünk érzelmileg távol állóknak hazudunk (DEPAULO–KASHY 1998). A hazugságot az életkor alapján Feldman és társai vizsgálták (1979), akik szerint az idősebb emberek nem csupán magabiztosabban hazudnak, hanem könnyebben is felismerik, mikor nekik hazudnak. A megtévesztés jelenségét empirikus módszerekkel feltáró tanulmányok eredményeit, így DePaulo és Feldman kutatócsoportjainak munkáját is felhasználva, Claudine Biland (2009) alkotott összefoglaló igényű, különböző szempontokból strukturált tipológiát.

A hazugság egy másik típusa, melyet meg kell említenünk, az öncsalás. A jelenségről szintén Nábrády Mária (2014. 79–101) ír részletesen: ebben az esetben „*a megtévesztő és a megtévesztett ugyanaz a személy*”, ugyanakkor interakció során is megmutatkozik, hiszen minél nagyobb mértékben hiszünk a hazugságban, annál biztosabban állítjuk azt igazsággként a másik félnek, bár ez sok esetben nyilvánvaló a válaszoló számára. A jelenség pszichológiai haszna a saját énképünk védelme, rossz érzéseink elhárítása, tehát védekező funkciója van.

Kommunikációelméleti szempontból fontos aspektusa a hazugság jelenségének, hogy az nem csupán egyirányú kommunikáció, hanem interakció keretében jön létre, így dinamikusan strukturálódik, ennek kutatásával részletesen David B. Buller és Judee K. Burgoon (1996)

foglalkozott. Interperszonális megtévesztés-elméletük (*interpersonal deception theory*) szerint az ilyen interakciókban megtévesztő és válaszoló szerepköröket különíthetünk el, az adott szituáció alakulása pedig a másik verbális vagy nonverbális válaszára függ. A hazugságot leleplező jelek összességét kiszivárgásnak (*leak*) nevezik. Ezek a válaszoló gyanakvásra készíthetik, de a megtévesztő is megváltoztathatja kommunikációs stratégiáját, annak stílusát a másikéhoz igazítva, ezzel elháríthatja annak gyanakvását. Ugyanakkor az igazmondó is viselkedhet így, amennyiben a másik részéről gyanút tapasztal, ezzel további gyanút generálva.

A hazugság motívumát mint műelemzési szempontot Deborah A. Martinsen (2003. 18–52) emelte be elméletébe Dosztojevszkij regényeinek poétikája kapcsán. Szerinte a megtévesztés Dosztojevszkij hőseinek esetében mindig valamiféle szégyent leplez, aminek „ábrázolása áthágja a textuális kötöttségeket”, az olvasó érzelmi involvációját eredményezve: „Szégyent látni annyi, mint szégyent érezni. Dosztojevszkij kihasználja a szégyen eme tulajdonságát és narratív stratégiaként használja”. Elmélete szerint a regények fontos kulminációs pontja a nyilvános lelepleződés, a botrányjelenet, ami „a személyes krízist a közszférába hozza”. Martinsen szerint Dosztojevszkij hősei – ellentétben az úgynevezett „hamisítókcal” (*falsifiers*) – „exhibicionista hazugok”, azaz a megtévesztés célja nem valamiféle gyakorlati, materiális nyereség, hanem „a hazugság mint védőlepel használata”, tehát a szégyen leleplezése céljából egy alternatív én megalkotása és prezentálása a külvilág felé (*self-fashioning*). Az elmélet az exhibicionista hazugság három fajtáját különbözteti meg: a „hiperbolát”, a „süketelést” (*bullshitting*)¹¹ és a „plagizálást”. Az *Életművésznőkben* Martinsen elméletének dinamikájához hasonlóan a hazugságnak leplező funkciót tulajdoníthatunk, azonban, ahogy azt a későbbiekben részletezzük, Ulickaja félrevezetői nem szégyent kívánnak elfedni, hanem saját életük valamely alkotóelemének hiányát, ahelyett egy alternatív, vágyott életutat felvázolva fikcionalizálják a művön belüli valóságot.

¹¹ „Kijelentéseket tenni, azok igazságértékére való tekintet nélkül.” (MARTINSEN 2003. 30)

2.3 Motívumelemzés

Az *Életművésznők* a hazugság aktusát mint központi motívumot használja fel, az utolsótól eltekintve minden egyes részben ciklikusan ismételve azt. Ugyanakkor az elbeszélés korántsem lesz ettől monoton, hiszen mindig újabb és újabb konstellációba állítja a jelenség szereplőit, fejezetenként különbözik a hazugság természete és az arra adott reakció, tehát a hazugság megítélése is. Előjáróban meg kell jegyeznünk, hogy a belső fokalizáló minden egyes esetben a megtévesztett szerepébe kerül,¹² és mivel alapvetően az ő tudása, valamint tudásának korlátoltsága határozza meg az olvasó tudását, soha nem kapunk pontos képet a megtévesztő motivációiról. Másképp nézve a dolgot, a fokalizáló az, aki a szöveg alapterében a referenciapontot képviseli, a rajta keresztül közvetített „valóság” nem lesz egyeztethető a történetekkel, amelyek így diszkreditálódnak, a potenciálisan lehetséges világok hazugságokká minősülnek át. Az egyes részeket összefogó Zsenya alakja kulcsszerepet játszik: minden részben valamiféle kapcsolatba kerül a hazugsággal, egyre jobban ismeri azt, minden egyes epizóddal egyre közelebb kerül mechanizmusának átlátásához, eljutva annak elfogadásáig, hogy a megtévesztés a mindennapi élet része.

¹² Az *Életművésznők* összesen hat részből áll (sorrendben: *Diana, Jurocska, A történet vége, Természeti jelenség, Szerencsés eset, Életművészet*). A mű egészében potenciálisan mindentudó, tehát omnipotens elbeszélővel van dolgunk, azonban a szereplői fokalizáció egyúttal az olvasó tudásának korlátozására is szolgál: a legtöbb esetben a narrátor nem ad az adott szereplő tudásán túli információt. Ezen felül a szereplői tudat néhány helyen látványosan irányítja az elbeszélést: amire a belső fokalizáló nem akar gondolni arról a külső elbeszélő nem világosítja fel az olvasót. A belső fokalizáló majdnem minden esetben a valamilyen formában jelen lévő Zsenya. Ez alól két kivétel van, a *Természeti jelenség* című rész – itt a szereplői fokalizáció egy addig ismeretlen szereplőhöz, Másához tartozik –, amely megmutatja, hogy mennyire függ a belső fokalizálótól az elbeszélt világ (ez többek között a nyelvezetben és a szerkezetben tapasztalható). A másik kivétel az *Életművészet* című rész, amelyben Zsenyát baleset éri és mondhatni kivonul az életből, az elbeszélői tudat a hozzá legközelebbi karakterhez kerül, férje, Kirill lesz a belső fokalizáló. Miután Zsenya elkezd felvenni a kapcsolatot a külvilággal, megint megjelenik az ő tudata is, ugyanakkor Kirill is jelen lesz, tehát mindketten belső fokalizálókká válnak.

A lelepleződés sok esetben nem is történik meg, tehát itt nem a dosztojevszkiji „megtévesztő” hősnőnél hangsúlyos nyilvános botrány, illetve a megtévesztő jellemében végbemenő, a leleplezés hatására létrejövő változás ábrázolása érvényesül. Éppen ellenkezőleg, az adott kérdéskörnek egy teljesen más szempontú megközelítésével sokkal inkább a hazugságnak a megtévesztett egyénre tett hatása kerül az elbeszélés fókuszába.

A fenti megállapítások választ adhatnak arra is, miért kapcsolódnak így, látszólag csupán érintőlegesen egymáshoz az egyes részek. Ugyan az elbeszélés az egyes részek közötti, pontosan nem behatárolható ellipszisek, valamint a belső fokalizációból fakadó információhiány miatt, a klasszikus regényformával ellentétben, nem ad minden egyes kérdésünkre választ a szereplők sorsára vonatkozóan, első látásra nem tűnik koherensnek, mégis megjelennek azok a kulcsmomentumok, amelyeken keresztül megfigyelhető a tulajdonképpeni főszereplő, Zsenya progresszív személyiségfejlődése. A hazugság jelenségének részletes elemzésével feltárhatjuk, hogyan válnak az egyes részek *sorrendjük tekintetében elválaszthatatlanná egymástól*, hogyan szerveződik „összetett regénnyé” az elbeszéléssorozat.

A következőkben több fő szempontból tanulmányozzuk a regény egyes részeit a fenti szakirodalom tükrében. Körbejárjuk a hazugság szereplőit és szerepköreit – különös figyelmet szentelve Zsenya alakjának –, és megvizsgáljuk a hazugság jellegét, a megjelenített hitelesítési eljárásokat, a félrevezetés lehetséges motivációját, valamint lelepleződését, következményeit és erkölcsi megítélését. Ezek változásán keresztül megkíséreljük behatóbban feltárni a mű ívét adó személyiségfejlődés egyes állomásait, a Zsenya hazugsághoz fűződő viszonyában megfigyelhető változásokat.

A *Diana* című részben, Buller és Burgoon kategóriáit használva, Irene a félrevezető, Zsenya pedig a válaszoló szerepében jelenik meg. Ugyanakkor nem beszélhetünk a kettő közötti igazi interakcióról, így a hazugság sem az interperszonális megtévesztés-elméletnek megfelelően strukturálódik, hiszen nem jön létre igazi kapcsolat a két szereplő szövege között. Irene tulajdonképpen monologizál, nem reagál a válaszoló reakcióira, ezzel is megakadályozva a gyanú kialakulását.

Ennek ellenére érezhető, hogy az elmondott történet egyes részletei hihetetlenek, de azokat Zsenya, és – belső fokalizációjának érvényesülése miatt – az elbeszélés sem kérdőjelezi meg. Ez két okra vezethető vissza: egyrészt mivel nem ismerik egymást (tehát DePauloékhoz viszszakapcsolódva mondhatjuk, hogy érzelmileg távol állnak egymástól), ebben a szituációban Zsenya jóhiszeműen közeledik Irene-hez, feltételezve, hogy az utóbbi alapvetően igazat mond. Másrészt Zsenya hiszékenysége adódik a Biland (2009. 107–113) által „holdudvarhatásnak” nevezett jelenségből is, ami a két szereplő közötti erőviszonyból fakad: mivel Zsenya csodálja Irene-t, hajlik arra, hogy szavahihetőnek ítélje. Szintén segíti a hazugság érvényesülését a helyszín, hiszen mindketten saját környezetüktől messze, kisgyerekekkel és a külvilágra nem reagáló idős asszonnyal körülvéve, tehát alapvetően elszigetelve töltik az első napokat, így Zsenya nem is támaszkodhat Irene-en kívül más információforrásra. A leleplező szerepkörét egy harmadik, a történetbe utólag bekapcsolódó szereplő, Irene régi barátnője tölti be, aki jelenlétével megszünteti az elszigeteltséget.

Irene igen összetetten vezet félre, nem csupán hazudik, hanem azt az igazsággal, életének valós elemeivel vegyíti, illetve a különböző megtestesztéseket bizonyítékokkal támasztja alá (ilyen például a heg, ami elmondása szerint egy tragikus karambol, valójában egy egyszerű kocsolyabaleset következménye), apró részletekkel kiegészítve, így alternatív magyarázatokat talál ki, tulajdonképpen egy alternatív életutat felvázolva Zsenyának. Martinsen tipológiája alapján Irene történetét a „*süketelés*” és a „*hiperbola*” kategóriába soroljuk, mivel a szerző egyrészt rengeteg hamis tényt sző saját élettörténetébe, másrészt az igaz részletek is sokkal drámaiabbá válnak előadásában. A lelepleződést nem követi konfrontáció, Zsenya inkább maga menekül el a nyaralóból, a hazugság utólag is valódi fájdalmat okoz neki: „*Néha azonban Zsenya szívébe markolt: Irene! Miért ölte meg őket? Különösen Dianát...*” (ULICKAJA 2004. 32). Bár, mivel exhibicionista hazugsággal állunk szemben, annak nincsenek gyakorlati következményei, azaz nincs tétje, ami Biland (2009. 49) tipológiája szerint növelné a hazugság súlyosságát, mégis a személyiségfejlődés szempontjából jelentős,

hiszen a kezdetben naiv és jóhiszemű Zsenya Irene hazugsága után egy fájdalmas tapasztalattal lesz gazdagabb.

Ugyanígy, a hazugság erkölcsi megítélése is igen súlyos, Kant álláspontjához hasonló: Zsenya szemében megbocsáthatatlan, amit Irene tett, kitalált gyermekei halálának történetét valódi gyilkosságként értékeli, a valóságot és a fikciót ezen a ponton még nem tudja elválasztani. Mivel a belső fokalizáló nincs tisztában a hazugság motivációjával, az alapvetően felderíthetetlen marad az olvasó számára is. Ugyanakkor azt megállapíthatjuk, hogy Irene elbeszélésével a valóságnál sokkal kalandosabb múltat fest önmagának, ami különlegességét bizonyítja, alátámasztva ezzel Zsenya első benyomását. Tehát, akárcsak Martinsen elméletében a szégyent, az *Életművésznők* első hazugságában a hiányt, a saját sorsban, a belső tartalomban megjelenő hiányt tarthatjuk a fő motiváló erőnek. Mivel, amint említettük, a hazugságnak látszólag nincs igazi tétje, ezért a dosztojevszkiji hazudó hősöket jellemző, a külvilág számára alkotott, valamiféle hiányt elleplező alternatív én kialakítását (*self-fashioning*) tarthatjuk a legfőbb motivációnak. Azt, hogy ez mennyire értékelhető öncsalásnak, azaz mennyire hisz Irene a saját történetének, egyrészt a belső fokalizáció, másrészt a konfrontáció hiánya miatt nem tudjuk meg. Zsenya alakjának szempontjából ezt a részt kiindulási pontként és az abból való első kimozdulás ábrázolásaként értékelhetjük, vagyis a naiv és jóhiszemű, a hazugságot a másik részéről nem is feltételező jellem és a megtévesztés találkozásaként.

Akárcsak a *Diana* című részben, a *Jurocskában* is hasonló a szerepek felosztása. A megtévesztő: Nagya; Zsenya és a gyerekek: a válaszolók; Nagya anyja, aki szintén utólag kapcsolódik be, pedig a leleplező szerepét kapja. Ugyanakkor az erőviszonyok a felnőtt-gyerek dinamikának köszönhetően teljesen átalakulnak, így Zsenya áll a domináns szerepben, nem lép működésbe a holdudvarhatás, kezdetől fogva gyanúval fogadja a kislány történeteit, amit kiegészít az a tény, hogy alakja már gazdagodott a feltétel nélküli hiszékenység fájdalmas következményeivel. Szintén nagy változás, hogy Zsenya ebben az esetben nem az egyedüli befogadó, nem jön létre olyan intenzív és közeli viszony a két fél között, mint az előző részben.

Nagya, csakúgy mint Irene, a valóságot és az igazságot keveri, azonban sokkal egyszerűbben, csupán egyetlen hamis elemet, bátyja létezését tartva meg történeteiben, tehát itt Martinsen kategóriái szerint „süketelésről” beszélhetünk. Potenciálisan, a gyanú meglelte miatt, itt már működésbe léphetne az interperszonális megtévesztés-elmélet, azonban mivel Zsenya nem a hazugságra gyanakszik, hanem az igaz elemeket tartja hamisnak, Nagyának nem kell élnie e technikával. Hasonlóan, a hitelesítési eljárások sem kapnak kiemelt szerepet. Az ő történetei Irene nagy ívű, saját sorsát dramatizáló elbeszélésével ellentétben nem egy szálon futnak, sokkal inkább anekdotikusak, egy-egy kiragadott élményt mondanak el. Akárcsak Zsenya, az olvasó is gazdagabb az előző rész tapasztalatával, így mivel abban a cím (*Diana*) a hazugság tárgyát jelölte, eleve élhet annak gyanújával, hogy maga Jurocska lesz kitalált a későbbiekben. Ami megtévesztő Zsenya és az olvasó számára egyaránt, a tény, hogy bátyja létezése lesz Nagya történeteinek leghihetőbb pontja, míg a belső fokalizáció által eleve hamisnak, vagy legalábbis hiperbolikusnak értékelt momentumok végül mind igaznak bizonyulnak. Egyetlen történet nem nyer bizonyítást a leleplező által, a földönkívüliek leszállása a hátsó kertben, azonban, mivel a többi igaznak bizonyul, az elbeszélés automatikusan igaznak ítéli azt is: „Zsenya ott állt azon az öntöttvasszerű valamin, amit a repülő csészéalj sugarai égettek ki, és semmit sem értett” (ULICKAJA 2004. 48). Mivel Zsenya eleve gyanúval él, az elbeszélés végig közvetít erkölcsi értékelést Nagya történeteire vonatkozóan: alapvetően zavarja őt, mikor úgy hiszi, hogy hazugságon kapja a kislányt, azonban ez a megtévesztés nem esik annyira szigorú elbírálás alá, mint Irene esetében. Ez adódik egyrészt abból, hogy a gyermeki hazugságot eleve ártatlanabbnak ítéli meg, másrészt abból, hogy nem ő a kifejezett célpontja a megtévesztésnek, sokszor csak fültanúja a kislány elbeszéléseinek.

Mivel a látszólagosan legtényszerűbb rész bizonyul hamisnak, Zsenya számára érthetetlen, hogy miért pont erről hazudna Nagya, nem is veszi igazán komolyan a megtévesztést, azonban már csak kíváncsiságból szükségesnek érzi, hogy szembesítse a kislányt hazugságával. A konfrontáció ugyanakkor ebben az esetben talán kicsit erős

kifejezés, hiszen történeteibe igazolódása után nagyon is őszintének értékeli jellemét („*az egész kislány örvendezett és szent igazságot sugárzott*” [ULICKAJA 2004. 47]), így kedvesen (magához öleli és suttogja a kérdést, hogy ne lepleződjön le a többi gyerek előtt), sokkal inkább érdeklődés szintjén kérdezi meg: „*És Jurát, a bátyádat hazudtad, ugye?*” (ULICKAJA 2004. 48). Az erre adott reakció nem várt: Nagya a szembe-sítésre fizikailag is rosszul lesz, remeg és ujjait görcsösen a szájába gyö-möszi, majd verbálisan is bizonygatja igazát („*Igenis van! Igenis van!*” [ULICKAJA 2004. 48]). Ebből a reakcióból arra lehet következtetni, hogy valódi öncsalásról van szó, Nagya pedig nem akar, és talán nem is tud szembenézni az igazsággal, Jurocska nemlétezésével. Zsenyát őszintén meglepi a kislány reakciója, ami megmutatja számára, hogy az igazság-gal való szembesítés, a magában felépített illúzió lerombolása mekkora fájdalmat tud okozni a másik félnek. Ahogyan a *Diana* című részben, a hazugság célja itt is alapvetően a hiány leplezése, a vágyott sors, ez esetben egy báty létezésének felmutatása a külvilág felé.

A regény harmadik, *A történet vége* című részében is a már megis-mert szerepeket látjuk: Zsenya a válaszoló, unokahúga Ljalja a hazug, unokabátyja, a festő pedig a leleplező harmadik fél. A hazugság aktusát véghez vivő Ljalja az előbbi két részhez képest köztes élethelyzetben van, épp serdül, azaz se nem gyerek, se nem felnőtt. Erre vezethető vissza, hogy Zsenya sem tudja, hogyan kellene kezelni őt: egyrészt úgy érzi, hogy mint idősebb rokonának kötelessége megvédeni a lányt, és a felelősség is őt terheli, másrészt tudja, hogy egy nagyon súlyos dologról van szó, amit nem lehet gyermeki füllentésként kezelni. A köztük lévő dinamika is kettős: Zsenya szempontjából létrejön a fel-nőtt-gyermek kapcsolat hierarchiája, ugyanakkor érzékelhetően Ljalja irányítja az eseményeket, ő a kezdeményező fél, aki újra és újra vissza-tér, és sikerül Zsenyát olyan dologról meggyőznie, amelyet előtte nem feltételezett volna rokonáról.

A *Diana* című részhez hasonlóan a hazugság kifejezetten Zsenyának címzett, a beszélgetések, melyekben Ljalja előadja viszonyának törté-netét, négy szemközt zajlanak. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy itt nincs elszigeteltség, Zsenya otthonában vannak, családján

belül, olyan szereplőkkel, akiket ő jól ismer, tehát hagyatkozhat más információforrásra is. Ljalja esetében az igazságtartalom sokkal alacsonyabb, mint az eddigiekben: történetének csupán a szereplői valódiak, akikkel hitelesíti is az adott történetet, a többi azonban fantáziájának szüleménye, tehát itt is a Martinsen kategóriái szerinti „*süketelésről*” beszélhetünk. Ljalja teljes mértékben félre tudja vezetni Zsenyát, meggyőzi arról, hogy viszonya a festővel valós. Ezen a ponton lép a regény során először életbe az interperszonális megtévesztésemélet. Ljalja előre készül a gyanúra, így ahhoz történetét alátámasztó elemeket és jellemrajzokat ad: gondoljunk csak a festő feleségének esetleges reakciójára tett kijelentésére, amire válaszulként „*Zsenya rájön, hogy akármilyen elképesztő is ez, nagyon valóságos: Míla tényleg rettentően kapzsi*” (ULICKAJA 2004. 52). Ezek a momentumok megkérdőjelezhetetlenné teszik a történetet, Zsenya pedig, az ügynek az ő szempontjából tekintett nagyon is valódi súlyossága miatt, sokáig nem is beszél róla senkinek.

Annak ellenére, hogy Zsenya (a belső fokalizáció miatt az olvasóval együtt) alapvetően nem szimpatizál Ljaljával (egy helyen például „*kiskorú szörnyetegnek*” nevezi [ULICKAJA 2004. 53]), erkölcsileg a történet nagy részében unokabátyját ítéli el, mivel őt mint felnőttet felelősnek tartja. Miután a lelepleződés megtörténik, rájön, hogy Ljalja követett el igen komoly hazugságot, azonban reakciójában nem a személyes megbántottság, hanem a megértés érvényesül, ebben is az előző két történetet ötvözve: a hazugság természete Irene történetéhez hasonlít, de Zsenya a *Jurocska* című részhez hasonlóan reagál. Ugyanakkor a konfrontációt itt nem a kíváncsiság vezérli, az sokkal inkább tanító célzatú, Zsenya tanácsot kíván adni: „*Valamiért nyilván fontos volt neked, hogy eljátszd előttem ezt a históriát, ami sohasem történt meg. Még minden előtted áll: szerelem, szex, festőművész...*” (ULICKAJA 2004. 57). A konfrontációra érkező reakció itt nem a hangos tagadás, hanem a néma visszautasítás és menekülés, a lelepleződés okozta megszégyenülés. Csak évek múlva találkoznak újra, azonban, mivel ezen a ponton Zsenya már sokkal elfogadóbb a hazugsággal szemben, nem is foglalkozik többet az üggyel, nem próbálja meg felkeresni a lányt. Ahogy az

előző részekben is, itt is a hiányt tarthatjuk az elsődleges motivációnak, a lány szemében annak az igazi felnőtt létnek a hiányát, ami külsejében pedig már tükröződik. Irene-hez hasonlóan ő is a hazugsággal a látszathoz (megjelenéséhez és viselkedéséhez) hoz létre valamilyen mögöttes tartalmat, ami valamiféle presztízsszerzéshez vezet – amennyiben az, hogy Zsenya szemében felnőtt lesz, presztízsnak nevezhető –, azonban Irene esetétől eltérően nála igenis van tétje a hazugságnak, hiszen Zsenyával rokonok, így hitelességét elvesztheti egy olyan ember szemében, akivel hosszú távon is kapcsolatban áll.

A *Természeti jelenség* című rész, az előzőekhez képest éles váltást jelent nemcsak a narratív nézőpont, hanem a *hazugság* motívumának szempontjából is: nem Zsenya a belső fokalizáló, hanem Masa, ezzel párhuzamosan Masa lesz a válaszoló, a félrevezető szerepében Anna Venyjaminovna áll, Zsenya pedig a leleplező lesz. A hazugság maga is különbözik az előzőektől, hiszen nem nyílt kijelentésekkel találkozunk, hanem elhallgatással: Anna Venyjaminovna hagyja, hogy Masa azt higgye, saját verseit adja elő neki, ráutaló magatartásával téveszti meg. A hazugságot jellege szerint, annak ellenére, hogy nem verbálisan nyilvánul meg, a „*plagizálás*” kategóriájába sorolhatjuk. A két szereplő közötti kapcsolat leginkább Irene és Zsenya viszonyához hasonlít: az idős hölgy egyértelműen domináns pozícióban van, míg a lány naiv, nem kérdőjelez meg semmit. Ugyanakkor, mivel elhallgatásról van szó, a hiányt (ami jelen esetben a szellemi alkotás) feltöltő tartalmat maga Masa alkotja meg, ő értelmezi a tanárnő hazugsággal járó viselkedését („*Anna Venyjaminovna, mielőtt rátért volna »sajátjaira«, könnyeden megtörülte a homlokát, aztán összefonta az ujjait és eltakarta a szemét...*” [ULICKAJA 2004. 62]), a saját költemények indikátoraként tehát ismét működésbe lép a holdudvarhatás. Az igazság itt nem a fizikai, hanem a szellemi korlátok miatt hozzáférhetetlen, mivel Masa az értelmiségi körhöz képest kívüláll, így nem rendelkezik azzal a bourdieui értelemben vett kulturális tőkével (BOURDIEU 1999), amivel része lehetne ennek a közegnek.

A konfrontáció itt sem valósul meg – bár ebben az esetben a tanárnő halála miatt eleve lehetetlen –, hasonló a hazugság értékelése: a naiv

lány nem érti, miért hazudtak neki, fájdalmat érez, és nem tud megértést tanúsítani („és eldobott... egyszerűen eldobott magától...” [ULICKAJA 2004. 71]). Mindenképp meg kell jegyeznünk, hogy bár a lány igazat mond, a hölgy temetése után egybegyűlt vendégek nem hisznek neki, a külvilág szempontjából ő hazudik, így Dosztojevszkij regényeihez hasonlóan a botrány kiemelt szerepet kap. Ezért kettős leleplezésről beszélhetünk: egyrészt Masa számára nyilvánvalóvá válik, hogy végig félrevezették, másrészt a nyilvánosság előtt egyértelmű, hogy a lány hazudik, ezért meg is szégyenítik. Mindez Masa számára akkora törést jelent, hogy örökre visszavonul saját társadalmi közegébe, soha többet nem foglalkozik irodalommal, amely az összekötő kapcsot jelentette közte és Anna Venyjaminovna között, és ami egyúttal az értelmiségi vendégek természetes közege.

Masa nem érzékel semmit a félrevezetésből, az olvasó azonban gazdagabb az előző részek tapasztalatával, ez adhat magyarázatot az elbeszélő hazugságra utaló jelzéseire a belső fokalizáló nézőpontja ellenére. Zsenya, bár sajnálja a lányt, sokkal megértőbb Anna Venyjaminovnával szemben: „Lehetséges, hogy Anna Venyjaminovna életében legalább egyszer érezni akarta, mit élhet át akár a legnagyobb költő, akár a legdilettánsabb grafomán, amikor a verseit felolvassa a közönsége előtt, és érzékeli az odaadó és egyszerű lelkekből felé irányuló érzelmeket?” (ULICKAJA 2004. 71). Bár magában próbál magyarázatot keresni a történetekre, a regény ezen pontján már nem éli meg a hazugságot tragédiaként, nem mond felette erkölcsi ítéletet. A Masa és Zsenya reakciója közti kontrasztal a regény expliciten is rávilágít az utóbbi személyiségének változására, hiszen Masa alakja tulajdonképpen a *Diana* című rész naiv Zsenyájának megismétlése.

Az *Életművész* ötödik, a hazugságot utoljára nyíltan tematizáló része a *Szerencsés eset* címet viseli. Itt a megtévesztés aktusa megint csak új struktúrában ábrázolódik: ugyanaz a saját sorsra vonatkozó hazugság több forrásból is megismétlődik, tehát több megtévesztővel van dolgunk. Csakúgy, mint a belső fokalizáló, a válaszoló is ismét Zsenya lesz, ugyanakkor ezen a ponton már akkora tapasztalattal bír a hazugság ismeretében, hogy ő maga válik a leleplezővé, nem pedig

egy külső, harmadik fél. Mivel az, hogy a lányok nem mondanak igazat, Zsenya számára szinte az első perctől nyilvánvaló, életbe lép az interperszonális megtévesztéstudomány, de a hazugság bármilyen tétje nélkül, a lányok maguk tárják fel múltjukat később. Mivel alapvetően minden megtévesztő esetében ugyanarról a sors történetéről van szó, élhetünk a gyanúval, hogy „*plagizálással*” állunk szemben, azonban annak pontos forrása nem tisztázott, ezért a történet inkább egy közös narratívaként él. A szituáció teljesen új, hiszen egy-egy interjú keretében mondják el a prostituáltak történeteiket, így bár azok látszólag személyesen Zsenyának címzettek, valójában a film láthatatlan közönségének szólnak.

Különös jelentőséggel bír a helyszín. Makro-szinten jelen van maga Svájc, az idegenség reprezentációja, amely nem összeegyeztethető a valósággal Zsenya számára, olyan mintha moziban lenne, a „*hosszantartó álom furcsa érzése*” (ULICKAJA 2004. 82) jellemzi. Mikroszinten, ezen az álomszerű helyszínen belül jelen van a sztriptíz bár mint a látogatás és a hazugság otthona, ami mégsem tud mindent elfedni. Gondoljunk csak a vastag, kislányos sminkre, ami alatt, közelebbről megnézve, látszanak a szarkalábak, a transzvesztitákra, akiknek arányaiból meg lehet állapítani, hogy férfinak születtek, a szórakozás és gazdagság látványa mögött felsejlő alkoholizmusra és nyomorra, vagy magára a sablonos, minden lány esetében ismétlődő, könnyen átlátható hazugságra. Az, hogy milyen szorosan kötődik a megtévesztés a helyszínhez, abból is látszik, hogy néhány nap múlva, egy-egy nappali találkozás alkalmával mindegyik lány elmondja a valódi történetét. Fordított folyamat játszódik le Ljuda esetében, aki már látszólag kitört ebből a közegből, így először nem is az akkorra már jól ismert narratívát adja elő, azonban ugyanúgy, ahogyan fizikailag is visszatér a sztriptíz bárba, az este végén ő is a már többször elhangzott történetet meséli el Zsenyának.

Azt, hogy pontosan mi hiányzik, már nehezebb megmondani, talán egy, a sajátjukénál tragikusabb és drámaibb sors, ami magyarázatként szolgálhatna a jelenlegi élethelyzetükre, illetve a kiút lehetősége a svájci bankár vőlegény alakjában. Ez az alternatív magyarázat Michel, a rendező számára is sokkal vonzóbb a valóságnál, így dokumentumfilm

helyett játékfilm forgatását fontolgatja. Erkölcsi ítélet ebben az esetben már egyáltalán nincs, ahogyan a konfrontáció is elmarad. Bár az okokat Zsenya megpróbálja felderíteni, sokkal inkább analitikus igénnyel, nem is belső indíttatásból, hanem a munkája miatt próbál valamiféle tipológiát felállítani, elemezve „átlátszó, együgyű és hazug meséiket” (ULICKAJA 2004. 91). Moszkvába, vagyis a realitás terébe visszatérve a történet „*még ostobábbnak és fölöslegesebbnek*” hat (ULICKAJA 2004. 98), tehát itt már egyáltalán nincsenek hosszú távú következmények, amelyek Zsenyát érzelmileg megterhelnék.

A hatodik és egyben utolsó, *Életművészet* című rész már egyáltalán nem tartalmaz nyílt hazugságot. Erre a magyarázatot a mű realizmus-igényében kereshetjük, visszautalva DePaulo és Feldman kutatócsoportjainak eredményeire, amelyek szerint egyrészt az életkor előrehaladtával egyre nagyobb eséllyel tudjuk felismerni a hazugságot, másrészt nehezebben hazudunk a hozzánk érzelmileg közel állóknak. Ez a rész Zsenya saját közegében játszódik, szereplői legközelebbi családtagjai és barátai. A szöveg nyíltan kimondja, hogy férjével „*úgy ismerték egymást, mint önmagukat – már amennyire önmagunkat ismerhetjük –, egymás legtitkosabb gondolatait, amikor már nincs szükség semmiféle beszélgetésre, és már legfeljebb csak megszokásból ejtették ki a szavakat*” (ULICKAJA 2004. 129–130), tehát egy olyan típusú kapcsolatról beszélhetünk, amikor a hazugság már nem jelenhet meg. Hasonló a helyzet Zsenya Chava és Lilja alakjaihoz fűződő viszonyának esetében, akik már évek óta élete szerves részei, és akik esetében pontosan tudja, hogy mire számíton. Ezek alapján az utolsó részt értelmezhetjük úgy, mint a regény ismétlésre épülő szerkezetéből kilógó, nem szervesen kapcsolódó egységet, azonban tekinthetjük úgy is, mint valamiféle összegzést, amely megmutatja, hogy az előzőekben ábrázolt élettapasztalatok után milyen lett Zsenya személyisége, illetve azt, hogy van olyan közeg, amelyben egyszerűen nincs tere a félrevezetésnek. Részletes elemzésünk alapján, amely rávilágított arra, hogyan járja körbe a hazugság jelenségét a mű, valamint arra is, hogyan gazdagodik Zsenya alakja következetesen egy-egy tapasztalattal, így egy-egy árnyalattal minden egyes részben, az utóbbi feltételezés mellett tennénk le voksunkat.

3. Összegzés

Ahogy a fentiekből is láthatjuk, Ljudmila Ulickaja *Életművésznők* című műve nem csupán egymástól független, lazán kapcsolódó elbeszélések ciklusaként, hanem több szinten szerves egységet alkotó „összetett regényként” is értelmezhető. Bár látszólag az elbeszélés fókusza folyamatosan változik – szereplői Zsenya alakjának kivételével pedig egyfolytában cserélődnek –, ami az elbeszélésekként való értelmezést erősítheti, a szöveg mélyebb struktúráját feltárva mégis annak egységét fedezhetjük fel. A több szinten működésbe lépő fikció keretein belül értelmezhető hazugság jelenségének szüzsés ismétlése mint a központi alak, Zsenya személyiségfejlődésének mutatója jelenik meg, amely valódi pszichológiai és szociálpszichológiai jelenségeket is leképezve egységesíti a művet. Így megfigyelhetjük, hogyan jut el Zsenya a teljes naivitástól az egyes részek tapasztalatával felvértezett, az igazságot és hazugságot, valóságot és fikciót elválasztani képes szereplővé. Minden egyes rész közelebb viszi a megértéshez, a hazugság mechanizmusának átlátásához, így ábrázolódik a művészi szövegen keresztül a megismerési folyamat egy-egy állomása, annak progresszív ívet adva, s indokolva az egyes részek meghatározott sorrendjét és egymástól való elválaszthatatlanságát. Műfajpoétikai szempontból ez támasztja alá a mű „összetett regényként” való értelmezését.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Prof. Dr. Kroó Katalin (ELTE-BTK)

Bibliográfia

- BAL, Mieke 2009: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto.
- BERNÁTH Árpád – OROSZ Magdolna – RADEK Tünde – RÁCZ Gabriella – TŐKEI Éva 2006: *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*. Bölcsész Konzorcium, Budapest.

- BEZECZKY Gábor 2003: Az elbeszélésciklus poétikája. *Literatura*, 1. 185–198.
- BILAND, Claudine 2009: *A hazugság pszichológiája*. Háttér Kiadó, Budapest.
- BOK, Sissela 1983: *A hazugság. Köz-és magánélet választóútjai*. Gondolat, Budapest.
- BOURDIEU, Pierre 1999: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: ANGELUSZ Róbert (szerk.): *A társadalmi rétegződés komponensei. Válogatott tanulmányok*. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 156–177.
- BULLER, David B. – BURGOON, Judee K. 1993: Interpersonal Deception Theory. *Communication Theory*, 6(8). 203–242.
- DEPAULO, Bella M. – KASHY, Deborah A. – KIRKENDOL, Susan A. – WYER, Melissa M. 1996: Lying in Everyday Life. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(5). 979–995.
- DEPAULO, Bella M. – KASHY, Deborah A. 1998: Everyday Lies in Close and Casual Relationships. *Journal of Personality and Social Psychology*, 74(1). 63–79.
- DOLEŽEL, Lubomír 1998: *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Johns Hopkins UP, Baltimore.
- DUNN, Maggie – MORRIS, Ann 1995: *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. Twyne Publishers, New York.
- FELDMAN, Robert S. – JENKINS, Larry – POPOOLA, Oladeji 1979: Detection of Deception in Adults and Children via Facial Expressions. *Child Development*, 50(2). 350–355.
- FREGE, Gottlob 1980: On Sense and Reference. In: GEACH, Peter – BLACK, Max (szerk.): *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Blackwell, Oxford, 56–78.
- GENETTE, Gérard 1993: *Fiction & Diction*. Cornell University Press, Ithaca.
- HAJDU Péter 2003: A regény egységességéről. In: JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*. Osiris Kiadó, Budapest, 9–27.
- HEGEDŰS Géza 1972: Elbeszélés. In: KIRÁLY István – SZERDAHELYI István (főszerk.): *Világirodalmi lexikon. II.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1027–1028.
- ISER, Wolfgang 1993: Fikcióképző aktusok. In: uő: *A fiktív és az imaginárius*. Osiris, Budapest, 21–43.
- JAQUETTE, Dale 1996: *Meinongian Logic: the Semantics of Existence and Nonexistence*. de Gruyter, New York.
- KÁLLAY Géza 2013: *Meaning Meaning. A Course in Philosophical Semantics*. Eötvös Kiadó, h.n.
- KANT, Immanuel 1991: *Az erkölcsök metafizikája*. Gondolat, Budapest.

- KOLTAI Ágnes 1992: Novella. In: KIRÁLY István – SZERDAHELYI István (főszerk.): *Világirodalmi lexikon*. IX. Akadémiai Kiadó, Budapest, 428–430.
- KOLTAI Ágnes – HEGEDŰS Géza 1989: Regény. In: KIRÁLY István – SZERDAHELYI István (főszerk.): *Világirodalmi lexikon*. XI. Akadémiai Kiadó, Budapest, 517–524.
- KRIPKE, Saul A. 1980: *Naming and Necessity*. Blackwell, Oxford.
- LENGYEL Zsuzsanna (szerk.) 2002: *Szociálpszichológia. Szöveggyűjtemény*. Osiris Kiadó, Budapest.
- LEWIS, David K. 1986: *On the Plurality of Worlds*. Blackwell, Oxford.
- LOTMAN, Jurij 1994: Szöveg a szövegben. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.) *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*. In *Honorem Jurij Lotman*. Pannoniusz Egyetemi Kiadó, Pécs, 57–81.
- LOTMAN, Jurij 1994: A szűzsé eredete tipológiai aspektusból. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.) *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*. In *Honorem Jurij Lotman*. Pannoniusz Egyetemi Kiadó, Pécs, 82–118.
- MARTINSEN, Deborah A. 2003: *Surprised by Shame. Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*. Ohio State University Press, Columbus.
- MEINONG, Alexius 1981: The Theory of Objects. In: CHISHOLM, Roderick (szerk.): *Realism and the Background of Phenomenology*. Ridgeview, Atascadero, 76–117.
- NÁBRÁDY Mária 2006: *A hazugság pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- NÁBRÁDY Mária 2014: *A megtévesztés művészete*. Libri Kiadó, Budapest.
- PARSONS, Terence 1980: *Nonexistent Objects*. Yale University Press, New Haven.
- RUSSEL, Bertrand 1905: On Denoting. *Mind*, 14. 473–493.
- SAINT AUGUSTINUS 1010: *Treatises on various subjects*. H.n., The Catholic University of America Press, h.n.
- SZABÓ Tünde 2015: Подословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой. Szláv Történeti és Filológiai Társaság, Szombathely.
- THOMASSON, Amie L. 1999: *Fiction and Metaphysics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- ULICKAJA, Ljudmila 2004: *Életművésznők*. Magvető, Budapest.
- VOLTOLINI, Alberto 2006: *How Ficta Follow Fiction: A Syncretistic Account of Fictional Entities*. Springer, Dordrecht.
- ZALTA, Edward N. 1983: *Abstract Objects: An Introduction to Axiomatic Metaphysics*. D. Reidel, Dordrecht.

JURACSEK KATA – ULICKAJA: ÉLETMŰVÉSZNŐK – MŰFAJPOÉTIKAI KÉRDÉSEK.
A HAZUGSÁG MINT MOTIVIKUS SZERVEZŐELEM.

ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л. – ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. 2003: *Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Том 2. 1968–1990.* Академия, Москва.
ШМИД, Вольф 1998: *Проза как поэзия.* Инапресс, Санкт-Петербург.