



TALÁLKOZÁSOK

TALÁLKOZÁSOK

2018



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-17-0025) valósult meg.

Eötvös Collegium, Magyar Műhely

Budapest, 2018

Kiadó: ELTE Eötvös József Collegium

Szerkesztők: Ballagó Júlia, Havasi Zsuzsanna

A borító Hajdú Lili munkájának felhasználásával készült.

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

Copyright © Eötvös Collegium 2018 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkálatokat a Pátria Nyomda Zrt. nyomdaüzeme végezte.

1117 Budapest, Hunyadi János út 7

Felelős vezető: Orgován Katalin

ISBN 978-615-5371-97-4

TARTALOMJEGYZÉK

VADERNA GÁBOR

A találkozás elkerülhetetlensége.....9

❧ SZÖVEG ÉS TÉR ❧

GREGOR LILLA

Bodor Ádám (szöveg)világának átjárhatósága.....13

FAZEKAS JÚLIA

Fizikai és szimbolikus tér összekapcsolódása a reformkori
divatlapok sétálóinál.....29

SANTAVECZ ANITA

Kép és tér Ambrus Zoltán Midas király című regényében
A magyar művészregény.....43

FEJES RICHÁRD

Medialitás és interpretáció kölcsönhatása Danielewski House of
Leaves című regényében63

❧ MODERN TALÁLKOZÁSOK ❧

BÉKEFI TEODÓRA

Kosztolányi Itália-élménye(i).....83

KUKRI MÁRTA MÁRIA

Reményeink. A csillag motívumának értelmezése Pilinszky János
néhány versében99

LŐRINCZ ÉVA NOÉMI

A trauma elbeszélése Dragomán György A fehér király és Máglya
című műveiben.....113

❧ NYELVI METSZÉSPONTOK ❧

LAKATOS ALIZ

Kétnyelvűség és nyelvi érintkezések a romániai magyar középiskolai
anyanyelvi nevelésben135

KABA ARIEL

- Shamefur Dispray – Az elképzelt szamuráj nyelve kultúra- és
médiaközi perspektívában153

HARASZTI RAJMUND

- Skandináv gazdaságosság a nyelvhasználatban
Rövid igeformák a norvég nyelvben177

HAVASI ZSUZSANNA

- A házaspárok elleni boszorkányperekben kirajzolódó csomópontok.
Háttértényezők és nyelvi tüneteik találkozása történeti
szociopragmatikai megközelítésben.....201

Vaderna Gábor

A találkozás elkerülhetetlensége

Előszó

Két régi barát találkozik az utcán:

– *Hugó, te meg sem kérdezed, hogy megy a sorom?*

– *Mondd Jenő, hogy megy a sorod?*

– *Ah, ne is kérdezd...*

Régi vicc, megkopott már, talán sose is volt jó. A régi viccekben rendszeresen találkoznak. Utcán, erdőben, sivatagban, bárhol. Összehozza őket (embereket, beszélő állatokat, tárgyakat) a véletlen, s ha már így esett, váltanak egy pár szót egymással, beszélgetni kezdenek, diskurálnak, s a vicc kedvéért annak rendje és módja szerint félre is értik egymást. A véletlen hozza őket össze, ám az már közel sem esetleges, hogy a modern vicc egyik alapstruktúrája éppen a találkozás. Mert aki szembe kerül a másikkal, annak meg kell szólalnia, dialógust kell kezdenie. Meg kell értenie a másikat és meg kell értetnie magát a másikkal, fel kell ismernie magát és fel kell ismertetnie magát a máságban. A varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon...

Amikor pályakezdő, leendő tudósok, irodalmárok és nyelvészek a „találkozás” választották kiadványuk hívószavának, akarva-akaratlan többrétű dialógusba léptek.

Először is találkoztak új kutatási tárgyakkal, megismertek tudományos módszereket, meglepő tudatossággal választottak elméleti keretet és meglepő rugalmassággal tértek át egy másikra, ha a helyzet úgy kívánta. Nem is annyira egy végleges, belakható hely keresése, inkább a keresés, a találkozás izgalma figyelemre méltó.

Hol találkoznak emberek (állatok, tárgyak stb.)? Bodor Ádám határvidéki tereiben kultúrák találkoznak, a reformkor városi tereiben magával a térrel szembesülnek a felnövő metropolisz új lakói, a művészregények világa

a képszerűségbe való átlépés lehetőségével játszik, Danielewski multimediális kísérletei pedig a kulturalitás kortárs tapasztalatából fejlenek ki. De nemcsak terek adnak alkalmat a találkozásra. Kosztolányi Dezső Itáliában (mint anynyiszor egész életművében) az idegenséggel ismerkedik, Pilinszky János valamiféle keresztény eszkatológikus egzisztencializmusban keres menedéket a 20. század történelme elől, Dragomán György regényei pedig a gyermeki perspektívában kibontakozó trauma kérdését feszegetik. E második blokk tanulmányai már azt a kérdést teszik fel, hogy lehetséges-e egyáltalán találkozni, s hogy hová menekülhet az ember a személyiségét bomlasztó traumatikus tapasztalatai elől. A harmadik blokk nyelvészeti tanulmányai ismét fordítanak egyet látószögünkön. Itt a találkozás nyelvi jelenségeként lesz a vizsgálat tárgya. Ez persze elvezethette volna a tanulmányok szerzőit bejáratott nyelvészeti kutatásokhoz is, diskurzusanálízis révén bemutathatták volna a mindennapi nyelvhasználat számos aspektusát. Érdekes, hogy nem ilyen irányban haladtak: iskolai nyelvhasználat, médiaarcheológia, skandinavisztika és nyelvtörténet találkozik a kötet lapjain.

Természetesen a kutató nemcsak magának kutat, hanem a tudomány rituális alkalmain találkozik kollégáival-szaktársaival. Az Eötvös Collegium immár szép hagyományokkal rendelkező Eötvös Konferencia sorozata évek óta biztosít lehetőséget arra, hogy hallgatók (akár az ELTE-ről, akár másunnan érkeznek) bemutatkozzanak, egymást megismerjék, előadói képességeiket csiszolják, kezdődő kutatásaikba vezessenek el. A konferencia lényege csak részben a tudományos prezentáció – lehet, hogy az csak a rituális keret, mely összehoz embereket egymással, mint a viccbéli véletlen. Egy konferencia lényege a párbeszéd – az előadás nyomán kialakuló beszélgetés, az ülések közötti kávészünetekben folytatott baráti eszmecserek – a találkozás.

S végül a pályakezdő tudósok munkáit prezentáló kötet azért is lényeges, mert egy későbbi találkozásra is alkalmat ad. Miként Karinthy Frigyes nevezetes novellájában (*Találkozás egy fiatalemberrel*), évek múltán, ha újra elővesszük ezt a kötetet, a múlt fog visszamosolyogni ránk lapjai közül. Első pillanatban bosszankodnak majd a szerzők (akkor már másképp csinálnák, a mostani érények hibává nemesülnek, a fiatalos vagányság meggondolatlansággá). Aztán a lapok közül csalódottan visszanez majd valaki – Karinthy fiatalembere is felháborodott érett önmagának nyárspolgári korlátoltságán. A találkozás sosem kellemes, ám elkerülni nem érdemes. Nem is lehet.

Jellemző, hogy még a találkozás-viccek lebontása is egy találkozásra épül:

Két cinikus találkozik az utcán. Na és...?

Szöveg és tér



Gregor Lilla

Bodor Ádám (szöveg)világának átjárhatósága

Amint az a címből is kitűnik, kutatásomban Bodor Ádám eddigi munkáinak összessége, azok kapcsolódási pontjai foglalkoztatnak, így olvasataim nem az egyes kötetek vagy szövegek felől közelítenek a kijelölt problémákhoz.

Bodor Ádám munkásságával kapcsolatban alapvető kérdés szövegei egységének felállíthatósága. A recepció útvesztők egyik fontos pontját a főműnek tekinthető *Sinistra körzet* műfaji megítélése alkotja, ezt a problémát már a kötet alcíme is felveti: *Egy regény fejezetei*. A kritika sokféleképp értékeli ezt a több irányba mutató műfajmegjelölést: Pozsvai Györgyi, az író monográfiusa „akár laza regényszerkezetként” is értelmezhető novellaciklusnak tekinti,¹ H. Nagy Péter a metaforikus regényszerkezet erős megnyilvánulásának tartja a külön-külön is olvasható novellákat.² Márton László kiemeli, hogy bár a műfaji szintézis a könyv legfőbb erénye, bizonyos eszközök csak akkor működnek, ha a *Sinistra körzetet* kispórái művek sorozatának tekintjük.³ Ennek a regényként egybeszerkesztett könyvnek ugyanis a legtöbb fejezete korábban különálló elbeszélésként is megjelent, és a fejezetek maguk is tartalmaznak olyan szövegrészleteket, amelyek változtatásokkal vagy indetikusan megismétlődnek más fejezetekben és elbeszélésekben.

Szöveghatárok

A szerzői újrendezés nemcsak a *Sinistra körzet* sajátossága; vizsgálatom arra tesz kísérletet, hogy a bodori szövegek kialakította, alogikus cselekményszövésű terek közötti átjárhatóságra rámutasson, mind tematikus térként, mind

¹ POZSVAI Györgyi, *Bodor Ádám*, Pozsony, Kalligram, 1998, 46.

² H. NAGY Péter, *A társadalmi lét animális árnyalatai: A Sinistra körzet a Bodor-novellák kontextusában*, Alföld, 1994/6, 39.

³ MÁRTON László, *Az elátkozott peremvidék = Tapasztalatcsere: Esszék és tanulmányok Bodor Ádámról*, szerk. SCHEIBNER Tamás, VADERNA Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2005, 88–90.

szövegtérként értve az átjárások színhelyét. A novelláskötetekben újra és újra felbukkannak egyes szereplők, helyszínek vagy szituációk, de itt is ismétlődhetnek teljes szöveghelyek, illetve egy-egy novella megjelenik több kötetben is. Azonban még az identikus ismétlések is új jelentést nyernek, amint az adott szöveg új környezetbe kerül.

A *Zangezur hegység* kezdő elbeszélése a *Kréta-sziget*, amelyben világos lesz, hogy Bundás Rekk helyzete egyszerre a megfigyelőé és a megfigyelté:⁴ a megfigyelő hatalmi pozíciója az elbeszélés végére bizonytalanná válik, mert kiderül, ő maga is megfigyelés tárgya. Az elbeszélést pusztán a kötetben belüli elhelyezkedése révén semmi sem kontextualizálja előzetesen. A *Zangezur hegység* többi szövegével együtt tekintve azt mondhatjuk, hogy azokhoz alapvetően a cselekmény szintjén létrejövő kapcsolatok fűzik: így tér vissza például a főszereplő, Bundás Rekk alakja a *B. R. megdicsőülése* című elbeszélésben,⁵ ugyanakkor első olvasatra nem feltétlenül tűnik fel, hogy a szöveg párbeszédet folytat a *Prikulicsok* című szöveggel.⁶ Merőben eltérő értelmezési lehetőségekkel jár, ha az elbeszélést *Az Eufrátesz Babilonnál* kötetben olvassuk (itt *A kréta-sziget eredete* címmel).⁷ A kötet kezdő elbeszélése *Az Eufrátesz Babilonnál*, amelyben a cselekmény szintjén, Nopritz főhadnagy intézkedéseinek formájában konkrétan is témává válik a hatalom, a fő motívumban, a házkutatásban pedig a megfigyelés radikális szinten nyilvánul meg.⁸ Közvetlenül ezután olvasható a kötetben *A kréta-sziget eredete*, amelyben az előtte lévő szöveg ismeretében a megfigyeltség ténye már jóval erősebben asszociálható a politikai rendszer természetével. Az új kontextus által nyert jelentésárnyalatot pedig megerősítik az elbeszélés szövegszerű változtatásai is. Bundás Rekről megtudjuk, hogy magánzó, továbbá azt, hogy mit tart megfigyelésre érdemesnek szomszédai életéből: *Inkább az [érdekli], hogy mit eszik a Trenkó család, és mire telik, mennyi hús marad a lerágott csontokon, s úgy mellékesen: hogy mi a véleményük például a betevő falatról általában, az elnöki palástról, a Tudományos Akadémiáról [...]*.⁹ Amint pedig a hatalom szerkezetének és működésmódjának a megjelenését felfedezi az olvasó, erre a megközelítésre érzékenyebbé válva a szintén a kötet részét képező *Prikulicsok* olvasatának is kitüntetett szempontja lesz a hatalom és a megfigyeltség kérdés-

⁴ BODOR Ádám, *Kréta-sziget* = B. Á., *A Zangezur hegység*, Bukarest, Kriterion, 1981, 5–6.

⁵ BODOR Ádám, *B. R. megdicsőülése* = B. Á., *A Zangezur...*, i. m., 100–104.

⁶ BODOR Ádám, *Prikulicsok* = B. Á., *A Zangezur...*, i. m., 20–21.

⁷ BODOR Ádám, *A kréta-sziget eredete* = B. Á., *Az Eufrátesz Babilonnál*, Budapest, Szépirodalmi, 1985, 25–27.

⁸ BODOR Ádám, *Az Eufrátesz Babilonnál* = B. Á., *Az Eufrátesz...*, i. m., 6–23.

⁹ BODOR, *A kréta-sziget eredete...* i. m., 26.

köre.¹⁰ A prikulicsok éjjeli látogatása ebben a kontextusban már nem pusztán furcsa keresgélésnek tűnik; a fentiek alapján kialakuló preconcepciók révén a cselekmény házkutatásként értelmeződhet. Ezt az értelmezést erősíti a házigazdában az ébredés után megmaradó félelem is.

A szövegek átrendezéséből adódó rekontextualizációt Nichols az írás fel-találásáig és elterjedéséig vezeti vissza.¹¹ Az írásban közölt szöveg elszakad alkotójától,¹² és kiszakadhat teljes korábbi környezetének összefüggéseiből is. A dekontextualizált szöveg az így kialakult hiányt a szöveggörnyezetből pótolja: a szervezőelv kompenzálja az előadói test elvesztését. Ez az írásbeliség révén kialakuló, új gondolkodásmód hangsúlyos helyre emeli a dispositiót mint poétikai technikát. Nichols arra mutat rá, hogyan változik meg a kódex-másoló által újrarendezett és így rekontextualizált szövegek jelentéspotenciálja. Bodor saját szövegeinek másolójaként hasonló változtatásnak veti alá azokat köteteinek újrarendezésével.

Egy többszerzős kódexnél a dispositio felülírja az eltérő hangok homofóniáját, mivel a szerzőséget kevésbé hangsúlyos helyre sorolva valamilyen más kompozíciós elvet helyez előtérbe. Ezzel szemben Bodor szövegei esetén bármilyen szervezőelv szerint is rendeződnek az elbeszélések, a hang (és a hangulat) azonossága révén ilyen szempontból is homofón marad minden újabb és újabb összeállítás. Vegyítő eljárásként, a fenti példa alapján polifóniát kialakító erőként hathatna tehát a kötetek és elbeszélések közötti szövegszerű iteráció önmagában is, valamint a potenciális összefüggés-alkotások számát megsokszorozza a szövegek online megjelenése,¹³ mégis homogén marad a szövegek hangja és hangulata.

Az azonos hang, az azonos hangulat hozza létre azt az egységes anyagot, amelyben a szövegek szabadon mozgathatók lesznek anélkül, hogy idegennek

¹⁰ BODOR Ádám, *Prikulicsok* = B. Á., *Az Eufrátesz...*, i. m., 44–45.

¹¹ Stephen G. NICHOLS, *Materiális filológia – mi végre?*, ford. VADAS András = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Budapest, Ráció, 2014, 456–483.

¹² Vö.: az ismeret elszakad a megismerőtől az alfabetikus kultúrákban, pusztán az íráshasználat révén, Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dávid, Gondolat, Budapest, 2010, 56–64.

¹³ A szövegek materiális aspektusát tekintve a kódex kronológiát megbontó, vegyítő eljárásához leginkább Bodor szövegeinek online megjelenése hasonlítható. Azáltal, hogy a szerző összes műve egy oldalról megnyitható, a közöttük való navigálással az olvasó maga is a fentihez hasonló kódexmásolóként léphet fel, ezzel pedig a jelentéspotenciál megváltozásának lehetősége már kikerül a szerzőnek vagy egy-egy kötet szerkesztőjének a hatásköréből is és sokszorosára növekszik. Az online megjelenést lásd: http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/BODOR/bodor00179a_tart.html; (Utolsó elérés dátuma: 2018. 04. 15.)

éreződne új kontextusukban: belesimulnak a közös, homofón hangzásba; a szövegek és az azokban megjelenített terek pedig átjárhatóvá válnak. A homofón hangzás és a terek átjárhatósága tehát egyszerre oka és következménye a bodori szövegvilágok és terek erős hangulati hasonlóságának.

A hangulati hasonlóságról szólva érdemes kontextusként bevonni Hans Ulrich Gumbrecht munkásságát. Gumbrecht szerint a dolgoknak önkéntelenül is értelmet tulajdonítunk, ezzel párhuzamosan, ugyanilyen alapvető módon a dolgok a testünkkel is viszonyba lépnek.¹⁴ Tehát miközben egy szöveg jelentését olvasuk, ugyanaz a szöveg testünkkel is viszonyt alakít ki, ezt a viszonyt nevezi a mű jelenlétének. A befogadás jellemzője az esztétikai élmény objektumaiból fakadó jelenléthatások és a jelentéshatások közötti ingázás; az ingázás a kétfajta hatás között fellépő feszültség miatt alakul ki szükségszerűen.¹⁵ Ilyen módon Bodor Ádám elbeszélései esetén, ahol a jelentés nehezen megragadható (amennyiben a cselekményvezetés sokszor ellentmond a logikának, a szereplők tetteinek pedig gyakran nem tudunk értelmet tulajdonítani), fokozott erővel léphet fel a szövegek jelenléthatása, melynek egyfajta esztétikai manifesztációja a mű hangulata. Ahol a jelentés hatása csökken, ott jobban érvényesülhet a hangulati komponens, így éppen hangulatisága révén válik összetéveszthetelenné Bodor Ádám prózája.

Bodor szövegeiben a jelentés felől a jelenlét irányába tolódik a hangsúly, így a változó jelentéspotenciálok mellett (és ellenére, ha a kódexmásolók példáját tekintjük) a közös hang az, aminek hatására megmaradhat a szövegek közötti egységességnek, a szövegtér homogenitásának érzete.

A fiktív határai

Mi hozza létre ezt a szöveghatárokat elbizonytalanító és a jelentéssel versengő hangulatot a bodori világban? Az elbeszélések efféle homogenitása többek között a szövegek egy részére jellemző mesei kódolásból is fakadhat. Hiszen a való életben is látható jelenetek és figurák rajzolódnak ki, ám a végletekig eltúlozva – a hatszáz kilós Mustafa Mukkermanhoz hasonlót sem találunk – vagy fantasztikus elemekké változva – denevérként „a rét buckáira le-lecsapva éppen Puiu Borcan ezredes ernyője húzott el a Dobrin falai előtt”.¹⁶

Ez a meseszerűség, amelyet Bodor Ádám világának mágikus realizmusaként¹⁷ is emlegetnek, azzal a szemlélettel összevetve ragadható meg, amelyet

¹⁴ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/3, 14.

¹⁵ Bővebben lásd: GUMBRECHT, *Hangulatokat...*, i. m., 9–25.

¹⁶ BODOR Ádám, *Sinistra körzet*, Budapest, Magvető, 1992, 38.

¹⁷ Matus Mónika *Az érsék látogatása* kapcsán veti fel a szóhasználatot. A mágikus realizmust olyan

Mészöly Miklós az atonális rendszerek leírásában kifejt:¹⁸ a Bodor alkotta világok atonális rendszerében nem egyetlen referencia-valóság abszolútja érvényesül: nem lesz ilyen referencia-középpont, mert a referenciakeretek folyamatos mozgásban, ártértékelődésben vannak. A rendszer alkalmi abszolútok alapján áll fel, melyek érvényessége mindig csupán pillanatnyi lehet.¹⁹ Érdemes ezt összevetni azzal, hogy ezen szövegek cselekményvezetése gyakran nem lineáris: egyrészt a cselekményrészletek csak egymáshoz képest elhelyezhető volta tekinthető alkalmi abszolútok rendszerének, másrészt a szövegek iterációs eljárása olyan logikailag helytelen eseménysorokat állít elő, amelyek elfogadásával az olvasó az adott világ alkalmi abszolútját fogadja el és képezi meg.

Ezt a felismerést erősíti a meseszerűség révén a fiktív és valós határának elmosása, relativizálása. Innen érthető meg, hogy miért nem okoznak fennakadást az olyan jelenetek, mint Bundás Rekk magasba emelkedése,²⁰ a két prikulics látogatása²¹ vagy az elbeszélésekben felbukkanó óriások, törpék és tótündérek.²² Ha testi adottságaikat vesszük figyelembe, ezek az alakok gyakorlatilag mesefigurák, ami az identitásukra, vágyaikra, és végül teljes életükre is erőteljes hatással lesz a szövegekben. A törpe Petkének alacsony természetére való tekintettel szülei már korán hangszert adtak a kezébe: tudták, hogy csak így biztosíthatják a jövőjét.²³ Be is teljesedik ez a várakozás, amikor egy cirkuszra kifüggesztve a következő feliratot pillantjuk meg: *Hangszerismerő férfi és női törpét próbaidőre fölveszünk*,²⁴ Petke jövőbeli

írásmódként definiálja, amely sajátos világrendet alakít ki azáltal, hogy a benne feltűnő szereplők gondolkodás és ellenvélemény nélkül fogadják el az abszurd történeteket. Szerencsésebbnek tartom azonban, hogy ezzel az irodalomtörténeti kategóriával analogikusan *mitikus realizmus*ról beszéljünk Bodornál, mert az itt megjelenő abszurd és fantasztikus elemek igen erősen kötődnek a szövegek mesei kódolásához és mítoszalkotó jellegéhez. A mitikusságot erősíti az iterativitás és a felrajzolt világok magukba zárttsága, önmaguk belülről logikusnak látszó rendszerében való működése. Ez a mítoszalkotó jelleg ugyanakkor egyike azoknak az elemeknek, amelyek megermentik a sajátos bodori világrendet., MATUS Mónika, *Magyar mágikus realizmus? Bodor Ádám Az érsek látogatása című kötetéről*, Irodalmi Szemle, 2000/3–4, 143–146.

¹⁸ Erről bővebben lásd: MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* = M. M., *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1993, 25–66.

¹⁹ Uo., 52. és bővebben lásd: MÉSZÖLY Miklós, *Realizmus, nem realizmus* = M. M., *A pille...*, i. m., 187–194.

²⁰ BODOR, B. R..., i. m.

²¹ BODOR, *Prikulicsok* = B. Á., *A Zangezur...*, i. m., 20–21.

²² BODOR, *Sinistra...*, i. m., 142–149.

²³ BODOR, B. R..., i. m., 100.

²⁴ BODOR, *Figyelmes hajóskapitány* = B. Á., *A Zangezur...*, i. m., 78.

munkáját tehát pusztán testalkatának és amiatt megszerzett képzettségének köszönheti.

A mesei kódolás tehát a bodori világ alkalmi abszolútjaként működik, ez a működésmód fontos összetevője a különböző szövegeket homogenizáló hangulatnak. Érdeemes megjegyezni, hogy maga a hangulat is egyfajta alkalmi abszolút-ként határozható meg, amennyiben a jelentésekkel történő megragadhatatlanság, a bizonytalanság, az éles határok hiánya épp olyan elemi jellemzője a hangulatnak, mint a szövegbeli referenciakereteket alakító alkalmi abszolútoknak.

A (krono)logikus narratíván túl

A szöveg jelenlétkomponensére hívja fel a figyelmet a gyakori ismétlés is. A *Sinistra* körzet szerkezete lineáris történetvezetés helyett figuraközpontúan szerveződik: minden fejezet egy-egy szereplő köré épül, a hozzá kapcsolódó történetek pedig akkor is elmondásra kerülnek, ha az olvasó már korábban is megismerkedett velük. Az ismétlések közé sorolható az elbeszéléseket átszövő motivikus háló is, de feltűnőbbek – és így a szöveg mint médium jelenlétének érzékelését a befogadásban fokozzák – a szövegszerű ismétlések. A *Sinistra* körzetben több különböző típusú példát is láthatunk erre. Feltűnnek állandósult szókapcsolatok, mint az *útkaparó Andrej*²⁵ vagy Bebe Tescovina *messzire világító berkenyeszínű haja*²⁶ – ám itt fontos megjegyezni, hogy nem identikus ismétlésről beszélhetünk az esetek túlnyomó részében. Bebe Tescovina hajáról így egyszer azt olvassuk, hogy [a] *gyerek rövid vörös haja, mint az érett őszi berkenye, már messziről áttűzött a ködön*,²⁷ másszor pedig [m] *int az égő berkenyebokor, haja a szürke kerítések alatt messzire világított*.²⁸ Hosszabb szöveghelyek iterációjával találkozhatunk a regény keretében és azon kívül is; a keretben a cselekmény hasonlósága is indokolja ezt az ismétléses szerkesztést. Ahogy a kritika megjegyzi, a *Sinistra* esetében „a fejezeteket sem mint egy valamilyen formában konzisztenssé alakítható regény részeit gondolhatjuk el, hanem akár egymás – behelyettesíthető és fölcserélhető – variánsaiként”.²⁹ Ezek alapján a regény is megadja a lehetőséget arra, hogy nem identikusan ismétlődő történetek és szöveghelyek sorozataként olvassuk.

²⁵ Lásd például: BODOR, *Sinistra... i. m.*, 104., 121., 122.

²⁶ Uo., 7.

²⁷ Uo., 22.

²⁸ Uo., 67.

²⁹ BENGÍ László, *A szövegszegmentumok iterációja mint az epikai világ megalkotása: Bodor Ádám: Sinistra körzet = Tapasztalatcsere...*, i. m., 129.

A *Sinistra* körzet iteratív szövegszerveződése erős kölcsönhatásban áll a cselekmény érthetőségével, pontosabban ez a szerveződés váltja ki, hogy a cselekmény több ponton szembemenjen saját logikus folyásával. Ilyen ellentmondás például az, hogy Elvira Spiridon hosszú és súlyos hajával takarja el magát a szökési kísérlet után az országúton stoppolva,³⁰ miközben Andrej nem sokkal korábban (de feltétlenül korábban, hiszen még a körzetben tartózkodott) kopaszra borotválta a nő fejét.³¹

Az ellentmondásosság tapasztalatát jól példázza az a néhány cselekményelem, amelyeknél a történetek éppen hogy lineárisnak vagy logikusnak látszódnak, és ezzel kitűnnek az őket körülvevő bodori szövegvilágból, ráirányítva a figyelmet arra, hogy a bodori világ normájának része az alinearitás és a logikával való szembehelezkedés. Ugyanezzel a mechanizmussal mutat rá az erkölcs hiányára a felrajzolt világok normarendszerében az a jelenet, amelyben Elvira Spiridon elítélő véleményt alkot a rendszer, a hatalom és az annak engedelmeskedő Andrej tetteit illetően: *Ha ezt is megteszi az úr – hajolt közel Elvira Spiridon, hogy lehelete szagából a fenyegetést is megéreztem, – azt szeretném, ha az alatt az idő alatt nem találkoznánk.*³²

Mindezt érdemes összevetni a hangulatot egységessé tevő alkalmi abszolútorokról írtakkal: a szövegek iterációs eljárása olyan logikailag helytelen eseménysorokat állít elő, amelyek elfogadásával az olvasó egyszersmind az adott világ alkalmi abszolútját fogadja el és képezi meg.

De nemcsak egy-egy szövegen belül lehet szó iterációról, a különböző elbeszéléseken is átívelnek szövegszerű ismétlések, egyes motívumok, helyszínek (mint az Olajprés utca), szereplők (például Bundás Rekk) és helyzetek. Ez utóbbira jó példa a *Kivágott filmkocka* és *A borbély* című elbeszélések; ezek arra is rámutatnak, hogy az új kontextusba kerülő szövegek motívumai potenciálisan ártértelemződnék, hangsúlyai eltolódhatnak. A *Kivágott filmkocka* pincérének, Dunyha Jánosnak a családja több generációra visszamenőleg felszolgálóként dolgozott.³³ Egy felszolgálás alkalmával Dunyha minden előkészület nélkül, hirtelen megállt. *Úgy nézett ki, mint akit mentében lefényképeztek. Mint egy kivágott filmkocka.*³⁴ Az elbeszélés végén a narrátor bizonytalanul hozzászói: *Megtorpanása [...] szakmájában valóban szokatlan, de úgy látszik, igen nagy szüksége lehetett rá. Hirtelen*

³⁰ BODOR, *Sinistra...* i. m., 142.

³¹ *Uo.*, 130.

³² *Uo.*, 119.

³³ BODOR Ádám, *Kivágott filmkocka* = B. Á., *Plusz-mínusz egy nap*, Budapest, Kriterion, 1974, 33–35.

³⁴ *Uo.*, 33.

megijedhetett, hogy leejti a húst, esetleg eldobja, vagy tartott magától, hogy beleharap. Talán meg sem riadt, csak épp eszébe jutott valami.³⁵ A pincért csupán egy kép, majd néhány, a kollégáival váltott mondat erejéig látjuk, az egész szöveg pedig összesen háromoldalas: az olvasó nyugodt szívvel a rövid és tömör formának tulajdonítja, hogy nem értette meg az indítékokat, és nem ismerkedhetett meg a következményekkel. Megváltozik azonban az olvasat, amint a *Kivágott filmkockával* nem a *Plusz-mínusz egy nap*, hanem a *Milyen is egy hágó?* kötetben találkozunk,³⁶ mert itt néhány oldallal korábban olvasható *A borbély* című szöveg. Ez szintén egy, a saját szakmájában élenjáró ember pillanatnyi zavarát örökíti meg: Boros, a fodrász, vendége kérésével ellentétben elkezd kopaszra nyírni a vendég fejét.³⁷ Ezen elbeszélés során a narrátor nem nyilvánít véleményt, jóval többet beszélnek viszont a szereplők. Ám ez a tény, és az, hogy ennek a szövegnek a terjedelme több mint kétszerese a *Kivágott filmkockáénak*, nem biztosíték arra, hogy megismerhetünk bármiféle indítékot. Ugyanúgy homály övezi azt is, hogy miért nyírt bele Boros a vendég hajába, mint azt, hogy miért állt meg egy pillanatra Dunyha János. A két szöveg egymásmellettiése a rutinból való kikökenéssel mint közös cselekményelemmel többletjelentésként felveti: vannak emberi tettek, amelyeket egyetlen nézőpont és semmilyen magyarázat sem segít értelmezni.

Az iteráció és a felrajzolt világok atonalitása hangulati homogenitást hoz létre. Itt fontos kiemelni, hogy egyfajta *nem egészelvű* homogenitásról kell Bodor esetében beszélnünk, éppen az egymásnak ellentmondó vagy egymással nem összhangba hozható cselekményelemek miatt: hiába tűnik fel egy szereplő több elbeszélésben, nem ismerjük meg élettörténetét; a szereplők pedig nem reflektálnak arra, mi történt velük néhány elbeszéléssel korábban. Ebből adódik, hogy mindig az aktuális helyzet határozza meg az elbeszélés elemeinek értelmezési keretét.

Világok közötti átkelés

Bodor novelláit tekintve a szövegvilág átjárhatósága mellett a tematikusan megjelenő „világok” (országok és kultúrák) között is hasonló egymásba fonódás tapasztalható. Sinistra körzet az országhatár mentén fekszik, ez a vonal ugyanakkor kulturális határzónaként is funkcionál. Ebből eredhet a területen élők változékony és sokszor zavaros nyelvhasználata, és innen magyarázhatóak

³⁵ BODOR, *Uo.*, 35.

³⁶ BODOR Ádám, *Kivágott filmkocka* = B. Á., *Milyen is egy hágó?*, Budapest, Magvető, 1980, 115–117.

³⁷ BODOR Ádám, *A borbély* = B. Á., *Milyen is...*, i. m., 22–28.

a furcsa, nyelvileg sehova sem tartozó nevek is. Az a néhány szereplő pedig, aki a körzet zártsága ellenére viszonylag szabadon mozog Sinistra határain keresztül, a világok – kultúrák, viszonyítási rendszerek és működésmódok – közötti átjárás szimbolikus figurájaként értelmeződik. Gyakran a testi rendellenességek és elváltozások emelik ki azt, hogy egy-egy szereplő kívül helyezkedik vagy idővel kiválik a közösségből: Dunka, a törpe, olyan munkát végez, amelyre apró természeténél fogva csakis ő képes, és ahogyan saját testét kezeli, azzal egyértelműen eltávolítja magát az emberi létmódtól. A meztelenül stoppoló Elvira Spiridon, aki a víztől és a növényektől mitikus tótündérnek tűnik, épp kudarcba fulladt szökési kísérlete után látható így, a hatszáz kilós óriás, Mustafa Mukkerman pedig egyet jelent a területről való távozás reményével. Aki pedig idegenként a körzet határain túlra merészkedne, azaz kilép Sinistra atonális rendszeréből, a regény alinearís és atemporális rendjéből is kilép: Mukkerman érkezése időjelzővé válik, Andrej érkezései pedig egymáshoz képest kikezdetetlen logikai sorrendet mutatnak.

Ezzel párhuzamosan az is megfigyelhető, hogy a valódi pénz minden esetben a körzetből való kijutással kapcsolatban merül fel: amint az utolsó fejezetből kiderül, Andrej eleve azzal az indokkal tér vissza Sinistrára évekkal a terület elhagyása után, mert tartozik Gábrriel Dunkának.³⁸ Amikor kölcsönként Dunkától, az így szerzett húszdollárosokat Mukkermannak akarta adni, hogy az óriás délre szállítsa őt;³⁹ Nikifor Tescovina Andrejtől vesz el pénzt, hogy elutazhasson,⁴⁰ Dunka majdani haláláért és testének tárggyá változtatásáért kap fizetést,⁴¹ Béla Bundasian pedig a mostohaapjától kapott húszdollárosból vesz olajat és benzint az öngyilkossághoz.⁴² Minden, a pénzzel kapcsolatos szövegrészben dollárokról esik szó, egyedül Béla Bundasian vásárlásakor hallunk a helyi pénzről, de ekkor sem tudunk meg semmi pontosabbat róla: *A visszajárót hazai fémpénzben kapta, a rengeteg apróval színültig telt most valamennyi zsebe.*⁴³ A pénz tehát alig kerül elő a *Sinistra* körzet világában, akkor is egy külföldi pénznem, és a területről (vagy általában az életből) való távozáshoz kapcsolódik. A denaturált szesz azonban folyamatosan jelen van; értéket képvisel, emellett a legtöbbször hozzáférnek, így bár cserealapként tipikusan nem

³⁸ BODOR, *Sinistra...*, i. m., 155.

³⁹ *Uo.*, 71, 138.

⁴⁰ *Uo.*, 137–138.

⁴¹ *Uo.*, 147.

⁴² *Uo.*, 153.

⁴³ *Uo.*, 153.

funkcionál, a körzet ökonómiájának általános egyenértékét adja. Ha a mészölyi terminológia használatát folytatjuk, a denaturált szesz az atonális rendszer (a körzet) alkalmi abszolútjaként működik; így érthető, hogy a rendszerből való kilépés (legyen az szökés, utazás vagy halál) már nem ezzel kapcsolódik össze, hanem a denaturált szesz tonális rendszerben (tehát a befogadói norma szerinti világban) használt megfelelőjével, a pénzzel fog összefüggeni.

Az emberhatárok átjárása

A bodori világban nem érvényesül a test fenomenológiai tapasztalata, miszerint az *saját kiterjedésével, mélységével, rá jellemző artikulációval folyamatos, egységes mezőként működik*.⁴⁴ Ezzel párhuzamosan megszűnik az a kitétel is, miszerint az ember véges létező, testébe másik test nem ágyazódhat be (természetesen az anya testében növekvő gyermek kivételével).⁴⁵ Az emberi testek így két módon válhatnak a térben nem állandó, pontos határokkal nem rendelkező kiterjedésekké: egy test részeire bomlik vagy túlterjed saját határain, akár más testekkel összefonódva.

A test saját határain való túlterjedésének legkézenfekvőbb példája a Bodornál többször előkerülő iker-jelenség: a *Tanúvallomás* című elbeszélés felveti a problémát, hogy az ikertestvérek akár egyazon emberként is mutatkozhatnak, élhetik az életüket.⁴⁶ A probléma a *Sinistra* körzetben már nemcsak a szereplőkön keresztül kerül bemutatásra, hanem az elbeszélő által, a nyelvi megformálásban is: *A két Hamza Petrika, aki az ősz egyik legutolsó éjszakáján fölnyársalta magát, a Dobrin természetvédelmi területen, Oleinek doki medvéjében dolgozott*.⁴⁷ A Hamza Petrika ikrek első ránézésre testükben elkülönülnek, szubjektumuk azonban már ekkor is egységesnek látszik: ugyanaz a munkájuk, ugyanazok a vágyaik, még a nevük is megegyezik; a körzet lakói sem kezelik őket külön személyekként. *Hát igen, ezek a kurva ikrek – morogta. – Ilyenek. Pár órára elszakadnak egymástól, és már badarságokat művelnek*.⁴⁸ A történetet tovább olvasva kiderül, mégis fizikai, testi szinten is egy a két Hamza Petrika: amint az egyikük értesül testvére öngyilkosságáról, ő is úgy indul útjára, [m]int akitől éppen a lélek távozik.⁴⁹

⁴⁴ VERMES Katalin, *A test ethosza: A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 31. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁵ SZÉPLAKY Gerda, *Az ember teste: Filozófiai írások*, Pozsony, Kalligram, 2011, 277–281.

⁴⁶ BODOR Ádám, *Tanúvallomás* = B. Á., *A Zangezur...*, i. m., 27–28.

⁴⁷ BODOR, *Sinistra...*, i. m., 80. (Kiemelés tőlem, G. L.)

⁴⁸ Uo., 86.

⁴⁹ Uo., 90.

Számos példát láthatunk emberi testek összeolvadására Bodor elbeszéléseiben; ez a tendencia az együtt utazó holttestek leírásában csúcsonylik ki.⁵⁰ A marhavagonban szállított és ott el is pusztult embertömegekre a szöveg végig *furcsa* és *csöndes halomként* utal.⁵¹ A valaha különálló testek halálukkal egy homogén masszát hoznak létre, és *a halottak közötti egyenlőség látszatát*⁵² az sem zavarja meg, amikor a hullaszag miatt cselekvésképtelenné vált katonát is a kupacra lövik. A testeket a vagonba visszarakodó katona dolga végeztével a hullák szagát átvevő, azokhoz hasonló saját kezeit bedugja a vagonajtó nyílásán, mintegy a halottak közé tartozónak nyilvánítva azt. Ez a mozdulat felveti a kérdést, hogy valóban haláluk révén egyesültek-e a testek, vagy éppen abba haltak bele az őket viselő emberek, hogy eggyé olvadtak, mivel *a vagonban egyszerűen igen kevés volt a hely*,⁵³ esetleg már korábban történt meg a halálukat okozó eggyé olvadás, amennyiben az embereket vagonírozó szem nem különálló egyéneket lát, hanem pusztán a tulajdonságot, amely alapján egyiként – és dologként – kezelheti őket.

Ember és ember, valamint ember és más élőlény összemosódásán túl felvetődik a személyek és dolgok közötti határképzés problémája is a bodori szövegvilágban: átjárható-e ez a határ, mi jelöli ki a határvonalat, és mennyiben tekinthető szimbolikusnak a tárgyi és emberi világ között húzóódó válaszfal? Az ember dologi és élővilágba való beolvadását a tudatos emberi viselkedés csorbulásán keresztül tapasztalhatjuk, ezt jelzi az önreflexió ellehetetlenedése a *Felvilágosító iroda (Elképzelés emberekkel és komputerekkel)* éjszakai szolgálatosának megnyilatkozásaiban.⁵⁴ A szolgálatos személyiségének szinte teljes hiányát és az ember csupán egy bizonyos funkcióra redukálását kezdettől fogva mutatja az, hogy az *elképzelés* szereposztása is csupán szolgálatosként hivatkozik rá. Megerősíti ezt, hogy az első érdemi beszélgetőtársa szintén *Szolgálatosnak* szólítja, nagybetűvel, láthatóan ez tölti be nála a tulajdonnév funkcióját. Feladata és munkaköre megegyezik a komputerével, gyakorlatilag ő is automatizált, gépként létezik. Az emberi és gépi lét egymáshoz való közelítéséhez járul hozzá a komputer *kedves és mosolygós hangja* is.⁵⁵ Nem csupán az ember hasonul a géphez, de a gép is szimulálja az emberit.

⁵⁰ BODOR Ádám, *Triptichon: A vagon* = B. Á., *Milyen is...*, i. m., 45–47.

⁵¹ *Uo.*

⁵² *Uo.*, 46.

⁵³ *Uo.*, 45.

⁵⁴ BODOR Ádám, *Felvilágosító iroda* = B. Á., *Plusz-mínusz...*, i. m., 58–70.

⁵⁵ BODOR, *Felvilágosító...*, i. m., 60.

(Ez a közeledés az elbeszélés csattanójában éri el a tetőpontját, amikor kiderül, hogy a Szolgálatos mindvégig a nőkomputerrel beszélgetett, nem pedig egy valódi nővel.) Ha feltételeztük, hogy önreflexió hiányában a viselkedés mellett vagy helyett a test mutathatja meg egy létező emberi vagy nem emberi lényegét, adódik a következtetés, hogy a testek deformációja az emberi és nem emberi közötti különbségtétel felfüggesztéséhez vezet. Az éjszakai szolgálatos emberi tudata hiányos, hiszen nem képes a reflexív önmeghatározásra: *HANG*. [...] *Harminchárom éves vagyok, éjszakai szolgálatos. Ki vagyok én?*⁵⁶ Az elbeszélés sem ad meghatározást vagy választ erre a kérdésre, sőt az egészen eddig létezőt is kiiktatja. Az utolsó néhány sorra – amint a fenti idézetben is látható – már nem a *Szolgálatos* megnevezést használja a dialógusrend leírásakor, hanem csupán *Hang*-ként jelöli meg. Az éjszakai szolgálatos teste is torzuláson megy keresztül, hiszen csupán a hangját halljuk. Egyetlen fizikai megjelenése Cunci (azaz a nőkomputer) „képzeletében” létezik, amely viszont nem természetes, hanem mesterségesen kiszámított képekkel dolgozik. Jól megfigyelhető a folyamat: ahol az emberi tudat megkérdőjeleződik, és a test is torzul vagy hiányos, ott az ember és nem ember (jelen esetben gép) közötti határ is szükségszerűen elmosódik, vagy akár meg is szűnik. Az eredeti megkülönböztetés két oldalán álló entitások felcserélhetővé válnak, a szolgálatos saját munkakörével teljesen azonosulva egyetlen funkciót ellátó géppé válik.

Országhatár-átlépések

Gondolatmenetem elején a bodori szövegeket jellemző hangulati homogenitást mint a szövegek felcserélhetőségének feltételét vezettem be, ám ezen túl a hangulati homogenitás teszi lehetővé az átjárhatóságot más szinteken is. Egyfelől megnyitja a szövegek közötti szerzői cserélgetés, iteráció, átrendezés útját, másrészt a szereplő testek közötti átjárhatóságra is lehetőséget teremt. Harmadikként az elbeszél világok közötti tematikus átjárásra is módot ad a szövegterek egységessége – ugyanazok a jelenetsorok illeszkednek különböző helyszínekhez és környezetekhez.

Bodor Ádám összességében egyetlen szövegvilágon dolgozik, ugyanazok a viszonyrendszerek érvényesülnek mindenütt, játszódjon a történet Dél-Amerikában vagy Kelet-Európában. Többek között a hatalomnak való alávettség és az ember külső beavatkozással történő animalizálása hoznak létre olyan kapcsolódásokat, amelyek általánosak a bodori szövegek szereplői közötti viszonyokat tekintve. *A testőrpáncsnok magánya* című elbeszélésben

⁵⁶ BODOR, Uo., 70.

a brazil hangzású nevekkal ellátott helikopterszemélyzet ugyanúgy kiszolgáltatott a mindenkit megfigyelő és irányító hatalomnak,⁵⁷ mint a *Sinistra körzet* gyümölcsbegyűjtéssel és medveetetéssel foglalkozó figurái, a dél-amerikai indiánokat pedig ugyanúgy (és fizikailag is) dezantropomorfizálja az, ahogyan bánnak velük, ahogy Connie Illafeldet állattá változtatja az *alapos kezelés*,⁵⁸ amelyben részesítik.

Hasonlóan sokszor az épített és a természeti környezet hangulata is egységesnek mutatkozik: a *Sofőrünk egy rosszabb napjának* alapját képező eseménysor éppúgy megmagyarázhatatlan, mint a *B. R. megdicsőülése* című elbeszélés történései. Nem tudni, Dujmond Cézár, a sofőr, miért hagy fel hirtelen a munkával,⁵⁹ ahogy azt sem lehet felfogni racionálisan, a haldokló Bundás Rekk miért és hogyan emelkedik fel az égbe.⁶⁰ Mind a két szöveg vége szolgál olyan indokkal, amely a befogadó számára kielégítő lehetne – Dujmond Cézár elütött egy gyalogost, Bundás Rekket pedig vagy a vaddisznók vagy a Brezlő ikrek ölték meg és vonszolták el –, azonban egyik megoldás sem illeszkedik egy kifogástalan logikai láncolatba, nem szolgál a következményhez hasonló súlyú indokkal.

Az egységes narratíva megképezhetetlensége felé mutatnak a fenti példák is. A bevezetett atmoszférafogalom pedig megtestesíti azt a jellemzőt, amit a bodori szövegek mutatnak: ahogy Bodor elbeszéléseinek vagy azok sorozatának nem rögzíthető a jelentése, az atmoszféra lényegi jellemzője, hogy nem rögzíthető egyértelműen jelentések mentén.

A szövegszerű és motivikus ismétlődés, a logikával szembenemenő cselekményvezetés és a mesei kódolás mind hozzájárulnak Bodor Ádám szövegvilágának feltűnő hangulatiságához, amennyiben a befogadói figyelmet a szöveg jelenlétkomponenseire irányítják. Az elbeszélések által létrehozott egységes atmoszféra pedig egyfajta nem egészelvű homogenitást, homogén teret alakít ki. Ebben a térben válik lehetővé szövegek, emberek és testek átjárhatósága, egymással való érintkezése és összemosódása. Tematikus szinten ember, állat, természet, élettelen világ határai elhomályosulhatnak, a szöveg szintjén pedig épp ez az átjárhatóság teremti meg az iteráció lehetőségét.

Látható tehát, hogy a jelzett relációk megfordíthatóak, a szövegek működés-módját tekintve az említett jellemzők és mechanizmusok egyszerre okai és következményei egymásnak. A szövegek iterációja nyitja meg az átjárhatóság

⁵⁷ BODOR Ádám, *A testőrparancsnok magánya* = B. Á., *Az Eufrátesz...* i. m., 219–246.

⁵⁸ BODOR, *Sinistra...*, i. m., 100.

⁵⁹ BODOR Ádám, *Sofőrünk egy rosszabb napja* = B. Á., *Vissza a fülesbagolyhoz*, Budapest, Magvető, 2015, 55–66.

⁶⁰ BODOR, *B. R....*, i. m.

terét, a közöttük kialakuló átjárhatóság teszi biztossá a homogén bodori szövegteret, és ebben az egységességben képződhet meg az a hangulat, amely Bodor prózájának összetéveszthetetlen jellegét megadja.

Források

- Bodor Ádám, *A Zangezur hegység*, Bukarest, Kriterion, 1981.
Bodor Ádám, *Az Eufrátesz Babilonnál*, Budapest, Szépirodalmi, 1985.
Bodor Ádám, *Megérkezés Északra*, Bukarest, Kriterion, 1978.
Bodor Ádám, *Milyen is egy hágó?*, Budapest, Magvető, 1980.
Bodor Ádám, *Sinistra körzet*, Budapest, Magvető, 1992.
Bodor Ádám, *Plusz-mínusz egy nap*, Budapest, Kriterion, 1974, 33–35.
Bodor Ádám, *Vissza a fülesbagolyhoz*, Budapest, Magvető, 2015.

Hivatkozott irodalom

- BENGI László, *A szövegszegmentumok iterációja mint az epikai világ megalkotása: Bodor Ádám: Sinistra körzet = Tapasztalatcsere: Esszék és tanulmányok Bodor Ádámról*, szerk. SCHEIBNER Tamás, VADERNA Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2005, 114–131.
- Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/3, 9–25.
- H. NAGY Péter, *A társadalmi lét animális árnyalatai: A Sinistra körzet a Bodor-novellák kontextusában*, Alföld, 1994/6, 35–43.
- MÁRTON László, *Az elátkozott peremvidék = Tapasztalatcsere: Esszék és tanulmányok Bodor Ádámról*, szerk. SCHEIBNER Tamás, VADERNA Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2005, 81–91.
- MATUS Mónika, *Magyar mágikus realizmus? Bodor Ádám Az érsek látogatása című kötetéről*, Irodalmi Szemle, 2000/3–4, 143–146.
- MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és atonalitás közérzetéről = M. M., A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1993, 25–66.
- MÉSZÖLY Miklós, *Realizmus, nem realizmus = M. M., A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 187–194.
- Stephen G. NICHOLS, *Materiális filológia – mi végre?*, ford. VADAS András = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Budapest, Ráció, 2014.

Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dávid, Gondolat, Budapest, 2010.

POZSVAI Györgyi, *Bodor Ádám*, Pozsony, Kalligram, 1998.

SZÉPLAKY Gerda, *Az ember teste: Filozófiai írások*, Pozsony, Kalligram, 2011.

VERMES Katalin, *A test éthosza: A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Fazekas Júlia

Fizikai és szimbolikus tér összekapcsolódása a reformkori divatlapok sétálóinál¹

A reformkori divatlapok és az ezekben közölt szövegek több kérdést felvetnek a tér és irodalom összefüggésében. A kutatásom célja annak a bemutatása, hogy a divatlapok szerzői hogyan használják az egyes tereket írásaikban, a fizikai tér milyen hatást gyakorol a elbeszélőre (amennyiben ez megállapítható), milyen poétikai jellemzők kapcsolódnak az elbeszélő terekhez, és ezek irányítják a befogadást, interpretációt.² Vizsgálatom eredményeként megállapíthatónak tartom, hogy a divatlapokban egyértelműen kirajzolódnak hangsúlyos tendenciák, vagyis olyan terek, melyek sokszor funkcionálnak azonos módon, akár egy irodalmi alkotás színtereként, vagy megfordítva: úgy tűnik, ezek a terek azok, melyek a divatlapok szövegeit adott esetben előhívják. A tanulmányban röviden a tér-poétikai vizsgálatot, illetve magát a tér fogalmát tisztázom, majd rátérek annak kifejtésére, hogy meglátásom szerint a városi terek hogyan reprezentálódnak a vizsgált szövegekben, illetve hogyan kap központi szerepet az ezzel összekapcsolódó sétálás, ez hogyan hat az elbeszélő tértapasztalatokra. Arra szeretnék rámutatni, hogy a tárgyalt művekben a tér nem pusztán díszletként funkcionáló helyszín (bár a helyszín szempontja több ponton is fontossá válik), hanem a szövegek létrejöttének, az elbeszélés módjának és ezáltal az értelmezésnek is lényeges tényezője. Fontosnak tartom annak a vizsgálatát, hogy a létező, fizikai terek hogyan válnak az elbeszélésben szubjektívvá, hogyan jelennek meg és válnak olvashatóvá a befogadó számára. Ez nemcsak olyan általános, mindenki által tapasztalható terek esetén válik jelentőssé, mint amilyen a szoba, hanem a kor sokat tárgyalt és sokszor irodalmi témává emelt tereinek szempontjából is (például a Lánchíd, a Horváthkert), melyeket ma sokszor hiteles korrajzként értelmezünk. Azonban úgy gondolom, nem függetleníthetők attól, hogy itt a tér

¹ Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

² A kutatás jelenleg a *Regélő Pesti Divatlapra*, a *Pesti Divatlapra* és az *Életképekre* terjed ki, ezt a továbbiakban bővíteni tervezem.

(és a megjelenített helyek) nem mint külső, fizikailag megtapasztható jelenik meg, hanem belső, és akár szimbolikus tapasztalattá válik.

Gaston Bachelard *A tér poétikája* című műve³ 1957-ben jelent meg, és több tudományterületre gyakorolt hatást, többek között a képzőművészeti, építészeti diskurzusra és az irodalomtudományra is.⁴ Bachelard könyvében költői képeket tárgyal, azt kutatja, ezek hogyan jelennek meg a befogadóban, hogyan tudunk kapcsolódni ezekhez a költő által megteremtett képekhez. Bevezetésében lefekteti gondolati irányát, a képek fenomenológiai meghatározásából indul ki. „Hogyan lehet hatással a sajátos költői kép felbukkanásának egyedi és tisztavirág életű eseménye minden előkészítés nélkül, a józan ész minden gátja, minden mozdulatlanságára büszke okos gondolat ellenére más lelkekre és más szívekre is?”⁵ Fontos szempont számára a befogadóban keltett benyomás, melynek esetében gyakran szubjektív szempontjai kerülnek előtérbe. Ezenkívül a képek költőben történő megszületése kap jelentőséget a műben, a pszichológia és a pszichoanalízis szempontjait is relevánsnak tartja a képek megértésének érdekében. Ettől azonban tovább szeretne lépni a képek poétikai jelentésének kutatása felé. Vizsgálata tárgyául a boldog tereket jelöli meg, és az ezekhez kapcsolódó képeket tárgyalja a házból kiindulva egészen metafizikai távlatokig.

A térpoétika kontextusa értelmezésem szerint a tér poétikai megközelítését jelenti, annak vizsgálatát, hogyan épül a tér az irodalmi szövegekbe, tehát nem korlátozódik a Bachelard által költői képként értett keretre. Ezt a keretet a különböző tudományterületeken való felhasználás során egyébként is kinőtte a térpoétika, és Bachelard művét elismertsége és gyakori hivatkozása mellett több kritika is érte – ilyen pont, hogy maga is túl költői, és nehezen értelmezhető, vagy hogy miért csak a boldog terekkel foglalkozik.⁶

A nehéz értelmezhetőség a tér fogalmának széles jelentéskörével és egyben tisztázatlanságával is összefüggésbe hozható (Bachelard sem tisztázza

³ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BERECSKI Péter, Bp., Kijarat, 2011.

⁴ I. pl. a Helikon 2010-es *Térpoétika* különszámát (*Térpoétika*, Helikon, 56(2010), 1–2. sz.), mely a térpoétika irodalom- és kultúratudományokban, valamint a designelméletben való használatával összefüggésbe hozható szövegeket tartalmaz.

⁵ BACHELARD, i. m., 9.

⁶ A mű személyessége, élményszerűsége és érzelmessége (MORAVÁNSZKY Ákos, *A tér fogalma az építészetben = A tér: Kritikai antológia*, vál. MORAVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 29.) adhat okot a kritikus hozzáállásra, Otto Friedrich Bollnow azt is felhossa Bachelard megközelítésével szemben, hogy csak a boldog terekre korlátozza vizsgálatát, és bár valóban a biztonságos tér igénye kötődik az emberhez, az ellenséges (félelmetes) terek sem hagyhatók figyelmen kívül. (Otto Friedrich BOLLNOW, *Az emberi élet térbelisége = A tér: Kritikai antológia*, vál. MORAVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 204–205.)

a fogalmat, talán mert túlzottan általánosnak és egyértelműnek érződik).⁷ A tér hatást gyakorol, „hatást, amit szemlélőként befogadunk, benyomásnak nevezzük”,⁸ az irodalmi alkotások térképezésekor az elbeszélő kerül az építész pozíciójába, a tér leírásakor hozza létre, építi meg azt. Az analógia alapján a szemlélő a szöveg befogadójával állítható párhuzamba, akire az így létrejött „építmény” tesz benyomást. A kutatásomban a tér fogalmát viszonylag tág értelemben kezelem. A tér alatt értem a fizikai, a valóságban érzékelhető teret, mely az irodalmi alkotásban azonban átförmálódik. Az elbeszélő érzékeli (a szövegvilágon belül) a teret, a tér az elbeszélőre hatást gyakorol, ezáltal teremti (építi) meg a szövegben elbeszélte teret, mely már egy belső, szimbolikus tér.⁹ Ez a tér szintén érzékelhető és hatást gyakorol, azonban már a befogadóra, számára a tértapasztalat már egy másik térhez, az elbeszélte tér általa létrehozott leképezéséhez kötődik. A tér kevésbé absztrakt módon, helyszínként is értelmezhető – jelentse ez az utcát vagy a Lánchidat. Továbbá a divatlapok materiális megjelenéséhez köthetően szövegtér megközelítésben is értelmezem (bár erre jelen tanulmányban nem térek ki részletesen), és különösen fontosnak tartom, hogy ezek a szövegek nem függetleníthetők a tárgyalásban a divatlapok médiumától, jelentse ez a folytatásokban való közlést, a szövegek egymás mellett szereplését/olvashatóságát, vagy éppen szövegeképét.

Város mint tér értelmezési lehetőségei

„A város ugyanis nem csupán épületek, utcák és terek együttese, különböző társadalmi csoportok lakóhelye, eltérő életformák színtere, hanem olyan metaforikus hely is, amelyet a fizikai terek és a kulturális narratívák egymásra hatása jellemez”¹⁰ – írják a *Terek és szövegek* című kötet szerkesztői előszavukban. A divatlapokban rendszeresen visszatérő téma a város. A város mint térhatás

⁷ I. „A tér fogalma is ilyen [homályos, mint az idő], hiszen a mindennapi beszédben ezt a szót olyan magától értetődően használjuk, mintha olyan szókapcsolatokban, mint »élettér«, »háttér«, »térfogat« vagy »téralkotás« ugyanazt jelentené.”; *A tér: Kritikai antológia*, vál. MORÁVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 6.

⁸ I. Weinrich WÖLFFLIN, *Bevezető tanulmány az építészeti pszichológiájához* = *A tér: Kritikai antológia*, vál. MORÁVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 40.

⁹ Hasonlóan beszél a tér megalkotásáról Robert Alter, aki a város megalkotását vizsgálja különböző regényekben. A világ, a város, a tér létrehozása szerinte összefüggésben van a fikcióval (magával a műfajjal) és a nézőponttal (elbeszélővel és szereplőkével egyaránt).; Robert ALTER, *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven, London, Yale University Press, 2005.

¹⁰ *Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Bp., Kijárat, 2005, 7.

benyomásokat előidéző tapasztalat, helyszínek felkereshetőségének színtere, a szövegeket több szempontból is alakító, befolyásoló tényező. Olyan „össztér”, amely egyrészt magába foglal reprezentatív tereket (olyan pontokat, ahol a város városként való megtapasztalása érzékelhetővé válik), másrészt a város mint metaforikus hely értelmeződik.

A város tapasztalata a korban jelentősen megváltozik, ez hatással lesz az irodalmi bemutatására és arra, hogy milyen szövegek megszületését ösztönzi. Amikor a reformkori divatlapok városképéről beszélünk, elsősorban a megjelenő pest-budai városkép válik meghatározóvá. Előfordulnak ugyan vidéki közegben vagy kifejezetten kisvárosban játszódó művek,¹¹ ezekhez kapcsolódó leírások – melyekben éppen ennek a másfajta közegnek, a másfajta tértapasztalatnak a bemutatása válik lényegessé – ezek száma azonban jóval kisebb, emellett marginálisabb szerepet is töltenek be. A főváros tapasztalatának irodalmi témává emelése nyilvánvalóan nem függetleníthető attól, hogy a szövegek szerzőinek ez volt az élettere,¹² ugyanakkor szembeötlő az a tény, hogy a korban a város átalakulása, fejlődése, a megváltozott benyomásokkal való szembenézés nehézsége, hatása az irodalmi szövegeken keresztül is érzékelhetővé válik – ilyen például a városhoz köthető (de később nem csak ebben a térben megjelenő) új műfajok megszületése, mint a tárca és az életkép.

Georg Simmel a nagyvárosokhoz köthetően az idegélet felfokozódásáról beszél, ezekre a városokra a „lelki élet intellektuálisabb jellege” lesz jellemző, „szemben a kisvárosok hangulatokra és érzelmi kapcsolatokra beállított létezésével”.¹³ Simmel nagyváros fogalma nyilvánvalóan eltér a reformkori Pest-Budától (a divatlapok szerzői többségben fővárosnak nevezik, de kezelik sokszor két városként is, a kettőt állítják szembe egymással – ez természetesen nem mond ellent Pest-Buda nagyvárosként való értelmezésének),¹⁴ azonban

¹¹ pl. Vas Gereben, *A róka*, Pesti Divatlap, 1847, 22. sz., 687–691.; A műben rendkívül fontos a helyszínen túl a személyes jelenlét is.

¹² Érdekes, hogy Walter Benjamin a városi sétálás szövegének értelmezésekor azt állítja, hogy az idegen téma az, ami inkább felkelti az érdeklődést. „Helybeliként meglátni egy várost – ehhez más, mélyebb mozgatóerőkre van szükség.”; Walter BENJAMIN, *A kószáló visszatér*, ford. KÖSZEG Ferenc = W. B., *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. RADNÓTI Sándor, Bp., Magyar Helikon, 1980, 577.

Az idézetben a tétel második fele válik érvényessé, valami másban (a változásokban, az újszerűségben, az új témák és lehetőségek – így a divatlapok – megjelenésében) keresendő az ok, amiért ennyire hangsúlyossá válik a korabeli Pest-Buda a szerzők szövegeiben.

¹³ Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet* = G. S., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, szerk. SOMLAI Péter, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1973, 544.

¹⁴ pl. Vas Gereben, *Magyarország földleírása tollhegygyel*, Pesti Divatlap, 1847, 17. sz., 513–517.;

az általa megfogalmazott benyomások a divatlapok szövegeiben is gyakran tükröződnek. Simmel szerint az egyén és a szubjektum a nagyvárosban ki-sebb jelentőségűvé válik, mint a közösség és az objektív élet.¹⁵ Jól illusztrálja ezt a fentebb is említett életkép műfaja, mely tipikusan nem szubjektumokat, egyes történeteket, hanem embertípusokat jelenít meg. Az életképek szerzői emberalakokat helyeznek műveik középpontjába, ezek azonban nem mentesek a város tapasztalatától, attól, hogy ezeket az alakokat a város „hozta létre”, ebben a térben léteznek és magukon viselik (ahogy a róluk szóló szöveg is) ennek a térnek a hatásait. „Építményekben és oktatási intézményekben, a téráthidaló technika csodáiban és kényelmi berendezéseiben, a közösségi élet alakzataiban és az állam látható intézményeiben a kikristályosodott, személytelessé vált szellemnek olyan mindent elnyelő tömegével találkozunk, amellyel szemben a személyiség úgyszólván nem tarthatja fenn magát.”¹⁶ Az egyes típusok mellett szintén a szubjektum eltűnésének hozadéka lesz a tömeg és a tömegműködés témává emelése, a terek szempontjából pedig ezek térbeli lehetőségei és vele-járói.¹⁷ Simmel szempontjai közül szintén visszaköszön a divatlapokban meg-jelent írásokban a pénz városban megnövekedett szerepe, szerinte ez számítóvá változtatja a szellemet.¹⁸ A pénzhétség, a pénz felfokozott hasznelolása gyakran válik a gúny és az ironia, valamint a tragikum eszközévé.¹⁹

Walter Benjamin is foglalkozik nagyvárosi (elsősorban Párizshoz kapcsolódó) irodalommal, a kor újszerű nagyvárosi tapasztalatát és ennek az irodalomra, új irodalmi műfajok születésére hatását tárgyalja. A tárcával²⁰ kapcsolatban írja, hogy az ilyen műfajú szövegek „[t]ípusokat követnek nyomon, ahogyan azok a piacot szemügyre vevő írónak megjelennek. A fiziológus a párizsi élet minden

Az egész ország leírása, a főváros esetén látszik Buda és Pest különálló megsemmélyesítése.

¹⁵ SIMMEL, *i. m.*, 557–558.

¹⁶ *Uo.*, 558.

¹⁷ I. Nagy Ignác *Mulatság a híd* című írását: Pesti Divatlap, 1844, 1. sz., 5–9.; A műben a híd (divatlapokban gyakran visszatérő) témája is központi szerepet tölt be. „Úgyan mért ne sietnénk tehát ismét új mulatságot élvezni, még pedig a hídon, hol még eddig nem volt szerencsénk önnel találkozunk. És ezt annyival is inkább tehetjük, mivel egész életünk, némely bölcsék állítása szerint tulajdonképp csak azon híd, mellyen át a valódi életbe jutunk.”

¹⁸ SIMMEL, *i. m.*, 546.

¹⁹ Ezt jól példázza Szigligeti *Rónafi, magyar színész* című írása, mely a város teremtette alak viszontagságait mutatja be. A műben kiemelt szerepet kap az utca tapasztalata is.; SZIGLIGETI, *Rónafi, magyar színész*, Pesti Divatlap, 1844, 3. sz., 69–72.

²⁰ Itt műfaji fogalom, a magyar divatlapok megtartották „vonal alatti” jelentését, azonban a lapok második felét vagy társlapját nevezték így, ahol híreket, színházi, báli stb. beszámolókat közöltek.

alakját felvázolja a mozgó utcai árustól az opera előcsarnokában díszelgő ficsúrokig.”²¹ Amit ő fiziológiáknak nevez, az rokonítható a magyar divatlapok életképeivel. „Ez az irodalom társadalmilag sem volt valami tiszta dolog. A rengeteg furcsa vagy együgyű, megnyerő vagy zord karakterfigurában, akit a fiziológiák az olvasó elé állítanak, csak egy közös van: mind ártalmatlan, csupa bonhómia. Ilyennek látni embertársaikat, ez túlságosan távol esett az írók tapasztalatától, hogy ne valami egészen szokatlanul nyomós oknak kelljen tulajdonítanunk. Valami sajátos nyugtalanságból eredt. Az embereknek meg kellett szokniuk egy új, meglehetősen zavaró körülményt, mely csak a nagyvárosokra jellemző.”²² Az általa említett a körülmény a látás szerepének felfokozódása, illetve az a tény, hogy az emberek egymást kénytelenek nézni. Benjamin szerint az ilyen (embereket, típusokat bemutató) fiziológiák még nem képviselnek feltétlenül maradandó értéket, szükség van arra, hogy az alkotók ettől továbblépjenek (ahogy ez az általa tárgyalt Baudelaire-nél megfigyelhető), és a tömeget kezdjék figyelni, annak a szerepét pozícionálják. A tömeg olyan jelenség, mely a nagyvárosi térben létrejön, így a nagyváros hívja elő a tömeggel való szembenézés fontosságát. A divatlapokban a tömegműködés kevesebb helyen válik témává, inkább a gúnyos, ironikus zsánerképek kapnak egyre nagyobb figyelmet.

Michel de Certeau *Séta a városban* című munkájában foglalkozik a város befogadásával és ennek módjaival.²³ A város fölülről való szemlélésével²⁴ kapcsolatban írja: „Felemelkedésünk voyeurré változtat bennünket. Távolságot teremt közöttünk és a város között. Az ígész világot, amely korábban »hatalmában tartott«

²¹ Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél: A kószáló*, ford. BENCE György = W. B., *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. RADNÓTI Sándor, [Bp.], Magyar Helikon, 1980, 850.

²² *Uo.*, 853.

²³ Michel de CERTEAU, *Séta a városban*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció: Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, Bp., Typotex, 2010, 355–365.

²⁴ A város mint élmény sokszor felülről rátekintő pozícióból gyakorol hatást az elbeszélőre. Eördegh István példája: „Tekintsünk szét! - a látván, mely előttünk feltűnik, nem lesz egészen érdektelen! [...] Nézzetek most ez óriás folyamot, mely alattunk vonul a kéklő távolba! az ember, élet' képe ez - ím! mostjátszadovza [!] haladnak szöke hajjai, mint az ifjúság, de egy pár nap még, 's a tenger öröknugodt medrébe merülnek mint ember a' sírba! [...] Láttunk egy várost, egy folyamot, egy érzelmet! mindegyiknek meg van saját hangja, saját szózata” – Budáról beszél, a leírásában a város, a folyó és az ezeket néző, befogadó érzelmei egymásra vetülnek; EÖRDEGH István, *Egy nő*, Regélő Pesti Divatlap, 1842, 33–36. sz., 257–261, 265–268, 273–278, 281–286.

A város nemcsak mint látványelem szerepel, hanem képviseli az elbeszélő számára a hely múltját, mely az ő személyes múltjával is összekapcsolódik – a tér az érzelmek kiváltásán túl önmaga múltján keresztül (annak képviselésével) az én múltját is megjeleníti. Ehhez a benyomáshoz azonban a panorámára, a fölülről a belátható egészre való rátekintésre van szükség.

bennünket, a szemünk előtt elterülő szöveggé alakítja. Lehetővé teszi, hogy olvassunk belőle, hogy napszemmé váljunk, hogy istenként tekintsünk le. A szkopikus és gnosztikus készítés eksztázisa: a tudás fikciója összekapcsolódik azzal a vággyal, hogy ne legyünk többek, mint nézőpontok.”²⁵ A pusztán nézőponttá válás kutatásom eredményei alapján a divatlapok szövegei esetén nem állja meg a helyét, vagy inkább nem marad ezen a ponton. A leírt és elbeszélte tér a szövegekben ugyanis nem pusztán külső látvány, hanem annak a belső megalkotása – ezáltal az elbeszélő egyszerre nézőpontja és alkotója a szóban forgó térnek. Certeau szempontjából azonban ki kell emelni a város szöveggé olvashatóságának kérdését: „A szemünk előtt elterülő hatalmas textúra vajon több-e pusztán reprezentációnál, optikai produktumnál?”²⁶ Ezenkívül hangsúlyozza a már eddig is előkerült látás (érzékelés) szempontját. Certeau nem irodalmi szövegekről beszél, amennyiben a meglátásait elfogadjuk és ezekre vonatkoztatjuk, a fölülről nézett város leírása (a műben) a reprezentáció reprezentációjának tekinthető, mely nem mentes a fikció aspektusától sem. Itt már nemcsak a város (és a tér) olvasásáról van szó, hanem annak a megírásáról is (ez nem jelent feltétlenül alárendelést, inkább: megírni az én által olvasott teret). Certeau munkájában fontos (kiindulópont) a cselekvés, az eddig felvetetteket úgy viszi tovább, hogy „a térhez kapcsolódó gyakorlatok a *műveletek* (»cselekvési módok«) konkrét formájával, egy »másfajta térbeliséggel« (a tér »antropológiai«, költői és mitikus tapasztalásával), valamint a nyüzsgő városra jellemző állandó, *átláthatatlan és vaktában zajló* mozgással vannak összefüggésben. A vándorlásban lévő, metaforikus város ezáltal feloldódik a világos szerkezetű és értelmezhető város könnyen olvasható szövegében.”²⁷ Ebben a perspektívában a város már nem feltétlenül felülről értelmezhető (olvasható), hanem belülről, amihez szorosan kapcsolható a divatlapok szövegeiben nagy jelentőséget kapó sétálás aktusa.

Séta a városban

A divatlapokban a sétálás mint cselekvés kifejezetten olyan művet, melyet a városi tér idéz elő. Az a tevékenység, mely az itteni szövegekben megfigyelhető, ahhoz áll közel, melyet Walter Benjamin kószálásnak nevez – a város az, ami a „kószálás végtelen színjátékát” megnyitja.²⁸ Ez a kószálás elsősorban tapasztalatok gyűjtésére, és kifejezetten az emberek megfigyelésére irányul,

²⁵ de CERTEAU, *i. m.*, 356.

²⁶ *Uo.*, 357.

²⁷ *Uo.*, 357. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁸ BENJAMIN, *A kószáló visszatér, i. m.*, 578.

ami ismételten az életképek születésével hozható összefüggésbe. „A leírások kényelmessége jól illik azoknak az embereknek a habitusához, akik a városban kószálva, az aszfalton róják botanikai gyűjtőútjaikat.”²⁹ Az összegyűjtött benyomások szöveggé szerveződve is tükrözik a sétáló mentalitást (ezt nevezi Benjamin kényelmességnak), azt a pozíciót, melyben a sétálás nem valahová eljutás funkcióját tölti be, hanem a megfigyelés eszköze, de már (a panorámaival ellentétben) olyan eszköze, ahol a megfigyelő maga is része a vizsgált közegnek, úgy olvassa a várost, hogy a részévé válik.

A sétálás által olvasható város nem választható el annak térbeliségétől, a bejárt és bejárando terek, ahogyan a sétáló, úgy az erről szóló elbeszélés útját is alakítják. Michel de Certeau a sétálás mint cselekvés térbeli megvalósulását tárgyalja. „A következőkben szeretnék megvizsgálni néhányat e számos formát öltő [...] cselekvési módok közül, amelyek úgy bújnak ki a fegyverkezési eljárások alól, hogy közben nem kerülnek kívül azok terén, és amelyeknek vizsgálata a mindennapi gyakorlatok, a megélt tér és a város nyugtalanító megszokottságának elméletéhez vezethet el bennünket.”³⁰ Elsősorban a sétálást mint módot tárgyalja, röviden másokra is utal, például az utazásra, mely a teret szintén valami más felé nyitja;³¹ ez a szemlélet érdekes felvetés lehet a divatlapok útleírásait tárgyalva is. Certeau kifejezetten a város olvashatóságára koncentrál, a térnek itt az egymásba fonódó útvonalak (vö. a sétálás irány- vagy cél nélkülsége) adnak formát, ezek kötik össze a helyeket, a járókelők mozgása az, ami létrehozza a teret.³² A séta irodalmi szerepével összefüggésben az is megfigyelhető, hogy a tér valóban az elbeszélő konstruálta mozgás (figyelemirányítás) által jön létre. Valós térbe nem léphetünk be befogadóként, csak az az elbeszélő által megalkotott belső, akár szimbolikus térben követhető sétája során. Ez az elbeszélésmód annak a következménye, amire Certeau is utal, miszerint a „sétának saját retorikája van.”³³

Certeau tárgyalja azt is, hogy a történeti hitelesítést szolgáló kifejezések (értsd: valóban felkereshető helyszínek) nem így működnek, elveszítik ezt a jelentésüket, és olyan értelemben válnak fontossá, mellyel a sétálók ruházzák fel őket: „elszakadnak azoktól a helyektől, amelyeket eredetileg jelölni hivatottak, és olyan útvonalak képzeletbeli csomópontjaiként funkcionálnak, amelyeket – mintegy metaforaként – eredeti értéküktől eltérő céllal határoznak

²⁹ BENJAMIN, *A második császárság... i. m.*, 853.

³⁰ CERTEAU, *i. m.*, 361.

³¹ *Uo.*, 364.

³² *Uo.*, 361–362.

³³ *Uo.*, 362.

meg.”³⁴ Ahogyan Certeau meghatározásában a helyszínek töltenek be ilyen szerepet, a divatlapok szövegeiben a megjelölt terek válnak metaforikussá. Legjobb példa erre a Lánchíd, melynek épülése folyamatos téma a hírekben, de a két város közötti összekötöttség és a folyó menti terület több szempontból is kulcsszerepet tölt be a szövegekben – a folyó természeti képződmény az épített városon belül, a híd, mely a természetit „uralja” és a vízpart, mely állandóan elmélkedésre ösztönzi a sétáló szerzőket.

Certeau szerint az útvonalak által érintett csomópontok „lehetőséget teremtenek a termékeny csondek és szótlan történetek elraktározására, vagy talán inkább azáltal, hogy mindenütt képesek pincéket és padlásokat létrehozni, a helyi legendák (legenda az, ami olvasandó, de az is, ami olvasható) kijáratokat teremtenek: útvonalakat, amelyeken keresztül kijuthatunk és visszajöhetünk, vagyis lakható tereket.”³⁵ Ez az elbeszelt terekre és útvonalakra is igaz. A divatlapokban közölt írások erősen kötődnek olvasásra szánt jellemzőjükhöz (és a várható olvasóközönség ismeretéhez). A város terei az elbeszélő általi olvasandóságot implikálják, ezek szövegben történő elbeszélése azonban már máshoz (az olvasóhoz) kötődő befogadást hív elő.

A divatlapok szövegei közül a sétálás fentebb vázolt cselekvése tipikusan olyan elbeszélőt feltételez, aki egyes szám első személyben szólal meg, és nem annyira történetet, inkább benyomásokat ír le. Ezért ez a tértapasztalat kevésbé kötődik a beszélyekhez és a novellákhoz, bár esetenként ott is lényeges szemponttá válhat.³⁶ A város, ahogyan már korábban említettem, gyakran életképek színhelye, melyekben a sétálás is szerepet kap.³⁷ A kérdéssel kapcsolatban leginkább releváns szövegek azonban (és főként ezekre vonatkoztattam fentebb tett megállapításaimat is) azok, amikben a szerző látszólag nem távolodik el (állítása szerint) a valóságtól, hanem saját sétálói tapasztalatairól számol be – ezeket a szövegeket leginkább a tárca műfajába sorolhatjuk, ezek (több-kevesebb) alkalommal visszatérő (rovatnak tekinthető), részenként külső is értelmezhető írások ugyanattól a szerzőtől.

³⁴ *Uo.*, 363.; Certeau itt konkrét neveket hoz példának, de az állítása általánosan is értelmezhető.

³⁵ *Uo.*, 364.

³⁶ pl. Az *idegen nő*, Regélő Pesti Divatlap, 1842, 46–47. sz., 361–365, 369–372.; Ebben az írásban az elbeszélő kifejezetten – az ő kifejezésével élve – *sétára viszi* az olvasót, végigvezeti a szereplők által bejárt tereken.

³⁷ pl. NAGY Ignác, *Dunaparti élet*, Életképek, 1844, 1. félév, 268–286.; LAKNER Sándor, *Mulatság*, Életképek, 1844, 2. félév, 14. sz., 446–449.

Ilyen Halászy *Budapesti séták* című írása,³⁸ mely a *Pesti Divatlap*ban jelent meg 1845-ben, a 6., 9., és 11. számban közölték. Három részből áll, melyek a sétáló reggeli, délelőtti és délutáni, valamint esti és éji tapasztalatairól számolnak be. A mű az életkép jellemzőit mutatja, emberalakok megjelenítésére törekszik, összességében azonban a város maga válik figurává, a viszonylagos teljességről való képalkotás lesz a cél. A divatlapok sétáló szövegeiben állandóan az olvasó vezetése jelenik meg, itt: *Hová vezessem a nyájas olvasót, mondom vezessem, mert hiszen mi folyvást sétákat teszünk.*³⁹ A szövegben leginkább az utca, valamint az útvonalakon való áthaladás válik fontossá, azonban számos városi helyszínre is elvisz (a kávéháztól a hídig). Jellemzője a műnek, hogy az adott pillanat mennyire meghatározza az elbeszélésmódot, valamint a tértapasztalatot is (szoros összefüggésben a műben kiemelt szerepű napszakok hatásaival). *Ekkor 11 óra volt. Átalában más színe van Pestnek köz-, s más az ünnepnapokon. Utóbbiakon a nélkülözhetleneken kívül minden bolt zárva s ekkor láthatni sok utca milly dísztelen, melly különben a fényes kirakatok s boltok miatt tündéri színt játszik. Ellenben ezeken annál több a sétálók száma, ízletes ruházatú nép látogatja az egyházakat, s a tiszta járdákon, kedvül külszínű népcsoport hullámszik.*⁴⁰

Halászy sétatapasztalatánál nagyobb volumenűek Frankenburg Adolf és Nagy Ignác munkái. Frankenburg írásai *Budapesti levelek* cím alatt 1843-ban jelentek meg a *Regélő Pesti Divatlap* Tárczájában. Ezek egy bizonyos szeretett barátnőhöz szólnak, azonban ez nyilvánvalóan fiktív keret (az írások túlzott személyes jellege nem indokolná azok nyilvános megjelentetését, valamint a barátnő álláspontja bizonyos kérdésekben – pl. a *Honderút* illetően – mindig jól asszisztál a szerző mondanivalójához). A levelek mindenféle tapasztalatról (bálokról, Dunáról, temetői esetről stb.) számolnak be, ezeket a városi keret tartja össze. A sétálás állandóan visszatérő motívum az írásokban (*pár órai sétát tenni a városban, minnek ha egyéb haszna nem volna is, tárgyat ad néked sétáim' eredményeiről írhatni 'ez hiszem, elég jutalmas, elég boldogító!'),*⁴¹ a városi terek elszakadnak fizikai lényegüktől és szimbolikussá válnak a megjelenítésben. Ez összefügg azzal, hogy a leveleket egyrészt meghatározza az íráshelyzet, naplószerű, vallomásos jellegük bensőségessé teszi őket, valamint az élmények utólagos leírása miatt (az elbeszélő nem pozicionálódik az elbeszélés helyszínére) a séta valójában az emlékekben

³⁸ HALÁSZY, *Budapesti Séták*, Pesti Divatlap, 1845, 6., 9., 11. sz.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Regélő Pesti Divatlap, 1843, 1. félév, 7. sz., 207.

és az általa konstruált, belső helyszíneken történik. Másrésről a hangvételt mindig az aktuálisan elbeszélt pillanat és tér is meghatározza.⁴² Nyílt tereken, az utcákon és magaslatokon mindig a lelki folyamatairól számol be a narrátor, az elbeszélésmódjában pedig hosszú mondatokat, ismétléseket és költői képeket használ. Mindez a második félévben megjelent írásokkal együtt domborodik ki igazán (ekkor már mindössze négy számban jelent meg az írás), ahol már nem a város tapasztalatáról ír az elbeszélő, hanem hajóútról. Ekkor fontos szerepet kap a hajókabin, ahol megszületnek a levelek, és mintha az írásmód is „beszorult” volna ebbe a térbe; a képzelet és az események képzeletbeli, emlékezetbeli kibomlása szinte teljesen eltűnik a szövegekből (ezzel párhuzamosan a barátnő, és vele együtt az erőteljes érzelmkifejezés is).

Nagy Ignác *Budapesti séták* című írásai, melyek 1846-ban jelentek meg az *Életképek*ben,⁴³ még inkább középpontba állítják a sétálás aktusát. Az első számban az elbeszélő lefekteti elveit: azért választja a *Budapesti séták* címet, mert a városnak szüksége van egy sétányra, melyet ő teremt meg: *mert Budapestnek nincs sétánya, erre tehát már rég igen érezhető szükség vala. Aztán olly kényelmes munka a' sétálás, főleg meleg szobában, kényelmes karszéken, 's a' nyájas olvasó is elnézőbb leend sétákozben följegyzett rövid gondolatok iránt, mintha komoly készség vezérle né tollamat.*⁴⁴ Ezeknek a szövegeknek a kiindulópontja egészen más, mint Frankenburgé: kifejezetten humorisztikai céllal születtek, így a gúny és ironia állandó jellemzőjük, mely a bemutatott városi tereket is meghatározza. Az utcák szempontjából kulcsfontosságú a por és a sár motívuma, mely a sétálásra is hatással van. Nagy Ignác meghatározásában azért is fontos a belső sétány megnevezése, mert előre pozicionálja a szövegeket, az olvasás során az általa leképezett, belsővé alakított terek válnak befogadhatókká.

⁴² pl.: Szeretek én fen állani a' magos hegytetőn, a' harmatsugárzó fűben, a' zöldellő fák' családi ernyője alatt... 's midőn kéjttas szemeim az alattam messze elterülő bájvidéken merengnek és szent vágygyal üdvözlik a' folyót, melly ezüst szalag gyanánt szökik le lakod' közelében a' szemetes partok' épen nem irigylhetők cserhégijaitjai között, és még tovább néznek és néznek és mindig néznének, ha ki nem fáradnának – ekkor érzi csak szívem, 's megcsókolhatnám a' balgát, hogy még most is úgy tud érezni.; Regélő Pesti Divatlap, 1843, 1. félév, 40. sz., 1268.

⁴³ Álnéven jelennek meg, a tartalomjegyzék szerint: Kiss Pál, V. A. és Dara Pétertől. Nagy Ignác álneveihez l. *Magyar írói álnév lexikon...i.m.* valamint *Magyar írói álnév lexikon: A magyarországi írók álnevei és egyéb jegyei: Gulyás Pál lexikonának kiegészítése*, szerk. Sz. DEBRECZENI Kornélia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1992.

⁴⁴ *Életképek*, 1846, 1. félév, 1. sz., 33.

Összegzés

Tanulmányomban arra szerettem volna rámutatni, milyen kérdéseket vet föl a tér szempontja a reformkori divatlapokban, illetve hangsúlyoztam a fölvetődő kérdések sokféleségét, gazdagságát. A városi tértapasztalatot és a hozzá köthető szövegeket elemeztem röviden, ezek részletesebb, a szöveg több rétegét tárgyaló olvasata is elkészíthető lenne. A divatlapok szövegeiben továbbá számos más tér kap fontos szerepet, példaként említhető a ház vagy a különböző természeti tájak. Fontosnak tartom kiemelni, hogy az elemzett szövegek nem függetleníthetők attól, hogy divatlapokban jelentek meg; a befogadó térértelmezését nemcsak az adott szöveg, hanem annak materiális vonatkozásai is meghatározzák, elsősorban az, hogy hasonló tereket működtető szövegek egymás mellett szerepeltek, (voltak) olvashatók. A város ebben a keretben különleges szerepet tölt be, mert a város olvasása gyakran sétálásra ösztönzi a szövegek elbeszélőit – ez hatással van a narrációjukra, valamint a fizikai és szimbolikus terek kapcsolatára is.

Források

Életképek, 1843–1848, szerk. FRANKENBURG Adolf (1843–1847), JÓKAI Mór (1847–1848).

Pesti Divatlap, 1844–1848, szerk. ERDÉLYI János (1844), PETŐFI Sándor (1844–1845), VAHOT Imre (1844–1848).

Regélő Pesti Divatlap, 1842–1844, szerk. ERDÉLYI János, GARAY János.

Hivatkozott irodalom

Robert ALTER, *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven, London, Yale University Press, 2005.

Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BERECKZI Péter, Bp., Kijárat, 2011.

Walter BENJAMIN, *A kószáló visszatér*, ford. KÖSZEG Ferenc = W. B., *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. RADNÓTI Sándor, Bp., Magyar Helikon, 1980, 575–583.

Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél: A kószáló*, ford. BENCE György = W. B., *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. RADNÓTI Sándor, Bp., Magyar Helikon, 1980, 850–888.

- Otto Friedrich BOLLNOW, *Az emberi élet térbelisége = A tér: Kritikai antológia*, vál. MORAVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 201–207.
- Michel de CERTEAU, *Séta a városban*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció: Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, Bp., Typotex, 2010, 355–365.
- Magyar írói álnév lexikon: A magyarországi írók álnevei és egyéb jegyei*, szerk. GULYÁS Pál, Bp., Akadémiai, 1978.
- Magyar írói álnév lexikon: A magyarországi írók álnevei és egyéb jegyei: Gulyás Pál lexikonának kiegészítése*, szerk. Sz. DEBRECZENI Kornélia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1992.
- MORAVÁNSZKY Ákos, *A tér fogalma az építészetben = A tér: Kritikai antológia*, vál. MORAVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 8–37.
- Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet = G. S., Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, szerk. SOMLAI Péter, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1973, 543–560.
- A tér: Kritikai antológia*, vál. MORAVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007.
- Térpoétika*, Helikon, 56(2010), 1–2. sz. (különszám)
- Weinrich WÖLFFLIN, *Bevezető tanulmány az építészet pszichológiájához = A tér: Kritikai antológia*, vál. MORAVÁNSZKY Ákos, ford. M. GYÖNGY Katalin, Bp., Terc, 2007, 39–45.
- Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Bp., Kijárat, 2005.

Santaveczi Anita

Kép és tér Ambrus Zoltán *Midas király* című regényében

A magyar művészregény

Gergye László *Az arckép mágiaja* című tanulmányának témája a 19. és 20. század fordulóján megszülető magyar művészregény.¹ Gergye végigköveti az esztétizmus megjelenését az 1870-es évek epikájában és megállapítja, hogy a magyar művészregény elsősorban francia hatásra formálódik. A századvégi aranyalmokat dédelgető Midas király mellett fontos szerepet kap a kötetben Asbóth János *Álmok álmodója* című könyve, Justh Zsigmond *Művészszerelm* című munkája és Harsányi Kálmán *A kristálynézők* című regénye. Gergye szerint Ambrus Zoltán *Midas király* című regénye a korszak egyik kiváló epikai alkotása, az esztéta törekvések magasfokú szintézise és egy olyan festőregény, amelynek központi témája a művészegzisztencia problémáinak megjelenítése. A *Midas király* alapkoncepciója a görög mitológiából ered, emellett megjelenik benne a reneszánsz festőkultusz és szépségeszmény; a mű valójában ennek a két hagyománynak a modern interpretációja. A regény a meggazdagodás történetéről szól, amely boldogtalanságra kárhoztatja, és egyfajta anti-Midasszá teszi Jenőt, aki megroppan az őt körülvevő titkok nyomasztó súlya alatt. A reneszánsz szépségideál ölt testet Bella alakjában (akinek neve eleve a Szépet jelenti), és aki Birónak a szépség emberi alakot öltött formája, s ezzel együtt az esztétikum elméleti megfogalmazásának problémáját is jelenti számára. Biró Tiziano múzsájához hasonlítja a lány szépségét. Bella alakjában, akár egy festményben, összerosódnak a színek, a tárgyi világ és a fikcionalitás keretei. Gergye tanulmányában kifejti,² hogy a reneszánsz egyik festészeti koncepciója szerint az arcképfestészet aktusa a művész és a modell szellemi egységesülését

¹ GERGYE László, *Az arckép mágiaja. A magyar művészregény a 19. és a 20. század fordulóján*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.

² *Uo.*

teszi lehetővé a műalkotás által. Ezzel párhuzamba állíthatóan a Bella-portré a szerelem és a művészet tökéletes konszonanciájában születik meg.

Bella és Jenő találkozása

A regény kezdőmondata a következő: *A Grunovszkyék ajtaját egész nap csapkodták.*³ Amikor Biró Jenő először találkozik Bellával, ezt olvashatjuk: *Margitnak eszébe jutott, hogy az előszoba sötét, ki akart menni a vendég elé. De ekkorára már az ajtó felnyílt, s a küszöbön megjelent Bella kisasszony.*⁴ Tehát az első találkozás pillanata erősen köthető ahhoz a perceptuális élményhez, ahogyan felnyílik az ajtó, és a sötétből belép a szobába Bella. A kapcsolat kibontakozásában nagy szerepe van a vizualitásnak, fontos, hogy ki kit néz meg, vagy ki kit nem néz meg. Amikor Biró először látja meg Bellát, ezt mondja: *S a barna hárászkendőből kibukkant az irigyen takargatott arc.*⁵ Azaz a szépség takargatva van, és Bírónak maga a nézéstől való ellehetetlenítés zavaró tényező, vagyis a kendő azért *irigy*, mert elorozza a fiatalembertől a pillantás és meglátás gyönyörűségét. Később ezt olvashatjuk: *És minthogy nem tudott meglenni anélkül, hogy ne lássa Bellát, nem tagadta meg magától ezt az örömet.* Bella viszont nem nagyon figyel fel először a fiúra: *A rajztanár? Ejnye, nem néztem meg. Kár. Nem hittem, hogy ilyen jelentékeny személy.*⁶ Az a jelentős, ami megnézendő, észreveendő és érdemes megmutatni. Bella a regény elején Margitnak azt mondja, hogy nem hajlandó szerelem nélkül férjhez menni. *Én nem vagyok eladó.*⁷ – hangzik el, és ez a mondat később is vissza fog térni több kontextusban. Amikor Bella halála után, Biró eladja a képeit, egyedül a Bella-portrét tartja meg. Vagyis beigazolódik Bella állítása, ő nem eladó, ahogy a róla készült képet sem bocsájtja áruba a férje a halála után. A szerelem Margit számára csak *mesebeszéd*, gyerekes képzelgés. Ahogy Biró a bálba készülődik, nem találja az inggombjait; *Hol vannak a báli inggombjaim? Régen használtam már ezeket a gyerekességeket.*⁸ Furcsa, hogy a bálozáshoz kapcsolható elegáns ruha és az inggombok a felnőtt világ eszközei, mégis *gyerekességeknek*⁹ tűnnek a főszereplő számára. Öltözködés közben meglátja magát a tükörben és végigné

³ AMBRUS Zoltán, *Midas király*, szerk. FALLENBÜCH Zoltán, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1978, 7.

⁴ AMBRUS, i. m., 48.

⁵ Uo., 49.

⁶ Uo., 58.

⁷ Uo., 63.

⁸ Uo., 68.

⁹ Uo.

félig kész festményein, *porontyain*.¹⁰ A képek is gyermeki attitűddel ruházódnak fel, akiknek *enni kell adni*¹¹ és *ott szomorkodnak*,¹² mert csak félig készek. A csonka képek úgy jelennek meg *mint a vérengző király előtti áldozatainak fej nélkül megjelenő, panaszkodó árnyai*.¹³ Jenő Sokszor találkozik ismerősökkel a kapuban, szomszédnőjével, Nini la Saturelle-lel, a regény elején is egy kapuban történő találkozás ad apropót, hogy Grunovszky meghívja Birót a bálba.¹⁴ Ahogy a festő a városban sétál egyedül, megpihen egy magaslati ponton, panoramikusan belátja a nyüzsgő várost, ahol az emberek összehangolt munkája, mindennapi robotja zajlik, összehangolt munka folyik, mint a bálon a tánc, és csak magát érzi *felesleges keréknek*.¹⁵

Egy kivilágított ablak előtt halad el, amelyet sűrű függöny takar, de a *csücske félrehajlott*,¹⁶ és ahogy Bella arcát felfedte a kendő, úgy tárul a szeme elé egy kedves családi jelenet. *S a kép, amely onnan elébe tűnt*,¹⁷ lenyűgözte. Szinte festményként szemléli a jelenetet: Egy kislány és egy kisfiú (*Pierrette és Pierrot legyeskedtek egymással*)¹⁸ színházast játszanak. Közönségük is van, akik tapsolnak a produkció láttán. A gyerekek által előadott darab a regény kicsinyítő tükre. Pantalone jelenik meg a színen, akihez a pénzcsörgés köthető, és Pierrette képére mutat, meg akarja őt venni. De a következő jelenet már Pierrot és Pierrette boldog esküvője. Biró szemlélő, voyeurisztikus tevékenysége az olvasó befogadását modellezi. Gyakori perceptuális élménye Birónak az ablakon való kinézés; a kinti világot is festményként látja, *szomorú tájképként*.¹⁹ Nem sokkal a városban töltött magányos séták időszaka után ezután ismerkedik meg Bellával Biró. *Tegnap láttam először és ma már olyan képnek a közepében látom*²⁰ – szerepel a műben, tehát a lány látványa már festményként szűrődik le, képeződik meg előtte. A regényben fontos szerepet kapnak a mesei elemek, a gyermeki világra történő reflexiók. Ez a jelleg már a szöveg elején is megmutatkozik. A második találkozás során Bella vizsgáztatja a fiút. Biró úgy érzi,

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ Uo., 103.

¹⁴ Masával is egy bálban találkozott először Biró.

¹⁵ Uo., 110.

¹⁶ Uo., 112.

¹⁷ Uo., 112.

¹⁸ Uo., 113.

¹⁹ Uo., 162.

²⁰ Uo., 162.

ki kell állnia a *mesebeli három próbát*,²¹ ezek után pedig Bellával úgy beszél, mint *jó kis leánygyermekkel szokás*.²² Kiderül, hogy Bellának egy fiatal katonatiszt a kérése, akit be is mutat Birónak, mikor elhívja magukhoz vendégségbe – kijelölődik tehát ezen a ponton is a meglátás, megmutatás aktusa.

Önreprezentáció

Bella gyakran nyúl az önlátatás, önreprezentáció praktikáihoz. Nemcsak kivételes szépsége teszi őt festményszerűvé, hanem létmódja is – a cigarettázás például mutatványként jelenik meg. Biró *meggyőződött róla, hogy a cigarettázás Bellának nem élvezet, hanem hőstett, mellyel számot tart környezetének az elismerésére*.²³ A cigaretta tehát a lány számára nem élvezeti cikket jelent, hanem egy olyan tárgyat, amely megteremti annak a lehetőségét, hogy felkeltse az érdeklődést és mások figyelmének középpontjába kerülhessen. Egy másik jelenetben gyereksereglet ügybuzgó segítségével gyűjt rá a cigarettára, akik megdöbbennek a lány gesztusán, de lenyűgözve nézik őt. *Hanem akárhogy erőlködött, látni lehetett rajta, hogy egyedül sohase szokott cigarettázni, csak közönség előtt. Az egésznek észrevehetően az volt a célja, hogy álmélkodásba ejtse, s megdöbbenjen a galériát*.²⁴ Elmondható tehát, hogy Bella, mintha színésznő lenne, eljátssza a jelenetet, és élvezi, ahogy hatást gyakorol az őt szemlélőkre, élvezi, hogy megnézik. Ebben a jelentben a festmény médiumának jellegét öltené magára, megnézendőséget konnotál, egyszerre láttatja magát és szemlélik meg. Biró végül így reflektál az eseményre: *hisz én épp úgy beugrottam mint a galéria. Ó, ó én vén gyermek! Már majdnem megrémültem egy kis árnyéktól! És ime kiderül, hogy ez az árnyék egy gyermek árnyéka, aki nagy kedvteléssel játssza a mumust*.²⁵ Ebben a megnyilatkozásban komplex játék indul meg a regény motívumaival. A látvány nem azonos a jelentésével; az önlátatás mimikri. Biró a lány elvesztése után – úgy, ahogy Bella tette – szerepjátásba kezd. A külső megjelenés elfedése lesz a belső tartalomnak; a gazdag öltözet alá bújt Biró lelke feldúlt, zavaros, külső megjelenése viszont nyugalmat és rendíthetlenséget tükröz. Itt találkozunk először a regényen végigvonuló gyermek-motívummal: Biró mint *vén gyermek*²⁶ jelenik meg.

²¹ Uo., 186.

²² Uo., 187.

²³ Uo., 197.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.

²⁶ Uo.

Bella tevékenysége, magánszínháza pedig egy gyermek játékanak mutatkozik. Terka mint *felnőtt ruhába bújtatott gyerek*, Bella mint kisgyermek tűnik fel számos jelenetben. A Kakastollas emberről szóló tantörténetet Bellának címzi a belső elbeszélőként fellépő Biró Jenő, tehát úgy gondolja, hogy tanító jellegű gondolatai úgy juthatnak el Bellához a leghatékonyabban, ha mesébe ágyazva fomálja meg mondandóját. A mese pedig a gyermekvilághoz köthető, ezzel összevethető, hogy a szereplők nem egyértelműen meghatározható felnőttek vagy gyerekek, inkább nagy gyerekek és kis felnőttek. *Ez az árnyék egy gyermek árnyéka, aki nagy kedvteléssel játssza a mumust!*²⁷ – mondja Biró. Az árnyék és a mumus később is fontos motívummá válik, összekapcsolható a Bella nélküli állapottal és az elme bomlásának folyamatával.

Biarritzban Biró egy jólöltözött, szőke hajú fiatalemberrel találkozik, aki történetesen a Sátán. Modora kifogástalan, báli öltözeke elegáns és arisztokratikus. A prototipikus sátánábrázolásoknak erősen ellentmondó kép meglepő. Semmilyen visszataszító jelleg nem kapcsolható a történetben az ördöghöz, Biróval szinte barátként, bizalmasan beszél. Csupán a bűnös alku, a szerelem nélküli érdekházasság ötlete taszító a viselkedésében, de megjelenése egyébként esztétikus. Biró, miután elveszíti feleségét, külföldön tengeti az életét tivornyázó társak között. A Casino-jelenetben sorozatban nyer, minél boldogtalabb, annál több arany tapad a kezéhez, a bűnös szerencse kísérti és kíséri őt. A Casino-jelenetben már nemcsak hasonló lesz az ördöghöz, hanem egyesül is a képével: *Ez az ember, nem ember, hanem maga az ördög.*²⁸ A skizoid, hasadt tudat egy személyisége realizálódik a Sátán képében, de Biró nincs tisztában saját tudatállapotával, így számára nem fejthető fel a kapcsolat közte és a Sátán között, aki valójában az ő bűnösnek tekintett fele, *aki eladta magát*. Egy külső szemlélő pedig, aki sorozatos szerencséjének szemtanúja, *véletlenül és önkéntelenül is egyesíti Biró és a Sátán képét*. A szerencsejáték motívuma a titkokkal kapcsolódik össze. *Bella e percben valamivel tovább felejtette rajta tekintetét, mint eddig. Ennek a nyugodt, tiszta, szép szempárnak megvolt az a veszedelmes tulajdonsága, hogy egy-egy pillanatra nagyon őszinte tudott lenni. Mindig vakmerő dolog és mindig szerencsejáték elmélyedni a rejtelmességekbe.*²⁹

A lány gyakran próbál reprezentálni valamit a külvilág felé, egyik intenciója, hogy elrejtse valós személyiségét. Bella szemei azonban nem hazudnak, belőlük kiolvashatóvá válik Jenő számára az őszinteség. A lány megtévesztő

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 507.

²⁹ Uo., 187.

technikáinak egyike a már korábban tárgyalt színjátszás. Bella a gyerekek előtt kis magánszínházat prezentál. A színészi játék kellékeinek a ruhák és a cigaretta bizonyulnak. Bíró a Bellával történő első találkozások során megpillantja a lányon a barna, szegényes hárászkendőt. A lány megjelenése madáréhoz hasonlít, ez a jelkép végigvonul a regényen. Bíró megfigyeli a lány apró gesztusait, illetve jellegzetes mozdulatait, ilyen, amikor Bella fázósan összehúzza a nyakán a kendőt. Eleinte Bíró ezt az apró kis mozdulatot *kényeskedő* kis allűrnek, mesterkéltszokásnak tartja, egy színházi kelléknek. Később az egybekelésük után, a lány betegségével újra előkerül a hárászkendő, amely ekkortól már a betegség konnotációjává is válik, egyértelmű lesz, hogy a kendő igazgatása nem modorosság vagy színjáték a lány részéről, hanem betegségének következménye.

A színjáték meghatározó a fiatalok kapcsolatában. Nem negatív értelemben, de megjátsszák magukat egymás előtt. Folyton szerepeket játszanak, szerepekbe avatódnak, kapcsolatuk játékos. A városligeti séták alkalmával, amikor már két hónapja egybekeltek, eldöntik, hogy meglátogatják a közeli vendéglőt. *Szerelmes párnak* adják ki magukat, mintha a szerepek mögött elbújva semmit sem éreznének egymás iránt. Nem saját személyükkel fejezik ki az egymás iránt érzett szeretetet, hanem szerepekbe avatják egymást és magukat. Metaforikus öltöztettkészletével, kellékhasználatával és szerepmaszkok felöltésével fejezik ki valós érzelmeiket. A sajátlagost elfedik, elbújtatják, elrejtik. A szerepeket a regényvilágban megjelenő más szereplőktől kölcsönzik. Hasonlóan ahhoz, ahogy Masa ruházta fel a fikciós szereplőket további fiktív jegyekkel, ugyanúgy ők is további fikciós jelleget kölcsönöznek az internális karakterektől. A vendéglőben, ahogy helyet keresnek, felkelti a figyelmüket egy család, így próbálnak a közelben helyet foglalni. A kerthelyiségben üldögélő társaságot szemlélik. A két fiatal szemlélő tevékenysége a beleértett olvasó befogadását is modellezi. Belláék az eléjük táruló állóképszerű családi jelenetet mint képet, mint festményt nézik, a térből próbálják kiolvasni a család történetét. Megindul a szemlézés és ezzel együtt az interpretálás folyamata. Felfejtik az eléjük táruló képet, festményt. *Csak egy volt világos első pillantásra, az hogy a fekete bajuszos ember kivételével mindnyájan egy és ugyanazon család tagjai. Oly feltűnően hasonlítottak egymásra.*³⁰ Ebben a kontextusban a kép minden részlete meghatározóvá válik, az, hogy ki hol ül, vagy hogy kik foglalnak helyet egymás mellett. Az arcvonások megfigyelése is zajlik, azok alapján a kapcsolatrendszer feltérképezése:

³⁰ Uo., 288.

– Leontin? Melyik a Leontin a szöke?

– Hát persze. A Riza, akiről folyvást ebszélnek a második lány, a barna. Ernő úr egy huszártiszttel bosszantja egész este. A kicsit Mariskának hívják. A nagyfiú Oszkár, a gyerek...

– Az Tóni. Ezt az egyet már én is megtudtam. Nagyon sokat foglalkoznak Tónival.

Másutt pedig a következőket olvashatjuk: *Én csak Leontint néztem, aki alig veszi le a szemét Ernő úrról.; Ernő úr jó nevelésű embernek látszik. Csak éppen egy lehelettel foglalkozik többet Leontinnal, mint Rizával, de nagyon figyelmes iránta. Majdnem olyan kifogástalan, mint te voltál. Remélem, a Leontin érdekében, hogy férjnek is olyan kifogástalan lesz, mint amilyen kis férjem nekem van.*³¹ Tehát a két fiatal felfejti az asztali társaság kapcsolatrendszerét. Nemcsak Biróék szemlélő tevékenysége folyik, hanem az asztaltársaság is figyeli egymást, a tekintetek játéka pregnánsan kijelölődik. Miközben kellemes időt töltenek egymás társaságában, egymás gesztusait, mimikáját figyelve plusz információkat tudnak meg egymásról. A társaság tagjai nemcsak egymást, hanem a környezetükben helyet foglalókat is figyelik, Leontin például Jenőt figyeli. A jelenet tükrözési mechanizmusokat is előhív. A szerelmespár egy másik boldog szerelmespárt szemlél, és megindul a saját kapcsolatukra való reflexió. A vendéglőben lezajlott jelenet után Bella és Jenő dialógusában repetitív módon jelennek meg a Sóváry Jenő és Leontin kapcsolatára történő reflexiók. Amikor Belláék a Városligetben járnak, a séta közben újabb történeteket találnak ki; ezekben a jelenetekben belső narrátorokként tudnak fellépni a karakterek. Jenőék *egész regényeket faragtak róluk és versenyeztek ki tudja a kicsiny jelekből, meg az elejtett szavakból helyesebben találgatni az igazságot...*³² Szerepekre lelnek és maszkokat öltenek fel, saját kapcsolatukról való metabeszédet hoznak létre:

Játékot űztek ezzel a két névvel, és gyakran fejezték be apró vitáikat a Sóváry úrra és Leontinra való döntő hivatkozással:

– Sóváry úr már szót fogadott volna!

– Leontin csak hallgat és szeret, mint Cordélia! Szóval nevettek, ha róluk volt szó.

A gyermekvállalás kapcsán is hasonló szerepjátás történik: *Egy idő óta gyakran volt szó közöttük bizonyos Palikáról, aki nem létezett. Palikának majd ez majd az kellett. Palika úgy követelte, hogy ez így vagy úgy legyen. Palika bár*

³¹ Uo., 288.

³² Uo., 296.

*nem mutatkozott, egyszer csak rendelkezni kezdett a házban.*³³ A fiktív regényvilágon belül „létrejön” egy tudatosan fiktív karakter, akinek fikciós létmódjára folyamatosan reflektálnak. A nemlétező rendezkedni kezd a házban, tárgyakat követel, hatással van az élő világra, hasonlóan a Kismező utcai házban elhelyezett festményekhez. Palika története metaforikusan a fikción belüli fikció konstruálódását, a gyermek születése pedig a narratív szintlépést jelenti. A Kismező utcai házat is egy séta alkalmával veszik észre a fiatalok. Biró és Bella folyton gyalog járnak, nemcsak a szegénység miatt, hanem kedvtelésből például a városligeti séták adnak lehetőséget a fikciónak, ekkor találkozhatnak a vendéglőben a tükör-szerelmespárral; a séta teremt lehetőséget, hogy eltévedést szimuláljanak Terkáék előtt, illetve ekkor kéri meg Biró Bella kezét. Később, Bella elvesztése után is sokat sétál Biró, a térnek az így történő bejárása Bellára emlékezteti. Amikor Terka elhívja magukhoz látogatóba Jenőt, arra gondol, hogy ez jó ürügyként szolgálhat majd számára, ha kérdezősködni akar, hogy miért áll órákig az esőben Bella régi háza előtt, ahonnan nem hallatszik zongoraszó. Ebben a jelenetben is pregnánsan kijelölődik a rácskerítés elválasztó, elkülönítő jellege. Bella és Biró között már nem lehet kapcsolat, a tér nem nyit átjárást az élő és a holt világ között. Biró is sétál, noha anyagi helyzete miatt nincs rákényszerülve. A Kismező utcai házra, amelyben meglátták az ideális otthont, szintén egy séta alkalmával talált rá a pár. Sokszor látogatnak el oda, így a házban lakó gyerekek már kedves ismerősként köszöntik őket. Megfigyelhető, hogy így ismét hangsúlyossá válik az ablak és a gyermek motívuma: *Az ablakok tele voltak nyíló virágokkal és a virágok mögött nevető gyermekfejekkel.*³⁴ *Utóbb már csak azért is arra sétáltak, hogy lássák, mi történt a Kismező utca 123-mal? nem fújta-e el az a tündérhatalom; amely ezt a bűvös-bájos fészkét idevarázsolta a szegénynegyedbe?*³⁵ Az idézett részletben az eszményi ház mint egy mesei tér jelenik meg, amelyet egy mesei hatalom varázsoltsa helyére. Mintha a ház fikción belüli fikciójává válna, a szereplők szemlélési vágya és folyton visszatérő bekukucskálása az ablakokon a történetről való metabeszédként is értelmezhető. Az olvasó történethez való viszonya is megragadható a történetbe való bekukucskálásban, majd az onnan való eltávolodásban, az újra és újra a történethez, a szemléléshez való visszatérésben.

A cselekmény előrehaladtával szomorú lett a ház, a gyerekefejek és a virágok eltűntek az ablakokból, megjelent az épületen a *kiadó* felirat. Ezután a pár

³³ Uo., 319.

³⁴ Uo., 323.

³⁵ Uo., 323–324.

eldönti, hogy *eljátsszák*, érdekli őket az ajánlat, *eljátsszák*, hogy megtekintik a kis házat. Ahogy haladnak a házban, az imagináció segítségével felöltöztetik a csupasz falakat, berendezik a teret, látják maguk előtt a bútorokat, Palika kiságyát, a kényelmes és barátságos kis szobákat, az otthonukat. Bella halála után a festő megveszi a házat és a lányról készült képeket egy kis szobában helyezi el. Ezen képekről a regény záró fejezetében, Masa elbeszélésében kapunk információkat. Az olvasó a Masa által megtekintett képekben felismerheti a regény egyes korábbi jeleneteit. A mű első fejezetében olvasható az a szcena, amikor Biró először festheti meg Bellát. A festő szerette volna megfesti a lányt, Bella azonban sokáig vonakodott teljesíteni a művész kérését.

Festmények

Bella rövid idővel a Biróval való találkozás után elfogadja a fiú ajánlatát, hajlandó lefestetni magát. *Azért szeretném, mert tudom, hogy nem élek soká.* – mondja Bella Birónak. A festészet az élet megőrzésének, konzerválásának eszközeként tűnik fel Bella számára. Amikor Biró először lép Belláék házába, *jó előjelnek* veszi, hogy Bella nyit ajtót. A jelenetben hangsúlyos szerepe van tehát a teret lezáró ajtónak, amely megnyílik a fiú előtt. Gabriella, Bella testvére a regény kezdetekor már régóta szenved betegségben. Bella először nem Gabriellát mutatja be Birónak, hanem elhúzza egy függőnyt, és a lányról készült festmény tárul a festő szeme elé. Biró a kép alapján ítéli meg a Gabriellát, akinek helyzete sajátos, hiszen betegsége miatt ő is egy szobába van *zárva*. Ritkán hagyja csak el a házat, létmódja, helyzete nem sokban különbözik a Kismező utcai házba elzárt portrékétől. Gabriella portréja egy gyönyörű, életteli lányt ábrázol. Marosyval diákkorukban *sokszor látták őket a szép arcot a boltablakokban, a fényképszek és a szemüvegkereskedők kirakataiban*,³⁶ így Biró ismeri már a lány arcát. Gabriella létmódja különleges, hiszen a boltokba kihelyezett, őt ábrázoló képek lehetővé teszik, hogy ismerőssé váljon egy ismeretlen számára.

A festmény motívuma mellett megjelenik az üveg, az ablak, a kirakat, és a szemüveg képe, amelyek mind tükörfelülettel rendelkeznek. A tükör-motívum szintén végigvonul a regényen. Megragadható ez a Sóváry–Leontin páros megjelenésében, a folyton megjelenő ablakon való belesésben (Biró magányos sétái alkalmával egy boldog család életébe nyer bepillantást, ahol a gyerekek színházat játszanak), vagy az ablakokon való kinézésben (a Kismező utcai ház ablakából gyerekek integetnek), valamint abban a jelenetben, amikor Masa a Kismező utcai házban megszemléli a képeket (egy olyan képet lát, amelyen

³⁶ *Uo.*, 209.

Bella egy tükröt tart). A kapcsolat egyoldalú, Bíró számára *ismerős* a lány, de Gabriellának a fiú nem. A meglátás tehát összefügg a megismeréssel, a képet szemlélő információkhoz jut, és uralja a kép jelentését – helyzeti előnyhöz jut, hiszen megszemlélheti a képet. Másfelől a festmény kiszolgáltatottá válik az őt néző számára, láttatva lenni egyszersmind a titkok felfedését is jelenti, amely helyzetben nem lehet takargatni, elrejtteni semmit sem.

Bíró Jenő, miközben a gyerekeket és Bellát festi, saját emlékezetéből merít történeteket, meséket, hogy szórakoztassa és lekösse a lefesteni kívánt alanyokat. A szobában ott vannak a karosszékek, lócák, zsámolyok, párnák. Mindezek a kényelmet fejezik ki, fontossá válnak a puha anyagok leírásai, amelyek a gyermekléthez kapcsolódnak, a mesékhez, a boldogsághoz és a festő történeteiben megelevenedő varázsos lényekhez. Bella mint Titánia jelenik meg, aki *a tündérek és koboldok királynője, aki alattvalói között mulat*.³⁷ A regény záró fejezetében ugyanabba a karosszékre, amelyben Bella foglalt helyet, a Sátán kerül. Bella gyakran jelenik meg királynőként, uralkodónőként. Egy ízben, a főszereplők megismerkedése után nem sokkal Bella belső monológban arról gondolkodik, hogy szépsége előtt behódoltak a férfiak, és ő szinte *eltiporta* őket. Házasságuk kezdetén Bíró egyszer felébred délutáni álmából, és kihallgatja a másik szobában beszélgető nőket (Terkát, Margitot és Bellát). Bella újra és újra azt válaszolja az egyébként segítő szándékkal érkező Margiték ötletelésére: *Az uram tudja*.³⁸ Bíró meg is állapítja magában, hogy Bella beszéde azt az elképzelését tükrözi, hogy *Az ura bölcs volt, az ura döntött minden vitás dologban, az ura ítélte legfelsőbb helyen az előkelő szokások és az ízlés kérdéseiben, az ura szava határozta meg meg a toaettek értékét, az ura csálhatatlan volt, mint a római pápa, az ura rendelkezett, mint egy király, az ura volt a legfőbb bíró, a legnagyobb tudós, a legnagyobb művész, a legnemesebb gavallér, a lovagok dísze-virága, a nagy mogul, a dalai láma*.³⁹ De kapcsolatukban szó sem volt alárendelődésről, Bella mint királynő és Bíró mint király (Midas király) egymásnak teremtetek, a megnevezések, identitáskonstruáló elemek a prototipikus esszenciális összetartozást hivatottak jelezni. Egy nap Bíró hamarabb érkezik haza, mert az iskola, ahol tanított, kigyulladt. *Egy férjnek sosincs igaza, ha korábban megy haza, mint ahogy ígérte. Mert ilyenkor okvetlenül, szükségképpen nyomára fog jönni egy olyan titoknak, amit sosem jó megtudni*.

³⁷ Uo., 217.

³⁸ Uo., 312.

³⁹ Uo.

Az asszonyoknak mindig vannak titkaik (kinek ilyen, kinek amolyan).⁴⁰ Biró hazatoppan, és meglátja, ahogy kis kendőben szorgosan dolgozik Bella, mint egy cselédlány. Egészen kifulladt a munkában. Az uralkodónői attribútumai lebomlanak, a szegénység fokozatosan megfosztja ezen jellegétől. A ház is elvarázsolt, elegáns palotaként jelenik meg a szegénynegyed közepén. A sivár városrészben helyet foglaló elvarázsolt palota fennköltisége hasonló Bella és Biró emelkedett személyiségéhez és műveltségéhez, amely kiemeli őket a művészet iránt eltompult környezetükből. A regényben repetitív elem, hogy egy titok lelepleződése követi a házba való belépést, Palika születésének jelene

is felidézi ezt a cselekvéssort. Bella egy szobában van, elválasztva a férjétől. Biró nem látja, hogy mi történik bent, nem látja a feleségét és nem is mer bemenni a szobába, mert attól fél, hogy meghall valamit, amit nem szabadna: *Tulajdonképpen csak attól félt, hogy odabent valami olyast talál hallani, amit nem jó hallani férfiembernek.*⁴¹ Bella ezután nem sokkal megbetegszik, és emiatt a szobájában kell maradnia. Ő is a négy fal közé szorul, mint Gabriella, nem mehet többé a szabadba, elmaradnak a szokásos, örömteli, felfedező jellegű séták. Még életében bezárttá vált, rab madárrá (Biró sokszor hasonlítja őt madárhoz). Be kell csuknia az ablakokat, itt is megjelenik tehát az ablak motívuma, amely a világtól való elszeparálódást, izolálódást jelenti. A Kismező utcai házban elrejtett portrék ezt a bezárt léthelyzetet őrzik.

Bella halála után megjelenik a Jenő és Bella között folyó képzelt párbeszéd. Biró folytatja, elképzeli, megírja életüket. Bella pedig ebben a fiktív párbeszédben ezt mondja Birónak: *Csak odamegyek, ahová te mégy, különben otthon fogok ülni.* Bella emléke, személyisége beleivódik Biró lelkébe. Valójában Bella is benne lakozik ezentúl Biróban. Jenő válik egyfajta gyűjtőhellyé, otthonná az emlékek számára.

Titkok

Ebben a történetben a férfiaknak is mindig vannak titkaik, a legnagyobb pedig Biróé, amelyet a Kismező utcai házban őriz. Biró megőrző tevékenysége már a regény elején is fontos téma. Jenő így szemléli az éppen megismert Bellát: *Egy barna hárászkendő volt a vállán, egy ama szegényes tárgyak közül, melyek az idő során valósággal külön egyéniségekké válnak, melyekről a folytonos használat lekoptatta a gyári egyformaságot; melyeket mintha megváltoztatott és megőrzött*

⁴⁰ Uo., 328.

⁴¹ Uo.

volna a sok esemény és viszontagság, s melyek, mintha lassan észrevétlenül áthasonultak volna gazdáikhoz, amiként párjához az öreg hitestárs. Egy ama szegényes tárgyak közül, melyek mintha élnének és sok, sok szomorú dologról tudnának mesélni.⁴² Ez a részlet reflektál arra a mozzanatra, amikor Masa belép a Kismező utcai házba, és a tökéletesen berendezett lakásban ott látja Bella egykori hárászkendőjét. Minden tárgy mesél számára egy életről, pedig gazdájuk már rég meghalt. Olybá tűnik, mintha azok a mindennap használt, egyszerű tárgyak, öltözékek megőriznék alakját, személyét, emlékét, a nyomát annak, aki egykoron használta, viselte őket. Mintha az elhunyt személyiségének, életének átszüremelő nyomai ott lennének az anyagokban, tárgyakban. Nemcsak ebben a jelenetben élénkülnek meg a tárgyak abban a tekintetben, hogy megőrzött emlékeket hoznak a felszínre, és szinte mesélni kezdenek, jelenteni, és szólni az őket szemlélőhöz. A fiatal pár az esküvő előtt ellátogat a paphoz, ahol [m]inden mosolygott a szobában, csak ők ketten maradtak komolyan. Mosolygott a szigorú könyvszekrény, és összesűgött az egyetlen kis napsugárral, mosolyogtak a tekintélyes sötét bútorok meg a rideg külsejű, roppant fóliánsok; még a szentképek is mosolyogtak, mintha tudták volna, hogy itt valami Istennek tetsző dolog készül.⁴³ A részletben annak a feszültsége rejlik, hogy két látványvilág reprezentálódik ugyanazon tárgyak szemlélésekor. Egyrészt szigorú és hideg minden, más szempontból viszont minden mosolyog. A tárgyak megélénkülnek, élni, mozogni kezdenek, az atemporális szentképek is mozogni kezdenek az imagináló tekintet segítségével. De akár Bíró szemszöge is érvényesülhet a részletben, az ő interpretációja, imaginációja és látásmódja tükröződhet, festőként így látja a világot. Bíró úgy gondolja, hogy *legnagyobb gazdagságunk az emlékeinkből áll*,⁴⁴ és *emlékeink annál maradandóbbak, annál elevebbek, minél több helyhez vannak kötve*.⁴⁵ Bíró konzerváló tevékenysége a Kismező utcai ház motívumában ragadható meg. A megőrző tevékenység technikája, hogy térbeliesíti az emlékeit, megköti azokat a térben, biztosítja és statikussá teszi azokat. Épületté emeli, házzá építi az emlékeit.

Masa Bíró arcából olvas, mintha egy könyvet olvasna, vagy mintha egy festményt nézne. Bíró arca unott volt a legrangosabb személyek társaságában, de amikor Terkával találkozik, teljesen megváltozik, Masa észreveszi, hogy érdeklődve, izgatottan nézi azt a lányt, aki a *külsejéről ítélve legfeljebb*

⁴² Uo., 48.

⁴³ Uo., 266.

⁴⁴ Uo., 275.

⁴⁵ Uo.

nevelőnő lehet.⁴⁶ Masa, hasonlóan Bellához, interpretál; a térből, az elrendezésből, a pillantásokból és arcvonásokból próbál következtetni az emberek közti viszonyra. Megérzi, hogy Terka közelében kell keresnie a vetélytársat. Masa *tolvaj tekintettel* nézi a jelenetet, a kifigyelés taktikájához folyamodik. Líviát kéri fel, hogy segítsen neki. Masa igazi bizalmasa Szoláry Helén, Líviát csupán úgy nyerte meg magának, hogy apró kis titkokat árult el magáról – Bíró titkának kiderítéséhez tehát a saját titkait kellett áruba bocsátania. A Kismező utcai ház félreeső helyen van, Masa megtudja, hogy Bíró irodának használhatja az épületet, és azért vette meg, mert régen *sokat utazgatott*, és szüksége volt szálláshelyre. A házat egy idős hölgy őrzi, akinek száz aranyat is adna, ha megszerezhetné tőle a kulcsot. A ház titkának feltárásához is lefizetés, bűn és pénz tapad. Amíg Masa bent jár a házban, Lívia figyeli a környéket, szemmel tartja az utcát. Masa figyelmi tevékenységének megteremtéséhez is egy külső néző szemlélési tevékenysége kapcsolódik. A szobában lévő egyik festményen Bella tükröt tart a kezében. Az összes festmény mintha a betolakodót figyelné, akinek *tolvaj tekintete* kifigyel, ellopja a titkokat a házból. A festmény mediális tulajdonságai miatt ki van szolgáltatva a szemlélőnek, ebben a jelentben viszont a lány van kiszolgáltatva a festményeknek. A képek ruházódnak fel tekintettel, ők nézik a lányt, akár egy festményt. Bíró megjelenik Masa mögött és megkéri, hogy hagyja magára. A lány hazasomfordál és leborul a szobájában a zsámolyra imádkozni. A zsámoly, amely a kakastollas ember mesejelenetében is felbukkan, és a gyerekekhez, a mesélés szituációjához kapcsolódik, ebben a jelenetben imazsámolyként szerepel.

Tér

A regényben megkonstruált tér hasonlatos Foucault heterotópiáihoz.⁴⁷ A Kismező utcai ház mintha egy kikülönített helye lenne a világnak, elzárt, elhatárolt territórium. Ugyanakkor egy halott asszony egykor élő világát, tárgyait és emlékezetét magába foglaló, magába záró jelleggel is bír. Foucault a temetőket a válság és a deviancia heterotópiájaként is megemlíti (ez valószínűleg meggyőződés kérdése). A Kismező utcai ház a temető heterotópiájának kontextusában érdekes interpretációs lehetőségeket konnotál. A ház, amely olybá tűnik, mint egy halott tiszteletére emelt kápolna vagy mauzóleum, értelmezhető deviancia-heterotópiaként, hiszen a nem élő emlékének megőrzése,

⁴⁶ Uo., 612.

⁴⁷ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = M. F., *Nyelvek a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–155.

konzerválása, megköveteli az élők terétől való elkülönítést és elzárást. Bíró konzerváló, dokumentáló, rögzítő tevékenysége miatt az emlékezés folytonos megidéződést teremt a halott számára. Bíró ragaszkodik az emlékeihez; az, hogy szüntelenül Bellára gondol, szinte életben tartja az asszonyt, aki ezért méltó vetélytársa lehet majd Masának. A halál beleszól az életbe, a kép szinte Masához beszél, és ez az, amit az elkülönített térnek meg kellene akadályoznia. A válság-heterotópia aspektusai is megidéződnek. A halott visszavárása, a megjelenésébe vetett remény hangsúlyos. Masa is ezt tapasztalja, azt hiszi, hogy a ház úrnője mindjárt belép a szobába. A tárgyak elrendezése otthonossá teszi a teret, mintha azt szolgálnák ezzel, hogy a visszatérő Bella otthonába léphessen be. Certeau összefoglalóan ír a tér és az idő aspektusairól.⁴⁸ Ebben a kontextusban a ház statikussága, érintetlensége következtében helyként értelmezhető, hiszen mozdulatlanság, egymásmellettség jellemzi, nem pedig sebesség és időbeli variabilitás. A követés-jelenet kulcsfontosságú a regényben. Hasonlóképpen *A gyanú* című novellában is olvasható egy jelenet, amelyben a főszereplő férfi azt hiszi, megcsalja a felesége, és ezért követi az asszonyt, aki bemegy egy házba, majd hamarosan el is megy onnan. A férfi belép a házba, ekkor kiderül, hogy csupán egy varrónőhöz érkezett a felesége.

Az elzárás, szobába zárás aktusa művészetfilozófiai kérdéseket is felvet. A művészeti alkotások kommunikációs értékkel bírnak, és hogy ez megnyilvánuljon, a kommunikáció terébe kell elhelyezni őket. Bíró céljai azonban az inverz folyamatot valósítják meg, képzőművészeti alkotásait elkülöníti a kommunikáció teréből, csak saját maga akarja szemlélni őket. Kisajátítja az alkotás üzenetét, birtokolja, uralja, így más interpretációktól fosztja meg a képet. Ez is Bíró rejtőzési intencióinak egy megnyilvánulása, a képek elkülönítésével magát is a szobába zárja. A festmény mediális jellegéből adódóan egyszerre van láttatva és megszemlélve, megtekintve. Ha a látszódástól, láttatástól megfosztatik, elveszti saját értékét, hiteles létmódját, létrehozásának mozgatórugóit. Ha mások nem tekinthetik meg a műalkotást, nem mehet végbe interpretáció. A festmény elveszti saját jellegét, tulajdonságát, ha a művész látenssé teszi. Bíró ezen aktusa az elfedés, elrejtés, eltakarás, bezárás, láthatatlanná tevés folyamataiban ragadható meg. A kommunikációs térből való demarkálással elveszti művészet-jellegét az alkotás. *A Midas király* olvasása kapcsán felvetődhetnek a következő kérdések: Hogyan kezeli a művészet a nem publikus művészetet? Ha az ismertség, láthatóság feltétele a rendszernek, eltagadódik-e

⁴⁸ Michel de CERTEAU, *Térelbeszélések*, ford. Z. VARGA Zoltán = M. C., *A cselekvés művészete*, Bp., Kijárat, 2010, 139–154.

a Kismező utcai házban elhelyezett festmények művészete? Megszünteti-e az alkotás művészet-jellegét, ha elkülönítetik a kommunikáció, vagyis a művészet teréből? Masa megpillantja a festményeket, a publikusságot támogató művészetfelfogás szellemében ekkor születik meg a festmény művészetként. A meglátás aktusa avatja a képeket művészetté. Akkor jöhet létre az alkotó, az alkotás és a befogadó kapcsolata, amikor a kommunikáció terébe beleíródik a mű. A tekintet, a meglátás a kapcsolat születését ábrázolja. A jelenet metaforikusan a kanonizációra is utalhat, hiszen a pillantás kanonizálttá és számon tartottá teszi a művet.

Emlékek

Jenő számára az elvesztés felett érzett fájdalom tartotta élénken emlékeit. Jenő retteg a felejtéstől, így ami kihullana az emlékezetéből, azt megpróbálja rögzíteni. A Kismező utcai ház kulturális emlékhelynek, a felhalmozott múlt tárának tekinthető. Emlékeit Jenő térbeliesíti, a térbeli tapasztalatoknak megfelelően konvertálja őket. A házban felhalmoz, begyűjt, a falak körbezárják, bekebelezik az emlékeket. A ház tekinthető képkönyvtárnak, rendezett, katalogizált rendszernek, amelynek könyvtárosa és rendszerezője, saját filológusa van – Bíró Jenő. A szobába lépő Masa, ahogy megpillantja a képeket, a kép-regény ideális olvasójaként tűnik fel. A tér és az alkotások kiváltotta instruált befogadási mód jellemzi szemléletét. Masa érzékeny olvasója ennek a térnek és Bíró Jenőnek. Így a festő lép fel az internális világon belül beleértett íróként, Masa pedig beleértett olvasóként; a regény fikcionális világában megképződik egy internális fikciós alkotás, amely elkezd felhazárdítani a narratív határokat. Az internális alkotás és befogadási szerepek modellezik a regény olvashatóságát, megalkotottságát. A regény tehát összetett beavatási mechanizmusokkal él, a szerepek kijelölődnek, a beágyazott szereplők interpretációs eljárásai komplex reflexiót kívánnak meg az olvasótól. A befogadói és alkotói horizontokon megindulnak a tükrözési folyamatok, a regény internálisan is kiosztja az alkotói és befogadói szerepeket, látásorientált attitűd jellemzi.

Bíró mint festő

Egyes irodalmi művekben megfigyelhető, hogy a szövegben beágyazott kulturális termékek jelennek meg, amelyeket a szereplők olvasnak, hallgatnak, látnak. Ebből a szempontból fontos, hogy Bíró milyen képeket fest, hiszen maguk a műalkotások identitásleképzőek. A romantika nagy mítoszteremtési

kísérletei után a századforduló jellegzetes gesztusa lett a görög-keresztény kultúra újrafelfedezése. Ez a neoreneszánsz gondolat kiválóan végigkövethető Biró Jenő munkásságában is. A festő sikeres munkája a *Pieta*, a fiú festői pályafutását egy fájdalomról szóló képpel kezdi. Következő munkái a *Diána* és a *Léda*, de ezen műveivel nem sikerült meghaladnia a *Pieta* művészi színvonalát. Bellával való megismerkedése, majd a házassága során az *Eliézert*, a *Pünkösödöt* és a *Favágót* festi. Eliézer bibliai alak, aki Ábrahám megbízatásából Izsák számára választott ideális feleséget, Rebeccát. A pünkösöd a mennybemenetel ünnepe és a boldogság hirdetője. Biró fő művének tekinthető az *Angelus*, amely egyszerre jelenthet angyal üdvözlését és a hajnali misére, angelusra hívó harangszót.⁴⁹ A festő tehát gyakran választ bibliai témát műveihez.

A kép egy olyan kulturális termékként jelenik meg, amely tükrözi vagy magába sűríti a festő identitását. Biró a szerelme elvesztése után emlékeibe kapaszkodva kivetítette, tárgyiasította egész múltját, identitását. Maguk a képek atemporális voltukkal csak képregényszerűen tudják elmesélni a temporális történeteket, de a befogadó fantáziája és animáló tekintete képes megeleveníteni, mozgásba hoznia rögzített festményt. Minden festmény magába sűrít egy háttértörténetet, Biró képeinek esetében magát a múltat implikálja magába a vászon, a holt múltat tartja életben. A vásznat egy metaforikus tükörtengelyként kell szemlélnünk, ez a tükör azonban paradox módon működik. A Kismező utcai ház be van rendezve, de lakatlan, mozdulatlan, inkább kriptá, mint otthon. A festmények atemporálisak, mégsem maradnak statikusak, hiszen megmozdulnak az animáló tekintet és a befogadói fantázia segítségével – a kép előbb, mint a szoba. A festmények őrzik a múltat és emlékeztetik Birót a boldogságra vagy Bella halálára, Gabriellát a fiatalkori szépségére és egészségére. Ahogy Masa végignézi a képeket, Biró élete mintegy képregényszerűen tárul elé, a festmények narrativizálását és leírását a nő végzi el.

A Kismező utcai házba belépve Masa először teljes bizonyossággal hiszi, hogy élnek a lakásban. Az író Masa nézőpontjából írja le a környezetet megemlítve a színeket (fehérség) anyagokat (ruhák, kendők, függönyök szövetei) használati tárgyakat, bútorokat (szekrény, ágyak). Minden élőnek tűnik, a zongora is ki van nyitva, és Masa úgy látja, mintha a ház úrnője csak elment volna valahova, ideiglenesen hagyta volna félbe a zenélést. Hamar feltűnik neki a sötétség, a zajok hiánya, a szennytelenség, az elzárt, elhagyatott helyekre jellemző szag. Masa kinyitja a szekrényeket, megnézi a ruhákat, a tárgyakat, és arra következtet,

⁴⁹ Horváth Edit, *A mítosz írói átalakulása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*, ItK, 1996, 701–711.

hogyan egy család lakik a házban, de mégis *minden a kis polgári asszonykáról be-szélt*.⁵⁰ Masa azt hiszi, hogy férje megcsalja a házban lakó asszonnyal, és az első gondolata, hogy az ismeretlen nő ellopja tőle a férjét és meglopja a boldogságát. Egy fényképet szeretne látni legalább róla, kívánsága hamar teljesül is. Biró, aki Masáról soha egy vázlatot sem készített, a lány számára ismeretlen nőről szobányi képet festett. Masa az ámulattól mozdulatlanra merevedik: *Tizian leánya állt ott vele szemben, s elébe mosolygott a rámból kihívó, örök ifjúsággal, megszeppenítően, diadalmasan. [...] Igen ez a vetélytárs, ez az! Ráismert. És minő vetélytárs! Masa megalázkodva, mélységes irigységgel bámult rá.*⁵¹ A rég halott Bella arcképe annyira élénk, hogy versenyre kel az élőkkel és Masa szépségével, sőt túl is szárnyalja azt, még a síron túlról is. Az arckép annyira élő, hogy Masa tűnik az életet visszaadni nem képes festménynek, másolatnak. Masa saját szépségét összehasonlíttja a festmény asszonyáéval, és arra gondol, hogy férje visszacsábítása nehéz feladat lesz. A narrátor mint külső szemlélő így látja a helyzetet: *Még mindig a visszahódításról ábrándozott szegény.*⁵² Az olvasó végigkövetheti, ahogy Masa megtekinti a képeket: *Itt egy madonna- sohase látott ilyen szép madonnát egy kisfiúval, aminő Palika lehetett, ott egy zongorázó hölgy, valamivel távolabb egy firenzei szépség, tükörrel, mint a Laura de D'ianti, majd egy cigorettázó leány, vázlatok, kíséreltek, de mindegyiken ugyanaz az arc, ez a csodaszép arc.*⁵³ A Bella-kép versenyre kel Masával, a kettőjük közt kialakuló kapcsolat elszakad a téridő hagyományos kereteitől és létrejötté csak egy időtlen térben lehetséges, amely jelen esetben a Kismező utcai ház: olyan mintha egymásra tekinthetne a két asszony. A festmény nézőpontja is megjelenik a regényben, hiszen Masa lát egy olyan képet, ahol a nőalak egy tükröt tart az arca elé. A képek a falon képregényszerűen hierarchia szerint vannak elrendezve. A képregény lényege, hogy a temporális cselekményeket fragmentalizálja, állóképszerűvé merevíti, atemporális képeket hozva létre. A képeket egymás mellé helyezve a befogadó imaginációja újratemporalizálja a narratívát. Masa befogadói tevékenysége is hasonló a regényben, amikor az egymás mellett elhelyezett képeket szemléli.

A regény a meglátás tragédiáját is magába sűríti. *Masa most már tudta, hogy a bűne nem közönséges asszonyi kíváncsiság, hanem szentségtörés.*⁵⁴

⁵⁰ AMBRUS, i. m., 624.

⁵¹ Uo., 625.

⁵² Uo., 626.

⁵³ Uo., 627.

⁵⁴ Uo., 629.

– ezt a szentségtörő pillantást pedig a narrátor a befogadóval is elkövetetti. Bíró belép az ajtón, szembesül azzal, hogy titkára fény derült. Szinte könyörgő hangon szól Masának, hogy hagyja magára. Megfigyelhető, hogy ebben a részletben is fontos szerepet kap a gyermeki attitűd, amely egyébként az egész regényen végigvonuló motívumként jelenik meg. *Masa, a gyerekek mozdulatával, akik ha rossz fát tettek a tűzre, sietnek a bőrüket menteni, engedelmeskedett.*⁵⁵

A Belláról szóló képek a lány életének egyes jeleneteit örökítik meg. A képet adott sorrendben végigtekintő, tehát a festményeket narrativizáló befogadó Bella életének képregényszerű történetét olvashatja ki. Ami elmúlik az egyik síkon, ami elhalt, az átcsúszik a képi, kétdimenziós síkba, és az oda kerülő jelenségek ebben a síkban folytatják sajátos életüket, folytonos befolyással vannak a számukra egy szinttel feljebbi világ lakóira. A síkföldi karakterek, vagyis a festmény figurái hatást gyakorolnak az őket szemlélő háromdimenziós lényekre. A festmények ezáltal beágyazott szintekként ékelődnek a történetbe. Felvetődik a kérdés, hogy mi a szerepe a szövegbe ágyazott kulturális termékeknek. A *mise en abyme* metaleptikus folyamatok sorozatát indíthatja be. A *Midas király* esetén nem beszélhetünk a könyvben szereplő beágyazott könyvről, mégis érdemes felfigyelni a könyvbe, vagyis a szöveges narratívába ágyazott festményekkel, azaz vizuális eszközökkel reprezentált narratívára. A történetbe implikált legfontosabb kép a mesét hallgató gyerekcsapatot, Bellát és magát a festőt ábrázolja. Masa és az olvasó is ezt a képet „látja” meg utoljára. Az elbeszélő narrativizáltatja Masával az általa megtekintett képeket. Az utolsó festmény egy boldog pillanatot örökít meg; a kép kicsinyítő tükre a regénynek és a kakastollas ember meséjének, amely pedig kicsinyítő tükre az egész történetnek. A képen látható egy kedves gyerekcsapat és a köztük megbújó Bella, aki maga is újra gyermekké válik a képen. Tükörjelenségek sorozata indul meg a kép láttán, és összetett szintlépések sorozatának lehetünk tanúi. A kép szemlélése kapcsán a befogadó is erőteljesen bevonódik a történetbe, ugyanis az olvasó látja, ahogy Masa megtekinti a képet. Masa megtekinti az előtte lévő képet, ahol látja Bíró festeni, aki nézi a gyerekeket és vásznat, amelyen megjelenik a kép kicsinyített mása. A képen még a gyerekek és Bella is látnak, hiszen a festőre néznek! Újabb feszültségmozzanattal bővül a szemlélési történet, amikor a szobába lép Bíró. Ekkor a befogadó látja, ahogy Bíró látja, hogy Mása látja a festő Bíró, aki az önmagát tartalmazó képet festi. Az önmagát tartalmazó festmény végtelen, egymásba hurkolódó láncolatot indít el.

⁵⁵ Uo.

Biró mint Midas

Biró az ördöggel kötött alku következtében óriási vagyon birtokosává válik. Tragédiájának oka, hogy a Bella nélküli állapot „a feleség emlékeinek elhalványulása”⁵⁶ következtében kénytelen „külsődleges eszközökkel életben tartani őket.”⁵⁷ Ezután már emlékeinek kivetülései válnak festészeti témájává, érzelmei tárgyiasulnak. A második feleség betolakodása a Kismező utcai házba olyan akár Judit érkezése a Kékszakállú herceg várába. A herceg (Kékszakállú) és a király (Biró mint Midas) hasonló vonásokkal megrajzolt figurák. Mindkettőjük titkolja a tragikus múltat egy ház/vár falai, ajtóí mögé zárva, és mindkettőjük vagyonához vér, fájdalom és halál tapad. Az új feleség eljövetele megbolygatja a „mauzóleum” rideg, félelmetes, mozdulatlan nyugalma. Masa egyre beljebb jut a lakásba, s beavatódik a titkokba, eszébe is jut a mese: *Valami babonás sejtelen szállta meg. Eszébe jutott a Kékszakállú herceg felesége, aki férje távollétében a hetedik szobába akar bepillantani. S eszébe jutott, hogy vannak titkok, amelyeket nem jó megtudni.*⁵⁸

Források

AMBRUS Zoltán, *Midas király*, Bp., Szépirodalmi, 1967.

Hivatkozott irodalom

Michel de CERTEAU, *Térelbeszélések*, ford. Z. VARGA Zoltán = M. C., *A cselekvés művészete*, Bp., Kijarat, 2010, 139–154

Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = M. F., *Nyelvek a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–155.

GERGYE László, *Az arckép mágija. A magyar művészregény a 19. és a 20. század fordulóján*, Bp., Nemzeti, 2004,

HORVÁTH Edit, *A mítosz írói átalakulása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*, ItK, 1996, 701–711.

⁵⁶ HORVÁTH Edit, *i. m.*, ItK, 1996, 702.

⁵⁷ *Uo.*, 1996, 702.

⁵⁸ AMBRUS, *i. m.*, 622.

Fejes Richárd

Medialitás és interpretáció kölcsönhatása Danielewski *House of Leaves* című regényében

Mark Z. Danielewski *House of Leaves* című 2000-ben publikált monumentális regényének második, puha kötésű kiadása 709 számozott oldalt tartalmaz; 170,18 mm széles, 231,14mm hosszú, 40,64mm vastag. Tömege 1406,13 gramm, vagyis majdnem másfél kiló. Tehát több értelemben is nehéz olvasmányról van szó. Ha már az adatoknál tartunk, akkor érdemes megemlíteni a kötet egyéb kiadásait is. A tanulmány a (fent már említett) második kiadás, átdolgozott, teljes színezetű,¹ puha kötésű változatára fog a továbbiakban utalni, ám vegyük számításba a többit is. 2000. február 29-én az Amerikában kiadott változatok kétszínűek voltak: ezek a *red edition* és a *blue edition*, melyekben vagy csak a piros színezet vagy csak a kék volt nyomva. A Nagy-Britanniában kiadott változat teljesen fekete-fehér volt. Később megjelentek olyan kiadások, melyekben a piros és a kék szín együtt is szerepel a megfelelő helyeken. Végül pedig elkészült, évekkel később, a teljes, vagyis fekete-fehér, piros, kék és lila színeket is felhasználó *Full-Color Edition*.

Világossá válhatott tehát, hogy a könyv fizikai megvalósulása nagy hangsúlyt kap a tanulmány során. Erre pedig azért kerül sor, mert a regény működésmódja is ilyen, vagyis a fizikai, az anyagi kap óriási szerepet. Ez nagyban befolyásolja a narratívát, a befogadás műveletét és magát a befogadó személyét is.

A regény a „talált kézirat” formáját ölti magára, melynek alapja egy *The Navidson Record* című fiktív tanulmány. Hogy miről is szól maga a kézirat, csak több lépcsőben lehet felvázolni, ami önmagában előrevetíti, miért is izgalmas a *House of Leaves*.

Az elbeszélés legmélyebb narratív szintjének középpontjában egy ház áll, amelybe egy híres Pulitzer-díjas fotós, Will Navidson és családja költözik. Hamar rájönnek azonban, hogy valami nem stimmel új otthonukkal, ugyanis kiderül, hogy a ház kívül mért méretei nem egyeznek a belső méreteivel.

¹ Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.

Nagyobb belül, mint kívül. Röviddel ezután a család felfedezi, hogy a hátsó kertbe nyíló ajtajuk már nem a hátsó kertbe vezet, hanem egy koromsötét, hideg és üres labirintusba. Navidson erről a házról, és a felfedezéseiről készíti a *The Navidson Record* című filmet. A film során hivatásos hegymászók hatolnak be a ház titokzatos és félelmetes labirintusába, mely folyamatos változásával és morajlásával rettegésben és életveszélyben tartja őket. A ház fekete labirintusa a benne tartózkodók pszichológiai egészségét sem hagyja érintetlenül, és ez az örület végül gyilkosságban csúcsosodik ki.

A *The Navidson Record* című filmről készül egy tanulmány, melyet a vak Zampanò jegyez.² Zampanò rejtélyes halála után e tanulmány kézírata szomszédja, Johnny Truant kezébe kerül, aki megszállott módon kezd foglalkozni ezzel, és azt veszi észre, hogy saját életére is hatással van az említett tanulmány. A Los Angeles-i fiatal ezekről a tapasztalatokról, kutatómunkájáról és mindennapjairól számol be a *House of Leaves* tipográfiai is megkülönböztetett lábjegyzeteiben. Ezt a széljegyzetekből álló kutatómunkát és a (helyenként rekonstruált) kéziratot pedig a bizonyos szerkesztők fogják össze (*Editors*), akik Truant mellett kapnak helyet, szintén a szöveg alsó szegmensében.

Muszáj megemlíteni a tekintélyes mennyiségű függeléket is, mely hol szervesen, hol kevésbé szervesen kapcsolódik a narratívához. A tartalomjegyzék három appendix egységet számlál: egyet Zampanònak címez, egyet Johnny Truantnak, a harmadik pedig a „szerkesztők” által *Contrary Evidence*-nek keresztelt rész. Mindezekhez (a fő szövegtesthez és az appendixekhez) kapcsolódik egy előszó és egy bevezető az elejéhez; egy tárgymutató, köszönetnyilvánítás és egy *Yggdrasil*-nek nevezett szimbólum³ pedig a végéhez.

Térjünk vissza egy bekezdés erejéig a színhasználathoz, és hogy miért kezdődött egy technikai kitérével a tanulmány. A könyv ugyanis a komplex narratív struktúráján túl mediálisan is igen összetett. Kihhasználja a könyv és a nyomtatás legtöbb anyagi lehetőségét. A színek használata is ezt mutatja. A regény szövegében ugyanis minden egyes *house* szó, vagy a háznak bármilyen nyelvi variációja kékkel van színezve (már a borítón is), a Minótaurusz változatai és az áthúzott szövegrészek pedig pirossal. Ezekon kívül egy lila színezetű szövegrész is megjelenik műben.⁴

² Hogy tovább bonyolódjon a narratíva: a regény saját diegetikus világában is fiktívnek, de legalábbis sosem látottnak minősül a *The Navidson Record* című film Johnny Truant diegetikus szintjétől kezdve.

³ Ezt külön meg is jelöli a tartalomjegyzék.

⁴ *what I'm remembering now*; DANIELEWSKI, *i.m.*, 518.

A színeken kívül a tipográfiát⁵ is számos módon játékba hozza, melyek közül azt a legfontosabb megemlíteni, hogy a különböző elbeszélői rétegeket és hangokat ezzel a módszerrel választja el. A tanulmány szövege sorkizárt, 12-es Times New Roman betűtípussal íródott, diegetikus lábjegyzetei pedig szintén követik a megszokott előírásokat. Johnny Truant elbeszélői hangja balra igazítva Courier New betűtípussal, íródott. A „szerkesztők” utólag hozzáfűzött megjegyzései pedig a Century Schoolbook elnevezésű beszédes fontot használják. Végül pedig Pelafina (Johnny Truant intézetbe zárt anyjának) hangját a Dante font alkotja, mely rengeteg értelmezést felkínálhat számunkra, de talán első körben érdemes a klasszikusokhoz való vonzódás tipográfiai megnyilvánulásaként interpretálni, illetve Dante Alighieri *Isteni színjáték*ára való utalásként, amely így egyenesen reflektál Pelafina meggyötört, pokoli életútjára és a vele történő borzalmas eseményekre.⁶ Az itt tárgyalt betűtípusokon és szedési praxisokon kívül természetesen találhatunk még variációkat a szövegtestben, ám a fentieket jelölném meg kulcsfontosságúként, mégpedig narratív jelentőségük miatt.

Maradva még a szövegtest ismertetésénél, a különböző színes betűk és a tipográfia specifikus használatán kívül további grafikai és nyomtatási sajátosságokat találhatunk a könyvben. Gyakori eszközként jegyezhetjük az olvasói figyelem és a narratíva megosztását előidéző műveleteket a regényben. Erre a legelső és legkézenfekvőbb példa a főszöveg (a tanulmány) és Truant életét rögzítő lábjegyzetek közti osztottság. Maga a lábjegyzetelés is ezt a stratégiát hívja életre, vagyis azt, hogy az olvasót rendszerint választás elé állítja: folytassa a jelenleg olvasott folyószöveget, vagy kezdjen el az utasítások mentén *ugrálni*. Így kialakul egy horizontális megosztottság, melynek fenti szegmensét Zampanò és tanulmánya foglalja el az esetek többségében, alját pedig Johnny Truant elbeszélése. Ezen kívül a „szerkesztők” nem egyszer próbálják hasonló módszerekkel szabotálni a lineáris olvasásmódot, utalva a hátsó oldalakon található appendixekre vagy (jóval) későbbi⁷ fejezetekre. A befogadó

⁵ Az ehhez hasonló eszközök használatát, pontosabban az alkotások e materiális szintű kódrendszerét *könyvészeti kódnak* nevezhetjük, alkalmazva Jerome J. McGann terminológiáját.; Jerome J. McGANN, *Szövegek és szövegiségek = Metafilológia 1.: Szöveg – Variáns – Kommentár*, szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011, 47–60.

⁶ Az természetesen nem hallgatható el, hogy az itt felsorolt betűtípusok és elnevezéseik nem hozzáférhetőek közvetlenül. A betűk formája, stílusa nem utal egyenesen a számítástechnikában használatos címkéjükre. Sokkal inkább a betűk *eltérő* volta az, amely egyből feltűnik az olvasónak. Ez a hatás vezet ahhoz, hogy kérdést tegyen fel a műnek. A betűtípus hatása, vagyis a materiális viszont mintegy hiperlinkként működik csupán az általa tárolt tudás vagy ismeret felé.

⁷ DANIELEWSKI, *i.m.*, 3.

így mindenféleképpen döntés elé kényszerül, illetve kénytelen a választásának ellentmondó törekvéseknek ellenállnia.

Azonban a lábjegyzet-főszöveg elválasztáson túl is található néhány szöveg-helyen további bontás. Erre példa a tanulmányok által előszeretettel emlegetett 144. lábjegyzet a leginkább formabontó IX. fejezetben,⁸ ahol kék keretben több oldalon keresztül végighúzódik egy felsorolás, mely arra tér ki, milyen dolgok *nem* találhatóak meg a *The Navidson Record* által lefilmezett házban. Szorosan ide tartozik még az ugyancsak ebben a fejezetben található 146. lábjegyzet (bal hasáb – kilenc oldalon keresztül); a fejjel lefelé írt, dőlt betűvel szedett, nyolc oldalon keresztül húzódozó, elválasztott jobb oldali hasáb; és az elforgatott 167. és 182. lábjegyzet, melyek mind tovább darabolják a figyelmet, tovább módosítják a lineáris olvasási technikát.

További példa még a figyelem és a linearitást kihívás elé állító működésre a XI. fejezet első része, ahol két hasábban vezeti a szöveget a regény,⁹ illetve Truant intézetbe zárt paranoid-skizofrén anyjának rejtjeles üzenetei, amelyek felfejtéséhez egy esetben minden egyes mondat minden egyes szavának az első betűjét kell összeolvasni.¹⁰

A szabotázsnek érzékelhető (vagy nevezzük *kihívás elé állító*) manőverein kívül a regény kiemelkedő módon használ különböző – a könyv médiumától idegen – szerkesztési elveket, műfaji konvenciókat és mediális betoldásokat (bekebelezési gesztusokat). Az egész műben egyértelműen a *film* szelleme, formulái, nyomai jelennek meg a legerősebben. Ezekre példák a forgatókönyvként beemelt szegmensek, mint Tom filmjének szöveges átirata,¹¹ melyben megjelennek a „képernyőn látható történetek” szögletes zárójelbe írva, illetve időbélyegzők is a „hallható” dialógus mellett. Ettől kissé eltér Karen Green forgatókönyvrészlete:¹² a *What Some Have Thought*. Itt a dialógus mellett a diszletezés is külön kiemelést kap, szintén folytatva a script műfajának formai követelményeit. Ezek mellett persze ne felejtjük el a tágabb összefüggést sem, miszerint a teljes tanulmány egy filmre épül.

Itt érdemes megemlíteni a szöveg dinamikáját is, mely a film médiumának technikáit alkalmazza monomedializációs műveleteken keresztül.¹³

⁸ *Uo.*, 107–152.

⁹ *Uo.*, 246–252.

¹⁰ *Uo.*, 620–623.

¹¹ DANIELEWSKI, *i.m.*, 253–273

¹² *Uo.*, 354–365

¹³ A *House of Leaves* Ludwig Pfeiffer azon tézisére is rámutat, miszerint az irodalom (de jelen esetben egyértelmű, hogy itt Pfeiffer az irodalom medialitásáról ír) olyan rugalmassággal

Természetesen itt szóba hozhatók azok az ikonikus oldalak, melyeken a szavak elrendezése felidézi bennünk a történeten belüli mozgásokat: például a 443–458. oldalon egy egyre szűkülő folyosón halad keresztül a főhős, Navidson, melyet a szöveg egyre nagyobb térbeli beszűkülése is demonstrál. Példának lehet még hozni a 429. oldalt is, melyen a szereplő felfelé tartó mozgását egy balról jobbra és lentől felfelé tartó olvasási dinamika támasztja alá (*rising/higher/and/higher/until*).

A mozgás tipo- és topográfiai megjelenítésére később is lesz példa a tanulmány során, ám ami itt fontos, az a filmmel és a filmes működéssel való összekapcsolódás. Először arra gondolhatunk, hogy ezzel a textuális felépítéssel közelebb kerülhetünk magának a filmnek a képiségéhez: az emelkedő szöveghelyezés és az emelkedés eseménye szinkronba kerül egymással. Azonban hasonlítsuk össze ezt a konvencionális regény működésével, mely a korunk percepciók sajátosságai miatt gyakorlatilag egy filmet pörget végig a befogadó fejében az olvasás aktusa közben. Erre segíthet rá az a stilisztikai rendszer, mely gyors, párhuzamos, és szinte vágóképekkel dolgozik. A *House of Leaves* esetében a szimbolikus sokkal nagyobb szerepet játszik ebben a filmszerűségben, még hozzá a monomedializálás következményeként: a filmszerűség kevésbé érhető tetten az olvasási folyamat során létrejövő imaginárius térben, ez a jellege sokkal inkább a könyv anyagi médiumában keresendő. A film a könyvtárgyba íródik, és válik gyakorlatilag megfilmeshetetlenné.¹⁴ A bekebelezés folyamatai így a film médiumát az észlelésből annak ellenére, hogy pont a film volt az, melyből elsősorban kiindult.

Másodsorban nem mehetünk el a fénykép médiuma mellett sem, hisz Will Navidson maga is egy Pulitzer-díjas fotóriporter, akinek díjnyertes képe egy

rendelkezik, mely képes egyéb médiumokat és hatásait is magukévá tenni.; Ludwig K. Pfeiffer, *A mediális és az imaginárius: egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, Bp., Magyar Műhely, Ráció, 2005, 64.

Ennek okát pedig a regény egyfajta *önterápiájában* jelöli meg. Felhívja rá azonban a figyelmet, hogy a művet során csupán az adott médium szimulációja valósulhat meg a könyv keretein belül. Az általa felvázolt monomedializáló eljárás egyfajta *intermediális szimulációt* hoz létre, mely nyelviesítve (de talán jobb, ha azt mondjuk: a könyv médiumára *illesztve*) idézi elő a korábbi médium hatásait. Ezt a rugalmasságot Pfeiffer például a festészet, színház és a film aspektusában demonstrálta.

¹⁴ Vessük össze Friedrich Kittler szavaival, miszerint: „Since December 28, 1895 [a Lumière fivérek első nyilvános filmvetítése – megjegyzés tőlem], there has been one infallible criterion for high literature: it cannot be filmed!; Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990, 248.

éhezõ szudáni kislányt ábrázol.¹⁵ Ezen kívül a narratívában fontos szereppel bíró Billy Reston is szorosan kötõdik a fényképezéshez, hisz épp Navidson örökítette meg Reston balesetének momentumát, melynek következtében tolokocsiba kényszerült. Gyakorlatilag ezen a fotón keresztül ismerték meg egymást.

Tehát láthatóvá vált a *House of Leaves* néhány igen fontos kapcsolódása és integrációs stratégiája a különbözõ médiumokkal. Az eddig felsoroltak azonban mind egy befelé, a szövegtest felé irányuló mozgást mutattak, vagyis azt, hogy mely médiumokat próbál a regény bekebelezve monomedializálni,¹⁶ szimulálni. A következõ néhány bekezdésben viszont a mû kifelé nyúló törekvései kerülnek bemutatásra, vagyis az, hogy miképp teremt kapcsolatot a külvilággal, a fiktív világon kívüli mechanizmusokkal. Ezen mûködései ugyanis tökéletesen illusztrálják és tükrözik a Navidson-ház *nagyobb belül, mint kívül* tulajdonságát.

A hivatalos, 2000-es kiadás elõtt, 1997-ben ugyanis Danielewski közzétette az interneten regénye elsõ ötven oldalát, mely tartalmazta az *Introduction*-t, illetve a regény fõ részét alkotó tanulmány elsõ négy fejezetét. Ez egyszer és mindenkorra kapcsolatba hozta a mû fiktív világát a világhálóval, hiszen elõször ezen a platformon kelt életre, majd a hivatalos megjelenés után sem szakadt el tõle egészen: a kék színnel írt *house* szavak utalhatnak az aktív hiperlinkekre, ezzel összekötve a két médiumot. Azonban emellett talán sokkal fontosabb az a regény által generált online közösség vagy felület, melynek tagjai a mû által felvetett kérdésekre keresik a választ, és immár több mint 56 ezer hozzászólást számolál körülbelül három és félezer témában.¹⁷ És ez csupán a hivatalos fórum. Létezik a regénynek saját alredditje is, illetve számos helyen foglalkoznak még a mûvel az interneten. Úgy tûnik, nem lehet ignorálni az internettel való kapcsolatát (már csak azért sem, mert a hivatalos fórumot Danielewski hozta létre saját weboldalán).

Az internet irányába való törekvései mellett más eszközökkel is nyit a külvilág felé, és ér el olyan hatást, mellyel elmosódik a határ fikció és valóság között. Rögtön az elsõ oldalakat érdemes már megemlíteni, hisz (és errõl már esett néhány szó) a kiadási adatok között szereplõ minden egyes *house* szó engedelmeskedik a regény szabályainak, vagyis kék színnel van nyomva. A kiadó

¹⁵ Navidson fotója egyértelmû utalás Kevin Carter 1993-ban készített Pulitzer-díjas képére, mely szintén egy szudáni kislányt ábrázol háttérben egy keselyûvel. Carter képe márciusban készült. A 33 éves fotóriporter néhány hónappal késõbb, júliusban öngyilkos lett.

¹⁶ Ludwig K. PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius: egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, Bp., Magyar Mûhely, Ráció, 2005, 64.

¹⁷ <http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves>

nevétől kezdve (Random House) a hivatalos honlapcímeig. A fikciós játék a regény utolsó oldaláig folytatódik, ahol egy újabb konvencionális formát, a köszönetnyilvánítást is bevonja a világba: utolsó előtti elemével ugyanis köszönetet mond egy lerakatnak, ahonnan kölcsön kérhette a *The Davidson Record* egy tekercsét.¹⁸

Egészen kézenfekvő, de lábjegyzetelési és hivatkozási stratégiáit is meg kell említeni a gondolatmenet e pontjánál, hiszen amellett, hogy a kritikai írássok formai konvencióit felhasználva utal a regény *egyfajta* valóságra, valódi könyvek, valódi szerzők és valódi teoretikusok is megjelennek. Danielewski saját bevallása szerint¹⁹ sokkal több értelmezési lehetőség rejlik a regény lábjegyzetbe írt szövegében, de az olvasóknak sajnos túl sok energiájába telne felfejteni mindazt, amit ő becsempészett. Az itt megbújó, rejtélyes „szerkesztők” (Editors) is ezt a hatást erősítik azzal, hogy nem kap a befogadó egyértelmű utalást arra vonatkozólag, hogy ők vajon csak fiktív szöveggondozói-e egy fiktív kéziratnak, vagy – hiszen a kiadói adatoknál már felbukkannak – Danielewski valós munkatársairól, esetleg az íróról magáról van-e szó. Érdeemes megemlíteni ezek mellett a regény végén található tárgymutatót is, hisz ez sem éppen megszokott egy fikciós alkotás keretein belül.

A *House of Leaves* narratív komplexitása, intermedialis összetettsége, materiális invenciója és „experimentális” megvalósítása természetesen nem egy felfedezetlen terület. Számos tanulmány foglalkozik a regénnyel, ám témáját és az általa felvetett kérdéseket valószínűleg a mai napig nem sikerült kimerítenie az akadémiai világnak. A magyar nyelvű irodalomtudományi szakirodalomban pedig egyelőre nem találtam nyomát a Danielewski-mű értelmezésének.

Ezek a tanulmányok foglalkoznak a regényen belül vetélkedő narratív szintekkel,²⁰ a digitálishoz és a mediálishoz való viszonyával,²¹ az alkotás térbeliségével, és kortárs társadalmi elhelyezkedésével. Illetve ezen kívül született az íróval egy nagyobb lélegzetvételű interjú is, mely mélyebb betekintést nyújt a keletkezéstörténetbe és Danielewski saját interpretációjába.

¹⁸ *Special thanks to the Talmor Zedactur Depositary for providing a VHS copy of „Exploration #4”;* DANIELEWSKI, *i.m.*, 708.

¹⁹ Larry MCCAFFEREY, Sinda GREGORY, *Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski*, Critique, (44)2003, II, 114.

Michael HEMMINGSON, *What's beneath the Floorboards: Three Competing Metavoices in the Footnotes of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, Critique, 52(2011), 284.

²⁰ HEMMINGSON, *i.m.*

²¹ Mark B. N. HANSEN, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, Contemporary Literature, 45(2004), IV, 597–636.

Meg kell jegyezni azokat a sorokat is,²² amelyek a *House of Leavest* Melville *Moby-Dick*-je és Joyce *Ulyssese* mellé helyezik a maga grandiozitásának tekintetében. Kiemelésre kerül ugyanis a már itt is említett komplex rétegzettség, invenciója és a regény műfajának egyfajta megújítása. Egy olyan alkotás jött létre az irodalomkritikai vizsgálatok szerint, mely tökéletesen adaptálódott egy digitális, mediális korhoz és társadalomhoz,²³ sőt megerősítette a regénynek mint kulturális formának a pozícióját.

A regény eddig kifejtett tulajdonságai számos irodalomelméleti kérdést vetnek fel, melyekre itt az ideje rátérni. A regény fizikai megtestesülése, különböző piaci kiadásai, tipográfiai variációja és megjelenése mind kérdéseket vetnek fel a befogadással kapcsolatban, illetve pontosabban azt a témát illetően, hogy miképpen módosítja az interpretációt vagy az olvasói tapasztalatot ez az erősen a materiálisra kihelyezett eszközrendszer.

Továbbá a narratív felépítés, a szövegtest, a regény „önmágán kívüli” élete rámutat a mediatizáció kérdéseire, a könyv kölcsönhatásaira a körülötte létező egyéb médiumokkal, illetve arra, hogy ez a kultúrtechnológia milyen pozícióban helyezkedik el a kortárs viszonyok között. Mindemellett ugyanezek miatt felmerülhet bennünk a kérdés, hogy mi értelme van hasonló alkotásokat létrehozni, vagy miért jönnek létre ehhez hasonló művek. Egyáltalán: mit tud mondani egy olyan regény, mint a *House of Leaves*?

Mint már korábban felvázoltam, a regény öt (bizonyos értelemben hat) mediatizációs szinttel rendelkezik. Minden egyes szint feszültségben áll az összes többivel. A diegézis legmélyebb szintjén maga a ház áll, Navidsonék háza, mely a világgal összeegyeztethetetlen tulajdonságokkal rendelkezik, tehát itt máris megjelenik egy könnyen felismerhető kettősség. A második legmélyebben Navidson filmje, a *The Navidson Record* áll, mely mediatizálja az imént említett házat. Harmadik szintnek vegyük Zampanò tanulmányát, mely a házról készült *filmet* mediatizálja a saját eszközeivel, vagyis a (kvázi-)akadémikus analízissel. A negyedik szint Johnny Truant margináliái és értelmezői munkája, melyek a zampanò-i tanulmány *oldalain* jelennek meg. Végül pedig – ha nem számítjuk saját magunk elkerülhetetlen mediatizációját (pont mint ahogy e tanulmány is teszi) – ötödik szintként a szerkesztők által módosított vagy kiegészített és „közreadott” *House of Leaves* értelmezhető.

Röviden rávilágítanék az említett szintek közötti feszültségekre. Az első és a második szint eleve azért problémás, mert a ház bizonyos elemeit nem

²² McCafferey, *i.m.*, 99.

²³ Hansen, *i.m.*, 634

lehet megörökíteni Navidson kamerájával (ilyen tulajdonsága például a sötétség). A második és a harmadik szint ott kerül konfliktusba, amikor kiderül Zampanòról, hogy valójában vak.²⁴ A harmadik és negyedik szint folyamatos diskurzusban van egymással: nem lehet tudni, hogy mely részleteket találta ki Truant, és mely részletek igazak. Egyáltalán az is kérdéses, hogy valóban volt-e egy Zampanò nevű férfi, és nem Truant írta-e az egész történetet. Az ötödik szint ernyőként borul az összes többire, hisz számos alkalommal próbál ez a narratív szint választ találni a felvetülő kérdésekre,²⁵ ám biztos támpontot a „szerkesztők” sem adnak. Nem kapunk autentikus réteget, nem kapunk olyan biztos talajt, melyről kijelenthetnénk, hogy eredetisége cáfolhatatlan (még magán a regény világán belül sem). Minden egyes szint óriási kockázatot foglal magában, hisz ha valahol megbillen az ontológiai egyensúly, a komplett narratíva széteshet.

Ez, mármint a szöveg instabilitása az említett mediatizációs szintek nagyfokú ellenállásában keresendő természetesen, melynek eszközei azok a mediális megoldások is, melyekről már korábban szó esett: például az ugrálás, a szövegtest kisebb vagy nagyobb mértékű széttagolása. Mindez az interpretáció és a kutatás folyamatát is összezavarja, vagy sokkal inkább felélénkíti. Az interpretációs folyamat tehát párhuzamosan a narratívával és a szövegtesttel fragmentálódik, darabjaira hullik. A lábjegyzetek útvesztőjébe és a széttöredezett mediális környezetbe könnyen beleszédülhetünk, egyfajta vertigo-érzés foghat el. E jellege miatt pedig a befogadó könnyedén találhatja magát a regény másik oldalán, könnyedén kerülhet Johnny Truant szerepébe.

A vertigo itt körülírt érzete a szöveg és az elbeszélés szintjén minden bizonynyal a regény vége felé található olvasásjelenettel csúcsosodik ki. A történet szerint Will Navidson egy utolsó expedícióra szánja el magát, amely a *The Navidson Record* szerint az *Exploration #5* jelzetet kapja. Egyedül hatol be házának sötét és végtelennek tűnő labirintusába, felkészülve a legrosszabbra.

Hosszú ideig barangol a kiszámíthatatlan és folyton változó terepen. Az expedíció pontos időtartamát nem lehet megállapítani: több hétig, esetleg hónapig is menetelhetett Navidson. Az út viszontagságait természetesen a tipográfia és a szövegelrendezés dinamikája is követi, mígnem a 464. oldalon egy folyamatosan szűkülő járatból kikeveredve egy *ablakot* pillant meg a sötétben maga előtt. Egy *nyitott ablakot*. Navidson megközelíti az ablakot, kimászik rajta, hogy egy

²⁴ DANIELEWSKI, i. m., xxi.

²⁵ Például a 78-as lábjegyzet (DANIELEWSKI, i. m., 72.) választ vagy legalábbis valamiféle támpontot kínál az olvasó számára Truant kiszólásai és megjegyzései értelmezéséhez: felkínálva az appendixben található apai halotti jelentésének és az intézetbe zárt anyjának leveleinek elolvasását.

erkélyszerű teraszra érkezzen, mely zsákutcának bizonyul. Előtte csupán egy megbecsülhetetlenül magas és beláthatatlanul mély szakadék tátong. Azonban amint visszafordulna, az ablak eltűnik mögötte, és ezen a kis kiszögellésen ragad. Kétségbeesésében, és minden felszerelése hiányában a magával hozott könyvet veszi elő, amit gyufafénynél kezd olvasni. Ez a könyv pedig nem más, mint a *House of Leaves*.

Az olvasási művelet alatt 24 gyufával rendelkezik, majd ezekből kifogyva a könyv lapjait kezdi égetni, hogy annak fénynél olvassa tovább a regényt. Hiábavaló és reménytelen művelet, melynek a vége a regény teljes pusztulása.

Ez az egyértelmű csúcspont közelebbi vizsgálatot érdemel, tehát vegyük szemügyre a 467. oldalt és holdudvarát, vagyis a 464–467. oldalt. A szövegtest a négy oldalon párokba rendeződik: az első két oldalon két ellentétes sarokból induló átlós vezetésű sorokat láthatunk egymás felé közeledni, míg a második két oldalon szabályos, konvencionális, nagy margóval rendelkező, négyszögletes szövegszervezésre lehetünk figyelmesek, melyre a fejezetben se előtte se utána nincs példa. Ezen kívül a 466. oldal jobb alsó sarkában koncentrikus körökben elrendezett lábjegyzet található, mely elsőre leginkább valamiféle pecsétre emlékeztetheti az olvasót.

A 464–467. oldal által közrefogott jelenetben Will Navidson egyértelműen elveszti fokozatosan a térre vonatkozó referenciáit. A fent és a lent egymásba fordul, sőt az idő is egyre jelentéktelenebbé válik (ám ez a folyamat már talán labirintusba való belépés óta tart). Ez a hurokszerűség, átfordulás, a referencia eltűnése és átrendeződés a szövegszervezésben is érzékelhetővé válik. A 466–467. oldalpár – mint már említettem korábban – egyfajta „vihár szeme” elemként működik a szerkesztést tekintve: az előtte lévő és az utána következő fragmentált és zilált szövegszervezés itt egy konvencionális nyugvóponton fut. Ezen kívül a 464–465. oldalpár diagonális vonalvezetése is egymás ellentétét képezik, mintha csak át lenne tükrözve a 464. oldal struktúrája középpontosan a 465-re. Ezzel tovább erősítve a „vihár szeme” struktúráját, a középpontot ami egy rövid szünetet biztosít a benne tartózkodónak, de pillanatok alatt átvezeti a benne tartózkodót a vihar ellentétes és ugyanolyan pusztító oldalára.

A „vihár szeme” a szöveg szintjén is megjelenik, ugyanis a 464. oldalon, pont mielőtt kijutna Navidson az említett teraszra, Zampanò a következő megfigyelését osztja meg velünk: *Doorways offer passage but windows offer vision. Here at last is a chance to behold something beyond the interminable pattern of wall [...]; a chance to reach a place of perspective and perhaps make some sense of the whole. An eye on the wind.*

Ez a kifejezés (*an eye on the wind*) problémás és nem egyértelmű az értelmezés szempontjából, ám pont ez nyit meg számunkra rengeteg lehetőséget. Maga az *on the wind* vagy *in the wind* idióma egy hajózásban használatos kifejezés, amely azt jelenti: 'szemben a széllel; abba az irányba, ahonnan a szél fúj'.²⁶

Tehát innen megközelítve a szövegrészt Navidson az ablak által kínált ki-látás segítségével *szembenézhet* a házzal magával, ám mindemellett ez a nyílás, ez a rés a házban, rés a kavarodásban, a tipográfiai elrendezéssel együtt megidézi a „vihar szeme” motívumot is, mely szintén rímeli az itt kiemelt *An eye on the wind* mondatunkra, hiszen nem lehet nem belehallani az *eye of the storm* kifejezést ebbe a sorba. Már csak azért sem, mert a következő mondatnál Zampanò azt árulja el, hogy amint interakcióba lép Navidson az ablakkal, rá kell jönnie, hogy [T] *here was never a wind and there certainly is no eye*. A feltételezés hibás volt, a szél megáll. Nincs szél, a szél megállt.

Ugyanerre a „vihar szeme” motívumra játszik rá a 466. oldalon szereplő pecsétszerű, koncentrikus körökből álló lábjegyzet is. A két gyűrű kísértetiesen emlékeztet a hurrikánokról és viharokról készült műholdas felvételekre, melyek egyértelműen kirajzolják a nagyjából körszerű viharzónát, és a körforgás közepén tatóngó csendes ürességet, a vihar szemét.

A vihar szeme, illetve a Navidson előtt megnyíló ablak többek között egy utat kínál a *kitekintésre*, arra, hogy rálásson a *kívülre*. Ezt a lehetőséget próbálja mindenáron megragadni, és ezért mászik *ki* az erkélyszerű teraszra, ám az ígért nem teljeseedik be, bezáródik mögötte az ablak, és bentről kimászva ismételten bent maradt. Az akciói és haladási iránya önmagukba görbülnek.

Ezen a ponton veszi elő Navidson azt a bizonyos *House of Leaves* kötetet, amelyet a befogadó is a kezében tart, miközben arról olvas, hogy ezen a ponton Navidson előveszi azt a bizonyos *House of Leaves* kötetet. Amikor a befogadó a szakadék szélén jár, a képtelen szélén ennek a végtelenül rekurzív építménynek, Navidson megszólal a teljes sötétségben a 465. oldal utolsó soraiban: „*But all I have for light is one book of matches and the duration of each ma – (for whatever reason the tape cuts off here)*”. A teljes sötétségben Navidson szabad hangot kapott a szakadék szélén, de amint megjelent a fény eszköze, a doboz gyufa, azonnal megszakad a „film”, és a tanulmány veszi át a hangját. Ahogy Navidson megpróbált kimászni a labirintus belsejéből, az olvasó azt hihette, végre kijut a regény labirintusszerű konstrukciójából, mindketten kénytelenek voltak átélni ugyanazt: visszatérni *belülre*, a befogadó oldaláról – visszatérni

²⁶ Webster's Third New International Dictionary of The English Language, szerk. Philip B. Gove, 1986, Chicago, Encyclopaedia Britannica, III, 2619.

a tanulmány narratívájába, visszahelyezni Navidson mélyről felbukkanó hangját egy mélyebb ontológiai szintre; egy pillanatra tehát mögöttünk is eltűnt az a bizonyos ablak.

Az ablak jelentőségét tovább hangsúlyozza a 466–467. oldal, ahol a Navidson által elővett gyufásdoboz egyes gyufáinak égési időtartamát elemzi egy Hans Staker nevű genfi székhelyű svájci kutató. Hans Staker neve ugyanis erőteljesen rímel Hans Stocker névére. Hans Stocker egy bázeli születésű, Genfben tanult svájci festőművész, aki leginkább templomablakok festéséről ismert a térségben. Ez éles körvonalat húz a fény és árnyék, illetve az ablak és kilátás tematikája köré.

Hans Staker tehát az a kutató, aki a fényt jelentő gyufák terén további kutatást végzett, és rátalál Navidson kezében található konkrét dobozra. A gyufákat, mint kiderül, egy Oxford melletti kis kocsmából hozta el tíz évvel a történetek előtt, ám ami ennél fontosabb, az a csomagolása. A dobozra ugyanis a *Fuit Ilium* és a *Thanks To These Puppies* szavak kerültek. Az előbbi latin fragmentum az Aeneis egy bizonyos passzusára utal, mely magyar fordításban így hangzik: *Csak volt Ilion*.²⁷ Ez a momentum Trója végleges pusztulásának felidézése közben²⁸ hangzik el az eposzban, utalva a lángtengerben roskadozó városra. És hol lenne megfelelőbb helye ennek az idézetnek, mint egy gyufaskatulyán kiegészítve ezt egyfajta magyarázó mondatrészsel: *ezeknek köszönhetően?*

Trója égésének felidézése, és *ezeknek* a gyufáknak közvetlen felelőssé tétele párhuzamba állítja a következő sorokban általuk elpusztuló *House of Leaves* kötetet és az ókori várost, előrejelzi a visszafordíthatatlan értékvesztést. A 466. oldal továbbvezeti ezt az égés, a láng és gyújtogatás motívumát, ugyanis Staker gondolatmenete végén és az említett kocsmá tulajdonosával készült rövid interjú után egy *L* formájú lábjegyzeti hivatkozás mutat rá a kutató munkájára, a felhasznált irodalomra, amely a már említett koncentrikus alakzatban helyezkedik el a lap alján. Az esszé konkrét hivatkozása helyett a felső indexben elhelyezett lábjegyzet-szimbólumra érdemes rámutatnunk: lapozunk ugyanis hátra egészen az 582. oldalhoz, a mellékelt #1 kollázshoz, ahol tisztán és kivehetően megvizsgálhatunk egy föld-levegő vészjelzéseket tartalmazó kódtáblát. A bizonyos *L* alakzat pedig eszerint ezt jelenti: *Require fuel and oil*.

A következő rész Staker kutatása nyomán arra próbál választ adni, hogy mégis pontosan ezzel a 24 darab gyufával és a gyufa dobozával mennyi fényhez

²⁷ Publius VERGILIUS MARO, *Vergilius összes művei*, Bp., Magyar Helikon, 1973, 149.

²⁸ Érdemes megemlíteni, hogy ez a szövegrész is egy történet elbeszélésére utal vissza, ugyanis Trója pusztulása az *Aeneis* szövegében Aeneas történetmesélése keretében hangzik el, így bővítve tovább a regény ontológiai mélységeit.

juthat Navidson olvasás közben, mennyi ideig tud világítani, és ez hány oldalt jelent a regény szempontjából. Az eredmény – bár maga a számítás hibás – 5 perc és 44 másodperc lett végül, mely – mint megállapításra kerül – közel sem elégséges a 736 oldal elolvasásához.²⁹ Ezért fog később Navidson a már átlapozott szövegek meggyújtásával még több – elegendő – időhöz jutni.

A szöveg tehát 736 oldalt tulajdonít Navidson kötetének, ami lapra pontosan megegyezik az olvasó által kézben tartott kötettel. A kézzel fogható *House of Leaves* ugyanis 709 arab számmal, 23 római számmal számozott és 3 számozatlan oldalt tartalmaz. Ezen kívül már csak az első és a hátsó borító, illetve az én általam vizsgált kötetben egy színes belső borító állhat még a rendelkezésünkre. Ez tehát az a pont, ahol a diegetikus világ hurokszerűen összefonódik az anyagi, valós világgal, méghozzá ezt nem egyéb funkciójával teszi meg, mint a materialitásával.³⁰ A materiális átüt a fikcionalitáson, keresztülvág a diegetikus szinteken, egészen a befogadóig hatol. Ez az eszköz vagy hatás nem egyszer kerül elő a regény során.

Maradva a materialitás és az oldalak anyagiságának témájánál még egy néhány mondatra: a regény elmondása szerint 26 oldalt már elolvasott Navidson, ami azt jelenti, hogy egészen pontosan Johnny Truant bevezetőjével végzett, és jelenleg a *The Navidson Record* címlapjánál tart. Ebben a pillanatban fogja önmaga történetét elkezdni olvasni, pusztulása és halála karnyújtásnyi közelségében. Sőt, folytatva a vizsgálódást, ha tényleg sikerülne Navidsonnak percenként 1 oldallal végeznie, pontosan az első fejezetet tudná elolvasni (kizárólag a gyufák fényénél), ami nem szól másról, mint a *The Five and a Half Minute Hallway* című rövidfilmről. Az öt és fél perces folyosót ábrázoló filmre tehát pontosan öt és fél perce van. A narratív struktúra így egy hihetetlen komplex körbe zárja nemcsak Navidsont és a kötetet, hanem magukat a diegetikus filmeket is.

A hurok létrejöttének pillanatában pedig Navidson megkezdí a könyv olvasását, az aktust, amely a gyufák limitált darabszáma miatt a konkrét könyv pusztítását és felgyújtását is jelenti – hisz a több idő érdekében az elolvasott lapok is felhasználásra kerülnek –, és mindemellett saját szubjektumának felszámolását is.

²⁹ *The book, however, is 736 pages long. Even if Navidson can average a page a minute, he will still come up 704 pages short (he had already read 26 pages).; DANIELEWSKI, i. m., 467.*

³⁰ Néhány bekezdéssel lejjebb a fiktív tanulmány azt is megemlíti, hogy az olvasás egyenletes tempóját az is megnehezítheti, hogy bizonyos szavak oly módon kerülnek elrendezésre, ami gyakorlatilag lehetetlenné teszi az elolvasásukat –tovább erősítve a materiális dimenzió jelenlétét a szövegben.

A befogadás aktusa a lángokkal karöltve a pusztítás aktusa is lesz. Elkerülhetetlenül a szöveg számos részét ki kell hagynia, szem elől kell tévesztenie (*He tries to read faster, inevitably loses some of the text*). Ez ráirányítja a figyelmet az olvasás és a befogadás bekebelező és pusztító jellegére, mely a folyamat során önmagát számolja föl. Azért, hogy a szövegben tovább tudjon haladni, hogy tovább tudjon haladni Navidson, örökre maga mögött kell hagynia a korábbi szövegeket, pusztulásra és feledésre kárhoztatja, láthatatlanná és visszakereshetetlenné téve a korábbi oldalakat. Kritikus hang jelenik meg tehát ezen a ponton egyfajta befogadói attitűddel szemben: a falánk, rohanó és bekebelező olvasóval szemben, aki nem olvas vissza, nem szán időt és energiát a komplexitás bejárására. A *House of Leaves* egyetlen olvasását majdhogynem ellehetetleníti mediális és narratív strukturáltsága.

Az utolsó oldal elolvasását követően, a fogyasztási aktus legvégén, miután a papír (a mű) fénye elillan, csupán a könyv sötétbe vesző, láthatatlan nyomai maradnak Navidson körül, ami ugyanúgy saját magára, a szubjektumra is igaz lesz ezen a referencia nélküli teraszon, a komplett feketeségben. Navidson a könyvvel együtt veszik bele a sötétségbe. A szövegtest ismét szétzuhan, és 22 oldal szétcsúszó struktúra következik, melyben Navidson újra megpróbálja megtalálni saját magát és nem utolsósorban a *hangját*, amelyet elvettek tőle a 465. oldalon.

A szöveg strukturálásának sajátosságai, a narratív rétegzettség és instabilitás, a könyvtől idegen médiumok bekebelezése és a szimuláció gesztusai, illetve a regény világán kívüli valósággal való kapcsolatlétesítés, mely így elmosza a két szféra közti határt, mind-mind egy komplex regényuniverzumra, egy kivételesen összetett alkotásra utalnak. Danielewski *House of Leaves* című műve irodalom- és médiatörténeti okokból is egy csomópontnak tekinthető.

Itt pedig elérkeztünk a tanulmány azon pontjára, ahol beszélnünk kell az egész kutatás miértjéről: miért ennyire fontos Danielewski regényéről az irodalomtudomány szempontjából beszélni? Az előző bekezdés részben megelőlegezte már a vizsgálati mezőt, melynek keretében érdemes górcső alá venni a kérdést. A megfelelő rendszert ennek tanulmányozására az információelmélet biztosítja, valamint a már Umberto Eco által is tematizált irodalomelméleti applikációja ennek az elsősorban informatikai elméletnek.³¹

Nem lenne értelmet az információelmélet diskurzusát részletesen bemutatni, ám a teljesség igénye nélkül egy bizonyos mértékig kénytelenek vagyunk

³¹ Umberto Eco, *Nyitott mű: forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*, Bp., Európa, 2006.

beszélni az alapvetéseiről. Célját egy adott adathalmaz vagy üzenet információ-mennyiségének megállapításában jelölhetjük ki.³² A mi esetünkben nagyobb rendszerben kell gondolkodni: az üzenet maga a mű (vagy stílszerűen: the medium is the message), és ezen üzenetek hálózatában kell vizsgálni információtartalmukat, melyet az eddigi információs közkincstől való eltérés ad. Egy alkotás tehát akkor informatív, ha valami eltérőt tud biztosítani az irodalmi rendszer számára, melyben ez a torzulás új rendet hoz létre.

Természetesen az információelmélet nem ültethető át egy az egyben az irodalomtudomány területére, tehát itt nem konkrét applikációról beszélünk, hanem sokkal inkább egy analóg rendszerben való gondolkodásról, ahogy Eco több esetben ezt ki is emelte. Norbert Wiener, amerikai matematikus volt az, aki átemelte a diskurzust az informatika területéről a gépek és emberek kommunikációjának vizsgálatára, majd ennek analógiájára jelent meg az információelmélet módszertana az irodalomtudományban is.

Az üzenet azonban – mely a banalitástól, vagyis az eddigi rendtől eltér, más szóval információval rendelkezik – egyúttal válságot is teremt a korábbi kódban. Ez a válság vagy törés pedig minden egyes esetben újfajta rendet hoz létre, pluralizálva a diskurzust. Raymond Federman³³ azon terminológiájától nem áll mindez távol, mellyel az értékkel rendelkező műveket írja le. Úgy gondolja, azok az írások minősülnek értékesnek, melyek eltérnek a konform kereskedelmi művek által beállított rendtől, vagyis a banalitástól, a kiszámíthatóságtól. Azt gondolom, egészen nyilvánvaló ezek után azt állítani, hogy Danielewski *House of Leaves* című regénye is beleillik Federman „értékes” kategóriájába, ám ennek a tanulmánynak nem célja, hogy ilyen ingatag fogalmakat tárgyaljon. Ami itt fontos, az a tény, hogy a *House of Leaves* nonkonform narratív technikái, formabontó megoldásai és mediális összetettsége egyértelműen átlépi a banalitást. A mű információt hordoz és rámutat egy valójában általa létrehozott válságra, hogy megteremtse az újrendeződés lehetőségét.

Természetesen nem lehet hallgatni arról a tényről sem, hogy bár Danielewski alkotása egy érzékelhetően eltérő irányt mutat a (regény)irodalom számára, az őt megelőző kódrendszerben (*paradigmában?*) is születnek vagy születtek remekművek. Ez tagadhatatlan. Ám ez csak arra mutat rá, hogy a nyelvi

³² *Uo.*, 139.

³³ Federman minden egyes művet értékkel ruház fel, mely új lehetőségeket aknáz ki a regény műfaját illetően, és ezen kívül nagy kihívás elé is állítja a befogadót az olvasási művelet során.; Raymond FEDERMAN, *Critifiction: Postmodern Essays*, New York, State University of New York Press, 1993.

invenció még nincs kimerítve.³⁴ Az itt tárgyalt regény azonban egy erre mérőleges koordináta-rendszerben mutat progresszivitást: a medialitásban. Nem mondhatjuk ugyanis, hogy az elmúlt körülbelül öt és fél évszázad alatt a könyv formája jelentősen megváltozott volna a gutenbergihez képest. Sőt, azt is elmondhatjuk, hogy az olvasás és befogadás alapvető technikája sem mutat a minimálisnál nagyobb eltérést. Ez csupán azért meglepő, mert a különböző új médiumok megjelenésével az ember percepció-képességei nagy változáson estek át ugyanezen idő alatt. Danielewski műve (persze nem megelégedezve a hozzá hasonló újítokról, annak ellenére, hogy vitatható, hozzá hasonló mértékű mediális invenció keletkezett-e már előtte) ennek a tapasztalatára adhat választ, erre a problémára is rámutat.

A *House of Leaves* teljesítményére kénytelenek vagyunk figyelmet fordítani, ugyanis ez egy olyan regény, mely egyfajta csomópontként funkcionál a médiumok hálózatában. Tudatosan fordul a kortárs médiumok felé, és saját módszerével asszimilálja azokat: a befogadás különböző módjaira, az olvasói és az alkotói munka technikáira mind nagy befolyást gyakorolt a film, zene, fénykép és a többi korábban felsorolt médium.

Összefoglalva tehát megállapíthatjuk, hogy ha az irodalmi rendszert az információelmélet Eco által is leírt analógiájával vizsgáljuk, a *House of Leaves* egy olyan alkotásként definiálható, mely eltér a banalitástól, és – a tanulmányban eddig sorolt technikáit figyelembe véve – törést okoz a kódrendszerben, a (regény)irodalom kódrendszerében. Ez a törés pedig újrendeződésre kényszeríti a status quo-t, pluralizálva így a diskurzust, melyre azért van szükség, mert máskülönben, ebben a (mediálisan) változó (irodalmi) világban megszűnnének előbb-utóbb információt hordozni az alkotások, ami miatt a rendszer szépen lassan feloldódna, és megszűnne létezni irrelevanciája miatt.

Mindezt áttekintve már csak az a valóban égető kérdés kerülhet előtérbe, hogy mégis mit érthetünk banalitáson, mi az a bizonyos kódrendszer vagy konvencionalitás, melyen rés keletkezik, mellyel szakít a *House of Leaves* és a hozzá hasonló progresszív regények. A válasz zavarba ejtően bizonytalan.

Ezen kívül arra is rá kell kérdeznünk: nevezhető-e egyáltalán a *House of Leaves* egy könyvnek, egy regénynek. Erőteljes materiális jelenléte ugyanis egy könyvtárggyá teszi a művet, közelítve ezzel a képzőművészeti és dizájn alkotásokhoz. Mégsem felejtethetjük el, hogy egy tömeggyártott termékről beszélünk, mely bizonyos avantgárd törekvésekkel szemben nem a tárgy egyediségét és egyszerűségét jeleníti meg. Illetve az eddig hosszasan taglalt „újításai”

³⁴ vö. Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, New York, Routledge, 2004, 133–138.

és a szokásostól való eltávolodása ellenére, a *House of Leaves* mégis olvasható marad a befogadó számára. Vásárolják és fogyasztják világszerte. Népszerűsége és kultuszteremtő ereje pedig új médiumok bevonását eredményezi, kiterjesztve ezzel a könyv dimenzióit.

A regényt övező bizonytalan diskurzus pontosan a megfoghatatlanságát és különlegességét emeli ki. Ez pedig egyben műfaji, mediális és irodalomtörténeti is. Kérdés, hogy szükséges-e (lehetséges-e) meghatározni azt a bizonyos kódrendszert, vagy konvenciórendszert, amelyben törést idéz elő, amelytől eltér – azok után, hogy látjuk, paradox módon mégis rengeteg kapcsolódási pont teszi szerves részévé az irodalmi mátrixnak. A könyv problémafelvetése körüli instabil irodalomelméleti diskurzus így lesz egy teoretikai *House of Leaves* része.

Források

Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.

Hivatkozott irodalom

Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, New York, Routledge, 2004.

Umberto ECO, *Nyitott mű: forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*, Bp., Európa, 2006.

Mark B. N. HANSEN, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, *Contemporary Literature*, 45(2004), IV, 597–636.

Michael HEMMINGSON, *What's beneath the Floorboards: Three Competing Metavoices in the Footnotes of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, *Critique*, 52(2011), 272–287.

Friedrich A. KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990, 248.

Larry, Sinda GREGORY MCCAFFEREY, *Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski*, *Critique*, 44(2003), II, 99–135.

Jerome J. MCGANN, *Szövegek és szövegiségek = Metafilológia I.: Szöveg – Variáns – Kommentár*, szerk. Déri Balázs, Kelemen Pál, Krupp József, Tamás Ábel, Bp., Ráció, 2011.

Ludwig K. PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius: egy kultúranropológiai médiaelmélet dimenziói*, Bp., Magyar Műhely, Ráció, 2005.

Modern találkozások



Békefi Teodóra

Kosztolányi Itália-élménye(i)

Bevezető

Dolgozatom Kosztolányi Dezső (elsősorban szépirodalmi) műveinek itáliai vonatkozásaival foglalkozik. Igyekszem a lehető legtöbb kapcsolódási pontot felsorakoztatni, hogy minél szerteágazóbb képet kaphassunk, és bár teljességre nem, új perspektívák megnyitására törekszem a tanulmányban. Először a korszak általános Itália-kultuszát ismertetem, majd rövid kitérőt teszek Kosztolányi publicisztikai írásaira, azon belül is útirajzaira. Ezek után áttérek az ókori Rómát tematizáló műveire, melyek – ismerve Kosztolányi vonzódását az antik kultúrához – elengedhetetlen fontosságúak szempontunkból. Ezt a részt megelőzi egy rövid ismertető a *latin világosság* fogalmáról és az arról folytatott vitáról. A dolgozat utolsó két fejezete az *Útirajzok*-ciklus¹ ide vonatkozó darabjaival, valamint Esti Kornél és Itália kapcsolatával foglalkozik. A többirányú témafelvetés a rendszerezés (megkezdésének) igényével történik, mely talán tökéletesen nem lehetséges, mégis segíthet megérteni az Itália iránt érzett vonzalom motívumait.

A huszadik század első felének Itália-kultusza

A huszadik század első felének magyar irodalmát, különösen a Nyugat körül csoportosuló írók műveit vizsgálva nem hagyhatjuk szó nélkül a kor nagy művészeinek folytonos elvágódását. Adódik egyfelől az elsősorban Ady Endréhez köthető Párizs-kultusz, de az ebben a korszakban íródott művek gyakran tematizálják a modern értelmiség Itália-élményét is – elég az *Utas és holdvilág* sajátos, és kissé idealizált Itália-képére gondolnunk, mely többé-kevésbé megfeleltethető a korszak más jeles képviselőinek nézőpontjával is. A szépirodalmon kívül a korabeli publicisztikának is vissza-visszatérő elemei az olasz emberek, a kultúra, a táj, a nyelv, de

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Útirajzok* = *Kosztolányi Dezső összes versei*, gond. és jegyz. Réz Pál, Budapest, Osiris Kiadó, 2005, 476–481.

naplókban vagy visszaemlékezésekben is gyakran olvashatunk itáliai élményekről, utazásokról – tehát a mindennapoknak is szerves részét képezte e „szellemi divat”. Mi lehetett az oka ennek a szenvedélyes, helyenként idealizáló, de mindenképpen sok csatornából töltekező vonzalom kialakulásának? Sárközy Péter szerint „míg Ady és művésztársai számára Párizs jelentette az igazi modernséget, az igazi étellel való kapcsolatteremtés kézzelfogható lehetőségét, egy ennél valamivel szűkebb, de talán érzékenyebb csoport számára az olasz táj, az olasz városok emlékektől terhes világa biztosította a »második otthont«, ahova mindig »haza« lehetett térni, ahol meg lehetett fedkezni a magyar valóság hétköznapijainak általuk érzett szűrkességéről, saját létük sivárságáról. A múlt korokat, műveltséget és könyvet egyre inkább megtagadó modern hétköznapisággal szemben egy igen értékes magyar értelmiségi réteg számára Itália vált a kultúra, a tartalmas élet szimbólumává, az élet szenvedélyévé, megrészesítő, fiatalító élménnyé, melyet kötelességüknek tartottak belülről megismerni, átélni, és örökségként átadni egy talán méltóbb és emberibb jövő számára.”² Ugyanő említi egy olasz nyelvű tanulmányában³ a *letteratura italianeggiante*, azaz az italianizált vagy italianizáló irodalom fogalmát is, melynek gyökerei a 19. század második feléig nyúlnak vissza, s melyben a megfoghatatlan vágyódás először cikkek, tanulmányok témáját adta, s szép lassan a szépirodalomban is teret hódított magának.

A szinte babonás vonzódás mélységének megértéséhez érdemes felidézni Péterfy Jenő 1899-ben bekövetkezett halálának körülményeit. Péterfy egy Itáliából Budapestre tartó vonaton lőtte fejbe magát, és búcsúlevelet is hagyott, melyből egyértelművé válik, hogy a helyszín- és időpontválasztás is szimbolikus értékű volt számára. Egyik mondata ugyanis így szól: *Szívesebben volnék pínia-toboz a Pinción, mint Budapesten réaliskolai tanár.*⁴

A személyessé váló vonzalom alapja elsősorban egy sokkal egyetemesebb, máig aktuális probléma lehetett: Magyarország földrajzi és kulturális elhelyezkedése nyugat és kelet között. Hovatartozásunkat a történelem egyes időszakai hol így, hol úgy alakították, ahogy a különböző időszakok vezetői is rendre másképp foglaltak állást a kérdésben. Köztudomású az is, hogy a Nyugat folyóirat köre (a névválasztással is jelezvén) melyik irányban látta a jövőt, a felemelkedés és a fejlődés lehetőségét, s a felzárkózás a kulcsának a latin műveltséget tekintették. A „Latin Európa” víziója a közös kulturális és történelmi múltra alapozva építette volna újra Európát

² SÁRKÖZY Péter, „*Minek a selymes víz, a tarka márvány?*”: A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye, Jelenkor, 1981/10, 914.

³ SÁRKÖZY Péter, *Ungheresi in Italia da Jenő Péterfy a László Cs. Szabó = Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni ottanta*, szerk. SÁRKÖZY Péter, Budapest, Editore Universitas, 1998, 140.

⁴ Idézi: Uo., 142.

egységét, annak szerves részévé téve Magyarországot is. Ahogy Kosztolányi esetében is látni fogjuk, Itália élménye sokszor egyenlő az ókori Róma élményével – így válik Itália bekapcsolódási ponttá Európa kulturális vérkeringésébe.

Miből táplálkozhatott tehát az Itália-kultusz Kosztolányi esetében? A fentebb taglalt általános vonzódáson felül Kosztolányit rengeteg személyes élmény kötötte Itáliához. Klasszikus műveltséggel rendelkezett, tudott latinul és olaszul, és fordított is ezekről a nyelvekről. Követte a kortárs olasz irodalmi életet, Pirandellóért rajongott (Magyarországi tartózkodása idején interjút is készített vele),⁵ de D'Annunzio is fontos alkotó volt számára. Végül pedig természetesen kötelező megemlíteni utazásélményeit, melyek sokszor szolgáltak inspirációul mind publicisztikai, mind szépirodalmi írásai számára.

Kosztolányi útirajzai

Kosztolányi útirajzai többnyire folyóiratokban megjelent írások, amelyek sokat elárulnak arról, Kosztolányi milyen szemmel nézte az idegen városokat, embe-
reket, hogyan viszonyult az egyes kultúrákhoz, és ez a későbbiekben viszonyítási pontként szolgálhat a szépirodalmi művek látásmódjának megértéséhez is.

Bengi László négy közös elemet fedez fel a Kosztolányi-útinaplókban.⁶ Az első a pillanatképek felvillantása: eszerint Kosztolányi ritkán interpretál, helyette az érzéki tapasztalatok nyelvi megjelenítésével kísérletezik, ami nem meglepő, ha a turistalét és az új városokra, kultúrákra való rácsodálkozás élményének érzéki telítettségére gondolunk. Ez még a későbbiekben is fontos szempont lesz, most elég annyit kiemelni, hogy a Kosztolányira oly jellemző nyelvi bravúr útirajzaiban is alapvető szerepet kap.

A második fontos elem a hétköznapi képek felvillantása, melytől ezek az írások igen személyessé, emberivé és kézzelfoghatóvá válnak. Kosztolányi számára egy kávéházi rendelés vagy egy vidéki temető éppúgy remek alapanyag, mint egy húsvéti körmenet vagy Marcus Aurelius szobra.

A harmadik a határátlépés mozzanata, ez megkerülhetetlen szempont az utazás témakörében: a *sehosemlét*,⁷ illetve a *máshollét* állapotainak szinte pszichológiai pontosságú leírása sok itáliai témájú versben is előkerül, nem kizárólag a publicisztikai írásokban.

⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pirandello*, Pesti Hírlap, 1926. dec. 24., 9.

⁶ BENGI László, *Az utazó Kosztolányi: Képek és jegyzetek az utazásról* = B. L., *Elbeszélt halál. Kosztolányi-tanulmányok*. Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 9–41.

⁷ I. SZIRÁK Péter, *Az utazás melankóliája: Kosztolányi irodalmi útirajzairól* = Sz. P., *Ki említ megérkezést?*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016, 57.

A negyedik közös elem az összehasonlítás gesztusa, melyben „nem egy esetben például az olaszok válnak mércévé, ők töltik be az összevetés alapjának, etalonjának klasszikus szerepét.”⁸ Az olaszok válnak mércévé a nyelvről való értekezésekben is, melyek az útirajzok elengedhetetlen elemei. A *gesztusok népe* című írásában a következőt olvashatjuk: *Nálunk megelégedének a szóval. Az olasz temperamentum azonban nem. [...] A szó semmi. A gesztus minden.*⁹ A gesztusnyelv „nyelv a nyelvben”, használatához szükségesek bizonyos ismeretek, megértéséhez azonban az esetek többségében nem, mivel a mozdulatokból és a velük egyszerre kimondott szavak hangsúlyából sokszor kitalálható a jelentés. A gesztusnyelv azt sugallja, hogy mindnyájunkban lappang egy közös nyelv, a mozdulatoké, mellyel többé-kevésbé meg tudnánk érteni egymást, hiszen általános emberi tapasztalatokon alapszik, és ugyanazokat az asszociációkat mozgatja meg. A fent idézett mondatok szerint azonban ezek felszabadításához bizonyos közelebről meg nem határozott *temperamentum*ra van szükség; a fogalom az irodalmi művekben és a köznyelvben is gyakran az olaszokhoz kapcsolódik. A gesztusok magukban hordoznak valami ösztönös és általános emberit, ezért felsőbbrendűek is (a *minden*), az olaszok pedig ennek felszabadítójaként tűnnek fel.

Szirák Péter már idézett tanulmányában felhívja a figyelmet egy izgalmas problémára, mely összekapcsolható a fentebb említett nyelv általi láttatás kérdésével.¹⁰ Szirák az „utazás melankóliájáról” beszél, ez az érzéki tapasztalat elsődleges megélésének, majd nyelvi átadásának nehézségéből, sőt lehetetlenségéből fakad. A modern technológia fejlődésével az irodalom a tapasztalat egyediségének nyelv általi elképzeltetését a technomédiumokkal versengve kénytelen megtenni, hiszen ezen eszközök által olyan dolgokról is rendelkezhetünk képpel, amelyekről tapasztalattal nem. Így tehát például egy utazási tapasztalat sem lesz soha elsődleges és teljes, mert bizonyos észlelési sémák, szövegek és képek elébe mennek. Az útirajz ennek megfelelően pedig kétszeresen áttételes műfaj, ez pedig a platóni művészetfelfogás¹¹ analógiájára azt jelenti, hogy sosem tudja az igazat, a valódit megmutatni. A Kosztolányi-féle nyelv általi elképzeltetés kísérlete ennek tudomásulvételével, mégis e törvényszerűséget kikezdve történik meg.

⁸ *Uo.*, 13.

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *A gesztusok népe* = K.D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, Győr, Tarandus Kiadó, 2011, 22.

¹⁰ SZIRÁK Péter, *Az utazás melankóliája: Kosztolányi irodalmi útirajzairól* = Sz. P., *Ki említ megérkezést?*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016, 46–57.

¹¹ I. PLATÓN, *Az állam*, ford., jegyz., utószó JÁNOSY István, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2001, 317–321.

A latin világosság fogalma

Mielőtt rátérnénk Kosztolányi ókori Rómát tematizáló alkotásaira, érdemes megemlíteni Lengyel András¹² és Szegedy-Maszák Mihály¹³ 2009-ben lezajlott vitáját a *latin világosság* fogalmával kapcsolatban, hiszen ennek tisztázása kulcsfontosságú Kosztolányi antik vonzalmának megértéséhez.

Kosztolányi több helyütt is használja ezt a kifejezést, többek közt az 1929-es *Az írástudatlanok árulása* című Ady-pamfletben is,¹⁴ ellenpontként az érzelmre ható, keleties messianizmusra, amellyel Ady Endrét vádolta; erősen az antik római kultúrából táplálkozó, az értelmet középpontba helyező fogalomra gondolhatunk. Lengyel András szerint azonban ez árnyalandóbb kérdés, ugyanis „a Kosztolányi értelmezte *latin világosság*hoz valamiképpen hozzátartozik a fasiszta opció”,¹⁵ Ezt egyrészt a radikális D’Annunziohoz és a fasizmussal nyíltan szimpatizáló Pirandellohoz való vonzalmával magyarázza; a korábban már említett, 1926-os interjúban Pirandello hosszasan fejt ki, hogy nézete szerint a fasizmus a világot egyedül megmenteni képes eszme, Kosztolányi pedig mint e gondolatok interpretátora tűnik fel. Lengyel András felhozza, hogy Sarfatti *Mussolini élete* című művét Kosztolányi fordította magyarra, és a magyar nyelvű előszót is ő írta hozzá (történhetett ez inkább anyagi, mint ideológiai megfontolásból). Felmerülnek továbbá a hírheft Pardon-rovat névtelen cikkei, melyeknek egy részét neki tulajdonítják, de biztosan még nem sikerült megállapítani a szerzők kilétét.

Szegedy-Maszák Mihály túlzónak találja Lengyel kijelentését Kosztolányi fasiszta kötődéseiről: felhívja a figyelmet D’Annunziohoz való felemás viszonyulására, hiszen többször Néró leszármazottjaként emlegeti – Kosztolányi munkásságát ismerve talán világossá válik, hogy ez nem a leghízelgőbb megjegyzés részéről. Pirandello szavait is téves eljárás Kosztolányinak tulajdonítani, a Pardon-cikkek szerzőinek kiléte pedig máig homályos. Szegedy-Maszák kiemeli, hogy a kérdésfelvetés egyáltalán nem elhibázott, és valóban szükséges időnként ilyen kényes kérdésekkel is foglalkozni (különösen, hogy a kor-szakban számos nagy művész támogatta hosszabb-rövidebb ideig Mussolini

¹² LENGYEL András, *Kosztolányi „latin világossága”*, Kalligram, 2009/2, 66–74.; LENGYEL András, *Kosztolányiról, avagy „művészet, érdek, politika” viszonyáról*, Kalligram, 2009/4, 92–97.

¹³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Lehet-e névtelen cikkeket tulajdonítani Kosztolányinak?*, Kalligram, 2009/2, 75–77.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*, A Toll, 1929. júl. 14.

¹⁵ LENGYEL András, *Kosztolányi „latin világossága”*, Kalligram, 2009/2, 69.

törekvéseit), Lengyel módszere azonban sok helyen nem áll meg. Ha a *latin világo sság* fogalmát kívánjuk megérteni, célszerűnek tartom inkább Kosztolányinak az ókori Rómához, s különösen Marcus Aureliushoz való viszonyát vizsgálni, amire a tanulmány további részei vállalkoznak.¹⁶

Az ókori Rómát tematizáló művek

Kosztolányi Itália-élményéhez szorosan hozzátartozik a latin kultúra iránt való elköteleződése (sőt, szinte nagyobb részét teszi ki annak), ezért érdemes az ókori Rómát és annak nagy alakjait tematizáló műveinek egy fejezetet szentelni. Bár Kosztolányi ritkán tér vissza letűnt történelmi korokhoz, így az antik Róma sem fordul elő gyakran műveiben, arányaiban mégis erről a korszakról ír legtöbbet munkássága során. A 20. századra oly jellemző módon fontossá vált számára is a magyarság a magyar kultúra jövőjéről való gondolkodásban, hiszen egyrészt a klasszikus műveltségben látta a közös, nyugat-európai jövő zálogát, másrészt a keletről fenyegetett Római Birodalom toposzában ráismert saját jelenének valóságára. Az *Írástudatlanok árulásában* is megfogalmazott félelem a keleti obskúrus befolyástól és a nyugat felé orientálódás vágya testet ölthetett a Római Birodalom és nagy (illetve kevésbé nagy) alakjainak ábrázolásában.

1921-ben jelent meg *Nero, a véres költő* című regénye. Bár a címben költőnek titulálja Nérót, valójában az uralkodó csak próbálkozik a költészettel, ebbéli hiúsága viszont olyan cselekedetekre vezet, amelyek önmaga számára is végzetessé válnak. Néro legfőbb problémája (jellemének egyértelmű gyengeségein túl), hogy mivel nem tudja különválasztani életének különböző szegmenseit, egyikre sem igazán alkalmas, illetve mindkettőben elbukik. A szereptévesztés azonban nemcsak rá jellemző: Seneca, a filozófus, a kiemelkedő ember beleártja magát a politika aljas játszmáiba, végül halálát is ez okozza. Feleségéhez intézett, utolsó monológjának egyik mondata magában foglalja Néróval való viszonyát és mindkettejük tragédiáját: *Hibát követtem el, tudom. Akkor a legnagyobbat, amikor odaadtam magamat Nerónak, én, aki költő vagyok, őneki, aki csak császár. [...] Aki szereti az életet, az olyan, mint én. Hasonló az élethez, mely szép és zagyva. Aki szereti a halált, olyan, mint Nero. Meddő és sötét.*¹⁷ Ugyanebben

¹⁶ Sárközy Péter alábbi mondata is Szegedy-Maszák Mihály gondolatmenetét támasztja alá: „A Nyugat Olaszországba zarándokló íróit sem a magyar-olasz nép közötti „hagyományos” barátság, vagy éppenséggel Mussolini feketeingesének nagyhatalmi hóbortjai csábították Itáliába, hanem az ezzel szemben megnyilvánuló Marcus Aurelius-i életideál”; SÁRKÖZY Péter, *„Minek a selymes víz, a tarka márvány?”: A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye*, Jelenkor, 1981/10, 921.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő – Édes Anna*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 228–229.

a monológban így vall saját szereptévesztéséről és hibáiról: *Költő voltam, és bölcs. Közönyös, mint a természet. [...] A költőben minden megfér egymás mellett, jó és rossz, arany és sár. Nekem azonban, sajnos, állást kellett foglalnom. Ez nem volt nehéz. Minden igazságnak két színe van, s én mind a kettőt egyszerre láttam, és az ellentétes pártoknak nagyon világosan kifejtettem, hogy tulajdonképpen mit is akarnak. Azt mondták, nem voltam őszinte. Holott akkor, mikor kérdeztek, mindig őszinte véleményemet hirdettem, egy részét annak, amit tudtam, mert az egész igazság a birtokomban volt, amit ők nem lettek volna képesek elviselni. Nem is az a bűnöm, hogy változott a véleményem, és csupa ellentmondás voltam, mint maga az élet, hanem az, hogy egyáltalán szint vallottam. A bölcsnek nem szabad megszólalni és cselekedni.*¹⁸

A *Latin arcélek* című novellaciklus darabjai 1929-től folyamatosan jelentek meg, valószínűleg reakcióként az *Írástudatlanok árulása* körül kirobbant botrányra. Ahogy Veres András is megjegyzi a ciklus egyik novelláját értelmező tanulmányában: „A vitairat talán legfőbb vádjá Ady ellen éppen az volt, hogy messianizmus, »keleti miszticizmus« elfedi a lét tragikus természetét, elfordít attól, hogy vállaljuk a szembenézést sorsunkkal. A *Paulina* bizonytalanabban, óvatosabban ugyan, de hasonlóképp az igazság kimondása mellett foglal állást, és külön pikantériájának látom, hogy Rufus, a költő azért hisz a lány igazában, mert (mint Kosztolányi fogalmaz) »úgy haragudott«. Aligha lehet kétséges, hogy a novella szerzője itt »hazabeszélt«.”¹⁹ Az egyben végül csak 1936-ban, a *Tengerszem* kötetben megjelenő ciklus négy műből áll: a *Paulina* és a *Silus* egy-egy rabszolga, míg az *Aurelius* és a *Caligula* egy-egy császár történetét állítja középpontba. A római társadalom legsós és legfelső rétegének problémáit feldolgozó novellák így mind szociológiai, mind általános emberi kérdéseket feszegető mivoltukban kerek egészet adnak ki. Felmerülnek ugyanis az egyes rétegeket érintő specifikus problémák (például a rabszolgákat sújtó mérhetetlen szegénység vagy igazságtalan bánásmód, kínzások), de általános, a társadalmi kategóriákon átívelő kérdések is, mint a halál minden ember feletti könyörtelen, ezáltal különbségeket megszüntető hatalma (*Egy katona sokáig bámulta [ti. a halott Caligulát]. Úgy tetszett neki, hogy most ismerte föl. Ezt gondolta magában: „Ember”*²⁰)

Az *Aurelius* című novella szintézisét adja annak az etikának, amelynek a *Nero, a véres költő* című regényben Seneca a hiányát fogalmazza meg (önmaga

¹⁸ Uo., 228.

¹⁹ VERES András, *Kosztolányi Aurelius*, Kritika, 2013/1. (Online: http://www.kritikaonline.hu/kritika_13januar-februar_veres.html; Utolsó elérés dátuma: 2017. 03. 21.)

²⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Caligula = Kosztolányi Dezső elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 986.

esetében is, de különösen Nérónál). Aurelius nem bünteti meg a katonát, aki Marcellus szenátor fiát ok nélkül megölte, és saját legidősebb fiának gúnyos megjegyzésére kifejti, miért nem tette. *Tiszták csak addig lehetünk, amíg gondolatainkkal játszunk. Mihelyt hozzányúlunk az élethez, tele vagyunk az élet förtelmes ellentmondásával és kezünk csupa vér és csupa sár. Nekem ezt vállalnom kell, mert uralkodom és majd neked is, fiam. Szomorú, hogy ilyen az emberi természet, de ilyen. Úgy látszik, ezen a földön az épelméjűek között csak az örültek tarthatják fenn a rendet.*²¹ Aurelius is megfogalmazza tehát Seneca tételét, miszerint a bölcs, a filozófus maradjon meg a gondolatok dimenziójában, ha megnyilvánul, ha cselekszik, bemocskolja önmagát. Aurelius azonban ezt egy fokkal magasabb szintre emeli azzal, hogy ő mégis az uralkodást választja, és bár tudja, hogy mindenképpen be kell sároznia kezét, józanul tud mérlegelni, nem zavarja meg az igazság két színe.²² Császárként szem előtt tartja népe, azon keresztül pedig az egész nyugati kultúra érdekeit, de közben etikai tisztánlátása sem hagyja cserben.

Kosztolányi Aureliusának alakja az 1929-es, de csak a Számadás kötetben megjelenő *Marcus Aurelius* című versben bontakozik ki teljes valójában.²³ A vershelyzet szerint a lírai én a Capitoliumon elhelyezett Marcus Aurelius-szobrot szemléli, és monológot intéz hozzá, mint költő a költőhöz. Az első két versszakból süt az a Kosztolányi által egyébként több helyütt is megfogalmazott érzés, miszerint Rómában szétnézve nemcsak a nyomait, hanem magát az ókori várost látjuk.²⁴

A következő két versszakban fogalmazódik meg a Marcus Aurelius-i egyensúly, amely példaképpé, s egyúttal a *latin világosság* (l. az *értelem égő lámpája kezében*) zászlóvivőjévé teszi a császárt.

Császári felség,
emberi nagyság,
roppant pogányság
örök igazza,
bamba tömegből visszahúzódo,
trón magasában egyedül élő,

²¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aurelius* = Uo., 981.

²² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő – Édes Anna*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 229.

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Marcus Aurelius* = *Kosztolányi Dezső összes versei*, gond. és jegyz. Réz Pál, Budapest, Osiris Kiadó, 2005, 469–471.

²⁴ vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Latinok között* = K.D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, Győr, Tarandus Kiadó, 2011, 19–22.

koldus imperátor.
Nem kancsal apostol,
nem zagyva keletnek elmebetegje,
főséges írótlár,
együtt a szív és fő,
fájdalom és bölcs messzetekintés,
elhagyatott e sanyarú földön,
az, aki él és az, aki fél és
látja a törvényt, reszketve, de higgadt
léptel megy a sírhoz, az értelem égő
lámpája kezében,
megvetve, mi barbár
mindazt, mi hazugság.

A továbbiakban mégis Aurelius filozófus és költő mivoltát hangsúlyozza, a bölcs képét rajzolja meg nekünk, aki tudja az igazságot, ezért kiemelkedő, alakja szinte isteni, de mégiscsak ember

Csak a bátor, büszke, az kell nekem, ő kell,
őt szeretem, ki érzi a földet,
tapintja merészen a görcsös, a szörnyű
Medúza-valóság kő-iszonyatját,
s szól: „ez van”, „ez nincsen”,
„ez itt az igazság”, „ez itt a hamisság”,
s végül odadobja férgeknek a testét.
Hős kell nekem, ő, ki
déli verőben nézi a rémet,
hull könnye a fényben
és koszorúja
izzó szomorúság.

A lírai én ebben az alakban találja meg menedékét, *dél és nyugat közt csapongó* lelkének az aureliusi ideál ad példát és egyben megnyugvást. Az utolsó előtti versszakban érdekes, fordított azonosulást láthatunk: Aureliusban a költői példaképet keresi és mutatja fel, tehát saját vonásait próbálja kifürkészni benne, önmagát pedig felruházza az ugyan szakadt és riadtan rejtegetett, de *császári paláttal*.

Messze vagyok már, messze röptem,
messze az olcsó, híg dudaszótól,
dél és nyugat között csapong az én lelkem,

*mindig szabadabban.
Álarcomat itten elvetem, aztán
újra felöltöm,
s járok mosolyogva,
tanulva a tűrést,
a hosszú alázat gőgös erényét,
szenvedve a mocskot, rejtve riadtan
rongyokra szakított, császári palástom.*

Mindenképp jelzésértékű, hogy egyik legtöbbet elemzett művével a latin kultúra oltárán áldozik, miközben megfogalmazza saját ars poeticáját is az antik előd képének megrajzolásával.

Az Útirajzok-ciklus

A címben jelzett versciklus a *Számadás* kötetben jelent meg 1935-ben, és nyolc európai várost énekel meg.²⁵ A ciklus első darabja, a *Róma* 1926-ban keletkezett.

*És mind élém jön, aki meghalt,
a rozoga kis templomajtón.
Hétszáz sovány fej integet be,
hétszáz szikár kis öregasszony.
Mind ükanyáim. Egykor ők is
jártak homályos templomokba,
szentelt vizet hánytak magukra,
keresztet csókoltak zokogva.
A szentmiséken sírdogáltak,
az oltárok elé omoltak,
s mostan fehér váz-ujjaikkal
meg-megfenyítenek a holtak.
Megrészegülök az örömtől,
kinyíl a menny és újra látok:
gyónószékek homályos öble,
meggy színű, ibolya talárok,
térdtől kopott, süppedt kövek ti,
hosszú imák és örökélet,*

²⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Útirajzok* = *Kosztolányi Dezső összes versei*, gond. és jegyz. Réz Pál, Budapest, Osiris Kiadó, 2005, 476–481.

*fehér, piros, lila papocskák,
 halvány mártírok, néma mécsek,
 ó tömjénfüst, ó tiszta mámor,
 aranykehely aranyborából,
 ó régi rózsa, lágy aróma,
 ó Róma, Róma, Róma, Róma.*

Kosztolányi ebben a versben a Rómához kötődő egyik legrégebbi és legáltalánosabb asszociációt helyezi a középpontba: az egyházat. A szertartások fennköltségén (*talárok, mécsek, tömjénfüst, aranykehely*) túl a vallásos eksztázis élményét is megidézi. A mű első felében nehezen dönthető el, mi a valós élmény, és mi a képzelet szüleménye (ilyen a hétszáz halott öregasszony felsorakozása), de pontosan a felétől, a *megrészegülők* szótól egy valódi látomás leírását olvashatjuk. Megnyílik a menny, és eleinte az esetleges szertartáshoz valóban kötődő elemek tűnnek fel, majd egyre jobban absztrahálódik a látomás. Az *ó régi rózsa, lágy aróma* sor az előtte megjelenő *aranykehely* és *aranybor* játékos változata, egyszersmind bevezetője az utolsó sor halmozásának, amelyet értelmezhetünk az önkívületi állapot kényszeres ismételtetésének, de humoros, csattanószerű befejezésnek is (ezt felerősíti az *aróma-Róma* kissé erőltetett rímpárja is). A vers első felében megjelenő öregasszonyokat őseinek tekinti (*Mind ükanyáim*), de az nem derül ki, hogy a „rokonság” alapja a vallásos elköteleződés, a római lét, vagy pedig valami közelebbről meg nem határozott tényező. Mindenesetre a *jelenlévő múlt*, a múlt és a jelen együttlétézése fontos eleme a versnek, és ez nemcsak Kosztolányinál merül fel; elég az *Utas és holdvilág* római kisgyerekeire gondolnunk, akik Mihály legnagyobb ámulatára kétezer éves cserepekkel dobálóznak, mindezt a legnagyobb természetességgel téve.

A *Bologna* című versben (1924) más elemek kerülnek középpontba, melyek szintén vissza-visszatérnek az életművön belül. Az mű elején a lírai én az utazót érő általános sokkról, az érzékek telítettségéről számol be (amiről szó esett az útinaplók kapcsán is):

*Mindenünnen fény kiáltott,
 fény sikoltott rám az úton,
 mint egy emlék, mint a múltból,
 fény kiáltott, hogy megálljak,
 fény kiáltott, hogy maradjak.*

A bolognai lét mint színház jelenik meg, melyben vagy nézőként lehetünk jelen, vagy – a beszédet és a viselkedést utánózva – magunk is színészként.

Utóbbinak fontos elemei az *útiálarc* és a nyelv, ezeket használva az élet játékká változik.

*Folyt az élet, mint a színház.
S én leültem itt közējük,
nem mint néző, mint a színész,
az arcomra rászorítva
útiálarcom keményen,
mintha mindig köztük élnék,
titkaik, emlékeik közt.
És mímeltem a beszédük.
Caffè nero, signorina!
Élet, élet, drága játék.
Acqua fresca con ghiaccio!
Játék, játék, drága élet.
[...]
Hajnalig csak üldögéltem,
elfeledtem, hol születtem,
eltemettem azt, ki voltam
s játszottam, hogy én is élek.*

A lírai én odáig fokozza az azonosulást, hogy régi önmagát eltemeti (legalábbis az utazás idejéig). A bolognai élet(játék) válik a mű végére az igazi *életté*, az öntemetést az addigi élet utólagos megkérdőjelezése okozza. Itt ismét utalhatunk az *Utas és holdvilágra*, melynek egyik központi szervezőeleme az Itáliában megtalált új élet, ez az addigiak teljes megtagadásával jár. Felidézhetjük a korábban tárgyalt máshol lét problémáját is, amely a Kosztolányi-publicisztikának is fontos eleme.

Esti Kornél és Itália

Esti Kornél alakjához elidegeníthetetlenül hozzátartozik az utazás motívuma, Itália pedig kitüntetett helyzetben van úti céljai között, ugyanis az *Esti Kornél* kötet harmadik novellájában,²⁶ közvetlenül az érettségi után oda utazik el életében először.

Az első fejezetben már megjelennek az utazáshoz kötődő Esti-attribútumok: *Az asztalon ötnapos újság. Egy hervadt ibolyacsokor. Egy álarc is, ki tudja, mire*

²⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél. Harmadik fejezet, melyben 1903-ban... = Kosztolányi Dezső elbeszélései*, szerk. Réz Pál, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 594–620.

való? Cigaretacsutkák a földön. A hegedűtokban sárga szemüveg és birsalmasajt. Nyitott bőröndök. Néhány könyv, főképp menetrendek.²⁷ Érdekes, hogy Esti Kornél alakjához is szorosan kapcsolódik az álarc, ami ugyan összekapcsolható a Bolognában megjelenő útiálarccal, de mégsem összekeverendő a kettő. Ez esetben általánosabb értelmű jelképről van szó.

A harmadik fejezet²⁸ Esti beavatástörténete több szempontból is: életében először csókolja meg egy lány, és ekkor utazik először külföldre. Itáliában elsősorban az olasz nyelv nyűgözte le: *Mindenki ezen a nyelven csacsogott, ezen a nyelven, mely oly szép, hogy nem is hétköznapi való, ezen a neki nem ismeretlen nyelven, melyet ő a magolás, a gimnazista-szurkolás gyötrelmeiben fogadott szívébe, és: ...az ételnél-italnál is jobban vágyakozott arra, hogy végre életében először olaszul beszéljen, egy igazi olasszal. Bizonyos lámpalázzal készülődött erre.*²⁹ De az olasz emberek általa érzett természetessége, könnyedsége is izgatta: *Ez az érzékletesség, ez az őszinteség, ez a mindent átvilágító verőfény, ez a könnyű forma, mely mögött nem is sejtett tartalom lappanghat, izgat. Véségi kapcsolat nem lehet olyan erős, mint hozzájuk való vonzódásom.*³⁰ E mondatokat olvasva az Esti Kornél énekében megjelenő mély sekélység fogalma egészen új jelentésréteggel bővül, ugyanakkor visszacsatolhatunk Marcus Aurelius-i példaképre is: Itália legkülönfélébb arcai mind-mind művészi példát és inspirációt jelentenek, megfejtendő titkot adnak, miközben ellenállhatatlanul vonzóak is. Az elbeszélés utolsó bekezdése az Itália felé törekvést, egyúttal a mindenség megelégsének zálogát fejezi ki: *Úszott előre a hullámokkal és a reggeli széllel, arrafelé, ahol aranyködben az arany Velencét sejtette, a földet, melyet még nem ismert, de ismeretlenül is szeretett, s amint vállá ki-kibukkant a vízből, arcát rajongva emelte a túlsó latin part: Itália, a szent és imádott Itália felé.*³¹

Záró gondolatok

Kosztolányi és az olasz kultúra kapcsolata igencsak szerteágazó téma, hiszen publicisztikai és szépirodalmi alkotásokat is érint, és egyaránt magába foglalja az antik római kultúrát és a kortárs Itália élményét is. Dolgozatomban

²⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél. Első fejezet, melyben az író bemutatja... = Uo., 583.

²⁸ A fejezet értelmezéséhez l. BENGI László, *Regények, képeskönyvek, vonatok. Az Esti Kornél harmadik fejezetéről*, Prae, 2010/2, 41–47.; TAMÁS Ferenc, *Az a csók és ez az út fölszentelte valamivé. Az Esti Kornél harmadik fejezetéről*, Pannonhalmi Szemle, 1994/3, 71–99.

²⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél. Harmadik fejezet, melyben 1903-ban... = Uo., 617.

³⁰ Uo., 618.

³¹ Uo., 620.

igyekeztem minél több lehetséges irányt felvázolni. A téma relevanciáját alátámasztja, hogy a korszakban rengeteg művészt, gondolkodót vonzott az olasz kultúra, alig találunk olyan szerzőt, aki valamely művében legalább említés szintjén ne foglalkozott volna Itáliával. Fontos leszögezni (és ez talán a fenti példákból is látszik), hogy ez a vonzódás erősen idealizáló, egyfajta alternatív valóságot feltételez. A Kosztolányi által előszeretettel használt visszatérő motívumok, az álom, a részegség, a játék, a múlttal kialakított tökéletes összhang mind-mind erre utalnak, s lefedik azt, amit a kor embere a saját valóságából hiányolt, de *Itália, a szent és imádott Itália* megadhatott.

Források

KOSZTOLÁNYI Dezső *elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Magyar Helikon, 1965.

KOSZTOLÁNYI Dezső *összes versei*, gond. és jegyz. RÉZ Pál, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*, A Toll, 1929. júl. 14.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, Győr, Tarandus Kiadó, 2011.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő – Édes Anna*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pirandello*, Pesti Hírlap, 1926. dec. 24., 9.

Hivatkozott irodalom

BENGI László, *Az utazó Kosztolányi: Képek és jegyzetek az utazásról* = B.L., *Elbeszélte halál. Kosztolányi-tanulmányok*. Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 9–41.

BENGI László, *Regények, képeskönyvek, vonatok. Az Esti Kornél harmadik fejezetéről*, Prae, 2010/2, 41–47.

LENGYEL András, *Kosztolányi „latin világossága”*, Kalligram, 2009/2, 66–74.

LENGYEL András, *Kosztolányiról, avagy „művészet, érdek, politika” viszonyáról*, Kalligram, 2009/4, 92–97.

PLATÓN, *Az állam*, ford., jegyz., utószó JÁNOSY István, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2001.

- SÁRKÖZY Péter, „*Minek a selymes víz, a tarka márvány?*”: A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye, Jelenkor, 1981/10, 914–923.
- SÁRKÖZY Péter, *Ungheresi in Italia da Janő Péterfy a László Cs. Szabó = Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni ottanta*, szerk. SÁRKÖZY Péter, Budapest, Editore Universitas, 1998, 1439–149.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Lehet-e névtelen cikket tulajdonítani Kosztolányinak?*, Kalligram, 2009/2, 75–77.
- SZIRÁK Péter, *Az utazás melankóliája: Kosztolányi irodalmi útirajzairól* = Sz. P., *Ki említ megérkezést?*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016, 46–57.
- TAMÁS Ferenc, *Az a csók és ez az út fölszentelte valamivé. Az Esti Kornél harmadik fejezetéről*, Pannonhalmi Szemle, 1994/3, 71–99.
- VERES András, *Kosztolányi Aureliusa*, Kritika, 2013/1.
(Online: http://www.kritikaonline.hu/kritika_13januar-februar_veres.html.
(Utolsó elérés dátuma: 2017. 03. 21.)

Kukri Márta Mária

Reményeink

A csillag motívumának értelmezése Pilinszky János néhány versében

Bevezetés

Pilinszky János költészetének korai szakaszában jelentős szerepet játszik az éjszaka, a csillagok és a víz metaforája, az ezeket a motívumokat szerepeltető képeket a költő egyik verséből a másikba viszi át, néha kibővítve, módosítva, így ezek költemények viszonylag homogén tömböt alkotnak az életművön belül.¹ Azt vizsgálom, hogyan állítja a költő a kifejezés szolgálatába a csillag motívumát, miért tulajdonít neki ekkora jelentőséget, hogyan használja ki, veszi át a hagyományból a különböző jelentéseket.² Eredményeim bemutatásához öt verset használlok fel, mivel minden költemény elemzése, melyben a metafora előfordul, szétfeszítené a dolgozat kereteit. A Jelképtár³ és a Szimbólumtár⁴ alapján felvázolom a csillag hagyománybeli jelentéseit, majd röviden kitérek arra, hogyan dolgozta fel ezt a jelentéstárat a magyar költészet néhány képviselője. A továbbiakban elhelyezem Pilinszky költészetét ebben a hagyományban, illetve megvizsgálom, hogy miben követi azt, illetve miben tér el tőle. A korai költemények közül elemzem a *Te győzz le, Éjjeli fürdés*, *Halak a hálóban* és a *Kihűlt világ* című műveket, bemutatva, mi teszi képileg-szemantikailag homogénné a korai versek világát. Ezek után a leírt képet összevetem azzal,

¹ BENEY Zsuzsa, *Csillaghálóban: József Attila hatása Pilinszky János költészetére* = B. Zs., *Ikertanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 1973, 14.

² A vizsgálatához azokat a verseket válogattam ki, melyekben a *csillag* szó szerepel.

³ HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, *Csillag* = Jelképtár, Bp., Helikon, 2010 58–60.

⁴ PÁL József, ÚJVÁRI Edit, *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. 2001. Online: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolum-szotar.htm (Utolsó elérés dátuma: 2017. 02. 07.)

melyet a *Senkiföldjén* című vers alkot meg, bizonyítva, hogy Pilinszky a kifejezés céljának megfelelően alakította és értelmezte újra a csillag metaforájának jelentésrétegeit.

Dolgozatomban a motívum fogalma alatt a *Világirodalmi lexikon* következő meghatározását értem: „Stilisztikai, költészetelméleti és tematikai értelemben valamely ismétlődő stílusjegy, a költői kép valamely jellegzetes eleme, ill. valamely jellegzetes tematikai mozzanat. Egyes kutatók összefüggést tételeznek fel az ilyen ismétlődő stílárís – képi – tematikai motívumok és az írók, költők filozófiai nézetei között.”⁵

A csillag mint jelkép

A *csillag* főnév első jelentésében 'a sötét égen fényes pontnak látszó égitest'.⁶ Az ókori kultúrákban jellemző volt, hogy a transzcendenssel, az ember világa felett álló lényvel hozták összefüggésbe, például az egyiptomi Újbirodalomban, ahol az istenséget csillag hieroglifával jelölték.⁷ Jelentős az ókori görög, illetve római hagyomány is, melyben az egyes égitesteket istenekkel azonosították, például Aphroditét (Vénuszt) a Vénusz bolygóval, Arészt (Marsot) pedig a Mars bolygóval.⁸ Az egyiptomi Óbirodalomban az eltávozott lelkek csillag formájában éltek tovább, otthonuk az égbolt volt.⁹ A jelkép szerepel a Bibliában is: a napkeleti bölcseket egy csillag vezeti el a Megváltóhoz.¹⁰ Az asztrológiában a bolygók helyzete alapján következtetnek jövőbeli történésekre, azaz feltételeznek egyfajta kapcsolatot az égi és a földi események között.¹¹ A csillagképek segítségével az égtájak is meghatározhatóak, jelzik az évszakokat, az idő múlását. Mindebből arra következtethetünk, hogy a csillagok azon túl, hogy istenségeket jelképeztek, tájékozódásra is szolgáltak térben és időben, mintegy biztos pontokként voltak jelen, így nyújtva biztonságot, illetve a világ

⁵ KIRÁLY István főszerk., *Motívum = Világirodalmi lexikon*, Bp., Akadémiai, 1982, 629.

⁶ JUHÁSZ József, SZÓKE István, O. NAGY Gábor, KOVALOVSKY Miklós szerk., *Csillag = Magyar értelmező kéziszótár*, Bp., Akadémiai, 1987, 199.

⁷ HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, *Csillag = Jelképtár*, Bp., Helikon, 2010, 58–60.

⁸ PÁL, ÚJVÁRI, i. m.

⁹ U.o.

¹⁰ *Miután meghallgatták a királyt, elindultak, és íme, a csillag, amelyet láttak feltűnésekor, előttük ment, amíg meg nem érkeztek, és akkor megállt a fölött a hely fölött, ahol a gyermek volt.* Mt 2,9. (A dolgozatban a Magyar Bibliatanács Öszövétségi és Újszövétségi Bibliafordító Szakbizottsága által 1975-ben készített újfordítás javított, 1991. évi kiadását használom.)

¹¹ PÁL, ÚJVÁRI, i. m.

megismerhetőségének tapasztalatát. A csillagos égbolt monumentalitása hozzájárult azonban az ember végességének és kicsinységének felismeréséhez is, talán ennek köszönhető, hogy őseink a csillagokat a transzcendenssel hozták kapcsolatba.

A Bibliában Isten az egész világmindenséget irányító úrként jelenik meg, akinek a bolygók felett is uralma van. A csillagok nem istenségek, csupán teremtmények, melyek a világ összes többi teremtményével egyetemben Isten hatalmáról hivatottak tanúbizonyságot tenni. Amikor Isten kijelenti magát Jóbnak, hatalma nagyságának kifejezésére használja a képet: *Össze tudod-e kötni a Fiastyúk szálait? A Kaszás-csillag köteleit meg tudod-e oldani? Föl tudod-e kelteni időben az állatöv csillagait? Tudod-e vezetni a Nagymedvét fiaival együtt? Ismered-e az ég szabályait?*¹²

A Zsoltárok könyvében is olvasunk hasonló felismerésről: *Ha látom az eget, kezed alkotását, a holdat és a csillagokat, amelyeket ráhelyeztél, micsoda a halandó – mondom –, hogy törödsz vele, és az emberfia, hogy gondod van rá?*¹³ A biztonság érzésébe tehát kételyek, kérdések is vegyülnek: ki lehet az, aki ezt a mindenséget alkotta, és vajon milyen viszonyban van az emberrel? Dávid Katalin arra hívja fel a figyelmet, hogy Nehémiás a csillagokat Isten előtt leboruló lényekként, azaz – Dávid szerint – angyalokként értelmezi. Ugyanilyen összefüggésben tárgyalja a csillagok egyharmadának lehullását a Jelenések könyvében a Sátán és angyalainak bukásaként fogva fel a jelenetet.¹⁴ Mindennek írásomban a *Té győzz le* című vers szempontjából van jelentősége, ahol szintén megjelenik az angyal-csillag párhuzam. Láthatjuk tehát, hogy ez az összefüggés sem előzmény nélküli.

Költészeti hagyomány

A csillagokhoz tehát funkciók kapcsolódtak, valamint pozitív és negatív képek, érzések a történelem során. Megjelenik egyrészt az isteni hatalom ámulatba ejtő monumentalitása, a biztonság, amelyet a csillagok nyújtanak azáltal, hogy viszonyítási alapként szolgálnak – akár időben, akár térben szeretnénk tájékozódni, másrészt a kicsinység érzésével összekapcsolódó félelem a kiszolgáltatottságtól. Pilinszky csillag-metaforáinak elemzéséhez célszerű megvizsgálni, milyen tendenciák mutatkoztak a költészetben csillagok ábrázolásakor

¹² PÁL, ÚJVÁRI, i. m.

¹³ Zsolt 8,4.

¹⁴ DÁVID Katalin, *Csillag = A teremtett világ misztériuma. Bibliai jelképek kézikönyve*. Bp., Szt. István Társulat, 2002. 49–51.

életművét megelőzően, mi az a hagyomány, melyhez csatlakozni tudott, illetve hogyan értelmezi újra azt. Dolgozatomban Szabó Ede a *Senkiföldjén* című vers elemzésekor felvázolt, a témához kapcsolódó rövid bevezetőjét vettem alapul, ezt bővíttem, valamint támasztom alá példákkal.¹⁵

Nemcsak a magyar, de a világirodalom alkotói által is kedvelt csillag-szem metafora jelentős szerepet játszik Vörösmarty Mihály, Csokonai Vitéz Mihály, illetve Petőfi Sándor költészetében is.¹⁶ Jelképezheti a tisztaságot, a végtelen utáni vágyat, az állandóságot és öröklétet, a földinél magasabb rendű értékeket.¹⁷ A negatív konnotációk azonban szintén jelen vannak. Tóth Árpád *Lélektől lélekig* című verse a csillagok közti hatalmas távolságot állítja párhuzamba a földi lelkek elidegenedésével, Vajda János *Csillagok* című műve pedig az ember kicsinységéről vall a végtelen égboltot szemlélésének vershelyzetében.¹⁸ Megjelenik a költeményben az emberi kiszolgáltatottság, elhagyatottság érzése, valamint a létben való idegenség is,¹⁹ melyeket Pilinszky továbbvisz verseiben.

Érdekes a párhuzam a 19. század végi modernség gnosztikus lírájával. A gnosztikusok világfelfogása dualista elven nyugszik: adott a szellem, mely az anyagba zártan kénytelen élni az üdv eléréséig, amely a rejtett tudáson (gnószisz) keresztül történhet.²⁰ A költészetben ez a világbörtön képében csapódik le, például Komjáthy Jenő *Szakadjatok!* című költeményében:

*Szakadjatok el, fájó kötelékek!
Nem tűrök magamon már semmi féket;
Bilincsek, láncok, hulljatok le menten!
Rajongva tárom karjaim feléd,
Ó, végtelen, fogadd öledbe lelkem!
Elégek, testem ízenként elég.*²¹

¹⁵ SZABÓ Ede, *Pilinszky János: Senkiföldjén* = Sz. E., *Otthonunk a művekben*, Bp., Szépirodalmi, 1974., 264–278.

¹⁶ NEMES NAGY Ágnes, *Csillagszemű.* = N. N. Á., *Metszetek. Esszék, tanulmányok*. Bp., Magvető, 1982. 7–17.

¹⁷ FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai, 1977, 42.

¹⁸ *Uo.*, 42.

¹⁹ *Uo.*, 42.

²⁰ EISEMANN György, *A létformák ritmusa. Misztika és gnózis Komjáthy Jenő lírájában.* = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Bp., Orpheusz, 1991., 45.

²¹ KOMJÁTHY Jenő *Összes költeményei*, szerk., utószó S. VARGA Pál, Bp., Unikornis, 1995 (A magyar költészet kincsestára, 29), 135.

A különbség a gnosztikusok és Pilinszky börtönképzete között, hogy a gnoszticizmusban a gnósziszon keresztül van remény az újraegyesülésre, Pilinszkyknél viszont még a kommunikáció is ellehetetlenül a transzcendens világgal. Bár a szakirodalom nem említi, hogy Pilinszkyre hatással lett volna a gnoszticizmus költészete, fontosnak tartottam megemlíteni ezt az előzményt, hiszen a világ börtönként való megjelenítése hangsúlyosan van jelen a korszakban, és felfedezhetőek rokon elemek.

Közvetlen előzményként fontos megemlíteni József Attilát, akinek kései költészete meghatározó volt Pilinszky életművének korai szakaszában. Beney Zsuzsa tanulmányában felhívja a figyelmet a párhuzamokra, melyek a versek között érzékelhetőek.²² Ilyen például a csillagháló képe, mely József Attila *Háló* című versében expliciten szerepel: *Kiterített, fagyos hálóm / az ég, ragyog – / jeges bogai szikrázón / a csillagok*.²³ Ez a háló implikálhatja a rács, valamint a börtön képét, ahogy az a *Jaj, majdnem* című költeményben is megjelenik: *Csillagok rácsa csillog az egen*.²⁴ Az *Eszméletben* a csillagok a rendezettséget, a törvényt jelképezik, amely azonban nem megbonthatatlan, hiszen *a törvény szövedéke / mindíg fölfeslik valahol*.²⁵

A csillag-metaphora Pilinszky költészetében

Az korábbiakban említett előzmények közül számos hatott a költő világára, életműve alakulásában azonban ezekből a mintákból kilép, és megalkotja a sajátját, a csillag metaforájához kötődő jelképrendszerét. A továbbiakban azokat a verseket vizsgálom, melyekben felfedezhetőek a korábbi hatások, leginkább József Attiláé. A *Halak a hálóban* című kötet első három versére térek ki, ezután a *Kihűlt világ* című költeményt elemzem, majd a *Senkiföldjén* című művön keresztül mutatom be, hogyan alkotja újra Pilinszky a csillag-metaphorát.

*Te győzz le*²⁶

A *Te győzz le* című vers funkciót rendel a csillagokhoz; nem önmagukban és önmagukért állnak, hanem arra hivatottak, hogy hirdessék, leképezzék az éjszaka erejét és hatalmát. A metafora tehát beágyazódik egy szélesebb

²² BENEY, i. m., 5–48.

²³ JÓZSEF Attila *Összes versei*, kiad. STOLL Béla, 4., bőv. kiad., Budapest, Magvető, 2016, 374–375.

²⁴ *Uo.*, 468.

²⁵ *Uo.*, 411–414.

²⁶ PILINSZKY János *Összes versei*, szerk., kiad., utószó HAFNER Zoltán, Budapest, Magvető, 2016, 9.

jelentésrétegbe – a csillagok az éjszaka képének kiegészítőivé válnak, jelenlétük nem önmagukról, hanem az éjszakáról árul el valamit: monumentalitását, rendezettségét, mindenekfelett való hatalmát. A harmadik versszak fejti ki, hogyan tölthetik be ezt a funkciót.

A legfontosabb tulajdonságuk, mellyel hirdetni tudják a mindenhatóságot, az, hogy rendezett képet alkotnak. Ez kizárja, hogy a véletlen által jöttek volna létre, bizonyítéku szolgálnak arra, hogy létezik egy olyan transzcendens hatalom, mely elrendezte őket. Az *ősi, néma ábrák* megalkotója szükségszerűen az ember élete felett is képes rendelkezni, hiszen ha a csillagokat képes volt elrendezni, az emberi élet kicsinység számára. A versben ugyan expliciten nem jelenik meg, de megjegyzendő, hogy ahhoz, hogy az ember tanulmányozni tudja a Teremtő munkáját a csillagokban, felfelé kell néznie. Az égbolt olyan tartomány, melyhez az ember sem fizikailag, sem szellemileg nem fér hozzá: nem tudja sem megérinteni, sem nagyságát befogadni például a csillagok megszámlálásával. Következésképpen csak a szemlélés lehet a megismerés eszköze, ez is csak mérhetetlen távolságból. A felfelé nézés gesztusa konnotálja, hogy a szemlélőnél sokkal nagyobb hatalomról van szó, akinek gondolkodása és hatásköre messze meghaladja az emberi léptéket, többek között azért, mert hozzáfér egy, a szemlélő számára egészében megismerhetetlen tartományhoz. Több magyarázatra is enged következtetni, hogy a lírai én *első angyaloknak* nevezi a csillagképeket. Egyrészt alátámasztja az előző bekezdésben említett funkciót, miszerint a csillagok hirdetik a transzcendens lény hatalmát, hiszen az angyalok Isten hírnököi, ahogy például a bibliai történetekben is láthatjuk.²⁷ Egyszerre hírnökök és alkotások, akik pusztán állapotukkal és létezésükkel tanúskodnak, nincsen szükségük szavakra sem. Nincs önálló akaratuk, jelentésük, a természetfeletti hatalom szolgálatában állnak. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a vers kétszeresen is megidézi a Bibliát: egyrészt az angyalok említésével, másrészt a tékozló fiú történetére való utalással (*fogadd be tékozló fiad*). Amennyiben a harmadik versszak utolsó két sorát a teremtéstörténetre való utalásként fogjuk fel (*belőled jöttem és vagyok, / fogadj magadba, járj át!*), arra következtethetünk, hogy a transzcendens hatalom megfeleltethető Istennek, aki, mint a történetbeli Atya, várja hazatérő fiát. Ez esetben a csillagok is róla tanúskodnak, ahogy az a korábban említett nyolcadik zsoltárban is megjelent; Isten az az életet adó, vigasztaló közeg, akihez vissza kellene térnie az embernek, hogy megnyugvást találjon. Ennek a magyarázatnak ellentmondhat azonban, hogy az utolsó versszakban a költő

²⁷ Ilyen például a Zakariásnak (Lk 1,8–20.) vagy a Máriának (Lk 1, 26–38.) tett kijelentés is.

komor, sötét mennyországot említ, mely önmagában is oximoron, amennyiben a *mennyország* szót nem pusztán 'égbolt' jelentésben, hanem Isten lakhelyeként és az üdvözült hívők otthonaként értelmezzük.

A *Te győzz le* című versben tehát a csillagok funkciója válik jelöltté, rendezett képet alkotnak, és egy transzcendens hatalomról tesznek tanúbizonyságot.

*Éjjeli fürdés*²⁸

Az első kötet versei asszociatív láncot alkotnak, hangulatban és képhasználásban viszonylag egységesek.²⁹ Mindegyre visszatérnek az éjszakához, vízhez kapcsolódó kifejezések, metaforák, melyekkel a költő egymásba fűzi a műveket. A *Te győzz le* című költeményben megtörténik az éjszaka és a víz azonosítása, az *Éjjeli fürdés* már elválasztja a kettőt; a tó csupán visszatükrözi az éjszakai égboltot. A tó vizében tükröződő csillagokat halakhoz hasonlítja, melyek itt még nem válnak jelöltté, azaz nem kapnak külön jelentést, a *Halak a hálóban* című versben azonban már igen, még ha más összefüggésben is. Az éjszaka és a víz motívuma különböző interpretációs lehetőségeket nyújtva ugyan, de visszatérően jelen van, ennek köszönhető, hogy egységesnek, összetartozónak érzékeljük ezt a verstömböt.

Míg az előző költeményben az égboltra felnézve vizsgáljuk a csillagképeket, addig ebben a világban lefelé kell néznünk, hogy megláthassuk a vízben tükröződő égitesteket. Csupán a képmást érzékeljük, nem a valódi jelenséget. Amint a dolgozat bevezetői részeiben szerepelt, a csillagképek tájékoztató funkciója rendkívül fontos volt, hiszen elmozdíthatatlanságukkal viszonyítási alapot képeztek. A vers azonban megfosztja őket ettől a szereptől azáltal, hogy a vízben tükröződve nem az eredeti helyükön láttatja őket, ennek éppen az ellenkezője történik. Ezáltal minden viszonylagossá válik: nem tudjuk, hol van a fönt és a lent, minden összezavarodik: *zuhanni kezd az éjszaka, / moszat szodor vagy csillagok, / nem is tudom már, hol vagyok?* Fölerősödik az egyén kiszolgáltatottságának érzése, hiszen nemcsak a rendezettség vesz el, mely a csillagképekben még megvolt, de a térvizonyok is megkérdőjeleződnek. Ez a kiszolgáltatottság válik kifejtetté a *Halak a hálóban* című versben, melyben már nemcsak maga a tapasztalat kap helyet, de megjelenik az a hatalom is, mely uralmat gyakorol a lírai én felett.

²⁸ PILINSZKY, *i. m.*, 10–11.

²⁹ BENEY, *i. m.*, 14.

*Halak a hálóban*³⁰

A *Halak a hálóban* című versben a csillagok jelentősebb szerepet kapnak, mint a korábbiakban. Nem csupán hírnökök vagy a környezetet alkotó tényezők, melyek jelekként szolgálnak, hanem az ember sorsát befolyásoló és állapotát meghatározó entitások. Jelenlétüknek következménye van az ember életére nézve, nem csupán önmagukban állnak. Funkciójuk már nemcsak a Teremtő munkájának hirdetése, hanem a Teremtő és az ember világának elválasztása, ahogy az a *Halak a hálóban* című műben is érzékelhető. A csillagok a vers világában olyan hálóként jelennek meg, mely elválasztja az embert egy másik környezettől. Beney Zsuzsa szerint ez a háló mindent kiszorít, és rajta kívül már nincsen semmi,³¹ valószínűbb azonban, hogy a hálón kívül is létezik valami, talán az ideális létforma vagy közeg, melyet a költemény *elveszett elemként* jelöl.³² Ily módon tehát a csillagháló tereket választ szét, valamint ellehetetleníti újraegyesítésüket.

Kurtán Tünde érdekes modellt alkotott meg az igeekötők szerepének vizsgálata során Pilinszky János költészetében.³³ Elkülönít a versekben egy mikro- és egy makrokozmoszt, melyek két, egymástól folyamatosan távolodó világot jelenítenek meg. A mikrokozmosz terei azok, amelyek a külvilágtól az ember belső valóságának terei felé mutatnak, a makrokozmosz terei pedig az ember valóságától a külvilág felé tartanak: „Így például a makrokozmoszban jelenlevő »megnyílt éjszaka« tere a külvilágra, míg a mikrokozmoszban fellelhető »hatalmas éjszaká«-é az ember lelkében lejátszódó folyamatok terére utal: »s te föllálsz: növvő szél vezet / a megnyílt éjszakában.« (Stigma) »Nyomuljatok be... hatalmas éjszakámba!« (Mert áztatok és fáztatok)»³⁴

Ebben az értelemben a *Halak a hálóban* című versben a makrokozmosz terének fogható fel a hálón kívüli jeges űr, hiszen a háló kirekeszti az embert ebből a világból, ugyanakkor a *poklaink* szó utalhat az ember belső valóságára, mellyel együtt kell élni, lehetetlen tőle szabadulni. Ha az értelmezést igaznak fogadjuk el, még alátámasztottabbá válik a csillagháló tereket elválasztó szerepe.

Tolcsvai Nagy Gábor szerint az elsődleges probléma nem a hit megrendülésében (hiszen a transzcendens hatalom létezése felől nincsen kétség), hanem sokkal

³⁰ PILINSZKY, *i.m.*, 11.

³¹ BENEY, *i.m.*, 18.

³² TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 41.

³³ KURTÁN Tünde, *A meghasadt tér melankóliája: Az igeekötők szerepe Pilinszky János költészetében = Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 203–212.

³⁴ *Uo.*, 205.

inkább a véges és a végtelen összeegyeztethetlenségében rejlik. Bár Isten jelenléte érezhető, hiszen cselekszik, a kommunikáció lehetetlen, válasz nem érkezik.³⁵ Az információhiány kiszolgáltatottá tesz és összezavar, az ember csak arra képes, hogy a másikat megsebezve vergődjön a hálóban. Ezáltal nemcsak a maga nyomorúságát növeli, de társában is kárt tesz. A magány így kettős: mind Istennel, mind emberrel lehetetlenné válik a kommunikáció.

Mindez azért válik fontossá, mert a vers hangsúlyozza az ideális közegből való kivetettséget, a transzcendenstől való elválasztottságot, egyszersmind az annak való kiszolgáltatottságot. Ebben a helyzetben a természetfeletti hatalom nem *szelíd, örök vigasz*, hanem *hatalmas halász*, aki talán az ember elpusztítására törekszik. Ily módon az ember egyedül marad, hiszen a béke már társaival sem lehetséges (*Vergődésünk testvérünket / sebzi, folytja meg.*). A világból való kivettség tapasztalatának megjelenítése a *Kihűlt világ* című versben folytatódik.

*Kihűlt világ*³⁶

A költeményt akár a *Halak a hálóban* folytatásaként is olvashatjuk: miután az ember kivetett eredeti közegéből, új életet kell kezdenie abban a világban, ahová került. A vers ezt az állapotot mutatja be állóképyszerűen.³⁷ A képek az elidegenedettséget hivatottak kifejezni. Rendkívül plasztikus, a testiség fogalmkörét megjelenítő hasonlatokkal, metaforákkal dolgozik a mű, a lírai én szinte élősködőként jelenik meg a világban: féregként furakodik a beleibe. Érdekes megfigyelní, hogy míg a belek képzete egy élő testet implikál, a világ mégis kihűlt és életidegen. Ezt bizonyítja a halállal táplálkozás kifejezése. Az élet vadhúsként való megjelenítése feloldhatatlan feszültséget kelt: a vadhús az abnormalitás, a betegség képzetét hívja elő, mely az életet akadályozza. A kép feszültsége híven kifejezi a kivettség, idegenség tapasztalatát.

A lezárt versszakok, kijelentő mondatok sora befejezettséget, véglegességet sugall, a lírai énnek tehát nincs reménye kapcsolatba kerülni a világgal, melyből kivetett, egyetlen megoldásként a beletörődés és a világhoz való alkalmazkodás, a benne való elmerülés mutatkozik. Tolcsvai Nagy Gábor felhívja a figyelmet a bevezettség, kihűltség apokaliptikus jellegére.³⁸ Ebben a világban nincs élet, a beszélő mégis a részét képezi.³⁹

³⁵ TOLCSVAI NAGY, i. m., 42.

³⁶ PILINSZKY, i. m., 37–38.

³⁷ TOLCSVAI NAGY, i. m., 60.

³⁸ Uo., 60.

³⁹ Uo., 61.

A négy vers csillag-képeit összevetve logikus ívet rajzolhatunk fel: a kötet első versében az égitestek még rendezettséget sugallnak és a transzcendens hatalomról tesznek tanúbizonyságot. Az *Éjféli fürdés*ben már megbomlik ez a rend, a harmadik vers csillagháló-képe azonban még jelez valamilyen rendezettséget és funkciót, még ha nem is ábrákká, hanem csak hálóvá állnak össze az égitestek. A *Kihűlt világ*ban azonban már sem rendszert, sem funkciót nem mutat a csillagok helyzete: mindössze ócskavasak, véletlenszerűen odahajítva az égre. Ha alátámasztottnak fogadjuk el a csillagok térelválasztó funkcióját, mely megjelent a *Halak a hálóban* című költeményben, világossá válik, hogy miért nevezi a lírai én az emberek reményeinek őket: ha eltűnnének, talán lehetővé válna a visszatérés az ideális közegbe. Ezt támaszthatja alá, hogy a vers beszélője végig egyes szám első személyben szólal meg, míg a *reményeink* szó már egy kollektívára utal.

*Senkiföldjén*⁴⁰

A csillag-versek sorában a *Senkiföldjén* különleges helyet foglal el. Míg korábban mindig az égitestek egy csoportjáról volt szó, melyek rendezettsége és összevisszasága is jelentést hordozott, addig e költeményben csupán két csillag tűnik fel: maga a *Senkiföldje*, azaz a csecsemő szeme, mely egy bolygóhoz hasonlítatik, illetve az *első csillag*.

Szabó Ede is felhívja a figyelmet arra, hogy különös módon változik meg a csillag metaforájának jelentésszerkezete a korábbiakhoz képest.⁴¹ Az előzőekben azt láttuk, hogy a csillagok hozzájárulnak két világ elválasztásához, jelképezik a jeges ürességet, mely hálón kívül van, szimbolizálják az egyén kivetettségét, kiszolgáltatottságát. Ehhez képest váratlan gesztus a csecsemő szemével alkotott párhuzam, főként, mert a lírai én ezen a csillagon keresi a megnyugvást.⁴² Ezzel a ráközelítéssel Pilinszky kiemeli az égitest bolygó-jellegét, nem hangsúlyozza fényét, szépségét. Így talán nem is tűnik fel, vagy sokkal inkább háttérben marad a csillag-szem párhuzam réges-régi képe. A bolygó, melyen a lírai én tartózkodik, lakatlan, kietlen, senkihez sem tartozik. Az újszülöttek érintetlenségével, ártatlanságával állítható párhuzamba: olyan terület ez, melyhez még nem ért el a világ zaja, éppen ezért tágas, megnyugtató, csendes, ahová a szökevény lírai én elmenekülhet.⁴³ A *megismételhetetlen nyugalom*

⁴⁰ PILINSZKY, i.m., 42–44.

⁴¹ SZABÓ, i.m., 268.

⁴² Uo., 268.

⁴³ Uo., 270.

az éjszaka leszálltával teljeseedik be, azonban nem lehet örökké tartó; a csecsemő előbb-utóbb elkezd befogadni a világi impulzusokat, megtörik a csend, a senkihez sem tartozó földet belepik a szerzett élmények, tapasztalatok.⁴⁴ Szabó Ede szerint ez a hatás mindenképpen negatív,⁴⁵ erre utalnak többek között a *zűrzavaros expedíció*, a *szutykos és vad szomorúság*, *semmiség* kifejezések is. Az eddig üres, kietlen, de nyugalmat ígérő, tiszta bolygó tehát a világ bevonulásával elveszti eddigi értékeit. Fontos, hogy mindez a csecsemő akaratán kívül történik, hiszen még nem tud cselekvően ellenállni az őt ért hatásoknak, ezért minden felelősség a külvilágot terheli. A benyomulás kezdetével feljön az *első csillag*, mely jelképezheti a megismerést, a tapasztalatot: a fény-sötétség ellentéte a felvilágosodásnak is kedvelt metaforája volt. A nyugalmat kereső lírai én nem maradhat tovább ebben a közegben, hiszen üldözi a világ.⁴⁶ A költemény utolsó sora a csecsemőhöz szól, aki először szembesül mindazzal a rosszal, mely a külvilágból érkezik: *Először nézel a mi éjszakánkba*.⁴⁷

Horváth Kornélia rámutat arra, hogy a szem és a csillag metaforikus kapcsolatát Pilinszky a szóalakok szintjén is kiaknázza. A *csillag* főnév rokonságban áll a *csillog*, *csillan* igékkel, melyek időaspektusa ugyanúgy a mozzanatosságot jeleníti meg, mint a *pillant*, *pillanat*, *pillantás* szavaink. Nemcsak a hangalaki kapcsolódás és a mozzanatosság köti össze azonban őket: a *pillant* ige 'csillog, ragyog', illetve 'fénylik, villámlik' régebbi jelentése szintén megerősíti az összefüggést. Mindez azt mutatja, hogy a metafora nem expliciten, hanem a vers mélyebb rétegeiben jelenik csak meg. Horváth Kornélia Nemes Nagy Ágnes – korábban általam is idézett – tanulmányára hivatkozik, amikor ennek okait kutatja: bár a metafora korábban mind a magyar, mind a világirodalomban rendkívüli népszerűségnek örvendett, Baudelaire után már csak igen ritkán jelenik meg közhelyessé válása miatt.

Pilinszky e versében tehát a csillag nem annyira a lírai én kiszolgáltatottságát és kivetettségét implikálja, sokkal inkább egy érintetlen, senkihez sem tartozó bolygó képét, illetve a megismerés fényét, mely azonban kárt tesz ebben az érintetlen közegben. Így értelmezi és alkotja újra az első kötet műveiben még oly egynemű és összefonódó jelképrendszert.

⁴⁴ *Uo.*, 273.

⁴⁵ *Uo.*, 273.

⁴⁶ *Uo.*, 270.

⁴⁷ Kiemelés az eredetiben.

Összegzés

Pilinszky János költészetének korai szakaszában tehát a csillag motívuma jelképezi mind az elszigeteltséget, mind a kiszolgáltatottságot és a világba vetettséget, ugyanakkor tanúskodik a transzcendens hatalom végtelen nagyságáról és mindenhatóságáról is. Képhasználatára nagy hatása volt József Attila kései költészetének, mellyel szemben a költő a későbbiekben kialakítja saját hangját, képi világát. Az első kötet versei viszonylag homogén tömböt alkotnak a metaforahasználat szempontjából. Az istenség létezéséről és nagyságáról való tanúskodás mellett – mely egyszerre kelthet ámulatot és félelmet is – a csillagok atmoszférateremtő szerepe is jelentős. A *Senkiföldjén* című versben a költő kísérletet tesz a korábbi, a hagyományt jobban követő a jelképrendszer újraalkotására; a költeményben a csillag már mint az új ismeretek, a világ megismerésének metaforája jelenik meg. Újszerű elem továbbá, hogy az ismeret nem pozitív és építő, sokkal inkább negatív színben tűnik fel.

Források

JÓZSEF Attila *Összes versei*, kiad. STOLL Béla, 4., bőv. kiad., Budapest, Magvető 2016.

KOMJÁTHY Jenő *Összes költeményei*, szerk., utószó S. VARGA Pál, Bp., Unikornis, 1995 (A magyar költészet kincsestára, 29).

PILINSZKY János *Összes versei*, szerk., kiad., utószó HAFNER Zoltán, Budapest, Magvető, 2016.

Hivatkozott irodalom

BENEY Zsuzsa, *Csillaghálóban: József Attila hatása Pilinszky János költészetére* = B. Zs., *Ikertanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 1973, 5–48.

DÁVID Katalin, *A teremtetett világ misztériuma. Bibliai jelképek kézikönyve*. Bp., Szt. István Társulat, 2002.

EISEMANN György, *A létformák ritmusa. Misztika és gnózis Komjáthy Jenő lírájában*. = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Bp., Orpheusz, 1991, 45–62.

FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai, 1977.

HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, *Csillag* = *Jelképtár*, Bp., Helikon, 2010, 58–60.

- HORVÁTH Kornélia, *Szem, csillag, éjszaka (Pilinszky János: Senkiföldjén)*, Irodalomtudomány, 1999/2, 266–297.
- JUHÁSZ József, SZŐKE István, O. NAGY Gábor, KOVALOVSKY Miklós szerk., *Csillag = Magyar értelmező kéziszótár*, Bp., Akadémiai, 1987, 199
- KIRÁLY István főszerk., *Motívum = Világirodalmi lexikon*, Bp., Akadémiai, 1982, 629.
- KURTÁN Tünde, *A meghasadt tér melankóliája: Az igekötők szerepe Pilinszky János költészetében = Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 203–212.
- NEMES NAGY Ágnes: *Csillagszemű.* = N. N. Á., *Metszetek. Esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1982. 7–17.
- PÁL József, ÚJVÁRI Edit, *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. 2001. Online: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 02. 07.)
- SZABÓ Ede, *Pilinszky János: Senkiföldjén* = Sz. E., *Otthonunk a művekben*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 264–278.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 37–49.

Lőrincz Éva Noémi

A trauma elbeszélése Dragomán György *A fehér király* és *Máglya* című műveiben

Szabadsághiány, gyermeki perspektívából

Az államszocialista diktatúra ábrázolása, a rendszerváltás megjelenítése a kortárs magyar irodalom egyre gyakrabban feltűnő vonása.¹ Balázs Imre József² és Szilágyi Zsófia³ tanulmányai arra a következtetésre jutnak, hogy a rendszerváltás ábrázolása többnyire a kiábrándultság narratívája, mivel arra világít rá, hogy a közösségek nem álltak készen a változásra. Sőt, a régi rendszer rítusai, viselkedési sémái élnek tovább a szabadság beköszönte után is. A rendszerváltás ábrázolásának gyakori prózapoétikai megoldása, hogy gyermeki perspektívából láttatják a történetet.⁴ A gyermek a gondozóknak kiszolgáltatott, így a zsarnokságban ő hatványozottan éli meg a szabadsághiányt, hiszen a felnőttek ebből fakadó sérelmeit is hordozza. Dragomán György műveinek alaphangját a szabadsághiány által okozott lelki és mikroközösségi torzulások szorongató érzése jellemzi. A *Máglya*⁵ Dragomán György harmadik regénye több szempontból is *A fehér király*⁶ folytatásának tekinthető. Szabó Gábor szerint magába dolgozza, újraértelmezi az ott megformált ötleteket, motívumtömböket, miközben a szabadsághiányos létezés antropológiájának újabb és újabb rétegeit egymásba építve teremti meg és tágitja ki szövegének metafizikai és egyszersmind referenciális térszerkezetét.⁷

¹ Néhány példa: Tompa Andrea *A hóhér háza*, Szabó Róbert Csaba *Alakváltók*, Papp Sándor Zsigmond *Az éjfélete bozót, Semmi kis életek* című művei.

² BALÁZS Imre József, *A rendszerváltás megjelenítései kortárs erdélyi magyar regényekben* = B. I. J., Erdélyi magyar irodalom-olvasatok, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 205–220, 209.

³ SZILÁGYI Zsófia, *Rendszerváltás Abszurdisztában*, Kortárs 2009/6, <http://www.kortarsonline.hu/archivum/2009/06/rendszervaltas-abszurdisztanban.html>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

⁴ BALÁZS, *i.m.*, 210.

⁵ DRAGOMÁN György, *Máglya*, Magvető, Bp., 2014.

⁶ DRAGOMÁN György, *A fehér király*, Magvető, Bp., 2005.

⁷ SZABÓ Gábor, *Szabadság, szerelem (a szöveg mint gyázmunka)*, Műút 2015049, <http://www.muut.hu/?p=11411>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

A két regény megengedi az együtt- és összeolvasást a közös szempont, a traumatikus eseménynek és a következményeinek ábrázolása révén. Továbbá hasonló módon működnek a fokalizációs megoldások, mindkét műben a gyermek látja és beszéli el a történeteket, egyes helyeken korlátozott ismeretek birtokosa csupán, máholhol viszont a felnőttek titkain átlátó koraérett gyermek hangján szólal meg. Továbbá mindkét mű olvasható roncsolt fejlődésregényként is.⁸ A *fehér király* Dzsátájának az amorális világhoz kell alkalmazkodnia, míg a *Máglya* Emmája a szabadság és az őszinteség vállalásához kezd felnőni. Ám nevelődésük nem zárul le, így nyitott kérdés marad, hogy mennyire tudják magukba építeni a megélt tapasztalatokat.

A regények kronotoposzai is rokonságot mutatnak: referenciálisan be nem azonosítható, mégis felismerhető erdélyi városok a helyszínek. Míg *A fehér király* a csernobili robbanás évében, 1986-ban játszódik, a *Máglya* elbeszélői jelenideje a Ceaușescu-rezsim bukása utáni hónapokra tehető, azaz a történeteket körülbelül három év választja el egymástól. Az előbbi a diktatúra, az utóbbi a felszabadulás politikailag különböző, ám hasonlóképpen szabadsághiányos, torz mentalitásokat és értékviszonyokat kitermelő világát jeleníti meg. A szövegek összeolvasása természetes okozatiságukban kapcsolja össze ezeket az eltérő társadalmi és időviszonyokat, melyek kontinuitását az elbeszélő-főszereplőben testet öltő traumatizált egzisztencia folyamatos jelenléte biztosítja.⁹ A *Máglya* olvasható *A fehér király* folytatásaként is, hiszen a főszereplő többször utal a cselekmény idejét megelőző diktatúrára, amelyben *A fehér király* cselekménye zajlik.

A két regény egynémely egymással kapcsolatba hozható motívuma is a szövegek együt olvashatóságát, sorozatszerűségét sejteti: mindkét regényben a hatalom kollaboránsaiként tevékenykedtek a nagyszülők, emiatt megszakadt a kapcsolat a szülők és nagyszülők között, a gyermekek világa verbális és fizikai agressziótól terhelt. Közös pont továbbá, hogy az elbeszélő-főszereplő a regényekben traumával együtt élő gyermek: a *Máglya*-ban szüleit veszítette el Emma, *A fehér király*-ban Dzsátá apját hurcolták el.

Tanulmányom célja a gyermekfőszereplőkben testet öltő traumatizált egzisztencia ábrázolásának elemzése. A trauma hatásának és gyógyulásának tematikus megjelenítését összevetem a pszichiátriai szakirodalom megfigyeléseivel. A regényeket traumaszöveggént olvasva a nyelvi megformálás sajátosságaira világítok rá, a trauma megélésének, hatásának, a gyógyulásnak, valamint a megbocsátás folyamatának ábrázolását vizsgálom. Így felfedem

⁸ Uo.

⁹ Uo.

a gyermekábrázolásban a traumára utaló jeleket, illetve a felnőtt szerepét magára vállaló gyerek reprezentációjának sajátosságait. A gyermek és a nagyszülő kapcsolatát (és a felnőttek középső generációjától való elkülönülését) a terapeuta–páciens fogalompár révén értelmezem.

Trauma, parentifikáció, gyógyulás

A vizsgálat átfogó szempontja a trauma hatásainak, a traumatizált egzisztenciának megjelenítése a két regényben. Menyhért Anna irodalomelméleti szempontból így határozza meg a traumát: „egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható.”¹⁰ Judith Herman pszichiátriai szempontból vizsgálja a traumát kiváltó eseményeket, a trauma után fellépő tüneteket és a gyógyulás útját. Meglátása szerint a traumatikus események megsemmisítik a gondoskodás megszokott sémáit, amelyek az irányítás, az összetartozás és az értelem érzését adják az embereknek; ismervük, hogy meghaladják a mindennapi alkalmazkodási képességet.¹¹ A gyógyulás fő alapelve a túlélő hatalmának és kontrolljának visszaállítása, majd az emlékezés és gyász fázisai után a személy visszakapcsolódása a közösségbe. Az emlékezés és gyász folyamatának legfontosabb eleme a trauma rekonstrukciója, amely elsősorban a történetek és a hozzá kapcsolódó érzelmek elmondásán keresztül valósul meg, de kiegészíthetik a terápiában más cselekvések is, például rajzolás, játék, álmok és fényképek elemzése.¹² A terápiás munka alaptétele a történetmondás gyógyító erejébe vetett hit; a borzalmakat be kell építeni az élettörténet elbeszélésebe, e fáradságos folyamat leginkább egy bonyolult kirakójáték összerakására hasonlít.¹³ A gyógyulási folyamatnak ez a fázisa feltűnik a *Máglya* metaforaszerkezetében.

A trauma ábrázolása az irodalomban az emlékezés, tanúságtétel, feldolgozás terepe. Az irodalomelméleti és a pszichiátriai megközelítés metszéspontja az a kijelentés, hogy a traumát túlélő egyén gyógyulása alapvetően nyelvi jellegű, hiszen az elmondás révén valósul meg, amint azt Menyhért

¹⁰ MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant* = M.A., *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus – Ráció, 2008, 5–15., 6.

¹¹ HERMAN Judith: *Trauma és gyógyulás*, ford. KUSZING Gábor, KULCSÁR Zsuzsanna, Bp., Háttér-Kávé-Nane Egyesület, 2003, 51.

¹² *Uo.*, 211–226.

¹³ HERMAN, *i.m.*, 194–221.

Anna irodalomelméleti megközelítése kiemeli. Az elmondás azonban nehézségekbe ütközik, mert a traumatikus emlékezet nem történetyszerű, hanem fragmentált, nem kontrollálható, hanem váratlan emléketörések jellemzik, a múlt és a jelen közötti folytonosságot kimerevített pillanatokká töri meg. Ugyanakkor a trauma történetét meghallgatni fájdalmas dolog, maga is kisebb trauma: a hallgatónak készen kell állnia, hogy a trauma terhét átvegye a beszélőtől a meghallgatás időtartamára.¹⁴ A traumát övező hallgatásnak nemcsak társadalmi, de neurobiológiai háttere is van. A trauma pillanatában a legtöbb ember beszédképtelenné válik, néma rémületben éli át az eseményeket. A traumatikus emlék elsődlegesen érzéki és képi szinten jelentkezik.¹⁵

A traumát túlélő gyermek vizsgálatában hasznos szempontnak látszik egy pszichológiai fogalom, a parentifikáció bevonása. Ez a jelenség akkor lép fel, amikor a gyermekek szülői szerepeket vállalnak magukra a családban, ha a szülők gondozói feladatukat nem tudják ellátni, esetleg nincsenek is jelen.¹⁶ A parentifikáció helyzete egyszerűs vagy rendezetlen, konfliktusos családokban lép fel, a parentifikált gyermek különféle felnőtt szerepeket lát el: gondoskodik testvéreiről vagy szüleiről. A gondoskodás megnyilvánulhat praktikus feladatok elvégzésében, például a kistestvér öltöztetése, másik formája lehet érzelmi támasz nyújtása a szülő számára. A pszichológiai szakirodalom szerint ez utóbbi az igazán káros a gyermeki psziché számára. A parentifikált helyzet következményei az érzelmi fejlődést érintik, a gyermek koravén lesz, szorongóvá válik. Önértékelése alacsony lesz, mert úgy érzi, nem tud megfelelni a rá mért felnőtt feladatoknak. A vele egykorúaktól elszigetelődik, nem tud felszabadultan, gyerekként viselkedni.

A vizsgált regények gyerekelbeszélői

A regényekben a traumát: a szülő(k) hiánya okozza. A megjelenített elnyomó rendszer avatkozik bele a magánéletbe, szétszakítva a családot. Az ábrázolt gyermekeknek nincs igazi bizalmasuk, az anyák, a nagyanak, akik azok lehetnének, szintén ki vannak szolgáltatva a hatalomnak.

A *fehér király* az apahiány okozta traumát viszi színre. A regény elbeszélő-főszereplője Dzsátá, a 12 év körüli kisfiú. Az elbeszélői pozíció csupán sejthető: múlt idejű az elbeszélés, de a visszatekintés pozíciója nem világos, úgy tűnik, hogy az elbeszélő az elbeszélés vége felől tekint vissza a történet

¹⁴ MENYHÉRT, *i.m.*, 5.

¹⁵ MENYHÉRT, *i.m.*, 25.

¹⁶ BARÁT Katalin, *Olvasónapló – John Byng-Hall: A parentifikáció jelentősége és hatása a családterápiára*, Bp., Hírmondó: Magyar Családterápiás Egyesület kiadványa, 2008, 38–41.

kezdetére. Az apa elhurcolása jelenti a történet kezdetét, a vége pedig az apa visszatérése egy rövid időre, a nagypapa temetésére. Az elbeszélésben az időkeretre történő utalások vonatkoztatási rendszere az apa elvesztése: *akkor már fél éve voltunk apa nélkül*.¹⁷ Ugyanakkor az elbeszélő több alkalommal visszaütal már elbeszélte történetekre, röviden összefoglalva azokat, mintha elfelejtette volna, hogy már elmesélte, és először ekkor tárná őket az olvasó elé. Ez a gesztusa megtöri az elbeszélés folyamatát és az elbeszélő megbízhatatlanságának képzetét kelti. A gyermek elbeszélőnek nincs rálátása arra, hogy ő traumát szenved el, szenvedésének nem ad hangot, csupán elmeséli a vele történeteket.

A *Máglya* elbeszélője Emma, egy 13–14 éves lány. Jelen idejű elbeszélésének kezdőpontja a Nagymamával való megismerkedés, amikor Nagymama elhozza őt az árvaházból, végpontja pedig a szerepek egyfajta megfordulása, amikor Emma menti meg Nagymamát a város lakóinak bosszújától. Emma elbeszéli szülei elvesztését, ez jelenti a fő traumát számára, majd a beilleszkedését új környezetébe abban a kisvárosban, ahová Nagymamával költözik. Emma elbeszélésébe ékelődik a Nagymama fragmentált, több darabra szabdalt narrációja. Emma figyelmesen és ítékezés nélkül hallgatja az idős asszonyt, kettejük kapcsolata a traumaelbeszélést és meghallgatást, a gyógyítási folyamatot is reprezentálja. Tehát a gyermek túléli szülei elvesztésének traumáját, majd a Nagymama traumájának meghallgatója lesz.

Mindkét regény gyermekszereplője számára a család szétszakítása okoz traumát. A *Máglya*ban Emma belső monológban reflektál szülei elvesztésére; több emléket is felidéz, ám beszélni nem tud róluk se nagyanyjának, se barátnőjének. A *fehér király* Dzsátája nem reflektál fájdalmára, hanem különféle mágikus rituálékkal próbálja elhitetni magát, hogy visszakaphatja apját. Tanulmányomban a pszichológiai megközelítés segítségével azt vizsgálom, hogy milyen elbeszélői megoldások hozzák létre a traumának a pszichiátria meglátásaival összhangban lévő ábrázolását. A továbbiakban a cselekmény, a szereplők közötti viszonyok szintjén a szoros olvasás módszerét követve felfejtem azokat a mozzanatokat, amelyek a trauma utóhatásaként, feldolgozásaként tűnnek fel, előbb A *fehér király*ban, majd a *Máglya*ban. Olvasatomban továbbá az utóbbi műben a Nagymama beékelte elbeszélése és annak kontextusa a trauma gyógyításának modelljeként értelmeződik.

¹⁷ DRAGOMÁN, *A fehér...*, 9.

Apahiány, parentifikáció, hallgatás

A *fehér király*ban a traumát az apa hiánya okozza. Az apa elhurcolásával megbízás is jár: a gyermeknek magára kell vennie az apa szerepkörét, amennyiben az anya védelmező társává kell válnia mintegy apjának teljesített megbízásként. A *fehér királyt* fejlődésregényként olvasva a parentifikációval járó koraérettség tüneteire bukkanhatunk.

A recepció főként az apahiány köré szerveződő kérdésekre fókuszálva értelmezte a regényt. Kránicz Gábor tanulmánya rámutat arra, hogy a regény cselekményének kitüntetett mozzanatai az apa visszaszerzésére, helyettesítésére irányulnak.¹⁸ Az egyik eljárás az apa helyettesítése a himlőhelyes arcú munkással, mikor a *csákány* című fejezetben a munkások durva tréfát űzve meggyőzik Dzsátát, hogy Csákány az apja. A gyerek látja, hogy egyáltalán nem hasonlít apjára a férfi, ám önbecsapással egy pillanatra elhiteti a valótlan-ságot önmagával. A gyerek naivságára gúnyos röhögés a válasz. A cselekmény ideje szerint jóval később, fél év múlva, az *alku* című fejezetben Csákány tényleg apai, védelmező és igazságtevő szerepkörben lép fel: megvédi a fiút a téglával rátámadó társaitól.

A fehér király figurájának megszerzése az apa visszatérésének metaforája. Csákány himlőhelyes arca sárgásfehér színű krémtől fénylik, ami a fehér király sakkfigura színével és a visszatérő apa csontfehér arcával alkot metaforikus láncot, így egymás jelölőivé válnak. Ám a visszaszerzés csak illúzió, mert – amint Kránicz Gábor rámutat – tulajdonképpen az apa eltávolítása, az arc roncsolódása, a távollét, a halál folyamata jelenítődik meg.¹⁹

A cselekmény kezdete az apa elhurcolása, de ennek a történésnek a súlyosságát a gyerek korlátozott tudásával nem fogja fel; elhiszi apja eufemisztikus magyarázatát, miszerint kutatómunkára küldik. Ilyen értelemben a gyerek-narrátor a Wayne C. Booth által leírt megbízhatatlan narrátor²⁰ kategóriájába illeszthető. A narrátor korlátozott és az olvasó tágabb körű tudása között létrejövő távolságból adódó ironia már sejteti, hogy ez a helyzet traumatikus. A trauma pillanata így nem az elhurcolás pillanata, hanem több mint fél év múlva következik be, amikor a titkosszolgálat emberei házkutatáskor felfedik a gyermek előtt a fájdalmas igazságot, a fiú pedig egyben tanúja lesz anyja tehetetlenségének, kiszolgáltatottságának is.

¹⁸ KRÁNICZ Gábor, *Apukatasztázisz*, ÚjNautilus, 2007. június 10, <http://ujnautilus.info/apukatasztazisz-dragoman-gyorgy-a-feher-kiraly>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

¹⁹ *Uo.*

²⁰ WAYNE C. BOOTH, *Retorica romanului*, ford. Alina CLEJ – Stefan STOENESCU, Bukarest, Univers Kiadó, 1976, 145.

A gyermek magatartásában a parentifikáció tüneteit ismerhetjük fel. Az apa elhurcolása már előfeltétele kialakulásának, ám az apai megfogalmazás nyíltan a koraérettség útjára bocsátja a kislányt: *mondta, hogy legyek jó fiú, vigyázzak anyára, mert most én leszek a férfi a házban.*²¹ Az anyával való kapcsolatban a gyerek egyrészt azt tapasztalja, hogy az anya kiszolgáltatott a hatalom kényének-kedvének. Az *afrika* című fejezetben, amikor Dzsátá ellopja az apát jelképező fehér királyt, az anya is ellenáll győztes félként a nagykövet csábításának. Továbbá az anya szabályokat és tiltásokat fogalmaz meg Dzsátával szemben, amelyeknek az a funkciójuk, hogy Dzsátá gyerekszerepének határait meghúzzák, tehát éppen a parentifikáció megfékezésére irányulnak. Ilyen korlátozás például Dzsátá nagyszüleivel való kapcsolatának szabályokhoz kötése.

A parentifikáció tünete, hogy Dzsátá felnőttként viselkedik, a hallgatás és a megszólalás közti döntést feltételező szituációkban alkalmazkodik a felnőttek által elvárt normához. Kitalálja hallgatásba menekülő anyja gondolatait, szándékait, támogatja, védelmezi is anyját. A narrátori látókör bővülése, az események megértésének képessége a gyermek felnövekedéséről tanúskodik: *akkor szombaton megint hiába nyitottuk ki a postaládát, és láttam, hogy megfeszül az arca, és ahogy mentünk fel a lépcsőn, anya hirtelen elkezdett köhögni, de olyan erősen, hogy a korlátba kellett kapaszkodnia, én meg láttam, hogy rázkódik a válla és előre hajol, és tudtam, hogy igazából nem köhög, hanem sír, csak azért csinál úgy, mintha köhögne, mert nem akarja, hogy észrevegyem, nem akarja, hogy megijedjek, és akkor tudtam, hogy biztos, hogy azt gondolja, hogy apám odaveszett, ott pusztult a Duna-csatornánál.*²² A védelmező társ szerepébe kényszerülő gyermek nem meri áttörni az anya színlelésének falát, inkább belemegy a játékba, elfogadja, hogy csak egy félrenyelésnek a tanúja: *láttam, hogy anya sír, de úgy csináltam, mint aki nem veszi észre, úgyhogy szépen hátba vágtam egy párszor tenyérrel, minthogyha tényleg elhittém volna, hogy csak köhög, és mire felértünk a negyedikre, már nem is sírt.*²³ A fiú csak belső monológban mondja, de nem teszi hallhatóvá vigasztaló megérzéseit, melyek szerint nem eshetett baja az apának. Így elmarad a vigaszt nyújtó őszinte találkozás az anyával, ehelyett a gyerek a felnőttek játszmáihoz alkalmazkodik.

A besúgásra épülő rendszer elleni alapvető védekezési forma a titkolózás, ez áthatja a családi kapcsolatokat is a gyermek egzisztenciális nyugtalanságát

²¹ DRAGOMÁN, *A fehér...*, 15.

²² *Uo.*, 153.

²³ *Uo.*, 153.

fokozva, valamint megakadályozva az anyával való őszinte, támogató viszony kialakulását.

Trauma és titok

A trauma és a hallgatás szorosan összekapcsolódó fogalmait már vázoltam az elméleti bevezetőben. Lényeges kiemelni az áttekintettekből, hogy a trauma pillanatában az erős élmények nem verbálisan, hanem képi szinten szerveződnek a tudatban. A trauma után több oka is lehet annak, hogy a túlélő nem tudja megfogalmazni a történeteket: a trauma utóhatásaként fellépő disszociáció, amnézia,²⁴ a szégyen vagy büntudat, illetve további ok lehet a traumatizált személy félelme attól, hogy a megalkotott narratívával elismerné, hogy az erőszaktevő, traumát okozó győzelmet aratott rajta. A megfogalmazásra való képtelenséghez hozzájárul az is, hogy a traumatizált személynek nincsenek nyelvi mintái a történetek megfogalmazására.²⁵

A felnőttekkel való találkozások a titkok terhére róják a gyerekekre, erre jó példa *A fehér királyban* a Csákány nevű munkással való kapcsolat. A *csákány* című fejezet a nyelv teremő erejét villantja fel és vonja is vissza egyszersmind, hiszen Dzsátá sikertelen szóvarázslást űz: *Akkor már tudtam, hogy nem az apám, nem lehet az apám, de mégis léptem egyet felé, mégis megszólaltam, és azt mondtam, hogy édesapám!, pedig tudtam, hogy nem az apámat látom, és a munkások hazudnak, de mégis kimondtam, és attól, hogy ezt kimondtam, egy pillanatra azt éreztem, hogy lehet, hogy tévedek, hogy mégiscsak az apám az, mert még mindig mosolygott.*²⁶ A szóban rejlik a gyermek ereje; a kimondott szó okozta a fájdalmat, ám ezek a történetek előkészítik az *alku* című fejezetet, melyben Csákány összebarátkozik Dzsátával. Ekkor jön létre egy igazi találkozás: Csákány megnyílik a gyermek előtt, felfedi megrútult himlőhelyes arca okozta fájdalmát. Az előidézett varázslásban a gyermek meglátja apját, így bizonyos lesz afelől, hogy az visszajön, azonban nem örvendhet tudásának, mert a mágia része az is, hogy nem szabad elmondania senkinek a történeteket. A parentifikáció tünete ismerhető fel ebben a szituációban, hiszen a felnőtt olyan alkuba, játékba vonja be a gyermeket, amely megterheli a fiút.²⁷ Dzsátá ugyanis nem oszthatja meg anyjával örömét, így a titok olyan teherré válik,

²⁴ HERMAN, *i. m.*, 324.

²⁵ HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája* = H. Á., *Trauma: Múlt és Jövő*, 2006, 13–14.

²⁶ DRAGOMÁN, *A fehér...*, 58.

²⁷ BARÁT, 17. jegyzetben *i. m.*, 38.

amelyet egyedül kell cipelnie. A gyermek a beszéd tiltásával szembesül, az elmondást, kibeszélést különféle tiltások akadályozzák. A felnőttek a gyermekekre ruházzák családi és politikai titkaikat, aki betartva szavát nem adja tovább a titkokat. Így nem beszél senkinek a nagyszüleinél történekekről, nagyanyja betegségéről, anyja bánatáról, a himlőhelyes Csákány fényképen látott ép arcáról. A gyerek csínytevéseire rátelepednek a felnőttek titkai, így a csínyek is sokkal súlyosabbá válnak. Példaként említhető az a cselekményelem, amikor Dzsátá ellopja a szelepet a földrajztanár motorkerékpárjáról. A tanár a helyzetet zsarolásra használja: a céllövő versenyen csalásra kényszeríti a fiút. Nem szabad pontosan lőnie, hogy a szomszéd iskola nyerhessen – ez a tett szintén titkolózást von maga után.

Az elnyomó rendszer kommunikációs formái a vallatás és a kihallgatás, az ezekre adható válasz az elhallgatás. *Anya a legtöbbszor mindent meg szokott beszélni velem, sokszor el szokta mondani, hogy mi miért van, megmagyarázta nekem a dolgokat, és olyankor a kérdéseimre is válaszolni szokott, vagy ha nem, akkor tudtam, hogy azért nem, mert úgy gondolta, hogy jobb, ha erről nem beszélünk, mert amit nem tudok, azt még véletlenül se tudnám elmondani másoknak.*²⁸ Az elhallgatásra adható másik válasz a disszociáció, amely a traumatizálás egyik mechanizmusa. Ennek során a személyiség mintegy két részre szakad: az egyik személyiségrész érzékeli a szörnyűségeket, de kívülről is szemléli önmagát, hogy ne sérüljön.²⁹ Erre is találunk példát: *lassan körbenéztem, de úgy, mintha házkutatósdi játszanék vagy mondjuk tolvaj lennék, mintha nem is az én szobám lenne.*³⁰

A tiltások felől olvasva érthető a mondatstilisztika fő sajátossága, a hosszú, többoldalas, egy lélegzetvétellel elmondott mondatok meglete, amelyek mögé egy kifulladás, hadaró beszélőt képzelhet az olvasó. Mindez jelzi, hogy amit lehet, azt gyorsan végig kell mondania szereplőnek, nehogy valamiféle új tiltás lépjen érvénybe. A szóhoz jutás kétségbeesése, az újbóli elhallgattatástól való félelem árad ezekből a hosszú mondatokból.

Dan P. McAdams elgondolásában a történetek funkciója a személyes problémák megoldása, mégpedig úgy, hogy a kapcsolat nélküli információrészeket egységes reprezentációkba rendezik a történet megalkotói, így a beszélő képessé válik az információkat az életösszefüggésbe illeszteni.³¹ A regényszerkezet töredezettsége a lázán összefüggő, lezáratlan cselekményű novellák füzéréből

²⁸ DRAGOMÁN, *A fehér...*, 176.

²⁹ HERMAN, *i.m.*, 127–128.

³⁰ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 176.

³¹ DAN P. MCADAMS, *A történet jelentése az irodalomban és az életben* = Narratívák 5, *Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2001, 157–174.

adódik. Ez a szerkesztésmód azt jelzi, hogy a szereplő még nem integrálta személyiségébe a történeteket, tehát a trauma rekonstrukciója és a gyógyulás még nem ért véget.

A *Máglyában* mindkét szereplő hallgatásba burkolózik, nem beszélnek fájdalomkról. Amikor Emmát szüleiéről faggatja Nagymama, nem tud mesélni róluk, csupán belső monológban idézi fel emlékeit. Nagymama pedig besúgóí múltját hallgatja, csak a cselekmény végén fedi fel, hogy ő, nem pedig Nagyapa volt a kollaboráns. A titkok elviselését tárgyak teszik lehetővé, a legfontosabb ezek közül a titokcsiga, amelybe a titkokat lehet beleüvöltetni. Emma a nagyanyai tiltásokat áthágja: bemászik a fáskamrába, megmenti a hangyákat. Az iskolában szintén titkolózással szembesül: a tanárok egy része a szülei és a nagyapja iránti tiszteletből titokban pártfogásába veszi, mások ellenszenvvel viszonyulnak hozzá. Osztálytársai sugdolóznak vagy félszavakat vetnek oda, melyek a nagyszülei besúgóí, elmegyógyintézeti múltjára utalnak. Ám ezek nem válnak teherré Emma számára, mert a bátor, folytonos kérdés, kommunikáció egyfajta egyenrangúságot hoz létre közte és nagyanyja között. Ezt a mellérendelő viszonyt támasztja alá az is, hogy mindkettejük keresztnéve Emma.

A hallgatás *A fehér királyban* az elnyomó rendszer elleni egyetlen védekezés-ként jelenik meg. A hallgatás, a titkok és a tiltások hálózata viszont felerősíti az apa elvesztése fölött érzett fájdalmat, megakadályozzák az őszinte viszonyok kialakulását. A hosszú, mellérendelő mondatok a hallgatási parancson túllépni akaró elbeszélői eltökéltséget, a megosztás vágyát jelzik, míg a *Máglyában* a kérdés bátorsága válhat a gyerek védelmi pajzsává.

Gyerekközösségek

A trauma hatása nem oldódik fel a gyermek vele egykorúakkal való kapcsolatában. Az életkori sajátosságaival összefüggő tevékenységek – a sport és a játék – nem az öröm forrásaiként, hanem az agresszív világba való beavatódás lépéseiként jelennek meg. A diktatórikus rendszer áthatja a családi, iskolai és kortárskapcsolatokat, hiszen a szülők és nagyszülők közötti kapcsolatot a nagyapa kollaboránsi tevékenysége miatt hidegült el *A fehér királyban*, míg a *Máglyában* a nagyanya börtönbe juttatta saját vejét. A tanárok tekintélyelvűek, fegyelmezési módszerük agresszív, megalázó. *A fehér királyban* a futballedző veri a fiúkat, ha nem teljesítenek jól, a matematikatanár nyilvánosan megszégyeníti Dzsátát, amikor órán nem figyel, a *Máglyában* pedig a történelemtanár a diktatúra képviselője. *A fehér királyban* a játék verekedésbe torkollik Nagyprodán, a Frunza testvérek erejétől félnek a környékbeli gyerekek. A *Máglyában* Emmának is

meg kell küzdenie osztálytársaival: padtársa, Réka, egy rókalábbal üti, másik osztálytársa ellopja a hajkötőjét.

A játékok nem a szabálykövetésről, hanem a szabály megszegéséről szólnak, erőszakkal telítettek.³² A *fehér király*ban sokféle játék fordul elő: futball, sakk, fej vagy írás, háborúsdí, játékautomatázás. A futballedzés kontextusába íródik bele a világméretű katasztrófa, a csernobili robbanás. A gyerekek védelmét katonatisztek abszurd tanácsa szolgálja, amely szerint úgy védjen a kapus, hogy ne érjen a labdához, mert akkor elkerülhető a sugárfertőzés. Ezt a tanácsot viszont hitelteleníti az edző magatartása, aki csonttörést ígér a kapusoknak, ha nem kapják el a labdát. Hlavacska András tanulmánya rámutat, hogy a kapushoz rendelhető tulajdonságok, a védelmező és magányos jelleg Dzsátá vonásai is.³³ Vizsgálódásom alapján hozzáfűzhető, hogy a parentifikáció által leterhelt gyermek viselkedésére jellemző, hogy az egykorúakkal való kapcsolatban sem találja meg a helyét, izolálódik.³⁴ Dzsátá barátaival való kapcsolatát nem a szolidaritás jellemzi: kinevetik, amikor elhiszi, hogy Csákány az apja, meg akarják verni az érmedobálós játék során, hiszen ráfogták, hogy csalt. Prodan hol hatalmaskodó, hol szövetséges, hol védelmező szerepben lép fel. Pujó társa a háborúsdíban, ám nem védi meg, nem mászik fel utána a kilátóra, ahol a késelő Frunza gyerekek lesben állnak.

Traumát elszenvető gyermekek esetén gyakori, hogy a feszült érzelmi állapot megszüntetéséért fizikai fájdalomhoz folyamodnak, ez megnyilvánulhat öncsonkításban, veszélykeresésben.³⁵ Dzsátá a háborús játékban közel merészkedik a legnagyobb veszedelemhez, a Frunza testvérpárhoz, és azt is kibírja, hogy az idősebb testvér éles késsel szurkáljon szétterpesztett ujjai közé, vékony felszíni sérüléseket okozva. Osztálytársával vállalnák a bokatorést is, hogy megmeneküljenek a büntetés elől.

A *fehér király*ban tehát a parentifikáció, a ki- és elbeszélés szabályozottsága okozza a gyermek kiszolgáltatottságát. Előfordul a parentifikáció másik tünete is, a hasított identitás megjelenése: a gyermek személyiségében létrejön egy ön-feláldozó, empatikus, mindenki rendelkezésére álló rész, illetve egy sértődött, kizsákmányolt, dühös, túlterhelt rész.³⁶ Erre az *alagút* című fejezet világít rá, ahol Dzsátá nem tudja elviselni, hogy a születésnapi édességből a vállfával házaló

³² Hlavacska András, *Sakk és foci – Duathlon Dragomán módra*, Szépirodalmi figyelő. 2014/3, 52.

³³ *Uo.*, 58–59.

³⁴ BARÁT, 17. jegyzetben *i. m.*, 41.

³⁵ HERMAN, *i. m.*, 134–135.

³⁶ BARÁT, *i. m.*, 41.

gyerek több szeletet is kap. A kortárskapcsolatok, az iskolai helyzetek és játékok az agresszióknak rendelődnék alá, így a feloldás lehetőségét nem hordozhatják.

A traumarekonstrukció mágiája a *Máglyában*

A regény fő problémafelvetése az, hogy feltárható-e az elbeszélés által a múlt, hogyan gyógyulhatnak a lelki sebek. A gyógyítás folyamatát, valamint a páciens és a terapeuta szerepét olyan hitelességgel reprezentálja a mű, amely sok szempontból egyezik a pszichiátriai elgondolásokkal; a poszttraumás stressz szindróma rendkívül pontos tünetei, a gyógyulás lépései is reprezentálódnak. Mégsem válik didaktikussá a regény, hiszen a gyógyulás nehézségeit, kétes kimenetelét is feltárja: zárata nyitott, nem tudhatjuk biztosan, hogy a nagymama kigyógyul-e amnéziájából.

Hayden White szerint a történelem terhének enyhítésére, a gyászmunka elvégzésére csakis a fikciós reprezentációs eljárásokkal élő narratívák biztosítanak lehetőséget.³⁷ Herman Judith hasonló vélekedést fejt ki pszichiátriai megközelítésben. A trauma gyógyításának lépései Hermannál: az első a biztonság megerősítése, a második a traumára való emlékezés és gyász, majd elengedés (nem föltétlenül megbocsátás) következik. Mindennek fő eszköze a traumatörténet elbeszélése, rekonstrukciója. A traumatikus sebek a fájdalomnak testet adó szavakkal léphetnek a gyógyulás útjára. Harmadik momentumként a közösségbe való visszakapcsolódás szerepel.³⁸ A *Máglya* szövege egyfajta gyászmunkaként (is) értelmezi magát, melynek tétje a veszteséget szenvedett egyén vagy közösség visszahozása az életbe, a trauma elengedése, feldolgozása.³⁹

A páciens

A páciens az, aki a terapeutához fordul, hogy segítségével rekonstruálhassa és meggyászolhassa a traumatikus eseményt, majd meggyógyulhasson. A traumát követő tünetei vannak: amnéziás, ismétléskényszerben szenved. A páciens és a terapeuta kapcsolata bizalmon alapul.

A páciens, traumatizálódó a főszereplő Emma nagymamája. Fiatal lány korában szenvedett traumát; a zsidók elhurcolásakor a fáskamrában, szülei tudta nélkül bújtatta el barátnőjét, Bertukát és annak családját. A rendőrök Nagymama

³⁷ Hayden WHITE, *A modern esemény*, ford. SCHEIBNER Tamás = *Tudomány és művészet között: A modern történelemelmélet problémái*, szerk. KISANTAL Tamás, Bp., L'Harmattan, 2003, 283.

³⁸ HERMAN, i. m., 164.

³⁹ SZABÓ, 5. jegyzetben i. m.

apját pisztollyal fenyegették, ekkor a lány megmutatta a rejtkehelyet, ám szüleit lelőtte a rendőr, a zsidó családot elvitték, ő maga pedig szinte öntudatlan állapotban elmenekült, majd elmeógyógyintézetbe került, ahol megismerkedett későbbi férjével. Az államszocialista diktatúra alatt besúgóvá vált, saját vejét is feljelentette, ezután lánya elhidegült tőle. A forradalom idején veszítette el férjét, akiről a befogadó rendelkezésére álló információk alapján nem tudható pontosan, öngyilkosságot követett-e el. Olvasatomban tehát Nagymama a páciens, akinek a háborúban elszenvedett traumájára újabb titkok és veszteségek terhelődnek. A Judith Herman által leírt traumatünetek közül többet is fellelhetünk a nagymama viselkedésében: az asszony intenzív félelmet él meg. Tudatában van annak, hogy múltja miatt a város népe őt nem szereti, tehát folytonos fenyegetettség-érzéssel él együtt, ami a hiperarousal tünetének felleltethető meg.⁴⁰ Emléketörések nyugtalanítják, bizonyos tárgyak, mint a dió és a fáskamra, előhívják a traumatikus emléket. Amikor például dióval kínálja Emmát, megremeg a keze, a fáskamrától szigorúan eltiltja unokáját. A diszszociáció jelenik meg a leghangsúlyosabban a cselekményben: a nagymama háromszor is amnéziás lesz, és tudja, hogy a felejtéssel összefügg a halála. Az amnézia ritmusa tagolja Nagymama életét, tudja, hogy feladatait addig kell elvégeznie, míg a felejtés nem tör rá ismét. A traumatikus események nemcsak az én pszichés struktúrájára vannak közvetlen hatással, hanem az emberi kötődés- és jelentésrendszerre is, amelyek az egyént a közösséghez kapcsolják. A túlélő fél az intimitástól, attól, hogy elveszíti önmagát, miközben másokhoz kapcsolódik.⁴¹ Ez vonatkozik az idős asszonyra is, hiszen sokáig mérlegeli, hogy magához vegye-e unokáját.

A poszttraumás stressz szindróma felerősíti a mágikus gondolkodást.⁴² A mágia valamiféle hamis vigaszként, álmegoldásként tűnik fel a Nagymama számára, a titokcsigába például beleüvölthető a fájdalom. A mágia a történet feltárásának szándékát akadályozza, jelzi, hogy a szenvedő maga sem kívánja felfedni a valóságot: Nagymama a fáskamrát apró csontokkal szórja körbe, hogy Emma ne mehessen be, ne érdeklődjék az ott látottakról, tehát ne kerülhessen sor az igazság feltárására. A nagyapa halálának feldolgozása megrekedt, így szintén a trauma tünetegyüttesének egy elemét ismerhetjük fel abban, hogy az asszony nem nyúl a nagyapa dolgaihoz, minden a régi helyén maradt. Továbbá a rajzolást mágikus aktusnak tartja, akárcsak a máglyaégetést,

⁴⁰ HERMAN, *i. m.*, 53.

⁴¹ HERMAN, *i. m.*, 72–76.

⁴² HERMAN, *i. m.*, 65.

melyben a teremtés, az elhunytakra való emlékezés és a mindennapi munkában való segítség ölt testet.

A terapeuta és a gyógyulás folyamata

Emma narrátori pozíciója a terapeuta és a tanú helyzete. A terapeuta elsődleges feladata meghallgatni a páciens történetét és tanúskodni annak megtörténtéről.⁴³ A *Máglya* elbeszélésmódjának jellegzetes technikája, hogy Emma kérdez, érdeklődik, a Nagymama pedig válaszol, így a cselekmény előrehaladta gyakran a dialógus helyzetéhez köthető: *Nagymamára nézek, úgy kérdezem meg, hogy igaz, amit Nagyapáról mondanak? Hogy besúgó volt, és azért ölte meg magát?*⁴⁴ A trauma kezelésének első lépése a biztonság kialakítása, amelyhez az is elegendő, ha a terapeután kívül egy megbízható személy jelen van a traumatizáló életében. A bizalom kialakításának alapfeltétele, hogy a terapeuta elhiggye, hogy mindaz, amit a páciens elmesél, valóban megtörtént. A lány bátorsága révén nyeri el ezeket a szerepköröket, ugyanis saját kíváncsiságától vezérelve bemászik a faskamrába, és az ott látottak alapján el is hiszi, hogy a nagymama történetei tényleg végbementek azon a helyen. Az, hogy Emma behatol a kamrába a tiltás ellenére, olyan beavatási rituálé, amely feljogosítja őt, hogy tanúskodjon az igazság mellett.

A *Máglya* elsődleges narrátora Emma, a kamaszlány. Az ő narrációs szintjébe ékelődik Nagymama elbeszélése, amely nyolc, tipográfiailag is elkülönített részből áll. Ezt a beékelte narratívát tekintem trauma-elbeszélésnek. A Nagymama látszólag tudatában van annak, hogy emlékeznie kell, hisz kijelenti: *[a] fájdalom segít emlékezni, de úgy, hogy mégse csak a fájdalomra emlékszünk, hanem mindenre, mert muszáj mindenre emlékezni, mert csak az van, amire emlékszünk, amit elfelejtünk, az nincs többet, eltűnik a múltból, eltűnik a világból.*⁴⁵ Mindennek ellentmond, hogy nem hajlandó a faskamráról beszélni, el is tiltja onnan Emmát. Ez a következetlennek tűnő magatartás disszociációra, a trauma pillanatában fellépő pszichikai védekező mechanizmusra utal. A szenvedő eltávolítja magától az eseményeket, mintegy kívülről látja magát.⁴⁶ A második személyű, önmegszólító elbeszélés alapján szintén erre a védekezésre következtethetünk, hiszen a narráció ilyenfajta megformálásával a Nagymama eltávolítja magától az eseményeket. Ugyanakkor a trauma feldolgozásának alapvető eleme

⁴³ HERMAN, *i. m.*, 163.

⁴⁴ DRAGOMÁN, *Máglya*, 69.

⁴⁵ DRAGOMÁN, *Máglya*, 77.

⁴⁶ HERMAN, *i. m.*, 324.

a dialogikusság mint hermeneutikai szituáció, a traumáról folytatott beszélgetés pedig nemcsak terapeuta és páciens között, hanem az individuumon belül zajlik; a páciensnek válaszként kell megértenie önmagát a trauma felől. Előbb megszületik a kérdés az individuumban, majd a válasz, így a trauma tapasztalattá válik.⁴⁷

A traumarekonstrukció nem kizárólag verbális, más tevékenységek is segíthetik, a műben ezek közül hangsúlyos segítő metódus különféle motívumok rajzolása. A lisztbe rajzolás egyrészt a gyász feldolgozása, hisz gyakran megjelennek a hozzátartozók arcai, másrészt az életigenlés jelölője is, amikor madarat rajzolnak a szereplők. Nagymama egyértelmű kapcsolatot teremt az emlékezés, az alkotás és az élet között:⁴⁸ *arról a három vonalról lassan minden eszedbe jut, először csak a neved, és az, hogy hol vagy, aztán sorba a többi dolog is [...] az egész életed.*⁴⁹

A gyógyulásért a borzalmakat be kell építeni az élettörténet elbeszélésébe. Herman Judith azt hangsúlyozza, hogy e fáradságos folyamat leginkább egy bonyolult kirakójáték összerakására hasonlít.⁵⁰ A regénypoétika ezt az igazságot több, a magánéletre és a történelmi igazság megismerhetőségére vonatkozó metaforában realizálja: a szereplőknek több tárgy darabkait is össze kell illeszteniük, ilyen a kancsó, a fénykép, a puzzle, a levél, a dossziék. Az összerakott kancsó a nagyszülők közti kötelék metaforája, míg Nagytata darabkákból összeragasztott fényképe a Nagymamának a Nagytatáról alkotott szilárd emlékkonstrukciója. Ez a két metafora a már megalkotott, kidolgozott emléknarratívákra utal. Emma kisgyermekkorai puzzle-játéka a múlt megismerésének, a saját élet és a családtörténet integrálásának szándékát sejteti. A széttépett papírfecnikből összeálló levél Nagyapa ártatlanságának bizonyítéka. Az igazság összerakásának negyedik metaforája a szétdobált dossziék halmaza. Ez a metafora a múlt megismerésének függvényében alakuló, a jövőre vonatkozó elváráshorizont kialakíthatóságának nyitott kérdése, az elvégzendő feladat parancsa. A történet nyitott befejezése azt a kérdést veti fel, hogy kiderülhetne-e az igazság, ha a dossziékat elrendezné és elolvasná valaki, illetve sikerülhet-e egy olyan értelemegész létrehozása, mint amilyen a papírdarabok esetében összerakhatónak bizonyult.

⁴⁷ PINTÉR Judit Nóra, *A nem múlt jelen – Trauma és nosztalgia*, Bp., L'Harmattan, 2014, 44.

⁴⁸ SZABÓ, 5. jegyzetben *i. m.*

⁴⁹ DRAGOMÁN, *Máglya*, 79.

⁵⁰ HERMAN, *i. m.*, 221.

Végleges gyógyulás?

Az ellenpéldát, a gyógyulás ellehetetlenítését is felvillantja a regény: a trauma hallgatást, az pedig további hallgatást szül. Emmának saját traumáját kellene feldolgoznia, azonban nem tud beszélni szülei elvesztéséről. Belső monológban többször is felidézi emlékeit, de hangosan nem mondja ki őket sem a Nagymamának, sem pedig barátnőjének. Emma anyja sem volt képes elengedni a Nagymama által okozott sebeket, ennek megnyilvánulása, hogy nem beszélt kislányának a nagyszülőkről. Emma nem csupán Nagymama személyes múltját és a megbocsátás képességét kapja útravalóul az idős asszonytól, hanem a trauma feldolgozásának mintáját is. Fejlődése nem ér véget a történettel együtt, hátra van még személyes gyászának végigvitele.

A regény nyitott zárata kérdésessé teszi a gyógyulás véghezvitelét. A cselekmény szintjén Nagymama számára is elmarad a gyógyulás befejező fázisa: nem tudható, hogy visszanyeri-e egészségét, és vissza tud-e illeszkedni abba a közösségbe, mely bűnösként viszonyul hozzá. Így a regényszerkezet hitelesen illusztrálja Herman Judith megállapítását, amely szerint a gyógyulás hosszú és véglegesen nem lezárható folyamat, bizonyos körülmények között visszatérhetnek a tünetek, a trauma emléke tapasztalattá szelídülve beépül a személyiségbe.⁵¹

Trauma és jövőkép

A Nagymama véleménye emlékezés és felejtés kapcsolatáról Paul Ricoeur meglátásaira irányítja a figyelmet, aki a felejtés két formájáról értekezik, a passzívról és az aktívról. A passzív felejtésben az ismétléskényszer kifejeződése elfoglalják az emlékezés helyét.⁵² Nagymama amnéziái ide sorolhatóak, mert a traumák (szülei elvesztése, férje halála, a forradalom utóhulláma) váltották ki. A passzív felejtésre való hajlam mindenkiben megvan, a sokáig tartó hallgatás váltja ki, Emma szólamában erre a következő példát találjuk: *Nagymama azt mondja, hallgassak csak, az néha könnyebb. De tudjam meg, hogy minél tovább hallgatok, annál nehezebb lesz a hallgatás és a beszéd is.*⁵³

Az aktív felejtésben a narráció vezérelte szelekció működik. Ez a felejtés elbeszéléssé alakítja a történeteket, és nem a hatalmon lévők, hanem az áldozatok

⁵¹ HERMAN, i. m., 242.

⁵² PAUL RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3: A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 1999, 51–68, 64.

⁵³ DRAGOMÁN, *Máglya*, Bp., Magvető, 2014, 96.

történetére összpontosít.⁵⁴ Az aktív felejtés Nagymama fő célja, ezt elérendő mesél, narrációvá alakítva saját traumáit. Másik célja, hogy fenntartva és továbbadva a múlt emlékezetét, biztosítsa, hogy Emmának, az unokának olyan, a jövőre vonatkozó elváráshorizontja lehessen, melyben a megbocsátás munkál. Paul Ricoeur rámutat arra, hogy a megbocsátás az emlékezet egyfajta meggyógyítása, gyászának végigvitele, a jövőt adja az emlékezetnek.⁵⁵ A Nagymama eléri a célját, hiszen Emma tudomásul veszi és vállalja az asszony múltját. Bár a Nagymama gyógyulása kérdéses, ám ami biztosan helyreállt, az Emma viszonya az idős asszonyhoz, hiszen Emma megbocsátott Nagymamájának, így sikerül megszakitania a ki nem beszélt traumáktól való szenvedés generációkon átívelő láncolatát. Emma saját döntéséből marad Nagymama mellett, majd megmenti az asszonyt a csöcselék támadásától, így nemcsak a trauma meghallgatásával, hanem tetteivel is tanúskodik mellette: *hát bűnösnek lehet, hogy bűnös [...]. Az lesz a legjobb, ha én is odamegyek, és odaállok mellé, és osztozom a büntetésében, minél több a halott, annál igazabb az igazság.*⁵⁶

Összefoglalás

A *fehér királyban* a parentifikáció, a ki- és elbeszélés szabályozottsága okozza a gyermek kiszolgáltatottságát, megakadályozva a trauma gyógyulását. A kortárskapcsolatok, az iskolai helyzetek és játékok az agressziónak rendelődnek alá, így a feloldás szerepét nem vállalják.

A *Máglya*ban nagyanya és unoka viszonya egyenrangú, mert Emma beszédének ideje és köre kevésbé szabályozott, illetve a szereplő bátorsága révén áthágja a tilalmakat és szabadon utat enged a kíváncsiság, az őszinteség és a bátorság természetes megnyilvánulásainak. A Nagymama meséinek kontextusa mindig a kamaszlány egy-egy élethelyzete, így a nagymama mesélése egyben útmutatás, a közös feldolgozás terepe is. Elbeszélésének célja a múlt megismertetése és a megbocsátás, az aktív felejtés kimunkálása Emmában. Kapcsolatukat elemzésem során a terapeuta–páciens viszonyrendszer mentén értelmeztem. A regény a személyes és történelmi traumák feldolgozásának, gyógyulásának lépéseit reprezentálja.

Mindkét regényben része a mágia a múlt rekonstrukciójának, ám használata álgyógyulásnak bizonyul, hiszen nem elbeszélhető, akárcsak a trauma, így nehezíti az egyén, a gyermek cipelendő terhét. A két regény közös alap gondolata,

⁵⁴ RICOEUR, *i. m.*, 63–66.

⁵⁵ RICOEUR, *i. m.*, 61.

⁵⁶ DRAGOMÁN, *Máglya*, 435.

hogy igazi gyógyulást csak a bizalmi kapcsolat és a történetmesélés hozhat. A gyermekszereplők fokozottan kiszolgáltatottak, ám mindkét regényben rávilágít arra az elbeszélő hangja, hogy átlátja a felnőttek színjátékát. Emma kérdéseire őszinte válaszokat kap, így válhat a felnőtt segítőjévé, tanújává, megszakítva a generációkon keresztül átörökölt traumák láncolatát, Dzsátát viszont koravénként cipeli tovább a felnőttek titkainak súlyát.

Források

DRAGOMÁN György, *A fehér király*, Bp., Magvető Kiadó, 2005.

DRAGOMÁN György, *Máglya*, Bp., Magvető Kiadó, 2014.

Hivatkozott irodalom

BALÁZS Imre József, *A rendszerváltás megjelenítései kortárs erdélyi magyar regényekben* = B. I. J., *Erdélyi magyar irodalom-olvasatok*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 205–220.

BARÁT Katalin, *Olvásónapló – John Byng-Hall: A parentifikáció jelentősége és hatása a családterápiára*, Bp., Hirmondó: Magyar Családterápiás Egyesület kiadványa, 2008, 38–41.

HERMAN JUDITH: *Trauma és gyógyulás*, ford. KUSZING Gábor – KULCSÁR Zsuzsanna, Háttér – Kávész – NaNe Egyesület, 2003.

HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája* = H. Á., *Trauma*, Múlt és Jövő, 2006.

HLAVACSKA András, *Sakk és foci. Duathlon Dragomán módra*, Szépirodalmi figyelő 2014/3, 52–60.

KRÁNICZ Gábor, *Apukatasztázisz*, ÚjNautilus, 2007. június 10, <http://ujnautilus.info/apukatasztaszisz-dragoman-gyorgy-a-feher-kiraly>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

Marcel MAUSS, *A mágia általános elméletének vázlata* = M. M., *Szociológia és antropológia*, Osiris, Bp., 2000, 51–191.

MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant*, Bp., Anonymus – Ráció, 2008, 5–15.

Dan P. McADAMS, *A történet jelentése az irodalomban és az életben* = Narratívák 5, *Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2001, 157–174.

- PINTÉR Judit Nóra, *A nem múltó jelen - Trauma és nosztalgia*, Bp., L'Harmattan, 2014.
- Paul RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 1999, 51–68.
- SZABÓ Gábor, *Szabadság, szerelem (a szöveg mint gyázmunka)*, Műút, <http://www.muut.hu/?p=11411>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)
- SZILÁGYI Zsófia, *Rendszerváltás Abszurdisztánban*, Kortárs 2009/6, <http://www.kortaronline.hu/archivum/2009/06/rendszervaltasi-abszurdisztanban.html> (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)
- Hayden WHITE, *A modern esemény*, ford. SCHEIBNER Tamás = *Tudomány és művészet között: A modern történelemelmélet problémái*, szerk. KISANTAL Tamás, Bp., L'Harmattan, 2003.

Nyelvi metszésponatok



Lakatos Aliz

Kétnyelvűség és nyelvi érintkezések a romániai magyar középiskolai anyanyelvi nevelésben^{*}

Mind a kétnyelvűség, mind a nyelvi érintkezés időszerű kérdés a romániai magyar nyelvű beszélők vonatkozásában, de fontosságukhoz képest alig kapnak helyet az oktatásban. Emiatt egy feladatbank kidolgozására vállalkoztam középiskolások számára, amely magyar és nemzetközi nyelvészeti szakirodalomra alapoz, kerüli a megszokott frontális oktatást, változatos módszerekkel dolgozza fel a témát úgy, hogy a diákok ne csak befogadóként vegyenek részt az órákon, hanem lehetőségük nyíljon kritikusan viszonyulni a felvetett kérdésekhez. A feldolgozott két központi téma a kétnyelvűség és a nyelvi érintkezések, ezekhez külön témákként kapcsolódnak a kölcsönzés indítékai, a nyelvi jogok, illetve a nyelvi változások és nyelvváltozatok, amelyek így további témákat képeznek. A feladatbankkal a romániai magyar anyanyelvi nevelés eszközeihez kívánok hozzájárulni.

Jelen tanulmányban a teljes munka nagy terjedelme miatt nincs mód arra, hogy a feladatsor egészét megmutassam, ezért egyrészt annak a vizsgálatnak az eredményeit mutatom be, amely a jelenlegi oktatási dokumentumok (tantervek, tankönyvek) az adott témákkal kapcsolatos problémáira világít rá, másrészt a feladatbank fejezeteit és témáit ismertetem.

Az érintett témák a romániai felső középfokú oktatásban

A romániai középiskolai magyar nyelv és irodalom tantervben rendkívül kevés olyan tartalom van, amely a nyelvhez, a nyelvészethez kapcsolható. Az irodalmi kérdéseken van a hangsúly, mert az érettségien is ezek vannak túlsúlyban, így a magyarórákon alig kerülnek szóba nyelvi kérdések. Sok nyelvészeti témáról

^{*} Köszönöm Kádár Editnek a sok segítséget és a számtalan hasznos megjegyzést, amely által egy jobb munka születhetett.

érdeemes lenne a középiskolai oktatásban beszélni, hiszen a tanulók életkori sajátosságai folytán alkalmasak lennének ezek tárgyalására. Ugyanakkor a diákok ilyen témákkal találkozhatnak a mindennapokban is, de nincs lehetőségük ezeket a tudomány felől nézni, vagy a témákról közösen gondolkodni, reflektálni rájuk. Így leginkább sztereotípiákhoz vagy nyelvművelő babonákhoz van hozzáférésük nyelvi kérdésekben.

A romániai középiskolai magyar nyelv és irodalom tanterv¹ három kiemelt kompetenciára fókuszál, ezek a 9. és 10. osztályban a következők: 1. *anyanyelv-használat és tudatos nyelvi viselkedés különböző élethelyzetekben*; 2. *szövegolvasás; az olvasói szerep, az esztétikai magatartás gyakorlása*; 3. *történeti látásmód, kulturális viszonyulások gyakorlása*. A 11. osztályos tantervben az első pont kiegészül a *kommunikáció szóban és írásban* képességével, a 12. osztályosban pedig már módosítva jelenik meg ugyanez a pont: *a kommunikációs képességek fejlesztése: a tudatos nyelvi viselkedés alakítása*.

A kiemelt kompetenciák közül az első kapcsolódik a nyelvhez, nyelvészethez, de ha megnézzük a kompetenciák részletesebb lebontását a 9–10. osztályos tantervben, akkor láthatjuk, hogy ebből három szövegtani téma, egy nyelvtörténeti, kettő pedig nyelvhasználati. A 11. osztályos tantervben már csak szövegtani tartalmak vannak, a 12. osztályosban pedig stilisztikai, illetve helyesírási kérdések szerepelnek. Innen is láthatjuk, hogy a mindennapi nyelvhasználatra való reflektálás milyen elenyésző arányban van jelen a középiskolai tantervben. Az érettségien ugyanilyen arányban szerepelnek a nyelvi kérdések, tehát a tételek kétharmadát az irodalmi témák képezik. Azonban a nyelvi tételek sem a nyelvhasználatra vonatkoznak, hanem szövegértésre, valamint néhány szövegtani fogalomra.

A 9–10. osztályos tanterv tartalmait közelebbről megvizsgálva azt látjuk, hogy a nyelvhasználati kompetenciákhoz kapcsolódóan a következők szerepelnek: *a nyelvhasználat és a viselkedés közötti összefüggések; magán és nyilvános kommunikációs helyzetek; a párbeszéd szabályai, formai követelményei és technikái, a magánbeszéd szabályai, szerkezete, technikái; nyelvváltozatok*;

¹ 9–10. osztály: 2009. szept. 9-én kelt. 5099. sz. miniszteri rendelet, http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr_Lic/LC/MAT/Limba%20si%20literatura%20maghiara%20materna_clasele%20a%20IX-a%20-%20a%20X-a.pdf (Utolsó elérés dátuma: 2017.11.10.); 11. osztály: 2006. febr. 13-án kelt. 3252. sz. miniszteri rendelet, http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr_Lic/LC/MAT/Limba%20si%20literatura%20maghiara_clasa%20a%20XI-a.pdf (Utolsó elérés dátuma: 2017.11.10.); 12. osztály: 2006. dec. 22-én kelt. 5959. sz. miniszteri rendelet, http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr_Lic/LC/MAT/Limba%20si%20literatura%20maghiara_clasa%20a%20XII-a_a%20XIII-a.pdf (Utolsó elérés dátuma: 2017.11.10.).

az anyanyelv szerepe a kommunikációban, más nyelvekhez való viszonya, két-nyelvűség. A kétnyelvűség fogalma a tantervben szerepel tehát, de nem kap akkora hangsúlyt, mint amennyire szükséges lenne a kisebbségi létviszonyok között, noha a romániai magyarság élettere is egy kétnyelvű környezet.

A tanterv által meghatározott specifikus kompetenciák a diákok mindennapi nyelvhasználatának és tudatos nyelvi magatartásának fejlesztésére vonatkoznak, viszont a gyakorlatban ez nem nyilvánul meg – nemcsak a megfelelő segédanyagok hiánya miatt, hanem azért is, mert az érettségi tételek nem ilyen tudásra épülnek, így a tanórák szervezése is ez irányba mutat. Az érettségien leginkább lexikális tudást kérnek számon, a kompetenciák közül csak a szövegértési és szövegalkotási képességeket mérik fel.

Amellett, hogy a tantervben és az érettségien az irodalmi kérdéseken van a hangsúly, a középiskolában a nyelvi témák hiányának egy másik oka az, hogy ezek tanításához nincsenek megfelelő tan- és segédanyagok, amelyeket a tanárok használni tudnának, így legtöbbször inkább mellőzik a témát a többletmunka helyett. A tankönyvek mint segédanyagok és tanulói eszközök vizsgálata azt mutatja meg, hogy általuk milyen információkhoz jutnak a diákok. A Romániában használt tankönyvek² az irodalmi témákhoz nyújtanak segítséget, a nyelvi témák szinte teljesen hiányoznak, különálló nyelvtan tankönyv nincs.³ További probléma, hogy a tankönyvek maguk is régebbi, a most érvényesnél korábbi tantervekre íródtak.⁴

Orbán Gyöngyi tankönyvei⁵ – ahogy a címükből is kiderül – irodalomkönyvek. Bár felvetődik bennük egy-egy nyelvi kérdés irodalmi kontextusba ágyazva, de ezek nem kapcsolódnak a nyelvhasználatához (még kevésbé

² A vizsgálat során a tankönyveket vettem alapul. A munkafüzetek nem képezik a vizsgálat tárgyát, mert ezek hivatalosan nem jóváhagyott, hanem szabadpiaci, és többnyire minden szakmai kontrollt nélkülöző anyagok. Az érvényes tankönyvek listáját évente kiadják, amely évfolyamonként két vagy három alternatívát jelent. Azonban ez a lista évek óta változatlan, mert annak ellenére, hogy változott a tanterv, új tankönyvet nem írtak. Emiatt a tanárok, illetve az iskola lehetőségein múlik az, hogy használ-e más segédanyagot a hivatalosan jóváhagyott tanterveken kívül. Tehát ha van rá lehetőség, akár magyarországi tankönyveket is lehet használni.

³ Romániában az összes iskolai évfolyamra az jellemző, hogy vagy két részre oszlik a tankönyv (nyelv és irodalom), vagy integráltan tanítja a két tárgyat.

⁴ 1999. dec. 21-én kelt. 5128. sz. miniszteri rendelet, 2004. márc. 9-én kelt. 3458. sz. miniszteri rendelet és 2004. aug. 30-án kelt. 4598. sz. miniszteri rendelet.

⁵ ORBÁN Gyöngyi, *Magyar irodalom. Alternatív tankönyv a IX. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2000; Uő, *Magyar irodalom. Alternatív tankönyv a X. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2000; Uő, *Irodalomtörténeti olvasókönyv. Alternatív tankönyv a XI. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2001; Uő, *Olvasókönyv XII. osztályosoknak*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2007.

a kétnyelvűséghez vagy a nyelvi érintkezésekhez), így nem tartozik a vizsgálati körünkbe. Ambrus Ágnes – Bodó Anna⁶, illetve Bara Katalin – Csutak Judit, Balázs Géza – Benkes Zsuzsa⁷ tankönyveiben elhatárolódik az irodalmi és a nyelvi rész. Mindkét tankönyvben a szövegtan, a stilisztika és a helyesírás kérdései vannak jelen hangsúlyosan. Ambrus–Bodó 9. osztályos tankönyve az egyetlen, ahol nyelvhasználati témák is megjelennek, viszont figyelembe kell venni, hogy nem a jelenleg érvényben levő tanterv az alapja.

A tankönyv „Nyelvi rétegződés. Nyelvváltozatok” című fejezetében szó van a normatív nyelvváltozatról, a nyelvjárásokról, illetve a csoport- és rétegnyelvekről. Röviden összefoglalja, mit tart normatív és nem normatív nyelvváltozatnak, azonban nem található magyarázat a tankönyvben a fogalmak mindegyikére: „A nyelvváltozatokat több szempontból osztályozhatjuk. A nyelvi norma szempontjából **normatív és nem normatív** nyelvváltozatokat különböztetünk meg. A normatív változat az **irodalmi nyelv** és a **köznyelv**. A nem normatív nyelvváltozat a **népnyelv**, de ide tartoznak a **regionális köznyelvek** és a **nyelvjárások** is (kiemelés az eredetiben).”⁸

Láthatjuk, hogy a definíció szerint az egyedüli normatív nyelvváltozat a sztenderd, emiatt problémás a definícióban a nyelvi norma kifejezés, hiszen azt sugallja, hogy egyedül a sztenderd rendelkezik nyelvi normával, holott normája minden egyes nyelvváltozatnak van, még akkor is, ha ez nem azonos a sztenderd nyelvváltozat normájával.⁹ Másrészt az sem helyénvaló, hogy normativitás szempontjából a körülményektől teljes mértékben eltekint, holott épp a beszédhelyzet határozná meg a normativitás kérdését. Az iskolában például valóban a sztenderd a normatív, viszont otthoni környezetben inkább a nyelvjárás lenne az.

A fejezet nagyobb része a nyelvjárásokról szól: melyek ezeknek a jellemzői, illetve milyen nyelvjárási régiók vannak. A csoport- és rétegnyelveket néhány

⁶ AMBRUS Ágnes, BODÓ Anna, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a líceumok IX. osztálya számára*, Kolozsvár, Stúdium Kiadó, 2004; UŐK, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a líceumok X. osztálya számára*, Kolozsvár, Stúdium Kiadó, 2005.

⁷ BARA Katalin, CSUTAK Judit, BALÁZS Géza, BENKES Zsuzsa, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a XI. osztály számára*, Déva, Corvin Kiadó, 2005; UŐK, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a XII. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2004.

⁸ AMBRUS, BODÓ, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a líceumok IX. osztálya számára*, 196.

⁹ A nyelvi norma fogalmát Tolcsvai Nagy Gábor értelmezésében használok: „Ebben az értelmezésben tehát a norma valamiféle orientáló minta, amely egyrészt egyén és közösség, másrészt egyén és egyén viszonyában értelmezhető az interakciókban. Ezekben a viszonyokban együttesen jelenik meg a szabályszerűség, a minta és az ismeret. Vagyis ennek megfelelően többféle minta van, többféle norma [...]”; KIEFER Ferenc főszerk., *Magyar nyelv*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2006, 284.

sorban foglalja össze, de itt sincs megmagyarázva minden terminus. A fejezet végén levő feladatok nagy része azt kéri, hogy a diákok vagy gyűjtsenek valamilyen szavakat (pl. tájszavakat), vagy hogy a megadott szövegből válogassanak ki bizonyos nyelvi elemeket. Bár a tankönyv szövege nemcsak a lexikai jelenségeket érinti a nyelvváltozatok közötti különbségek bemutatásakor, a feladatok tanúsága szerint mégis erre fókuszál.

A következő fejezetben megjelenik a kétnyelvűség fogalma, az itt alkalmazott megközelítésnek pedig az az előnye, hogy nem azonosítja magát a kétnyelvűséget a balansz kétnyelvűséggel. A kétnyelvűség fogalmát a romániai magyar beszélők kontextusában tárgyalja, de definíciói még sok kívánnivalót hagynak maguk után, hiszen nagyon leegyszerűsítők, például abban is, hogy csak a magyar-román kétnyelvűségi helyzet jelenik meg benne. A kétnyelvűség a tankönyvben megmutatkozik sokkal összetettebb jelenség: „Amióta beszélnek – beszélünk határon túli magyarokról, azóta beszélünk kell kétnyelvű magyarokról is, Erdély esetében pedig magyar-román kétnyelvű magyarokról. A kétnyelvű magyarnak nyelvi szabályai és nyelvhasználati gyakorlata eltér az egynyelvű magyarokétól, mivel a kétnyelvűek egynél több nyelvet tudnak valamilyen fokon, s azt a két nyelvet, amit tudnak, nem tudhatják egymástól izoláltan használni. Az egyik nyelv tudása színezi a másikat. A két nyelv bizonyos szabályai időnként átfedik egymást (interferálnak), s ebből olyan nyelvi megnyilatkozások születnek, amelyek eltérnek az egynyelvűek megnyilatkozásaitól. A magyar-román kétnyelvű ember nemegyszer úgy beszél a magyart, mint az egynyelvű magyarországi magyarok.”¹⁰

A definíció leegyszerűsítő volta mellett még más problémákat is felfedezhetünk a meghatározásban. Azt állítja, hogy a kétnyelvű beszélők nem tudják izoláltan használni a két nyelvet, ebből pedig arra lehet következtetni, hogy a kétnyelvű magyarok csakis kevert nyelvet tudnak használni. Másrészt azt is állítja, hogy időnként a kétnyelvű is úgy beszél, mint egy egynyelvű, amivel azt is sugallja, hogy a magyarországi magyarok és a romániai magyarok beszéde egyedül a kontaktusjelenségek megnyilvánulásában különbözik, holott ez sokkal összetettebb kérdés. Ha összevetjük a két állítást, akkor megállapíthatjuk, hogy a kettő ellentmond egymásnak. Itt arról lehet szó, hogy egy kétnyelvű nem tudja „kikapcsolni” a második nyelvet a fejében akkor sem, ha az anyanyelven beszél (vagy éppen fordítva), és ennek következményeként jelennek meg a kontaktusjelenségek. Másrészt számolni kell azzal is, hogy a romániai magyarok közül sem tud mindenki románul, de ettől függetlenül még használhatja

¹⁰ AMBRUS, BODÓ, *i.m.*, 200.

az anyanyelve kontaktusváltozatát. Ahogy Benő Attila könyvében olvashatjuk, az anyanyelv kontaktusváltozatára az jellemző, hogy bizonyos elemek egy másik nyelv hatására beépülnek a nyelvbe, természetessé válnak ebben a nyelvváltozatban. Legtöbbször nem tudatos, hogy ezek kölcsönzött elemek, mert ilyen formában sajátítjuk el gyerekkorunktól fogva. Olyan környezetben fordul ez elő, ahol a kétnyelvűség tömegmértű, így ezek a jelenségek az egynyelvű beszélőknél is megfigyelhetők.¹¹ De ez nem jelenti azt, hogy minden egyes megnyilatkozásában fellelhető valamilyen kontaktusjelenség, csak arról van szó, hogy míg egyes nyelvi formákat tudatosan, másokat öntudatlanul, használunk (olyan értelemben, hogy nem ismerjük fel benne a kontaktushatást). Ettől függetlenül egy kétnyelvű is meg tudja tanulni a magyar sztenderd nyelvváltozatát, és ha a helyzet úgy kívánja, kerülni is tudja a (tudatosan használt) kontaktusjelenségeket. De ez nem egyenlő azzal, hogy tud úgy beszélni, mint egy egynyelvű magyarországi magyar, hiszen a kétnyelvűség következményein kívül még vannak más területi különbségek is a két nyelvváltozat között. Feltételezem, hogy a fenti definícióval is ezeket az információkat szeretnék közölni, de a pontatlan és rossz megfogalmazás miatt könnyen félre lehet érteni az állításokat.

A feladatok tekintetében egynek témája a kétnyelvűség, de ez sem járja körül jobban a témát, és csak a kölcsönzésre (mint a kétnyelvűség következményére) korlátozódik. Emellett pedig – figyelembe véve a megfogalmazást és a kétnyelvűségről írt részeket – ez a feladat inkább a román nyelv magyarra gyakorolt hatását hangsúlyozza, nem pedig a kölcsönhatást.¹² *Gyűjts példákat környezetedből a kétnyelvűségből fakadó jelenségekre (szavak, szókapcsolatok, mondat szerkezetek stb.)!*¹³

A kölcsönzések kapcsán nemcsak a lexikai kölcsönzésekről van szó, hanem említést tesz a hangtani, alaktani, illetve mondattani jelenségekről is, azonban ezek valóban az említés szintjén maradnak. A kölcsönzés okait tekintve csupán a hiánykölcsönzést emeli ki, bár éppen az lenne a fontosabb, hogy rávilágítsunk: a kölcsönzésnek ennél sokkal több és összetettebb oka van. A tankönyv szerint viszont: *Ha egy nyelv beszélői egy másik nyelvből szavakat*

¹¹ BENŐ Attila, *Kontaktológia: A nyelvi kapcsolatok alapfogalmai*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 2008, 12.

¹² A szakirodalomban számos példát találunk a román nyelv magyar kölcsönzéseire vonatkozólag. I. BENŐ Attila, *A kölcsönszó jelentésvilága: A román–magyar nyelvi érintkezés lexikai-szemantikai kérdései*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2004, <http://mek.oszk.hu/08700/08755/08755.pdf> (Utolsó elérés dátuma: 2017.11.10.).

¹³ AMBRUS, BODÓ, *i.m.*, 204.

vagy szerkezeteket kölcsönöznek, annak mindig van valami oka. A romániai magyarok nem ingáznak, hanem navétáznak, nem üdítőt, hanem hűsítőt vagy szukot isznak, tréninget viselnek, nem szabadidőruhát vagy melegítőt. A kölcsönzés oka, hogy a kisebbségi magyar beszélők anyanyelvében nem volt jelölője ezeknek a fogalmaknak, és természetes, hogy ezek nevét nem a magyarországi magyarból vették át, mert nem a magyarországi magyar kultúra közvetítésével ismerték meg őket.¹⁴

A kétnyelvűséggel kapcsolatban a nyelvi emberi jogok kérdése szintén megjelenik a tankönyvben. Röviden össze van foglalva az, hogy egy kisebbségi nyelvnek milyen jogi státusa lehet, azonban hiányzik a szempont, hogy egy kisebbségi nyelv is lehet hivatalos státusú: „A törvények és rendeletek a kisebbségi nyelvek vonatkozásában nyíltabbak vagy burkoltabbak lehetnek. A legszélsőségesebb magatartás a nyelv betiltását jelenti. A következő fok a nyelv tűrése, amikor a nyelv használata nincs megtiltva. Ez után következik az, amikor tiltják a diszkriminációt, az anyanyelv miatti hátrányos megkülönböztetést. A tiltás nyílt vagy burkolt lehet. A következő a kisebbségi nyelv használatának engedélyezése lehet. A végpontot a kisebbségi nyelv használatának támogatása jelenti, ami a nyelv megőrzését célozza.”¹⁵

Ezt követően a nyelvi emberi jogokkal kapcsolatos nemzetközi határozatokról van szó, de Romániát tekintve sajnos nincs részletezés.

Ebben a tankönyvben több olyan téma is szerepel, amelyről szükségszerű lenne beszélni a középiskolában (bár valószínűleg az akkori tanterv írta elő ezeket a témákat). Viszont az a törekvés, hogy minél több információt minél kevesebb terjedelemben közöljenek a minőség rovására meg, ennek pedig az a következménye, hogy a diákok pontatlan definíciókat ismernek meg, és ez nem is segíti őket sem a tudatos nyelvi viselkedés kialakításában, sem a kétnyelvűség helyzetének megismerésében.

Láthatjuk, hogy az esetleg felvetődő nyelvi kérdések sem a tényleges nyelvhasználatra koncentrálnak, hanem bizonyos fogalmak definiálására, illetve az elvárt nyelvváltozat jellemzőire. Az egyik legnagyobb probléma éppen ez: sok iskolában a sztenderd nyelvváltozatot úgy kívánják elsajátíttatni a diákokkal, hogy a saját nyelvváltozatuk háttérbe szorul, és az a cél, hogy ezt a sztenderdre cseréljék fel a körülményektől függetlenül.

A tantervben a következő szerepel szemléleti alapvetésként: *A középiskolai szakaszban is a nyelvhasználat áll a figyelem középpontjában: a nyelvváltozatok*

¹⁴ Uo., 201.

¹⁵ Uo., 203.

*célszerű és igényes változtatása a kommunikációs helyzetnek megfelelően. Továbbra is fontos szempont a nyelv beszélt és az írott változatában egyaránt a megértés (befogadás) és a szövegalkotás készségeinek fejlesztése, a produktív és kreatív nyelvhasználat bátorítása. A nyelvi helyességet, az érthető szép beszédet mindig a helyzetnek megfelelően kell megítélni és minősíteni. A kifogástalan helyesírás állandó és elengedhetetlen tantárgyi követelmény.*¹⁶

Látható, hogy a tanterv az additív szemlélet mellett foglal állást, bár ez nincs expliciten megfogalmazva. A nyelvváltozat megválasztását a kommunikációs helyzethez köti, ugyanígy a nyelvhelyesség megítélését is. Viszont semmilyen leírás vagy utalás nincs arra vonatkozólag, hogy ez a gyakorlatban hogyan nyilvánul meg, így a tanáron múlik az, hogy mit tart helyzetnek megfelelőnek.

Több érv is szól amellett, hogy miért lenne érdemesebb az anyanyelv kiemelt presztízsű változatát additív, hozzáadó szemléletben tanítani. A nyelv vagy nyelvváltozat az identitás részét is képezi, így ha helytelennek minősítjük egy diák nyelvváltozatát, akkor az identitását is megkérdőjelezzük, hiszen ezt a változatot a szüleitől, közösségétől tanulta.¹⁷ Másrészt pedig minden nyelvváltozat funkcionális és szükségszerű, tehát a gyakorlatban nem tudnak elboldogulni a beszélők csupán a sztenderd nyelvváltozat használatával minden helyzetben. Az additív szemlélet által úgy tudjuk a sztenderd nyelvváltozatot megtanítani a diákoknak, hogy nem minősítjük helytelennek a nyelvi megnyilatkozásait, hanem egy másik változatot mutatunk meg, majd e változatok közötti választásnak a beszédhelyzet paramétereitől való függését elemezzük. Ahogy Beregszászi Anikó is fogalmaz: „Ennek a szemléletváltásnak a társadalmi, közösségi hozadéka pedig az, hogy a tanulók kommunikatív kompetenciájának szerves részévé válik a beszédhelyzethez automatikusan igazodó (szóbeli vagy írásbeli) nyelvhasználat képessége”.¹⁸ Bár a tanterv az additív szemléletet határozza meg (még ha nem is expliciten), és a nyelvi tudatosság is szerepel a tanterv által meghatározott elsajátítandó kompetenciák között, de ilyen formában ez nem elegendő, sokkal több nyelvhasználati témáról kellene beszélni e cél eléréséhez, mint amennyit a tanterv előír.

Témámra szűkítve a vizsgálódást a probléma nemcsak abban keresendő, hogy a kétnyelvűség csak egy fogalomként jelenik meg, és nem közegként, hanem már maga a fogalom definíciója sem kielégítő. Általánosabban szólva a nyelvészeti fogalmakról sokszor azzal a helyzettel találkozhatunk, hogy

¹⁶ 2009. szept. 9-én kelt. 5099. sz. miniszteri rendelet.

¹⁷ BEREGSZÁSZI Anikó, *A lehetetlent lehetni*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2012, 37.

¹⁸ *Uo.*, 12.

leegyszerűsítik a definíciókat, és csupán egyetlen szempontot vesznek figyelembe a meghatározáskor, ettől pedig szakszerűtlenné válnak a definíciók. Ennek részben az lehet az oka, hogy a tananyagban amúgy is háttérbe szorulnak a nyelvi tartalmak, így nem alapoznak az újabb nyelvészeti kutatások eredményeire.

A kétnyelvűség összetett jelenség, és a megértéséhez nem elég, ha csak egy szempontot veszünk figyelembe, mint például azt, ami az Ambrus–Bodó szerzőpáros tankönyvében jelenik meg, azaz hogy csak a romániai magyar beszélők kontextusában tárgyalják a jelenséget. Ugyanígy az sem tartható, ha a kétnyelvűséget azzal a helyzettel azonosítják, amikor egy beszélő egyszerre sajátít el két nyelvet anyanyelvi szinten, és egyiket sem idegen nyelvként tanulja. Figyelembe véve a régiót tekintettel kell lenni arra is, hogy a romániai magyarok kétnyelvű környezetben élnek, hiszen régiótól és beszédhelyzettől függően a magyar és a román nyelvet egyaránt használják. Fontos aspektus az is, hogy ilyen környezetben még arra is hatással vannak a kétnyelvűség következményei, aki nem sajátította el a román nyelvet, hiszen arra a magyar nyelvváltozatra, amit megtanult, hatással van/volt a román nyelv, tehát egy kontaktusváltozatot használ. Ha a beszélők egyéni kétnyelvűségét vizsgáljuk, akkor szükséges, de nem elegendő szempont a romániai magyarok közösségi kétnyelvűsége. Tehát a sokféle szempontot együttesen kellene figyelembe venni.

A feladatsor témái és módszerei

A kétnyelvű környezet következményeit a romániai magyar közösségek megélik mindennapjaik során, így ezekről érdemes és szükséges már az iskolában beszélni. A feladatsor olyan lehetőséget kínál a tanároknak, hogy különösebb erőfeszítés, többletmunka nélkül és kerülve a frontális előadást, fel tudják vezetni ezt a témát egy osztályban úgy, hogy aktuális nyelvi kérdésekkel találkozhatnak a diákok, és megértsék a kétnyelvűség jelenségét, illetve következményeit. A fejlesztett segédanyag a szubtraktív szemlélet helyett egy additív szemléletet kínál, hangsúlyozva, hogy fontos megtanulni a magyar sztenderd változatát, ezzel együtt pedig azt, hogy milyen beszédhelyzet kívánja meg tőlünk ennek használatát.

A szemlélet és a tartalmak újragondolása mellett fontos szerepet tölt be az oktatási folyamatban a hogyan kérdése is. A fejlesztendő tananyagban nagy szerepet szánok változatos módszerek segítségével a kooperativitásnak és a ráhangolódás – jelentésteremtés – reflektálás folyamatának. Minden feladathoz ajánlok valamilyen módszert, de az osztály igényeihez mérten legtöbb esetben

más is alkalmazható. A módszerek kiválasztásában Pethőné Nagy Csilla¹⁹ és Spencer Kagan²⁰ módszergyűjteményei nyújtottak segítséget.

Hasonlóképpen meghatároztam a munkaformát, amely legtöbb esetben kooperatív csoport- vagy páros munka, ritkábban pedig egyéni vagy frontális feldolgozás. A feladatsorban szereplő legtöbb feladatnál érdemes heterogén csoportokkal dolgozni, amelyet Spencer Kagan a leghatékonyabbnak tart,²¹ de a munkaformák csak ajánlottak, tehát előnyös lehet az osztály igényeinek megfelelően időnként homogén csoportokat alkalmazni.

A feladatok a diákok szövegértési és szövegalkotási kompetenciáit is formálják, ugyanakkor segítenek a kritikai gondolkodás fejlesztésében is. A feladatok fontos részét képezik a valós helyzetekből vett példák és a konkrét nyelvi példákkal való, adatközpontú munkáltatás; ezek zöme a romániai magyar nyelváltozatra irányul, de tőlünk távol álló kultúrák nyelvei is előkerülnek a feladatok során az ezeknek megfelelő kétnyelvűségi helyzetekkel együtt.

A diákok egy olyan szemléletet sajátíthatnak el, amely a nyelvet a környezete függvényében vizsgálja, nem pedig egy mindentől elszigetelt entitásként. A diákok nem olyan tudást sajátítanak el, amelyet csak az iskolában kérnek számon, hanem olyat, amelynek az iskolán kívül is haszna van. Megtanulják, hogy egyik nyelváltozat sem helytelen, hiszen mindegyiknek van funkciója, de a beszédhelyzettől függ az adekvátsága, és a diákok kommunikatív kompetenciájának részévé válik az ehhez való igazodás. Az additív szemlélet ahhoz járul hozzá, hogy csökkentse a nyelvi alapú diszkriminációt az iskolában, növelje a diákok nyelvi toleranciáját is minden társadalmi közegben.

A feladatsort a következő fejezetekre lehet osztani a témák szerint: „Nyelvi változások és nyelváltozatok”, „Kétnyelvűség”, „Nyelvi érintkezések”, „A kölcsönzés indítékai” és „Nyelvi jogok”.

A feladatsor legelső része, a „Nyelvi változások és nyelváltozatok” című fejezet nem kapcsolódik szorosan a következőkhöz, de bevezetőként szolgál, hiszen egy általános képet és szakszerű szemléletet nyújt a nyelv változatairól és a nyelvi változásokról. Ebben a fejezetben azt tapasztalhatják meg a diákok, hogy nem is olyan könnyű meghatározni azt, hogy mi a nyelv, hiszen nemcsak a sztenderd nyelváltozat tartozik ide, hanem minden nyelvjárás, szociolektus, sőt még a nyelvtörténeti adatok is. Ennek megtapasztalásához sokféle nyelvi

¹⁹ PETHŐNÉ Nagy Csilla, *Befogadásközpontú és kompetenciafejlesztő irodalomtanítás: Módszertani kézikönyv*, Bp., Korona Kiadó, 2007.

²⁰ Spencer KAGAN, *Kooperatív tanulás*, Bp., Ökonet Kft., 2001.

²¹ *Uo.*, 6:1.

példán keresztül jutnak el: nyelvtörténeti példáktól nyelvjárási szövegeken keresztül a szociolektusokig. Azonban nemcsak arról van szó, hogy mindenre csak példát látnak, hanem minden esetben dolgoznak is ezekkel a szövegekkel, illetve kutatási módszereket is kipróbálhatnak.

A mai nyelvállapotot tekintve először a sztenderdről esik szó ebben a fejezetben, majd a területi nyelvváltozatokról, végül pedig a szociolektusokról is. Részletesebben a szlenggel foglalkozhatnak a diákok, és lehetőségük van végezni egy kisebb kutatást a saját iskolájuk szlenghasználatára, amely során megismerik és kipróbálják a kérdőívet kutatási módszerként. Ez utóbbit azért emelném ki, mert – ahogyan Antalné Szabó Ágnes is fogalmaz – „Az életközeli problémákkal való cselekvő tanulás (kutatás, felfedezés) fejleszti leginkább a tanulókat.”²²

A fent felsorolt témák megismerése a fejezet végén további következtetéseket és kérdésfelvetéseket eredményez. A diákok tudatosíthatják, hogy a nyelvváltozatok szempontjából senkinek sem homogén a nyelvhasználat, ugyanis több csoportnak is tagjai vagyunk, és minden csoportnak van hatása a nyelvhasználatunkra valamilyen formában. Annak a problematikája is felmerül, hogy mi alapján tudjuk eldönteni, illetve el tudjuk-e dönteni egyáltalán, hogy két nyelvváltozatról, két nyelvjárásról van-e szó vagy két különálló nyelvről. Majd egy vita keretén belül az a kérdés is helyet kap, hogy szükség van-e a sztenderd nyelvváltozatra.

Láthatjuk, hogy a feladatsor első fejezete nemcsak megmutatja, hogy milyenek lehetnek a nyelvváltozatok és nyelvi változások, hanem olyan kérdésekről is elgondolkodtatja a diákokat, amelyekre nincs egyértelműen helyes válasz. Bár ez a fejezet önmagában is igen hasznos lehet, a teljes feladatsor szempontjából azért fontos, mert a diákok nemcsak megtanulnak bizonyos fogalmakat, de egy nyelvészeti szemléletet is elsajátítanak.

A „Kétnyelvűség” című fejezetben nem csupán a kétnyelvűség fogalmának az értelmezéséről van szó, hanem más fogalmak tisztázásáról is, illetve érintőlegesen a kultúrák különbözőségének és változásának aspektusaira is kitérek. A fejezet nem konkrétan a kétnyelvűség meghatározásával kezdődik, hanem más kapcsolódó témákkal, amelyek fontosak lehetnek. Először azt tapasztalhatják meg a diákok, hogy a különböző kultúrákban mennyire más-képp beszélnek az emberek, majd szó van a kommunikatív kompetenciáról is. A két téma együtt arra világít rá, hogy a nyelvtudás még nem elégséges a sikeres kommunikációhoz, hiszen ehhez még kommunikatív kompetenciákkal, kulturális tudással is rendelkezünk kell.

²² ANTALNÉ SZABÓ ÁGNES, *Az anyanyelvi nevelés új stratégiái*, Magyar Nyelvőr, 2003/4, 421.

Mivel a kétnyelvűség kétkultúrájussággal is járhat, a fejezet először ezt a témát járja körbe, majd ezt követően kezdünk el konkrétan foglalkozni a kétnyelvűséggel. Magának a kétnyelvűségnek a meghatározása egyrészt nem egyetlen definícióból áll, hanem több szempont is érvényesül a feladatokban, másrészt inkább arról van szó, hogy ki a kétnyelvű beszélő, mintsem a kétnyelvűség absztrakt fogalmáról. Ezt szemlélteti a feladatbank alábbi részlete:

Módszer: idézetkártya²³, T-táblázat²⁴, csoportmegoldás²⁵; csoportmunka 4 fős heterogén csoportokban

Célok: megmutatni, hogy mi mindent magába foglalhat a kétnyelvűség fogalma ahhoz képest, hogy a diákok általában csak a balansz kétnyelvűség definíciójával találkozhatnak; különböző meghatározások megismerése

Szövegkártyák:²⁶

1. „A kétnyelvűség (bilingvizmus) két nyelv kapcsolatának, két nyelv kapcsolata pedig két etnikum, illetőleg azok tagjai kapcsolatának a közvetlen vagy közvetett következménye”. A jelenség nagyon összetett, sok szempontból változatos, illetve több tudomány terén is nagy a jelentősége. Több esetben is előfordul az, hogy egy nyelv két vagy több más nyelvvel érintkezik, ilyenkor többnyelvűségről beszélünk, ez azonban jelentősen ritkább jelenség, mint a kétnyelvűség.
2. Bloomfield azokat tekinti „valódi” kétnyelvűeknek, akik mindkét nyelvet anyanyelvi szinten ismerik és használják, így eléggé leszűkíti a kétnyelvűek körét.
3. Diebold szerint azok a személyek kétnyelvűek, akik érintkeznek egy másik nyelvvel is, és képesek ezt anyanyelvi környezetben használni.
4. Az újabb kutatásokban „a kutatók kontinuumként tekintenek a kétnyelvűség fogalmára, amely kontinuum két végpontján az egynyelvűség az első (L1, anyanyelv) nyelven, illetve a másodnyelven (L2) található, míg a középpontjában a kétnyelvűség »klasszikus« modellje. A kétnyelvű beszélők e kontinuum különböző pontjain helyezkednek el”.

²³ I. PETHŐNÉ, *i.m.*, 232.

²⁴ I. Uo., 291–292.

²⁵ I. KAGAN, *i.m.*, 11.5–6.

²⁶ A szövegek alapjául szolgáló szakirodalom lelőhelyei: KARMACSI Zoltán, *Interferenciajelenségek az etnikailag vegyes házasságokban nevelkedő gyermekek beszédében* = szerk. BENŐ Attila, SZILÁGYI N. Sándor, *Nyelvi közösségek – nyelvi jogok*, Kolozsvár, Anyanyelvápolók Erdélyi Szövetsége, 2006, 167; KISS Jenő, *Társadalom és nyelvhasználat*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 211; WARDHAUGH, Ronald, *Szociolingvisztika*, Bp., Osiris Kiadó, 2002, 85.

5. Ronald Wardhaugh azt a problémát említi, hogy olyan nehézségbe is ütközhetünk, hogy bizonyos esetekben nem tudjuk megállapítani, hogy az illető személy kétnyelvű vagy kétdialektusú.

6. Kiss Jenő könyvében több meghatározással találkozunk a kétnyelvűség kapcsán. Említést tesz olyan értelmezésekről, amelyek alapján a kétnyelvű beszélő egyformán anyanyelvi szinten ismer és tud használni két nyelvet, más esetben kétnyelvűségnek számít az is, ha elfogadható szinten tudja a második nyelvet, vagy ha megérti az írott nyelvet, de más szerzőnél az a kétnyelvű, aki napi szinten használja mindkét nyelvet.

7. Két típusról beszélhetünk akkor, ha figyelembe vesszük, hogy egyes személyek vagy meghatározott csoportok kétnyelvűségéről beszélünk-e: van egyéni és közösségi vagy társadalmi kétnyelvűség. Karmacsi Zoltán Lanstyák nézőpontját közvetíti, aki azt a beszélőközösséget tekinti kétnyelvűnek, ahol a napi kommunikációban használnak két nyelvet, azonban nem kell minden tagnak kétnyelvűnek lennie. Ennek egyik oka az, hogy a két nyelv szabályairól és használati köréről nekik is van ismeretük, például arról, hogy milyen helyzetben melyik nyelv a használatos. A másik oka pedig az, hogy ők is az anyanyelv kétnyelvű változatát sajátították el.

Feladat: Csoportban olvassátok el a kapott kártyán levő szöveget, értelmezzétek, beszéljétek meg egymás között! Hogyan mondanátok el a szöveg alapján saját szavaitokkal azt, hogy mi a kétnyelvűség? Melyik definíció áll a legközelebb a saját értelmezéseitekhez –, ahhoz, amit leírtatok az 1. feladatban? Írjátok *T-táblázatba* az összehasonlítást, majd *csoportmegoldás* technikával folytassátok a mondatot: *A kétnyelvű beszélő...*

Arról, hogy hányféleképpen lehet valaki kétnyelvű, nemcsak bizonyos osztályozásokat olvashatnak a diákok, hanem ezt társukra, illetve magukra vonatkozóan is felméri. A következőkben egy kis betekintést nyerhetnek a kétnyelvűség pszicholingvisztikai vonatkozásaiba, végül pedig megismerhetik a kétnyelvűvé válás lehetőségeit is.

Fontos szempont a kódváltás és a kódválasztás közötti különbségtétel is,²⁷ és annak a körülménye, hogy ezek a jelenségek hogyan valósulnak meg

²⁷ „Az a konkrét dialektus vagy nyelv, amelyet valaki egy adott alkalommal használatra kiválaszt, kód, olyan rendszer, amelyet két vagy több fél közötti kommunikációra használnak. Nagyon szokatlan, ha egy beszélő csak egy ilyen kódot vagy rendszert tud vagy használ. Rendkívül ritka dolog, hogy valaki egy nyelvnek csak egy változatát tudja – legyen az dialektus, stílus vagy regiszter –, annyira, hogy külön magyarázatra szorul. A legtöbb beszélő az általa beszélt nyelvnek több változatát ismeri, és a két-, sőt a többnyelvűség is inkább norma sok ember számára a világ minden táján, mint az egynyelvűség. Ezért az emberek általában rákényszerülnek egy sajátos kód kiválasztására, ha beszélni akarnak, s azt is eldönthetik, hogy átváltnak-e egy másik kódra vagy keverik-e a kódokat.”; WARDHAUGH, Ronald, *Szociolingvisztika*, Bp., Osiris Kiadó, 2002, 89.

a mindennapjainkban. Ennek a kérdésnek az is része, hogy a különböző beszédhelyzetekben mások az elvárások, és ehhez alkalmazkodva kell megválasztanunk a nyelvet vagy a nyelvváltozatot is.

A kölcsönzés és a kódváltás jelenségét a köztudomásban gyakran nevezik kevert nyelvnek,²⁸ ezért fogalomtisztázás miatt fontosnak tartottam, hogy erről is legyen szó, ugyanis a kódkeverésnek más okai vannak, mint a kölcsönzésnek. Hasonlóképpen a nyelvcseré és a nyelvvesztés okaival kapcsolatban is az van a köztudatban, hogy ezeknek az oka a kétnyelvűség és a szókölcönzés. A feladatok arra világítanak rá, hogy a két jelenség okai sokkal összetettebbek; bár kétnyelvűség nélkül nem történhet nyelvcseré és/vagy nyelvvesztés, ezek bekövetkezéséhez még nem elegendő feltétel.

A fejezet célja egyrészt az, hogy a diákok összetettségében ismerjék meg a kétnyelvűség jelenségét, másrészt pedig az, hogy tudják a mindennapi életükhöz kapcsolni, és ne csak egy újabb absztrakt fogalmat sajátítsanak el.

A feladatsorban a nyelvi érintkezéseknek a két legfontosabb kérdése az, hogy mit és miért kölcsönzünk, ezt a két kérdést igyekeztem körbejárni. A „Nyelvi érintkezések” című fejezetben nemcsak a lexikális kölcsönzésekről van szó, hanem szinte minden olyan nyelvi jelenségről, amelyet kölcsönözni szoktunk: például jelentéskölcsönzés, tükörszavak és tükörszerkezetek, vonzatkölcsönzés, szórendi kérdések. Ezek mellett arra is kitér a fejezet, hogy hogyan módosulhat egy kölcsönzött szó jelentése az átvevő nyelvi szóhoz képest.

A feladatokban megjelenő példák terén a romániai magyar nyelv román kölcsönzései leghangsúlyosabbak, de más nyelvből vett példákat is láthatnak a diákok a feladatsorban, illetve helyenként a román nyelv magyar kölcsönzései is felmerülnek, amely igen fontos szempont, hiszen nem beszélhetünk egyoldalú kölcsönzésről.

Ez a fejezet nemcsak arról szól, hogy a diákok megismerik a kölcsönzés szintjeit, hanem arra is igyekszik rávilágítani, hogy ez egy természetes folyamat, a nyelvtörténet minden pontján kölcsönöztünk más nyelvből, csupán ezeket az elemeket már nem feltétlenül érezzük idegennek. Másrészt érintett az a nyelvi mítosz is, miszerint kerülni kell minden idegen elemet, mert az „rontja a nyelvet”. A diákoknak van lehetőségük megtapasztalni, hogy ez a mítosz éppen természetes nyelvi jelenséget mutat be károsnak: a kölcsönzés

²⁸ Például az alábbi cikkben is ezt láthatjuk: „Ugyancsak ebben a témában érdemes megemlíteni a kevert nyelv használatát. Néha a románok is használnak magyar szavakat, amikor beszélnek, viszont magyaroktól is hallottam román mondatokat, miközben magyarul beszéltek.”; <http://marosvasarhelyi.info/hirek/ezt-tanultam-egy-ev-alatt-romankent-mig-magyarok-kozott-eltam> (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

és a változást. Nem az idegen szavak túlzó használatára biztatja a diákokat a feladatbank, hanem inkább arra világít rá, hogy nem lehet csak egyetlen szempontot figyelembe venni az idegen szavak használatának kérdésében, leginkább az adott beszédhelyzet határozza meg, hogy mi helyénvaló.

E téma kapcsán a következőkben bemutatok még egy feladatot, amely során arról a kérdésről kell vitatkozniuk a diákoknak, hogy rontja-e a magyar nyelvet az idegen szó. Ehhez már az előző feladatban feldolgozták Buvári Márta *Ne lájkold – tetszikeld!*²⁹ című szövegét az ahhoz tartozó internetes hozzászólásokkal együtt, így a diákok a sajátjaikon kívül megismerhettek több más érvet és véleményt.

Módszer: konstruktív vita³⁰

Cél: annak tudatosítása, hogy nem beszélhetünk nyelvromlásról, ha új szavak kerülnek a nyelvbe

A vitát az előző feladatban már előkészítették a diákok, tehát azt a szöveget kell felhasználniuk. Mivel a szöveget már olvasták, és érveket is gyűjtöttek belőle, ezeket kell rendszerezniük, kiegészíteniük.

Ez egy nyelvi mítosz, amely nem foglalkozik azzal a ténnyel, hogy a nyelv folyamatosan változik, és minden jövevényszó először idegen szó volt.

A nyelv művelők előszeretettel támogatják ezt a mítoszt. Fontos megjegyezni, hogy a nyelv művelő nem nyelvész, tehát nem tudományos kontextusban foglalkozik a nyelvvel.

Nyelvromlásról akkor beszélhetünk, ha az adott nyelv már nem tud minden szükséges funkciót betölteni, tehát az idegen szavak nem „ronthatják” a nyelvet.

Lastyák István így cáfolja ezt a mítoszt: „Nagyon sok körülménytől függ, hogy egy bizonyos közléshelyzetben a belső keletkezésű vagy az idegen szó használata helyénvalóbb, ill. célravezetőbb-e. Ugyanez igaz a nyelv alakítás vonatkozásában is: nem magától értődő, hogy minden idegen szónak érdemes létrehozni és elterjeszteni egy belső keletkezésű megfelelőjét, hanem ez is a körülményektől függ. Fontos szempont például, hogy mennyire gyakori fogalomról van szó, csak a szakemberek szűk köre fogja-e használni, vagy a szakmán kívüliek is. Az idegen szó mellett szólhat pl. az, hogy megkönnyíti a nemzetközi szakmai kommunikációt, adott esetben könnyebben ejthető, rövidebb, netán szemléletesebb a lehetséges belső keletkezésű megfelelőjénél, esetleg családja van már az átvevő nyelvben stb. Az idegen szavak nagyobb töbeli változatosságot

²⁹ A szöveg az alábbi linken érhető el: <http://nyelvmuveles.hu/mondjuk-magyarul-idegen-szavak/lajkol-tetszikel>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

³⁰ I. PETHŐNÉ, i.m., 264–265.

hoznak létre az átvevő nyelvben, s így lehetővé teszik a színesebb fogalmazást, a töisméltések elkerülését.”³¹

A vita során/végén hangsúlyt kéne fektetni *A magyar beszélő* hozzászólásaira, mert – nem derül ki, de – egy elismert nyelvész.

A vita végén reflektáljunk Lanstyák szövegére, a feladat célja, hogy a diákok megállapítsák, hogy a kölcsönzés és a nyelvi változás egy természetes folyamat. Minden jövevényszó – amelyet elfogadnak a nyelvművelők is – először idegen szó volt, az idő során épült be a nyelvbe. Tehát ilyen esetben semmiképp sem beszélhetünk nyelvromlásról, hanem egy természetes jelenségről.

Az előző cikk és a hozzátartozó kommentek segítségével vitázzatok az alábbi kérdésen és állításon *konstruktív vita* technikával!

Rontja-e a magyar nyelvet az idegen szó?

A „Nyelvi érintkezések” című fejezetben a nyelvi napló írását sajátíthatják el a diákok, ami nemcsak azért hasznos, mert nyelvi adatokat szolgáltat, hanem azért is, mert ezáltal jobban odafigyelnek mások nyelvhasználatára és sajátjukra egyaránt.

„A kölcsönzés indítékai” című fejezetben azt szeretném megtagasztaltatni a diákokkal, hogy a kölcsönzés sokkal összetettebb jelenség annál, mint ahogyan azt a közvélemény láttatja, és számos oka lehet annak, hogy kölcsönzünk valamilyen nyelvi elemet, az indítékok pedig legtöbbször összejátszanak. A hiánykölcsönzés mellett szó van a kulturális kölcsönzési modellről, a presztízs-kölcsönzési modellről, a hangalaki expresszivitásról, az etnocentrikusságról, a negatív tulajdonságokat jelölő jelentésmezőkről, a nyelvi taburól, a vizualitásról és a gazdaságosságra való törekvésről.³² Mindezek nemcsak absztrakt fogalmakként vannak bemutatva, hanem – ahogy az előző fejezetekben is – számos nyelvi példa és munkáltató feladat alapján ismerhetik meg a diákok az említett jelenségeket.

Az utolsó fejezet a nyelvi jogok kérdéseit foglalja össze. Többek között abból az okból tartottam fontosnak ezt a témát is körbejárni, mert a téma nem szerepel a tantervben, és a gyakorlatban nagyon ritkán kerül sor ennek a megbeszélésére, tanítására. Az Ambrus–Bodó tankönyvvel ellentétben inkább a romániai helyzetre fektettem a hangsúlyt, mivel nagyon kevesen vannak tisztában nyelvi jogaikkal. A nyelvi jogok nemzetközi vonatkozásai is megjelennek a feladatsorban, de a fennebb említett ok miatt a romániai helyzet

³¹ LANSTYÁK István, *Általános nyelvi mítoszok*, é. n., 16. <https://goo.gl/Hj9J8o>. (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)

³² I. BENŐ, *i.m.*

kerül középpontba. Emellett pedig a feladatok olyan nyelvi jogi problémákra is rávilágítanak, mint például az, hogy milyen különbségek vannak az elmélet, a jogok megfogalmazása és a joggyakorlat között. Azt is tárgyalja a fejezet, hogy az Európai Unió nyelvi jogi dokumentumaihoz képest milyen jogok nem érvényesülnek Romániában, és ennek mi lehet az oka.

Annak érdekében, hogy a diákok ne különállóan tekintsenek a különböző fejezetekben megtanult információkra, a feladatsor végén van egy összegző feladat, egy projektmunka, amelynek az a célja, hogy reflektáljanak a teljes anyagra, a reflexió segítségével pedig vegyék észre az összefüggéseket a fejezetek között is.

Összegzés

Összességében a feladatbankról elmondható, hogy olyan tudást igyekszik átadni, amely a diákok hétköznapijaiban is hasznosítható, emellett pedig korszerű nyelvészeti szemléletet is elsajátíthatnak az ezzel dolgozók. A feladatok témáit illetően igyekeztem minél részletesebb kutatást végezni a szakirodalomban, hogy minél több szempontból tudjam megvilágítani az adott kérdéseket.

Bár a feladatbank használatra kész, a gyakorlatba ültetését több tényező is akadályozza. Egyrészt az, hogy sok magyartanár nem képviseli a feladatsorban megjelenő nyelvészeti szemléletet, másrészt pedig az, hogy a tanórákon az érettségi követelményeire koncentrálnak inkább. Az érettségi és a tanterv követelményeire vonatkozóan viszont nem várható változás a közeljövőben. Előrelépést jelent az, hogy a 2017-ben induló 5. osztály már új és korszerűbb tanterv szerint fog tanulni. Ezt idővel remélhetőleg követni fogja a középiskolások tantervének változása és az érettségi vizsga követelményeinek újragondolása is, viszont ehhez még el kell telnie néhány évnek.

Források

- AMBRUS Ágnes, BODÓ Anna, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a líceumok IX. osztálya számára*, Kolozsvár, Stúdium Kiadó, 2004.
- AMBRUS Ágnes, BODÓ Anna, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a líceumok X. osztálya számára*, Kolozsvár, Stúdium Kiadó, 2005.
- BARA Katalin, CSUTAK Judit, BALÁZS Géza, BENKES Zsuzsa, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a XI. osztály számára*, Déva, Corvin Kiadó, 2005.
- BARA Katalin, CSUTAK Judit, BALÁZS Géza, BENKES Zsuzsa, *Magyar nyelv és irodalom. Tankönyv a XII. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2004.

- ORBÁN Gyöngyi, *Irodalomtörténeti olvasókönyv. Alternatív tankönyv a XI. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2001.
- ORBÁN Gyöngyi, *Magyar irodalom. Alternatív tankönyv a IX. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2000.
- ORBÁN Gyöngyi, *Magyar irodalom. Alternatív tankönyv a X. osztály számára*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2000
- ORBÁN Gyöngyi, *Olvasókönyv XII. osztályosoknak*, Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2007.

Hivatkozott irodalom

- ANTALNÉ SZABÓ Ágnes, *Az anyanyelvi nevelés új stratégiái*, Magyar Nyelvőr, 2003/4, 408–427.
- BENŐ Attila, *A kölcsönszó jelentésvilága: A román–magyar nyelvi érintkezés lexikai-szemantikai kérdései*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2004.
- BENŐ Attila, *Kontaktológia. A nyelvi kapcsolatok alapfogalmai*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 2008.
- BEREGSZÁSZI Anikó, *A lehetetlent lehetni*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2012.
- KARMACSI Zoltán, *Interferenciajelenségek az etnikailag vegyes házasságokban nevelkedő gyermekek beszédében* = szerk. BENŐ Attila, SZILÁGYI N. Sándor, *Nyelvi közösségek – nyelvi jogok*, Kolozsvár, Anyanyelvápolók Erdélyi Szövetsége, 2006, 166–176.
- KIEFER Ferenc főszerk., *Magyar nyelv*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2006.
- KISS Jenő, *Társadalom és nyelvhasználat*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- LANSTYÁK István, *Általános nyelvi mítoszok*, é. n. <https://goo.gl/Hj9J8o> (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 10.)
- PETHŐNÉ Nagy Csilla, *Befogadásközpontú és kompetenciafejlesztő irodalomtanítás. Módszertani kézikönyv*, Bp., Korona Kiadó, 2007.
- Spencer KAGAN, *Kooperatív tanulás*, Bp., Ökonet Kft., 2001.
- WARDHAUGH, Ronald, *Szociolingvisztika*, Bp., Osiris Kiadó, 2002.

Kaba Ariel

Shamefur Dispray

Az elképzelt szamuráj nyelve kultúra- és médiumközi perspektívában

Témafelvetés

Manapság egyre nagyobb szerepet kap a digitális kommunikáció,¹ s ennek megfelelően a kutatások is egyre gyarapodnak. Jelen vizsgálat a digitális kommunikáció eddig kevésbé ismert testvérét, a virtuális kommunikációt teszi meg témájának.

A virtuális kommunikáció terminus alatt a konvencionális kommunikáción (reális és digitális kommunikáción) kívüli jelenségeket értjük, azokat, amelyek a hagyományos értelemben véve nem számítanak kommunikációnak, hiszen nem interakción alapuló kommunikációt fednek, hanem indirekt, egyoldalú input-alapú kommunikációt, amely többnyire nem a való életben zajlik. Ilyenek például a könyvek, a televízió-műsorok, a zene, a filmek, az anime, a manga, illetve az offline videójátékok is.²

A videójáték-kutatás³ hazánkban főleg a gamifikációra⁴ és a játékosok (*gamerek*) nyelvhasználatára, illetve a játékosközösségekre korlátozódik.⁵

¹ I. digilektus; VESZELSZKI Ágnes terminusa; vö. Uő, *Digilect: The Impact of Infocommunication Technology on Language*, Berlin, Boston, De Gruyter Saur, 2017.

² A konvencionális kommunikációról és a virtuális kommunikációról bővebben I. KABA Ariel, *Pokemon-go ポケモン語 – avagy hogyan kommunikálnak a Pokemonok?* = *Doktoranduszok tanulmányai az alkalmazott nyelvészet köréből 2017*, szerk. Ludányi Zsófia, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 2017, 87–99.; valamint KABA Ariel, *Kiterjesztett kommunikáció: az új paradigma*, MANYE XXVI. Kongresszus, 87–99.

³ Saját terminus. A videójáték-kutatás felöleli a ludológiát; a felhasználók kutatását, így a *gamer*-nyelvészetet; a videójáték-nyelvészetet; a videójátékok kommunikációjának kutatását, és így tovább.

⁴ vö. FROMANN Richárd, *Játékoslét: A gamifikáció világa*, Typotex Kiadó, 2017.

⁵ vö. BALOGH Andrea, *Geeknyelvtan? A számítógépes játékok nyelvéről* = *Tudomány, technolektus*,

Jelen dolgozat újító ebben a tekintetben is, hiszen nem a videójátékokról szóló beszélgetéseket, s nem is a videójátékban történő (*gamer*) interakciót vizsgálja, hanem kimondottan a videójátékok kommunikációjával foglalkozik.

A kutatás ötlete a címben szereplő mémből⁶ támadt: a *Total War: Shogun 2* című videójátékban⁷ a narrátor (itt hadi tanácsadó) szájából hangzik el a kifejezés angol nyelven – erős japán akcentussal. Ekkor vetődött fel a kutatást elindító kérdés: Valóban így beszélne egy középkori (japán) szamuráj?

Cél

A tanulmány fő célja, hogy kiderítse, hogyan beszélnek a szamurájok – mind az „elképzelt”, mind a „virtuálisan valósak” –, illetőleg mi határozza meg a kommunikációjukat. A fókusz ennél fogva a korpuszban szereplő szamurájok hagyományos értelemben vett kommunikációja, tehát a verbális és a nem-verbális kommunikáció – tekintettel a megnyilatkozásaikat befolyásoló nem hagyományos, hanem kiterjesztett kommunikatív tényezőkre is, mint például a karakter, az audio-vizualitás, valamint elrendezésbeli meta-tényezők.⁸

Kutatási kérdések

A kutatás főbb kérdésfelvetései a következők: (i) Mennyire van létjogosultsága az akcentusnak a *Shogun 2* című videójáték lokalizációjában? [KK1]; (ii) Mi az a nyelv(ezet), amelyet érzékeltetni kívántak a játék készítői az akcentus alkalmazásával, tehát milyen az autentikus, „ideális” szamurájnyelv, illetve milyen az elképzelt, illetőleg a virtuális szamurájokkal asszociált nyelv? [KK2]; (iii) Mennyiben alapoznak a szerepnyelvezetre a korpuszban? [KK3]; (iv) Hogyan alkotják meg a szamuráj-karaktert? [KK4]

terminológia. A tudományok, szakmák nyelve, szerk. VESZELSZKI Ágnes, LENGYEL Klára, Bp., Éghajlat Könyvkiadó, 2014, 345–352.

⁶ bővebben l. VESZELSZKI Ágnes, *Humor a digitális kommunikációban: az internetes mémek = Sokszínű humor: A III. Magyar Interdiszciplináris Humorkonferencia előadásai*, szerk. VARGHA Katalin, T. LITOVKINA Anna, BARTA Zsuzsanna, Bp., Tinta, ELTE BTK Magyar Szemiotikai Társaság, 2013, 11–25.

⁷ THE CREATIVE ASSEMBLY, *Total War: Shogun 2*, SEGA, 2011.

⁸ A kiterjesztett kommunikációról, a meta-kommunikációról és az elrendezésről l. KABA Ariel *NARUTO -ナルト-: A magas- és a populáris kultúra örvénye = Gyermekképp és oktatás Japánban*, ELTE TÓK, 2017. (Előkészületben.); valamint UÓ, *Pokemon-go...*, i.m.; valamint UÓ, *Kiterjesztett...*, i.m.

Módszer

A kutatást dinamikus médiumok,⁹ tehát videójátékok, filmek és dokumentumfilmek, illetve egy TV-show elemzése révén, ugyanakkor angol, német, japán és koreai nyelvű anyagok vizsgálatával végzem az alábbi korpusz alapján, amely több mint 120 órányi feldolgozott adatmennyiséget tartalmaz: (i) *Nobunaga Concerto*, 信長協奏曲 (film); *Samurai Headhunters, Heroes and Villains: „Shogun”* (dokumentumfilmek); *Kómjó-ga-cudzsi*, 功名が辻 (sorozat); *Za konja va historii*, ザ今夜はヒストリー (TV-show); *Szengoku-muszó*, 戦国無双 4 II, *Szengoku-muszó*, 戦国無双 4, *Szengoku-muszó*, 戦国無双 3, *Szengoku-muszó*, 戦国無双 2 (videójátékok).

A különféle médiumok és nyelvek bevonásával az a célunk, hogy teszteljük a szamurájnyelv integritását, illetve diffúz jellegét. Megfigyelhető egy kis aránytalanság a korpuszban, amelynek oka, hogy a televízióban és a mozivásznon meglehetősen kötött, hogy a filmek, TV-show-k, dokumentumfilmek milyen hosszúak lehetnek, másrészt nem találni bőséggel autentikus anyagot, amely pontosan a választott témánkról szól.

A nyelvek szerepeltetésének arányában is megfigyelhető, hogy túlnyomórészt japán, utána pedig angol anyagokat alkalmaztunk. Ennek az az oka, hogy a videójátékok többségét nem lokalizálják Magyarországon, így szinkronnal szinte sosem, s legföljebb – önkéntesek által készített – nem hivatalos magyar felirattal találkozhatunk a játékokban, amennyiben egyáltalán készült hozzá felirat. Ellenben az angol nyelvet tekintve az itthoni helyzet fordítottját tapasztaljuk: Mivel az angol *pivot-language*-nek¹⁰ számít a videójáték-készítés területén is, így szinte valamennyi videójáték angolul is megjelenik, szemben például a magyar és a német nyelvvel. A japán kivételnek számít e tekintetben, hiszen rendkívül népszerű és nyereséges videójátékgyártói vannak Japánnak, amelyek eredeti nyelven, japánul adják ki elsődlegesen a videójátékaikat.

Elméleti keret

A dolgozat kutatási célja merésznek tűnhet első ránézésre: egy olyan társadalmi réteg nyelve lesz kutatás tárgyává, amely már nem létezik; ráadásul nem rendelkezünk olyan forrásokkal, amelyek a szamurájok mindennapi beszélgetéseit rendelkezésre bocsátanák.

⁹ Saját terminus. A különféle médiumok (vs. média) közt megkülönböztetünk statikus és dinamikus médiumokat aszerint, hogy nyelvi vagy vizuális kommunikáció generálására képes (statikus), vagy audiovizuális és nyelvi kommunikáció generálására is (dinamikus).

¹⁰ „Kiinduló nyelv” egy produktum további fordításaihoz.

genderlektust vizsgálja; a gendernyelvészetben ugyanis általában többségben vannak azon kutatások, amelyek a nőkre fókuszálnak.

Ha a szamurájok nyelvhasználatát a szerepnyelvezet elgondolása szerint próbáljuk értelmezni, akkor a következő példákat kapjuk:¹⁷

(1) うむ、さよう、せっしゃが存じております

[umu, szajó, szessa ga zondzsiteorimaszuru]

‘Igen, úgy van.’

(2) 左様、拙者が存じておる

[szajó, szessa ga zondzsiteoru]

‘Úgy van.’

Használhatónak tűnik a teória, hiszen mindkét (japán) mondatból kiderül, hogy férfiről van szó, s látszik az archaikus nyelvhasználatán, hogy nem a ma emberéről van szó, hanem legalább száz évvel korábbi emberről. Az árulkodó nyelvi változók a következők: a névmások (さよう、左様 és 拙者) a kandzsihasználat miatt (、), valamint az igehasználat (存じておる、～まする). Ezen tényezőkből már többé kevésbé megállapítható a beszélő gendere, (élet) kora és a foglalkozása is.

Szadanobu Tosijuki ezt a fajta képzettársítás útján történő karaktermegnevezést, azaz karaktermodellt, amely a szerepnyelvezeten alapul és sztereotíp karakterekre irányul, *megnyilatkozáskarakternek* nevezi.¹⁸

Felmerül azonban a kérdés, hogy mennyire tételezhető föl az, hogy egy egész társadalmi réteg ugyanezeket a nyelvi változókat fogja használni. Mennyire lehet homogén a szamurájok nyelve? Mennyiben lehet nyelvi sztereotípiával leképezni egy nyelvváltozatot? Korábbi kutatások alapján elmondható, hogy nem feltétlenül használ férfinyelvezetet egy szereplő csak azért, hogy kifejezze férfiasságát, férfi mivoltát.¹⁹

Továbbá találunk olyan nyelvi egységeket is, amelyek – szemben a szerepnyelvezettel – nem a standard nyelv részei, például a *ttebajo* ってばよ összetett

¹⁷ KINSZUI Szatosi 金水敏 *Jakuvarigo: Kenkjú no tenbó* 「役割語」研究の展望, The 13th EAJIS International Conference at Tallinn University, Estonia, 2011 (kiosztmány); valamint KINSZUI Szatosi 金水敏 *Bácsaru nihongo: jakuvarigo nicuite* ヴァーチャル日本語 役割語について, *International Conference on Practical Linguistics of Japanese* (ICPLJ6), 2012 (kiosztmány).

¹⁸ SZADANOBU Tosijuki 定延利行, *Kotoba to hacuvakjarakuta* ことばと発話キャラクター, Bungaku 『文学』 hetedik kötet 七巻 (2006) hatodik szám 六号, 117–129.

¹⁹ KABA, *Yakuwarigo...*, i. m.; UÓ, *A japán nemek...*, i. m.; UÓ, *A nemek pragmatikája...*, i. m.

zárópartikula.²⁰ Erre más kutató is felfigyelt,²¹ s bevezette a *karakterkopula* és a *karakterpartikula* fogalmakat, amelyek megjelölik a standard elemeken kívüli elemek egy részét is, például *nyja* にゃ, *hjon* ヒョーン. A hiányosság abban rejlik, hogy ezen terminusok továbbra is a szerepnyelvezet keretein belül operálnak, lévén a felhozott példák onomatopoetikus kifejezések, amelyeket egy-egy állatnak tulajdonít a japán nyelv – azaz hagyományos (statikus) jelentésképzésről van szó.²²

Ugyanakkor az előbbi fordítottja is lehetséges: a standard nyelvi rendszer része az adott kifejezés, tehát potenciónalisán szerepnyelvezet lehetne, viszont nem állítható fel a szerepnyelvezet-alapú karaktermodell, a megnyilatkozás-karakter, mivel nem sztereotip lexicáról van szó, hanem „átlagos” szavakról (például *barrel*²³ vagy *stupid dog*),²⁴ amelyek szereplőket, *karaktereket* jelölnek. Egyfajta karaktermodell tehát így is megkonstruálódik, de nem a szerepnyelvezet útján, s nem is hagyományos jelentésképzéssel.

A fentiekből kiderül, hogy a szerepnyelvezet nem csupán a verbális kommunikációt képtelen kielégítően leírni a személyekre, illetve karakterekre nézve, de a nem-verbálisról még csak szót sem ejt. Ebből kifolyólag pedig amellet érvelünk, hogy a szerepnyelvezet kötöttségét, illetve korlátait a *karakter-teória* tudja áthidalni.

A karakterteória: karakternyelv

A karakter szót mindenki ismeri: a köznyelvben vagy a betűket, a leütéseket, esetleg étel vagy ital ízének a jellegzetességét, filmszínészt, anime-szereplőt vagy mesehőst jelöl, mindenesetre egyfajta jellemző vonást, identifikáló sajátosságot, karakterisztikus tényezőt jelent.

²⁰ KABA Ariel, *Fordítási kérdések a japán–magyar nyelvpár viszonylatában — A zárópartikulák korpuszalapú vizsgálata, különös tekintettel a ne és jo partikulákra*, KGRE, 2014, kézirat, alapszakos szakdolgozat. Bővebben l. Uő, *A nemek pragmatikája...*, i.m.

²¹ SZADANOBU Tosijuki 定延利之, *Kjaragobi ga arawareru kankjó* 「キャラ語尾が現れる環境」 = *Jakuvarigokenkjú no csihei* 『役割語研究の地平』, Kinszui Szatosi (szerk.) 金水敏 (編), Kurosio Publishers くろしお出版, 2007, 27–47.

²² A hagyományos, statikus, illetve a dinamikus, emergens jelentésképzésről l. KABA Ariel, *Leave a like and subscribe! – On PewDiePie and the Bro Army*, MONEY TALKS? COMMUNICATION AS/AND ECONOMY. International Interdisciplinary Conference, Budapesti Corvinus Egyetem, 2017. (Előkészületben.); Uő, *Pokemon-go...*, i.m.; valamint Uő, *Kiterjesztett...*, i.m.; Uő, *A nemek pragmatikája...*, i.m.

²³ Uő, *Pokemon-go...*, i.m.

²⁴ John R. DILWORTH, *Courage the Cowardly Dog*, Cartoon Network, 1999–2002.

A karakter-teória is ezen a 'karakter'-jelentésen alapul;²⁵ a teória fő tézise, hogy a karakter a nyelv attribútuma (is). A karakter, s így a karakternyelv is univerzális, tehát minden nyelv valamely módon kifejezi a karaktert, akár konvencionális, akár szituatív, emergens úton.

A karakterattribútum lényege, hogy hatással van az adott karakter („szereplő”) megnyilvánulásaira, például jellegzetessé teszi a kommunikátort;²⁶ fő jellemzője pedig az emergens mivolta, ezért a karaktert mint nyelvi attribútumot is csak olyan nyelvi kategóriával lehet meghatározni, amely képes a szituativitás, vagy az ad hoc jelleg, és a dinamizmus, jelen esetben a dinamikus jelentésképzés felölelésére. A karaktert kifejezésre vivő elemeket ezért karakterjelölőnek nevezzük.

A karakternyelv rendszere karakterlektusokból áll,²⁷ és nem csupán a nyelvi jeleket öleli fel, hanem a nem-nyelvi jeleket és a vokális kódot is. A karakterlektusok elemei a karakterjelölők és a karakterjelölők által kifejezett karakterminőségek, karakterstílusok összessége. Azt az eljárást, amely több kommunikátor karakterét, azaz karakterjelölőjét és karakterminőségét értelmezi, illetve rendszerezi, karakterisztikának nevezzük.

A karakterjelölők a jelölet kommunikatív esszenciájának függvényében lehetnek nyelvi karakterjelölők, itt: karakter-idiómák (verbális); auditív karakterjelölők, itt: karakter-beszéd módok (vokális kód); vizuális karakterjelölők, itt: karakter-viselkedésmódok (nem-verbális);²⁸ vagy meta-karakterjelölők, amelyek az előbbi tényezők értelmezése során, tehát a metakommunikációval jön létre.²⁹

A karakterjelölők megoldást nyújtanak a szerepnyelvezet kritikája során felmerült „átlagos” szavak problematikájára: a karakterjelölők, ezek a látszatra „átlagos”, többletjelentés nélküli szavak, kifejezések, tényezők nem funkció-nélküliek, mert az adott szereplőre, karakterre jellemző aspektusokat jelölnek, mi több – csak arra a bizonyos karakterre jellemzőeket. Így fontos szerepet kapnak az adott karakter megítélése vagy mondandója során, például súlyt

²⁵ A teória prototípusát I. KABA, *A nemek...*, i. m. A teória kidolgozását, illetőleg alkalmazását I. KABA Ariel, *Leave a like...*, i. m.; Uő, *Pokemon-go...*, i. m.; valamint Uő, *Kiterjesztett...*, i. m.

²⁶ Tkp. a kommunikáció előidézője vagy résztvevője; két fajtája lehet: aktor (élő) vagy inaktor (élettelen). Bővebben erről I. KABA, *Leave a like...*, i. m.; Uő, *Pokemon-go...*, i. m.; valamint Uő, *Kiterjesztett...*, i. m.

²⁷ Más szóval: *karakternyelvezet*.

²⁸ A felsorolt terminusoknak japán megfelelője is van, I. KABA, *A nemek...*, i. m.

²⁹ Ez a terminus nem feleltethető meg a hagyományos metakommunikációval. Bővebben I. KABA, *Pokemon-go...*, i. m.

vagy más értéket, nyomatékot, esetleg érzelmi töltetet ad; esetleg pusztán jellegzetessé teszi a karaktert.

Tehát Szadanobu megnyilatkozáskarakter-elképzelésével szemben a karakterteória komplett rendszere nem csupán megnevezi a (nyelvi sztereotip) szavakat, hanem karakterjelölők formájában funkciót is tulajdonít azoknak, így értelmezési keretet is nyújt egyben.

A funkció kérdéses lehet a karakterépítés során, hiszen a hagyományos nyelv- és kommunikációteóriák értelmezésében nincsen funkciója annak, hogy valaki, például egy bizonyos táskát szeret magával hordani, vagy hogy egy bizonyos szófordulatot szeret ismételtetni, és így tovább. A karakterteória szerint a következőképpen lehet meghatározni a karakter funkcióját: a karakter mint attribútum funkciója a karakterépítés – akárcsak a diskurzusjelölőké a diskurzusszervezés. A karakternek a kommunikációban van szerepe, ahol nem a felszíni elemek megnevezése, cédulákkal ellátása a lényeges, hanem a kommunikáció egészének a jelensége, s ennek értelmezése. Ebben a vizsgálatban elsősorban a karakter nyelvi dimenzióját mutatjuk be, tehát a szamuráj-karakterlektus jellemzőit, illetve a karakterisztikáját igyekszünk számba venni.

Az elképzelt szamuráj

Shamefur Dispray

A *Shogun 2* videojáték angol lokalizációjában szereplő hírhedt kifejezés: *Our men are running from the battlefield! Shameful display!* A frázis jelentése: „Az embereink menekülnek a csataterrről! Micsoda szégyen!” Pusztán a verbális tényezők elemzése útján nem látszik a probléma, a vokális kódban viszont a narrátor a japánokra jellemző akcentussal nyilatkozik meg, azaz katakana-angolt vagy közismertebb elnevezésén *engrisht* beszél, amelynek fő jellegzetessége, hogy az [l] hangot [r] hangként realizálják.

Tehát jelen esetben a *shameful display* kifejezés *shamefur dispray* alakban artikulálódik. Így született meg a mém, amelyet a másik játékos vagy jelenség negatív minősítését jelent. További kifejezések is létrejöttek ennek mintájára, mint például: *OP lacks the skill to rule SHAMEFUL DISPRAY* (sic!), illetve *VELY DISHONORABUR COMMIT SUDOKU* (sic!).³⁰

Kérdéses azonban, hogy miért van akcentusa egy szamurájnak, aki hagyományosan a középkori Japánban él, a világtól elzárva?³¹ A jelenség komplikáltabb,

³⁰ A mém és a példák a „4chan”-ról származnak, l. „*Shamefur Dispray*”, 2011, <http://knowyourmeme.com/memes/shamefur-dispray>. (Utolsó elérés dátuma: 2016. 11. 17.)

³¹ vö. *szakoku* 鎖国.

hiszen a német lokalizációban nem figyelhető meg akcentus; akcentus nélkül beszél németül a narrátor.³² Ennek kapcsán megjegyzi az egyik játékos, hogy zavarja a tökéletes német szöveg egy szamuráj szájából, mást viszont az akcentus zavar.³³ Láthatjuk, hogy sem a játék készítői, sem a játékosok véleménye nem egyhangú.

A játék nyelvében azonban nem csak ez az egy kivetnivaló van: megfigyelhető, hogy amikor egy csapatot mozgatunk előre a pályán, akkor azt üvöltik, hogy *taikjaku* 退却 'visszavonulás' – *zensin* 前進 'előre' helyett, vagy azt a nem létező frázist, hogy *bai-no-hajaszu de* 倍の速さで, ami valószínűleg a 'double time' fordítási transzfere.

A *Shogun 2* videojáték a XVI. században az országegyesítés idején, a „hadakozó fejedelemségek korában” ('*szengoku-dzsida*' 戦国時代) játszódik, amikor is háborús helyzet érinti az egész országot, mert valamennyi tehetős földbirtokos nagy-, illetőleg kiskirály az ország vezérévé, sógunná áhítozik válni.

Fontos megjegyezni, hogy ebben az időszakban érnek el az első nyugati felfedezők, misszionáriusok Japánba: tény viszont az, hogy az angolok meg sem közelítették az szigetországot egészen a XIX. század közepéig, így nem is tudhattak angolul a szamurájok. Annál inkább viszont portugálul, spanyolul, s esetleg, ha valamelyik szamuráj tovább élt, akkor hollandul is diskurálhattak volna, többé-kevésbé történelmi hűséggel.

Az akcentus viszont már más téma. Feltehetőleg, ha megjelentek volna az angolok már a *Szengoku*-korban, akkor valóban törték volna az angol nyelvet a japánok, akárcsak manapság teszik (vö. *engrish*).³⁴ Nem a *Shogun 2* az egyedüli popkulturális produktum, amely engrisht használ: gyakori és bevett szokása ez több médiumnak is.³⁵

³² *Unsere Männer verlassen das Schlachtfeld! Welch eine Blamage!*

³³ TWCenter, 2011, <http://www.twcenter.net/forums/showthread.php?441684-SHAMEFERUUU-DISPRAAY-needs-to-die/page2> (Utolsó elérés dátuma: 2016.11.17.)

³⁴ Az alapvető nehézség a japánok számára, hogy a japán nyelvi megnyilatkozások mássalhangzó + magánhangzó felépítésű szótagokból állnak – kivéve az [n] teljesértékű, egymorás „szótagot” –, így a bonyolultabb összetételeket lehetetlen hűen visszaadni ezzel a nyelvi eszköztárral.

³⁵ Mi sem példázza jobban a köztudatban élő sztereotípiát, mondhatni szociotípiát, hogy a popkultúra más produktumában is (a hivatkozásokért l. Források), még a japán-gyártásúakban is, a *Shogun 2* játékhoz hasonló tendencia figyelhető meg. A *South Park* c. sorozatban például a japán témájú részekben – *You rack discipline* (9/14), *Csinpokomon* (3/11), *Kenny-hime* (17/7, 8, 9), *Let's fighting love* (8/1) – engrisht használnak, akárcsak a Gakkacu című japán animében az angoltanár, s maga Pikotaró is (*PPAP*). Egy angol nyelvet tanító japán műsorban is kfigurázásra kerül a japánok angoltudása (*Haró! Mőningu.*). Egy koreai vlogger is a japánok angoljának hiányosságait veti föl (선현우), s az interneten is gyakran találkozhatunk engrish-mémekkel, mint például az *impossibru*.

A virtuális nyelvhasználatban a japán karakterek által prezentált ilyenfajta kfigurázott angol beszédet, illetve eltúlzott akcentust, amely részint szocio-típián, de főleg sztereotípián alapul, katana-angolnak (*katana-eigo* 刀英語) nevezzük el.

A szamurájokról dióhéjban

Láthatjuk, hogy az akcentus elemzése nem vezet megoldásra, hiszen nem is tudhattak angolul a szamurájok abban a korban, amelyben a játék játszódik. Másrészt az, amit manapság szamuráj kultúrának tartunk, még nem is létezett kiforrott formájában a *Szengoku*-korban, hanem jóval hosszabb folyamat eredménye. Jelen alponatban dióhéjban összefoglaljuk, hogy kik is azok a szamurájok.

A szamurájok rétege a japán történelem során különféle szerepekkel és státuszokkal rendelkezett, de egy közös mindannyiójukban: mindig valakinek a szolgálatában álltak. Maga a 'szamurai' 侍 szó a 'szaburau' összetett-igéből származik, amely 'szolgálni' jelentést hordoz, akárcsak a nyugati civilizációban a *miniszter* terminus. Maga a *szamuráj* megnevezés kezdetben 'előkelőség' értelemben vagy rangként volt használatos, a *busi* 武士 terminussal szemben, ami a valódi harcos szamurájokat jelezte.³⁶

A Heian-korszak (794–) idején már létezett a harcos osztály, viszont csak a sógunátus idejére, a Kamakura-korszaktól (1185/1192–) játszottak központi szerepet az ország irányításában és uralásában. Nem sokkal ezután, a Szengoku-korszakban (1467–1603) újra a harcosok vették kezükbe az irányítást az ország felett – a kérdés csupán az volt, hogy melyik nagyról válhat uralkodóvá? Az országegyesítés (1560–1615) idején születtek meg a legnagyobb hősök Japán történelmében, mint például a három országegyesítőként számon tartott alak: Oda Nobunaga, Tojotomi Hidejosi és Tokugava Iejaszu. Ebből a korból származik a legtöbb történelmi dráma, valamint a nindzsa-történetek is, de még a tipikus szamuráj hajviselet (*csonmage*) is ekkor kezdett elterjedni.

Amiből azonban a leginkább táplálkozik a (pop)kultúra és a köztudat is, az a következő állomás a szamurájok történetében, úgyszólván a legendás szamurájok kora. Innen, az Edo-korszakból (1603–1868) származik a klaszikus szamurájimázs, például a szamurájerkölcs (a *busidó* 武士道 egy értelmezése), az anekdoták és a *csonmage*, amely már státuszszimbólumként volt használatos.

Gyakori jelenség azonban, hogy a populáris kultúrában romantizálják a szamurájlétet, a szamurájok tetteit, és nem törekszenek az autentikus ábrázolásra.

³⁶ Conrad TOTMAN, *A history of Japan*, Wiley-Blackwell, 2005.

Tehát nem cél, hogy lényegében értelmezzék őket, hanem pusztán egy trend által diktált irányvonal (*cultural appropriation*) miatt csak egy-egy motívumot emelnek ki a kontextusból,³⁷ például Kozsó „szomorú szamurája”³⁸ vagy Katy Perry gésa-előadása.³⁹

Az elképzelt szamuráj nyelve

A szamurájok tehát magas rangú személyek, és egyben harcosok is voltak a japán társadalomban. Ennek megfelelően a nyelvhasználatuknak is előkelőnek, ugyanakkor tiszteletet-parancsólónak, valamint „férfiasnak” kell lennie.

Az említett tényezőket tartják mérvadónak a szamurájnyelv esetében a következő források is, kiegészítve a mára már archaikusnak számító formulákkal és magas nyelvi tiszteletiséggel (*keigo* 敬語), „udvariassággal”.⁴⁰ A manga⁴¹ dióhéjban szól a szamurájokról: kiemeli a tiszteletiséget, s bizonyos (tiszteleti) kifejezésekből a szamurájokra asszociál, például *いたみいります* (26), illetve *でござる* (31, 89, 92). Az 'Anime-manga-japán' oldala⁴² viszont meglehetősen komplex képet ad a szamurájok nyelvhasználatáról: A szamurájra jellemző *igesegédzők* a következők:⁴³ *～まする、～ろう、～まい、～おる、～のう、～たるもの*; személyes-névmások: *おぬし、おのれ、貴様、者、そ*

³⁷ A nyugati kultúrában a kalózokat szokták hasonló módon romantizálni.

³⁸ ÁMOKFUTÓK, *Szomorú szamuráj*, Warner-Magneoton, 1995.

³⁹ Katy PERRY, *Unconditionally*, American Music Awards, 2013.11.24.

⁴⁰ Fontos megjegyezni, hogy a koreai és a japán nyelvre jellemző komplex tiszteletiség nyelvi tiszteletet kifejezésére hivatott, tehát a használatával nem leszünk „udvariasak”.

⁴¹ HEBIZÓ, UMINO Nagiko 蛇蔵, 海野 風子, *Nihondzsín no siranai nihongo* 『日本人の知らない日本語』, első kötet 第一巻, Kadokawa 角川書店, 2009.

⁴² JAPAN FOUNDATION KANSAI INTERNATIONAL CENTRE 国際交流基金関西国際センター, *Anime-Manga no nihongo* 『アニメ・マンガの日本語』, Japan Foundation Kansai International Centre 国際交流基金関西国際センター, év nélkül, <http://anime-manga.jp/CharacterExpressions/>. (Utolsó elérés dátuma: 2016.11.17.)

⁴³ Az igesegédzők alatt a segédzők *dzsosi* 助詞 (szerző általi) újragondolásának prototipikus elméletét értjük – a segédzőkről, például a névszó-, illetőleg igesegedekről bővebben I. KABA, *NARUTO...*, i.m. Az igesegédző saját terminus, a japán *dzso-dósi* 助動詞 'segéd-ige' terminus alapján. A magyar bevett terminus általában a toldalék, esetleg mondatvégi kifejezés, vagy hibásan *segédige. A probléma az, hogy a japán *dzso-dósi* nem csupán toldalék, hanem akár kopula és partikula is lehet. Tény, hogy általában az ige után jövő 'toldaléknak' számít a kopula és a partikula is, viszont a magyarban a 'toldalék' szónak már megvannak a jelentései, így zavaros, ha a japán terminusra is vonatkoztatjuk. Az új terminus (igesegédző) haszna tehát, hogy akárcsak a japánban, a magyarban is meg tudjuk ragadni ezen „igesegető szavak” mindegyikét. Mi több, a koreai „szóvégekre” (어미) és „mondatvégi kifejezésekre” (문말표현) is applikálható a jelenség hasonlósága miatt.

れがし; kifejezések: 何卒。; ありがたき幸せ。; この、たわけ! Ugyanezen oldal hozzát teszi még, hogy a szamuráj- vagy nindzsatémájú mangában vagy animében beszélnek az előbbieken bemutatottak szerint – archaikus japán kifejezéseket használnak tehát, és tiszteletteljesen (etikett szerint) társalognak, tiszteleti nyelvi formulákkal. A szamuráj rangja függvényében azonban durván is megnyilatkozhatott, kiváltképp, ha gonosz szereplőről van szó.

A fenti példák alapján láthatjuk, hogy ha a Creative Assembly és a SEGA autentikus japán szamurájt kívánt volna megalkotni a *Shogun 2* játékban, akkor elég lett volna akár az is, hogy archaikus nyelvezetet használ, akár angol nyelven.

Továbbá a különféle akcentusokat, például a japánt kiváltképp a történelmi akcentust eleve nehéz leképezni adekvát módon.⁴⁴ Tehát a dolgozat címéül választott mém autentikusnak hatott volna, ha akcentus nélkül mondják, vagy ha régiesnek ható módon hangzik, mint például: **Alas, our men hath run from the battlefield*. Nem állíthatjuk tehát, hogy nem volt opciója a készítőnek. Tény azonban, hogy az akcentus túl sok (nemkívánt) referenciát és értéktételeket, attitűdöt invokál, így szinte lehetetlen az adekvát felhasználása ebben az esetben.

A fordításelmélet álláspontja szerint célszerű mellőzni a tájnyelv és az akcentus átvitelét, mert nehéz adekvát hatást elérni így a célnyelven.⁴⁵ A szinkron-dramaturgok is ezt a stratégiát ajánlják, de olykor vannak kivételek is.⁴⁶ Nem könnyű feladat az akcentussal operálni, mert kultúránként más-más attitűddel és hozzáadott értékkel rendelkeznek a nyelvváltozatok, amelyeket nem lehet teljes mértékben megfeleltetni egy másik kultúra kontextusában. Továbbá az adott fordítói hagyomány normája is felülírhatja a döntéseket.

A virtuálisan valós szamuráj

Film

A *Nobunaga Concerto* alternatív történelmet tár elénk: Oda Nobunagát az apja nem tartotta rátermett utódnak, s Nobunaga maga is gyengének tartja magát, így amikor találkozik Szaburóval, aki a jövőből érkezett, átadja neki frissen szerzett vezéri posztját. Nem derül ki a csere, mert rendkívül hasonlítanak egymásra.

⁴⁴ WIRED, *Movie Accent Expert Breaks Down 32 Actors' Accents*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=NvDvESEXcgE>, 8.30–9.17. (Utolsó elérés dátuma: 2016.11.17.)

⁴⁵ KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás elméletébe*, Bp., Scholastica, 2006, 31–34.

⁴⁶ SZERZŐ NÉLKÜL, *Kerekasztal beszélgetés a magyarországi filmfordításról* (sic!), elhangzott: XVIII. Fordítástudományi Konferencia, ELTE BTK, 2016.04.08.

A valódi Nobunaga felvesz egy szerepet, Micuhide Akecsi lesz az alteregója, s így szemmel tarthatja Szaburót. A történet során Szaburó végigharcolja a történelmet Micuhidével és Hidejosival az oldalán. A fordulópont akkor következik be, amikor Hidejosi rájön a cselre, és sarokba szorítja kettejüket.

A *Nobunaga Concerto* egy mangából született, majd nemsokára élőszereplős sorozat és film is készült belőle. A film nem törekszik az autentikus, nehézkes szamuráj-nyelvhasználatra: a mai beszélt nyelv diskurzusszerveződése és artikulációs sajátosságai szerint történnek a párbeszéddek, mi több, a valós személyeken alapuló szereplőknek még beceneveket is ad a főhős, például Akecsi Micuhide mint *Miccsi* szerepel, Ikeda Cuneoki pedig mint *Cune-csan*. Nobunaga jövődöbelije, Kicsó 'ostoba'-nak becézi a főhőst, s ő az egyetlen karakter, aki archaikus lexicát is használ beszédében. Kicsó közismertebb neve egyébként Nó-hercegnő.

A filmben látható kosztümök korhűek, viszont a hajviseletek nem azok. További érdekesség a produktum vizuális kommunikációjával kapcsolatban, hogy Hasiba Hidejosit általában vicces, bohókás, majomszerű karakterként szokták ábrázolni – mint majd látjuk később –, a filmben viszont komoly és bosszúálló szerepben látjuk őt. Ezt a fajta majomszerepet átvette nagy riválisa, Sibata Kacue (akit egyébként mogorva és nyers karakterként szoktak ábrázolni). A legfőbb eltérés pedig maga Nobunaga személyében leledzik, ugyanis Nobunaga karizmatikus, erős, olykor kíméletlen vezető volt Japán történelmében, a filmben viszont egy mellékes, szinte jelentéktelen szereplő csak.

Ennek és a nyelvhasználatnak az oka a forrásműből fakad, tehát a manga eleve meghatározza a filmet és a sorozatot is. Itt érhető tetten a médiumköziség: a filmkészítők tekintettel voltak a mangára, így annak megfelelően determinálva, *dorama* mintájára alkották meg a képi és a nyelvi világát is filmnek.

A koreai felirat is modern koreai nyelven került fordításra. Archaizmussal nem találkozni benne, csupán ma már nem-standard igesegédszóval: *sipsio* 십시오 helyett *sipsijo* 십시요. A (szereplő)karakterek veszítenek a karakterükből, hiszen a japán szerepnyelvezet elemei (névmások, kopula) általánosításra kerülnek a fordításban; a zárópartikulákat olykor-olykor visszaadja egy-egy igesegédszóval.

Dokumentumfilm

Mindkét dokumentumfilmbe angol a narráció, a narrátorok angol akcentussal ejtik a japán a szavakat. Ez nem meglepő, hiszen angol produkcióról van szó. Érdekes viszont, hogy egyik anyagban sem hangzik el a *busi* terminus.

A *Heroes and Villains* című dokudrázában hibátlan angolsággal beszélnek a japán szereplők, mindenféle akcentus és archaizmus nélkül. Példaértékű ez, hiszen ha megnézzük más produktumokban azt, hogy hogyan lokalizálják az idegenek beszédét, akkor láthatjuk, hogy az akcentus alkalmazása a bevett inkább a virtuális kommunikációban.⁴⁷

A *Samurai Headhunters* című dokudráma, ahogyan a címe is mutatja, nem romantizál, hanem a nyers valójában, hitelesen mutatja meg a szamurájléte egy japán nyelvű történeten keresztül. A japán párbeszédekben modern nyelvi változók dominálnak, például さん, ありがとう, emellett a szupraszegmentális tényezők, például a hangszín is visszafogottabb.

Sorozat

A *Kómjó-ga-cudzsi* című sorozat a Szengoku-korszakot eleveníti meg a lehető legakkurátusabb módon. Autentikus a története, a képi világa és a nyelvezete is. A sorozat alapja az eponim regény, amely valós tényeken alapszik.

Rendkívül kidolgozott karakterek és nyelvhasználat jellemzi a produktumot; még a középkori névhasználat jellegzetességére is figyelmet szántak. Ki-no-sita Tókicsiró, vagy ismertebb és későbbi nevén, Hidejosi, és családja paraszti származásuk miatt kisebb presztízsű, nem-standard nyelvváltozatot beszélnek: a mai *kanszai*-nyelvjárást, az *ószaka-bent* használja. Nobunaga húga, Oicsi-hercegnő és Oicsi lánya, Csacsza, akárcsak az édesanyja, férfi-genderjelölőt használ, mint például: 'vasi', 'vare', s ahogyan a férfiak a japánban, általában ő is direkterben fogalmaz a mű többi női karakterénél. A nők magas (frekvenciájú) hangon és a japán nőkre jellemző intonációt alkalmaznak; míg a férfiak katonásan, olykor nagy átéléssel nyilatkoznak meg. Továbbá mindkét genderlektusra jellemző a régies kifejezések használata, például *mjóto* (vs. *fúfu*), *hi-no-moto* (vs. *nihon*), *ikusza* (vs. *tatakai*).⁴⁸

Érdekes, hogy a szerepnyelvezet által ajánlott *szessa* személyes-névmás helyett a *szoregasi* a leggyakoribb beszélőre utaló névmás. Továbbá a *szamuráj* és a *nindzsa* szó el sem hangzik az első harminc rész alatt egyszer sem: helyettük a *busi* és a *kandzsa* terminusokat használják.

⁴⁷ vö. CAPITAL ENTERTAINMENT, *World War 1 in Colour*, Ep. 1, Capital Entertainment, 2003, 6.20–6.32, 37.30–37.40, 37.48–38.10.; NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL, *Megastructures, World's Biggest Tower, Burj Khalifa*, National Geographic Channel, 2012.09.17., 16.54–17.00.

⁴⁸ Bővebben a genderlektusokról általában és japán kontextusban l. KABA, *A nemek...*, i.m.; Uő, *A japán nemek...*, i.m.; Uő, *Yakuwarigo...*, i.m.

TV-show

Az elemzett TV-show, akárcsak az előbbi sorozat, a szamurájok és összességében a Szengoku-korszak lehető legpontosabb reprezentálása törekedtek. A program erősen tanító jellegű, némi hírműsor jellegű benyomással keresztezve: a stúdióban tábla és más szemléltetőeszközök segítségével, mintha történelemórán lennénk, úgy szemléltetik a műsorvezetők az eseményeket. Még helyszíni riport rovata is van a *show*-nak: ilyenkor az adott „csatatéren” készít interjút a harcosokkal a riporter.

A TV-show nyelvezete megegyezik a már bemutatott sorozatével. A történelmi szereplők a kánon szerint vannak reprezentálva: Oda Nobunaga erős vezető, Hidejosi a hűséges „majom-karakter”, a mogorva Kacue pedig gorilla-szerű kinézettel rendelkezik.

Videójáték

A *Szengoku-muszó*, avagy *Samurai Warriors* című videójátékban többnyire korabeli nyelvhasználattal találkozhatunk; megesik ugyanis, hogy olykor nem klasszikus japánt beszélnek az egyes szereplők, de ettől függetlenül a karakterek függvényében konzisztens a nyelvhasználat. Az angol lokalizációban a narrátor angolosan ejti a japán szavakat, de a karakterek nyelvezete mentes az angol akcentustól. Érdekességképpen, akárcsak a sorozatban láttuk korábban, a játékban nem hangzik el se a szamuráj, se a nindzsa szó: helyettük a *busi/mono/cuvamono* és *sinobi* terminusokat használják.

Ami igazán feltűnő, hogy a szereplők meglehetősen karakterizáltak mind a kinézetük, mind a nyelvhasználatuk tekintetében. A főszereplők színesebbek és kidolgozottabbak viseletükben és viselkedésükben, a nyelvezetük is általában jellegzetes: karakteres. A nyelvhasználatát nem is tekintve, már az audiovizuális jegyek elárulják tehát az adott szereplő fontosságát. Legjobb példa erre Imagava Josimoto karaktere, ugyanis a játék második részében még nem rendelkezett markáns megkülönböztető jegyekkel, tehát egy átlagkarakter volt; a harmadik résztől kezdve viszont karakterizált lett, mind a külseje, a hangja, s a nyelvhasználatára karaktererős lett.

Ráadásul a karakterizált szereplők közt is vannak olyanok, akik még a csoportjukban lévőkötől is elütnek, például Maeda Kendzsi mint *kabukimono* 傾奇者, Imagava Josimoto mint *maro* 麻呂. Meg is jegyzik olykor Maedáról más karakterek, hogy különcnek számít. Imagava a vizuális reprezentációjával hat a környezetére főleg. A történelem és a videójáték perspektívájában is az egyik legfontosabb karakter azonban Oda Nobunaga karaktere.

Nobunaga az országegyesítés elindítója, erőskezű és sokszor kegyetlen vezető; a kínai mellett, a „nyugati” kultúra, illetőleg technika csodálója is. E leírás alapján sejthetjük, hogy komplex karaktert fogunk látni a játékban, és így is van. Fekete, európai vértet visel tollakkal, s nyugati típusú mágikus kardot hord magával, amelynek zümmögő hangja és lilás fénye van. Hangja méltóságteljes, szinte arrogáns; a szavakat úgy ejti, mintha klasszikus műveket recitálna, s olykor, általában csata előtt maga is előad egy-egy klasszikus darabot tánc és recitáció formájában.⁴⁹ Rezzenéstelen, illetve érzelmeket nem tükröző vonásai éles kontrasztban állnak váratlanul kitörő hahotázásaival, amivel így kissé bolondos (*ucuke* うつけ) hatást kelt – ezzel hűen leképezve a valódi történelmi alak személyiségét.

Bár a japán eredeti verzióban komplex idiolektussal rendelkeznek a főszereplők, míg a többi szamuráj az autentikus szamuráj-karakterlektust beszél, Oda Nobunaga nyelvhasználata egyértelműen kitűnik a főszereplők közül is. Például amikor a játékban legyőzünk egy ellenséges vezetőt, akkor elhangzik a nyertes karakter szájából, hogy *tekisó, ucsitottari* 敵将、打ち取ったり, azaz „Legyőztem az ellenség tábornokát!”, akkor ő hasonló jelentésben azt mondja, hogy *tekisó, koko ni messita* „敵将、ここに滅した”. Jellemző még rá az utolsó szó, illetőleg szótag elnyújtott ejtése, például a *zo* ぞ genderjelölő partikuláé.⁵⁰ Továbbá szavajárása még, hogy *mukacsi* 無価値 ’Értéktelen!’, illetve a kétértelmű *juruszu* 許す ’Megengedem/Megbocsátok!’ Ezutóbbi kifejezést Macunaga Hiszahidének mondja, amikor is Nobunaga leveri Hiszahide lázadását, azaz megbocsát neki és a vazallusává teszi. Hiszahide inkább a halált választaná, minthogy Nobunaga kegyelmét élvezze; az egész történetben azért küzd inentől fogva, hogy visszaszerezze a sorsa felett az irányítást, amit elvett tőle Nobunaga. Láthatjuk, hogy Nobunaga bár látszólag megkegyelmez a tettével és a szavában is, még sem számít kegyelemnek Hiszahidének, ami történt, hiszen Nobunaga rendkívül fennhéjázóan s feljebbvalóként, már-már becsmérően teszi mindezt, tudva, hogy Hiszahide szenvedni fog egész életében.

Itt láthatjuk, hogy ha csak a konvencionális (nyelv- és kommunikációtudományi) megközelítések eszköztárával vizsgáljuk az anyagot, akkor nem kapunk teljeskörű eredményeket. Az előbbi példából kiderül, hogy az elsődleges kommunikációs csatornák vizsgálatán túl ezen csatornák értelmező megközelítése, azaz a metakommunikáció és a karakter ad választ a kérdéseinkre.

⁴⁹ vö. OMEGA FORCE オメガフォース, *Szengoku Muszó* 戦国無双2, Koei コーエー, 2006. (Oda Nobunaga no só, 織田信長の章、5. küldetés 第5話); valamint OZAKI Micunobu 尾崎充信, *Kómjő-ga-cudzsi* 『功名が辻』, NHK, 2006. (első rész, 第1回, Okehazama 桶狭間)

⁵⁰ A genderjelölőkről és a japán genderlektusokról bővebben l. KABA, *A nemek...*, i. m.

Eredmények

Az akcentus problematikájáról (vö. KK1) a következőkben számolunk be: A *Shogun 2* angol lokalizációja erősen sztereotip, s akár rasszista vonatkozásúnak is mondható, hiszen nem lett volna szükséges érzékeltetni, hogy a szereplők nem tudnak angolul, vagy hogy nem angol az anyanyelvük (l. a dokumentumfilmet, hasonló játékokat, ugyanazon játék német szinkronját). Sőt, ha az lett volna a cél, hogy autentikus beszélőt alkalmazzanak, akkor találtak volna, hiszen a BBC által készített dokumentumfilmben is japánok szerepelnek, de hibátlanul beszélnek angolul. Ettől eltekintve pedig a videójáték még hibás japán megnyilatkozásokat is tartalmaz olykor, aminek az oka kétesélyes – a figyelem vagy a nyelvtudás elégtelensége.

Bár a játékosok és játékkészítők véleménye megoszlik, a szakirodalom szerint nem célszerű akcentussal operálni a lokalizáció során. Ezt az álláspontot követi a dokumentumfilm (angol), a játék (angol/német), és a filmfelirat is (angol, koreai). Ráadásul a háborús játékokban, ha nem az anyanyelvén beszél a katona vagy a harcos, hanem valamennyiük a lokalizált nyelvet használja, akkor összezavarhatja a játékost (vö. *Brothers in Arms* széria).⁵¹

Az „ideális” szamurájokról és a nyelvükről (vö. KK2) az alábbiakban szólunk. Bár a sztereotípiák, illetve a szerepnyelvezet sem ezt implikálja, a szamurájok nyelvhasználat a diffúz, akárcsak maga a szamuráj társadalmi réteg: nem létezik homogén szamurájnyelv, ugyanúgy, ahogyan nincsen „ideális” nyelv és beszélő sem.

A köztudatban az archaizmus és a magas nyelvi tisztettség jelenti a szamurájnyelvet, míg a vizsgált korpusz nagy részében fény derült a szamurájnyelvezet sokszínűségére is. A szamurájoknak nem nyelve, hanem nyelvezete van, s ez a nyelvezet nem csak sztereotip lexikából (szerepnyelvezet) áll.

Az összezavaró tényező a szamurájok esetében az az lehet, hogy már nem létezik egy a társadalmi osztály, ugyanakkor a populáris kultúrában mégis találkozunk velük. A valós nyelvváltozatoknak, és a digitálisnak is mindig kell, hogy legyen valamiféle társadalmi reprezentációja – a virtuális nyelvváltozatoknak ellenben nem szükségeltetik valós reprezentáció. Ebből kifolyólag a „mai” szamurájokat, s a szamurájok vélt (virtuális) nyelvét a virtuális világ, azaz a populáris produktumok világában szituáljuk, így pedig egy virtuális lektust (virtualektus) rendelünk a csoportjukhoz: a szamurájnyelvezetet a karakterteória szerint értelmezzük, s a karakternyelven belül helyezzük el, azaz karakterlektusnak tekintjük.

A szerepnyelvezet, azaz a sztereotip lexika használata (vö. KK3) nem volt meghatározó, sőt. A szerepnyelvezet által „előírt” szessa névmást szinte nem

⁵¹ GEARBOX SOFTWARE, *Brothers in Arms: Road to Hill 30 / Earned in Blood*, Ubisoft, 2005.

is használták, a magas nyelvi tiszteleti formákat viszont igen, sok archaikus lexikával együtt. A szerepnyelvezet, lévén nyelvi sztereotípiá, nem akkurátus mód a különféle lektusok lényegi leírására, nem képes a diverzifikációra, így nem képes leírni a specifikust, csak az általánosított jelenségek leegyszerűsített jelölésére alkalmas, így például a genderlektus leírására.⁵²

A feldolgozott anyagban rendkívül sok példát találtunk a férfi genderlektusra, amely meglehetősen komplex képet mutat a férfi-nyelvezet mai állapotával szemben.

A szamuráj-karakter megalkotásának mikéntjét (vö. KK4) az alábbiakban ismertetjük. Elmondható, hogy a karakterizáció megléte avagy hiánya folytán épülnek fel a karakterek, lesznek főszereplővé vagy mellékszereplővé. A hagyományos kommunikációt, így a nyelvi kommunikációt is meghaladva, a kiterjesztett kommunikáció elméleti keretrendszerén belül lehet a karakterizációt teljes egészében végigkövetni.⁵³ A nyelvi karaktert a főszereplő esetében „átlagos” jelentésű szavakkal⁵⁴(amelyek ugyanakkor karaktererősek); mellékszereplő esetében archaizmussal lehet. A sorozatban megfigyelhető volt, hogy a női genderlektuson kívüli elemek használata révén lett karakteres egy-egy szereplő.

A vizuális karaktert főszereplők esetében szofisztikált külsővel, például fegyverzet, ruházat, hajstílus; mellékszereplő esetében korhű, autentikus külsővel reprezentálják. A vizuális kommunikáció manipulációjára jó példa Micuhide karaktere, aki a japán kultúra értékrendje szerint a ’jót’ testesíti meg, mind nyelvi, mind vizuális reprezentációja, illetve viselkedése révén is. Ennek ellenére ő lesz az, aki elárulja, és meggyilkolja fél-Japán urát, Nobunagát, így közellenség-gé válik – a játékos viszont tudja, hogy még az árulás idején is hű Nobunagához, s néhány változatban nem is Micuhide gyilkolja meg Nobunagát, hanem más ellensége teszi meg.

A vokális karaktert az adott szereplő személyisége alapján ábrázolják, például vidám hangja van Nenének és Hidejosinak, úgymond, fennkölt és autoritív hangja van Nobunagának; mellékszereplő esetében nem karakteres a megszólalás, hanem csak az adott szituációnak megfelelő reakciót és érzelmi töltetet hallhatjuk. A vokális kód, így az auditív kommunikáció tehát szintén releváns információt közvetít a karakterről.⁵⁵

⁵² Uo.

⁵³ KABA, *Kiterjesztett...*, i.m.; Uő, *Pokemon-go...*, i.m.; Uő, *Leave a like...*, i.m.; Uő, *NARUTO...*, i.m.

⁵⁴ Nem egyéni szóalkotás útján létrejött kifejezések, hanem hétköznapi szavak.

⁵⁵ KABA Ariel, *Dalban mondom el (?) — A zene kommunikációja, avagy az auditív kommunikáció ereje*, Absolute: Alkalmazott Bölcsészeti Konferencia, ELTE, 2017. (Előkészületben.)

A korábbi példák metaszintjét elemezve pedig kiderül, hogy mit is jelent valójában, vagy mennyivel jelent többet az, amit mondanak, tesznek, vagy viselnek (vö. Nobunaga–Hiszahide viszály). A videójátékok, a TV-show, és a sorozat hasonlóképpen képezte le a szamurájokat, míg a film és a dokumentumfilmek eltérően, kevésbé autentikusan és kevésbé karakterizáltak. A főszereplőket tekintve, az előbbi három médiumon megegyeznek a karakterek és a szerepük, például Nobunaga mint erős vezető, Hidejosi mint bolondos harcos, Iejaszu mint a bölcs, türelmes hadúr.

Oda Nobunaga karaktere különösen érdekes amiatt is, hogy a popkultúra rendszeresen teszi témájává: az elemzett anyagokon kívül több játékban (*Nioh*, *Onimusha*, *Nobunaga's Ambition* széria, *Pokémon Conquest*)⁵⁶ és filmben (*Kagemusha*)⁵⁷ is szerepel.

Konklúzió

A szamuráj imázs gondos tervezés, például marketing vagy marketolinguvisztikai processzus eredménye, így jellegét tekintve a kereslet függvényében változó lehet: a „kereslet” jelen esetben a befogadók közegét, értékeit, elvárásait jelenti, például az adott médium és az adott kultúra tényezőit. A *Shogun 2* esetében tehát egy köralapú háborús stratégiai játékot kellett elkészíteni, amely reflektál a japán kultúrára és a történelemre is – miközben a játék szempontjából „hátráltató” tényezőt, az idegen nyelvű (japán) kommunikáció kidolgozását a minimálisra szorították.

Az elemzésből kiderül, hogy még mindig igaz az állítás, miszerint a „médium az üzenet”, hiszen a virtuális kommunikáció médiumainak szinte minden egyes aspektusa „üzenettel”, információval bír – legtöbbször pedig még karakterizált is.⁵⁸

Fontos tényező a karakterizáció, mert ha sokszor implicit módon is, de többetinformációt ad, vagy emlékeztetést, illetőleg szerethetővé teszi a szereplőt,

⁵⁶ KOEI TECMO GAMES コーエーテックモゲームス, *Niō* 『仁王』, Koei Tecmo Games コーエーテックモゲームス, 2017.; CAPCOM カプコン, *Onimusha* 『鬼武者3』, Capcom カプコン, 2004.; KOEI TECMO GAMES コーエーテックモゲームス, *Nobunaga no jabō sirizu* 『信長の野望シリーズ』, Koei Tecmo Games コーエーテックモゲームス, 1983–2013.; KOEI TECMO GAMES コーエーテックモゲームス, *Pokemon+Nobunaga no jabō* 『ポケモン+ノブナガの野望』 Kabusikigaisa Pokemon 株式会社ポケモン, 2012.

⁵⁷ KUROZAWA Akira 黒澤明, *Kagemusha* 『影武者』, TOHO 東宝, 1980.

⁵⁸ KABA Ariel, *Kommunikáció a kommunikáción túl: virtuális kommunikáció, KÖZELÍTÉSEK. Kommunikációkutatás és a változó társadalmi környezet, Magyar Kommunikációtudományi Társaság, 2017 (Előkészületben.);* Uő, *Kiterjesztett...*, i.m.; Uő, *A nemek...*, i.m.; Uő, *Leave a like...*, i.m.; Uő, *NARUTO...*, i.m.

ennek révén pedig eladhatóbbá teszi a produktumot. A karakter attribútuma meghatározza az adott karakter reprezentációját, személyiségét, megítélését, viselkedését – és természetesen a nyelvi megnyilatkozásait is. A karakter mint attribútum tehát nemcsak az adott (jelölt) kommunikátorra hat, hanem kialakít egyfajta emocionális viszonyulást és attitűdöt az adott céltárgy, azaz maga a kommunikátor felé is.

Jelen karakterisztika-kutatás során a karakternek a nyelvi dimenzióját vizsgáltuk meg, de szembetűnő volt a metasztintű tényezők ereje, hatása, amit viszont a meta-karaktervizsgálattal lehet elemezni. A kiterjesztett kommunikáció rendszerében tehát még kiforrottabb vizsgálatot lehet végrehajtani, ahogyan arra a vizsgálatunk is utal.

Jelen kutatás a nyelv-, a kommunikáció-, és a fordítástudomány, illetve az oktatás, valamint a marketing területén is rendkívül hasznos, hiszen a karakterteória bevezetésével rávilágít a kommunikáció stratégiaileg megtervezett, jobbára automatizált, ugyanakkor internalizált módjára, s a kiterjesztett kommunikáció elméletével meg is nevezi a közrejátszó tényezőket. A felhasznált korpusz révén pedig a tudományban megbélyegzett és kevésbé alkalmazott, ám a valóságban, globális szinten, rendkívül népszerű és elterjedt, valamint napi szinten nagy mennyiségben jelenlévő anyagokat ismertettünk.

Források

- ÁMOKFUTÓK, *Szomorú számuráj*, Warner-Magneoton, 1995.
- CAPITAL ENTERTAINMENT, *World War 1 in Colour, Ep. 1, Capital Entertainment*, 2003.
- CAPCOM カプコン, *Onimusa 『鬼武者3』*, Capcom カプコン, 2004.
- John R. DILWORTH, *Courage the Cowardly Dog*, Cartoon Network, 1999–2002.
- GEARBOX SOFTWARE, *Brothers in Arms: Road to Hill 30 / Earned in Blood*, Ubisoft, 2005.
- HEBIZÓ, UMINO Nagiko 蛇蔵, 海野 風子, *Nihondzsín no siranai nihongo 『日本人の知らない日本語』*, első kötet 第一巻, Kadokawa 角川書店, 2009.
- JAPAN FOUNDATION KANSAI INTERNATIONAL CENTRE 国際交流基金関西国際センター, *Anime—Manga no nihongo 『アニメ・マンガの日本語』*, Japan Foundation Kansai International Centre 国際交流基金関西国際

際センター, év nélkül, <http://anime-manga.jp/CharacterExpressions/>;
(Utolsó elérés dátuma: 2016. 11. 17.)

KOEI TECMO GAMES コーエーテックモゲームス, *Pokemon+Nobunaga no jabó* 『ポケモン+ノブナガの野望』 Kabusikigaisa Pokemon 株式会社ポケモン, 2012.

KOEI TECMO GAMES コーエーテックモゲームス, *Niō* 『仁王』, Koei Tecmo Games コーエーテックモゲームス, 2017.

KOEI TECMO GAMES コーエーテックモゲームス, *Nobunaga no jabó sirizu* 『信長の野望シリーズ』, Koei Tecmo Games コーエーテックモゲームス, 1983–2013.

KUROSZAWA Akira 黒澤明, *Kagemusa* 『影武者』, TOHO 東宝, 1980.

MACUJAMA Hiroaki 松山博昭, *Nobunaga Concerto* 『信長協奏曲』, film-változat 劇場版, TOHO 東宝, 2016.

NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL, *Megastructures, World's Biggest Tower: Burj Khalifa*, National Geographic Channel, 2012. 09. 17.

ARIF NURMOHAMED, *Heroes and Villains: „Shogun”*, BBC Television, 2008.

OMEGA FORCE オメガフォース, *Szengoku Muszō* 戦国無双 4 II, Koei Tecmo Games コーエーテックモゲームス, 2015.

OMEGA FORCE オメガフォース, *Szengoku Muszō* 戦国無双 4, Koei Tecmo Games コーエーテックモゲームス, 2014.

OMEGA FORCE オメガフォース, *Szengoku Muszō* 戦国無双2, Koei コーエー, 2006.

OMEGA FORCE オメガフォース, *Szengoku Muszō* 戦国無双 3, Koei コーエー, 2009.

OZAKI Micunobu 尾崎充信, *Kómjó-ga-cudzsi* 『功名が辻』, NHK, 2006.

TREY PARKER, MATT STONE, *South Park*, Comedy Central, 1999, 2004–2005, 2013.

KATY PERRY, *Unconditionally*, American Music Awards, 2013. 11. 24.

PIKOTARÓ ピコ太郎, *Penpainappóappópen* 『ペンパイナッポーアッポーペン』, avex trax, 2016.

RARECHO ラレコ, *Gakkacu* 『ガッ活!』 második évad nyolcadik rész 第2シリーズ/第8話 *Eigo no Tadokoro szenszei* 「英語の田所先生」, NHK・Fanworks ファンワークス, 2013.

- Hyunwoo SUN, *Bilingual Talks*, Ep. 8., 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=iQSSzhVcgHY>. (Utolsó elérés dátum: 2016.11.17.)
- SZERZŐ NÉLKÜL, *Shamefur Dispray*, 2011, <http://knowyourmeme.com/memes/shamefur-dispray>. (Utolsó elérés dátuma: 2016. 11. 17.)
- TBS・ハウフルス, 『世紀のワイドショー!ザ・今夜はヒストリー』, 「信長スペシャル: 長篠の戦い」, TBS, 2012.
- THE CREATIVE ASSEMBLY, *Total War: Shogun 2*, SEGA, 2011.
- TV TOKYO テレビ東京, *Haró! Móningu*. 『ハロー!モーニング。』 *Móningu muszume* 「モーニング娘」 *eikaivakóza kóna* 英会話講座コーナー, TV Tokyo テレビ東京, 2005. 06. 26.
- TWCENTER, 2011, <http://www.twcenter.net/forums/showthread.php?441684-SHAMEFERUUU-DISPRAAY-needs-to-die/page2>. (Utolsó elérés dátuma: 2016.11.17.)
- John WATE, *Samurai Headhunters*, ZDF Enterprises, 2013.
- WIRED, *Movie Accent Expert Breaks Down 32 Actors' Accents*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=NvDvESEXcgE>, 8.30–9.17. (Utolsó elérés dátuma: 2016. 11. 17.)

Hivatkozott irodalom

- BALOGH Andrea, *Geeknyelvtan? A számítógépes játékok nyelvéről = Tudomány, technolektus, terminológia: A tudományok, szakmák nyelve*, szerk. VESZELSZKI Ágnes, LENGYEL Klára, Bp., Éghajlat Könyvkiadó, 2014, 345–352.
- FROMANN Richárd, *Játékoslét: A gamifikáció világa*, Typotex Kiadó, 2017.
- KABA Ariel, *Fordítási kérdések a japán–magyar nyelvpár viszonylatában – A zárópartikulák korpuszalapú vizsgálata, különös tekintettel a ne és jo partikulákra*, KGRE, 2014, 1–117. (Kézirat, alapszakos szakdolgozat.)
- KABA Ariel, *Yakuwarigo: a nyelv, amelyet nem beszélnek (?)*, VII. „Közel, s Távol” Orientalisztika Konferencia, prezentáció, Bp., 2016. 03. 04., https://www.academia.edu/31868523/Kaba_Ariel_2016._Yakuwarigo_a_nyelv_amelyet_nem_besz%C3%A9lnek_Prezent%C3%A1ci%C3%B3_absztrakt (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11.11.)

- KABA Ariel, *A japán nemek pragmatikája: nem jelölnek a genderjelölők, „Tavaszi Szél” Konferencia*, prezentáció, Bp., 2016. 04. 16., https://www.researchgate.net/publication/320310740_Kaba_Ariel_2016_A_japan_nemek_pragmatikaja_nem_jelolnek_a_genderjelolok_Prezentacio_es_absztrakt (Utolsó elérés dátuma: 2017. 11. 11.)
- KABA Ariel, *A nemek pragmatikája — nyelvi sztereotípiák a japán nyelvben*, KGRE, 2016, 1–189. (Kézirat, mesterszakos szakdolgozat.)
- KABA Ariel, *Pokemon-go ポケモン語 – avagy hogyan kommunikálnak a Pokemonok? = Doktoranduszok tanulmányai az alkalmazott nyelvészet köréből 2017*, szerk. LUDÁNYI Zsófia, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 2017, 87–99.
- KABA Ariel, *Leave a like and subscribe! – On PewDiePie and the Bro Army, MONEY TALKS? COMMUNICATION AS/AND ECONOMY*. International Interdisciplinary Conference, Budapesti Corvinus Egyetem, 2017. (Előkészületben.)
- KABA Ariel *Kiterjesztett kommunikáció: az új paradigma*, MANYE XXVI. Kongresszus, 2017. (Előkészületben.)
- KABA Ariel *NARUTO -ナルト-: A magas- és a populáris kultúra örvénye = Gyermekkép és oktatás Japánban*, ELTE TÓK, 2017. (Előkészületben.)
- KABA Ariel, *Kommunikáció a kommunikáción túl: virtuális kommunikáció, KÖZELÍTÉSEK*. Kommunikációkutatás és a változó társadalmi környezet, Magyar Kommunikációtudományi Társaság, 2017. (Megjelenés alatt.)
- KABA Ariel, *Dalban mondom el (?) — A zene kommunikációja, avagy az auditív kommunikáció ereje = ABSolute: Alkalmazott Bölcsészeti Konferencia*, ELTE, 2017.
- KINSZUI Szatosi 金水敏 *Bácsaru nihongo. Jakubarigo no nazo. 『ヴァーチャル日本語 役割語の謎』* Tokió 東京: Iwanami Shoten 岩波書店, 2003.
- KINSZUI Szatosi 金水敏 *Jakubarigo: Kenkjú no tenbó 「役割語」研究の展望*, The 13th EAJIS International Conference at Tallinn University, Estonia, 2011 (kiosztmány).
- KINSZUI Szatosi 金水敏 *Bácsaru nihongo: jakubarigo nicuite ヴァーチャル日本語 役割語について*, International Conference on Practical Linguistics of Japanese (ICPLJ6), 2012 (kiosztmány).

- KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás elméletébe*, Bp., Scholastica, 2006, 31–34.
- SZADANOBU Tosijuki 定延利之, *Kjaragobi ga arawareru kankjó* 「キャラ語尾が現れる環境」 = *Jakuvarigokenkjú no csihei* 『役割語研究の地平』, KINSZUI Szatosi szerk. 金水敏(編), Kurosio Publishers くろしお出版, 2007, 27–47.
- SZADANOBU Tosijuki 定延利行, *Kotoba to hacuvakjarakuta* ことばと発話キャラクタ, Bungaku 『文学』 hetedik kötet 七巻 (2006) hatodik szám 六号, 117–129.
- SZERZŐ NÉLKÜL, *Kerekasztal beszélgetés (sic!) a magyarországi filmfordításról*, elhangzott: XVIII. Fordítástudományi Konferencia, ELTE BTK, 2016.04.08.
- Conrad TOTMAN, *A history of Japan*, Wiley-Blackwell, 2005.
- VESZELSZKI Ágnes, *Humor a digitális kommunikációban: az internetes mémek = Sokszínű humor: A III. Magyar Interdiszciplináris Humorkonferencia előadásai*, szerk. VARGHA Katalin, T. LITOVKINA Anna, BARTA Zsuzsanna, Bp., Tinta, ELTE BTK, Magyar Szemiotikai Társaság, 2013, 11–25.
- VESZELSZKI Ágnes, *Digilect: The Impact of Infocommunication Technology on Language*, Berlin, Boston, De Gruyter Saur, 2017.

Haraszti Rajmund

Skandináv gazdaságosság a nyelvhasználatban

Rövid igeformák a norvég nyelvben

Bevezető gondolatok

Skandináviáról első hallásra sokkal inkább a gazdagság, mintsem a gazdaságosság juthat eszünkbe. A világ legfejlettebb országait jobban ismerve azonban tudhatjuk, hogy az északi népek nem élnek vissza kedvező anyagi helyzetükkel: nem a Föld kizsákmányolására, a természetes források kiapasztására törekcszenek. Nem pazarolják az energiaforrásokat, nem akarják „túlcivilizálni” a legeldugottabb hegyi falvakat, s nem költenek olyasmire, amely túlmegy a szükséges felső határán. Épp ellenkezőleg: arra törekcszenek, hogy a földi energiakészlettel takarékoskodjanak, a meglévő értékekre vigyázzanak, s mindezt megőrizték a jövőndő nemzedékek számára. A gazdaságosságot, a fenntarthatóságot mindegyik skandináv ország politikájában kiemelt helyen kezelik.

Az északi népek gazdaságosságra való törekvése a nyelvhasználatban is megmutatkozik. A hétköznapi beszélt nyelv messzemenőig egyszerű, gyakran igencsak sűrített formában hordozza az üzenetet. Ugyanígy az akadémiai nyelv is mellőz mindenféle redundanciát, a szakszövegekben is egyszerűséget, letisztultságot figyelhetünk meg.

Dolgozatomban a norvég igék egy meghatározott csoportját vizsgálva mutatok rá, hogyan ölt testet a takarékos gondolkodás a norvég igék fejlődésében a középkortól napjainkig.

A nyelvi gazdaságosság mint a nyelvfejlődés mozzgatórugója

A nyelvi változások egyik legfontosabb mozzgatórugója az, hogy a beszélő a nyelvhasználat során gazdaságosságra törekszik.

Persze nem ez az egyetlen oka a változásnak. Ahogyan azt Csúcs Sándor összefoglalja,¹ a kiváló huszadik századi francia nyelvész, André Martinet szerint három tényező okozza a nyelv szüntelen változását: a gazdaságosságra (legkisebb erőfeszítésre) való törekvés, a kommunikációs szükségletek kielégítésének célja, valamint a redundancia fenntartásának szükségessége (ebben a fontossági sorrendben).² Martinet a nyelvi változás fő mozgatórugójának az első és második tényező között feszülő ellentétet látja, vagyis azt az ellentmondást, hogy a beszélő – bár kommunikációs szükségleteinek megfelelően igyekszik használni a nyelvet – beszéd közben szellemi és fizikai tevékenységét igyekszik a minimumra korlátozni. S bár a beszéd során megtakarított energia rendkívül kevés, mégis ezt az elvet látjuk érvényesülni többek között az asszimilációs jelenségekben, a szóvégi lekopásokban, a magánhangzók redukálódásában.³

Bár Martinet volt az első, aki pontos meghatározást adott a nyelvi gazdaságosságról, s a gazdaságosság fogalmát központi helyen kezelte a nyelvi változások vonatkozásában, előtte is akadt számos nyelvész, aki foglalkozott hasonló gondolatokkal.

George Kingsley Zipf amerikai nyelvész vezette be a legkisebb erőfeszítés elvét (principle of least effort). Zipf a beszédet mint természetes folyamatot vizsgálja, s arra a következtetésre jut, hogy amint az ember hétköznapi viselkedését, úgy a beszédet is a legkisebb erőfeszítésre való törekvés irányítja.⁴ Mindez pedig messzemenően meghatározza az állandóan változó nyelv fejlődését: bármilyen változás is történjen a nyelv bármely szintjén, azt mindig a gazdaságosság alapelve határozza meg.

A gazdaságosságot mindenek előtt a fonetika felől érdemes megközelíteni, hiszen minden esetben a hangképző szerveink működtetése az a tevékenység, amely során energiát spórolhatunk. Sweet kétféle mechanizmust különböztet meg, amikor pusztán a beszédszervek működése felől közelít a gazdaságosság jelenségeihez.⁵ Az egyik a felesleges hangok kihagyását eredményezi, a másik

¹ Csúcs Sándor, *Gondolatok a nyelvi változásról = Urálsztikai tanulmányok 18. Ünnepi írások Havas Ferenc tiszteletére*, szerk. BEREZSKI András, CSEPREGI Márta, KLIMA László, Bp., ELTE BTK Finnugor Tanszék, Nuomi-Tórem Finnugor Alapítvány, 2008, 136–146.

² André MARTINET, *A nyelvfejlődés kutatásának szempontjai = A nyelvtudomány ma*, szerk. SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1973, 345–391.

³ Csúcs, *i. m.*

⁴ George Kingsley ZIPF, *Human behavior and the principle of least effort*, Cambridge, Massachussets, Addison–Wesley Press, 1949.

⁵ Henry SWEET, *A history of English sounds from the earliest period*, Oxford, Clarendon Press, 1888.

a szükségszerűen bekövetkező hasonulásokat – mindkettő a beszédszervek „tunyaságából” adódik. A hangok szintjén persze nem állhat meg a változás, hiszen a fonológia, a morfológia, a lexikon és a szintaxis egymástól függetlenül nem működhet.⁶

Gósy a rövidülés egyik okát a felgyorsult beszédtempóban fedezi fel. Szerinte nem kétséges, hogy a beszéd tempója szerte a világon gyorsuló tendenciát mutat. A beszédtempó növekedése különböző következményekkel jár: „Jól észlelhetően rövidül a beszédhangok időtartama, különösen érinti ez a nyelvi-leg hosszú magán- és mássalhangzókat. A magánhangzók rövidülése részben együtt jár jellegzetes hangminőségük *elvesztésével*, a beszédhang semlegessé válásával. [...] A rövidülést adott helyzetben a törlődés, vagyis a beszédhang(ok) kiesése követi.”⁷

Csúcs a változások következtében létrejött új forma kialakulását és terjeszkedését az alábbiak szerint különíti el. Egyrészt az időbeli lefolyás tekintetében azt állapítja meg, hogy a változások „minden beszélő nyelvében és minden érintett szóban külön-külön, időben széthúzva zajlanak le.”⁸ Így a változás bármikor leállhat, s kivételek keletkezhetnek. Másrészt a terjeszkedést illetően a következőt írja: „a nyelven belüli terjeszkedés addig tart, amíg az új változat kizárólagossá nem válik, bár az is megtörténhet, hogy a változás előbb lezárul. Ebben a több generáción át tartó átmeneti időszakban a régi és az új változat küzd a fennmaradásért. [...] De az is megtörténhet, különösen morfológiai innovációk esetében, hogy mindkét változat fennmarad, és köztük funkciómegoszlás következik be.”⁹

A gazdaságosságra való törekvés által irányított rövidülési folyamatok tehát minden nyelv jellemzői, a természetes emberi tevékenység velejárói. Azonban abban, hogy az elv hogyan érvényesül a konkrét nyelvi rendszerekben, nagy eltéréseket tapasztalhatunk nemcsak egészen távoli, de még rokon nyelvek között is.

Dolgozatomban a norvég nyelv igei rendszerének egy sajátos csoportját vizsgálva mutatom be a rövidülés mikéntjét (esetenként a dánnal összevetve), illetve feltérképezem a különböző mechanizmusokat, amelyek a norvég nyelvben a rövidülés menetét alakították. Céлом, hogy rávilágítsak: a redukcióban a hangtani háttér mellett mennyire sok tényező közrejátsszik.

⁶ vö. Joseph VENDREYES, „*Parler par économie*” = *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally*, ed. Charles BALLY, Genf, Georg & C.ie, 1939., 49–62.

⁷ GÓSY Mária, *Állandóság és változás a beszédben*. Magyar Nyelv, XCVI(2000), 1–14.

⁸ CSÚCS, i.m., 145.

⁹ Uo., 145.

Nyelvtörténeti áttekintés

Mielőtt belekezdünk a norvég nyelv igéinek vizsgálatába, tisztában kell lennünk a mai Norvégia nyelvi helyzetével. Norvégia 1885 óta két hivatalos írott nyelvet használ: 1. a nynorskot, amely a megannyi, egymástól nagymértékben különböző dialektusra épül, s amelyet a XIX. században Ivar Aasen autodidakta nyelvész dolgozott ki elsősorban nyugat-norvég nyelvjárásokat és a X–XI. századi óészaki nyelvet alapul véve; valamint 2. a bokmált, amely a dán nyelvvel – mind szókincsben, mind nyelvtanban, mind helyesírásban – rendkívüli hasonlóságot mutat, mivel a dán írott nyelv egy fajta „elnorvégosításával” alakult ki.

Dolgozatomban két írott standard közül a bokmált veszem alapul, így amikor azt írom: norvég, a bokmált értem alatta. A választást indokolja a két írott standard elterjedtsége (a bokmált 85%-ban, a nynorskot mindössze 15%-ban használják Norvégiában), illetve az alább következő nyelvtörténeti áttekintés is.

Norvégia és Dánia 1380 és 1814 között uniót alkotott, s a „négy száz éves sötétséget” minden értelemben Dánia dominálta. A királyi központ Dániában volt, így természetesen a hivatalos nyelv mindkét országban a dán volt: az adminisztráció, a könyvkiadás és a Biblia nyelve. Mivel a norvég értelmiségiek oktatása is ennyire Dániához és a dán nyelvhez kötődött, ez jelentősen rányomta bélyegét a norvég nyelvi helyzetre a XIX. században.

Az 1814-es elszakadással kezdve folyamatosan bontakozott ki az igény egy valódi standard norvég nyelvre (a dansk-norskkal szemben a norsk-norskra). A nyelvi tervezés és a nyelvpolitika folyamatai végül azt eredményezték, hogy a század második felére létrejött: 1. egy, a norvég dialektusokból és a norrónból (a XIV. század közepéig egységes ó-norvég vagy ó-izlandi nyelvből) összeállított, valójában mesterséges írott nyelv, amely Ivar Aasen munkásságának köszönhető (landsmaal ’vidéknyelv’; 1929 óta nynorsk, azaz újnорvég néven); 2. a dán írott normából kiinduló, de a norvég kiejtést jobban tükröző riksmål (’birodalmi nyelv’; 1929 óta bokmål, azaz ’könyvnyelv’ néven).

1885-ben mindkét írott normát hivatalosnak ismerték el. A nyelvi tervezés azonban itt korántsem állt meg, hiszen a riksmål még rendkívül sok dán jegyet hozdott magán. A XX. század így a nyelvi reformok százada lett, amikor elsősorban a bokmált jelentős változások érintették, azzal a céllal, hogy az írott és beszélt formák közt keletkezett szakadékokat fokozatosan csökkentsék.

A dolgozat szempontjából a legjelentősebb az 1907-es, csak a riksmált érintő reform, amely rendkívül sok szabad választást tett lehetővé. Kiindulási alapja

a „kiművelt köznapi beszéd” (dannede dagligtale)¹⁰ volt. A reformnak köszönhetően egy sor szóalak (mind főnevek, mind igék) lerövidült egy szótaggal – azzal a szótaggal, amelyet a beszélt nyelvben (a fentebb említett dannede dagligtale-ben) már régóta nem lehetett hallani. A jelenséget az 1. számú táblázat szemlélteti.¹¹

<i>moder</i> – <i>mor</i> ’anya’	<i>klæde</i> – <i>klæ</i> ’öltözködik’
<i>fader</i> – <i>far</i> ’apa’	<i>byde</i> – <i>by</i> ’kínál’
<i>bløde</i> – <i>blø</i> ’vérzik’	<i>stride</i> – <i>stri</i> ’harcol’

1. táblázat

Az 1907-es reformmal kezdett kialakulni az az írott norma, amelynek eredményeként létrejött a dolgozatomban felvázolt rendszer, s amely különbözővé tette a dán és norvég igei rendszert.

A következő részben bemutatom a norvég nyelv igéinek három csoportját olyan részletességgel, amely szükséges a további összehasonlításhoz.

A norvég igei rendszer

A *Norsk Referansegrammatikk*¹² (a továbbiakban NRG) a bokmålban alapvetően 3 csoportba osztja az igék infinitív alakját. Ezt a továbbiakban (A), (B) és (C) csoportnak nevezem.

(A) A főnévi igenevek túlnyomó része két szótagú s hangsúlytalan *e*-re (schwára) végződik. Például: *kaste*, *snakke*, *leke*, *finne*.

Ezen igéket a paradigma szempontjából 3 osztályba sorolhatjuk, melyek közt a különbség a preteritum és a perfektum/partisipp alakokban mutatkozik meg.

Infinitiv	Presens	Preteritum	Perfektum partisipp	Imperativ
å kaste	kaster	kastet	kastet	kast

2. számú táblázat: Az első osztály paradigmája a *kaste* ’dob’ igét például véve:

¹⁰ Az elnevezés Knud Knudsenhez köthető, aki 1856-os *Haandbog i Dansk-norsk Sproglære* című munkájában elsőként adott részletes jellemzést a dán–norvég nyelv aktuális állapotáról, s leírásában is a városi réteg által beszélt „kiművelt köznapi beszédet” vette alapul.; Knud KNUDSEN, *Haandbog i Dansk-norsk Sproglære*, Kristiania, J. Chr. Abelsted, 1856.

¹¹ vö. KNUDSEN, i.m.

¹² A *Norsk Referansegrammatikk* a norvég egyetemeken norvég nyelvészettel foglalkozó professzorainak cikkét tartalmazó gyűjtemény, amely deskriptív leírást ad a mai norvég nyelvtanról és nyelvhasználatról.; Jan Terje FAARLUND, Svein LIE, Kjell Ivar VANNEBO, *Norsk Referansegrammatikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 2006.

Infinitiv	Presens	Preteritum	Perfektum partisipp	Imperativ
ā tenke	tenker	tenkte	tenkt	tenk

3. számú táblázat: A második osztály paradigmája a *tenke* 'gondol' igét alapul véve:

A harmadik osztályba a rendhagyó ragozású igék tartoznak, amelyek múlt idejű alakjai a tőhangváltás (flexió) számos változatát mutatják. (A dolgozat szempontjából ezek ismerete nem lényeges.)

(B) Azok az igék, amelyeknek töve magánhangzóra végződik, legtöbb esetben nem kapnak *-e* végződést infinitiv alakban, így a rövid, hangsúlytalan schwa helyett **hangsúlyos és hosszú magánhangzóra végződnek**. Például: *bo, tro, stā, le*.

Az ebbe a csoportba tartozó gyenge igék egyetlen ragozási osztályt képviselnek: múlt idejű alakjaik hosszú zöngés dentális suffixumot kapnak. A csoport erős igéi szintén tőhangváltással képzik múlt idejüket.

Infinitiv	Presens	Preteritum	Perfektum partisipp	Imperativ
ā bo	bor	bodde	bodd	bo

4. számú táblázat

(A-B) Itt szót kell ejteni egy átmeneti főnévi igenévi csoportról is, amelynek tagjai a fentebb említett két csoport között helyezkednek el. Vannak ugyanis olyan igék, amelyek bár **hosszú magánhangzóra végződnek** (de nem *e-re*), infinitiv alakjukban **mégis felveszik a fő szabály szerinti *-e* végződést**. Például: *bie, vie, true*.

Ezen igék legnagyobb részt a gyenge igék osztályába tartoznak, s jellemző rájuk, hogy paradigmájuk követheti mind az első ragozási osztályát (vö. *kaste*), mind a második csoportét (vö. *bo*), utóbbi esetben a schwa kiesik (pl. *bie – bidde*)

A dolgozat szempontjából még fontos tudnunk, hogy a folyamatos melléknévi igenévi alakot (presens partisipp) **-ende** végződéssel képezzük (pl. *kastende, tenkende, boende*).

(C) A harmadik csoportba olyan igék tartoznak, amelyeknek **egymás mellett létezik egy hosszú** (azaz a fentebbi első csoporthoz tartozó) **és egy rövid** (a második csoporthoz tartozó) **alakja**. Ez azt jelenti, hogy az igék infinitiv alakja vagy pontosan két szótagú, s ez esetben a végződésben a tömássalhangzót schwa követi, vagy a tömássalhangzó meg sem jelenik, s az ige egyszerűen hangsúlyos (s emiatt hosszú) magánhangzóval zárul.¹³

¹³ A különbség az átmeneti csoporthoz képest abban rejlik, hogy egyrészt ezen igék legnagyobb része az erős igék osztályába tartozik (így a múlt idejű alakok nem kapcsolódhatnak a másik két

<i>late/la</i>	<i>bede/be</i>	<i>ride/ri</i>
<i>blive/bli</i>	<i>lide/li</i>	<i>bløde/blø</i>

5. számú táblázat

Összefoglalásképpen tehát a norvégban háromféle főnévi igenévi alakról beszélhetünk (most tekintsünk el az átmeneti csoporttól): a) több szótagú, schwára végződő alakok; b) egy szótagú, hosszú magánhangzóra végződő alakok; c) hosszú és rövid alakjukat szabadon változtató igék. Jelen dolgozat középpontjában ezen utolsó, c) csoportba tartozó igék vizsgálata áll.

A rövid igeformák paradigmája és nominális használata

Hogy az iménti áttekintésben a norvégban miért különítettük el egy harmadik csoportot, miért számolhatunk egyazon ige hosszú (tömássalhangzót tartalmazó) és rövid (tömássalhangzót nem tartalmazó) alakjával, ahhoz először is meg kell vizsgálnunk az érintett igék paradigmáját és azt, hogyan jelennek meg ezek az igéből képzett névszókban.

„Plusz” mássalhangzó

Abban a vonatkozásban: vajon az érintett igékről miért feltételezhető, hogy valaha csak hosszú alakban léteztek, kézenfekvő volna a korábbi (XIX. századi) szövegeket egyértelmű bizonyítéknak tekintenünk – azok azonban dán nyelven íródtak (vö. a történelmi áttekintéssel), így nem is adnak magyarázatot a norvégon belül bekövetkezett hangtani (s később helyesírási) változásokra. A norvég nyelven belüli furcsaságokat megfigyelve azonban beláthatjuk, hogy nem (csak) a dán hatás eredménye a bekövetkező rövidülés.

A vizsgált igék paradigmájában feltűnik egy „plusz” mássalhangzó, azaz egy mássalhangzó, amely sem a főnévi igenévi, sem a jelen idejű alakban nem szerepel (természetesen most ezen igék rövid alakjából indulunk ki).

A múlt idejű (preteritum) alakban csak az erős ragozású igéknél találjuk meg ezt a mássalhangzót, s hogy ez megjelenik-e vagy sem, az mindegyik esetben szabadon választható.

csoport gyenge alakjaihoz – a csoport megkülönböztető jegye tehát kizárólag a főnévi igenévi alak), másrészt a hosszú alakban feltűnik egy mássalhangzó, amely – mint később láthatjuk – felbukkan a paradigma egyes helyein is.

Főnévi igenév	Múlt idő (preteritum)
å gi	ga(v)
å be	ba(d)
å bli	ble(v)
å dra	dro(g)
å ri	rei vagy red
å gli	glei vagy gled

6. számú táblázat

Ebben az esetben a prefixummal ellátott alakoknál is szabadon választhatunk (akárcsak a fenti táblázatban): *å bidra* – *bidro(g)*, *å frigi* – *friga(v)*.¹⁴

Kötelező azonban a mássalhangzó: *å ta* – *tok*, *å foreta* – *foretok* (ennek magyarázataát lásd később).

A **befejezett melléknévi igenévi alakban** néhol nyoma sincs a tőmássalhangzónak.

Főnévi igenév	Befejezett melléknévi igenév (perfektum partisipp)
å gi	gitt
å ta	tatt
å bli	blitt
å dra	dratt

7. számú táblázat

Más esetben megjelenik:

Főnévi igenév	Befejezett melléknévi igenév (perfektum partisipp)
å be	bedt
å ri	ridd
å by	budt vagy bydd

8. számú táblázat

Végül egyes esetekben a tőmássalhangzó a folyamatos melléknévi igenévi alakokban (is) kötelező jelleggel jelenik meg:

¹⁴ Az *å* a norvégban a főnévi igenév jelölője, vö. angol *to*, német *zu*.

Főnévi igenév	Folyamatos melléknévi igenév (presens partisipp)
å ta	takende
å bli	blivende
å dra	dragende
å la	latende

9. számú táblázat

Más esetben itt is választható:

Főnévi igenév	Folyamatos melléknévi igenév (presens partisipp)
å be	be(d)ende
å kle	kle(d)ende
å tre	tre(d)ende
å by	by(d)ende
å gli	gli(d)ende

10. számú táblázat

Az igei paradigmákat követően pedig számításba kell vennünk az **igékből képzett névszókát** is, ahol szintén hasonló változatosságot tapasztalhatunk.

Az *-ing*, *-ning* szuffixummal képzett főnevek esetében a mássalhangzó gyakran szabadon választható:

Főnévi igenév	Főnév
å diegi	diegiing, diegiving, diegivning
å inndra	inndraing, inndragning
å utebli	utebliing, utebliving
å gli	gliing, gliding

11. számú táblázat

Máskor kötelező:

Főnévi igenév	Főnév
å bety	betydning
å tilbli	tilbliving
å ivareta	ivaretaking

12. számú táblázat

De ezeken kívül léteznek számos más névszó (összetételek is), amelyek az igék rövid alakjából (is) képződhetnek, mégis tartalmazzák a „plusz” mássalhangzót:

Főnévi igenév	Névszó
å anta	antakeligvis
å bety	betydelig
å gi	begivenhet
å kle	bekledning, påkledning

13. számú táblázat

A választást befolyásoló tényezők

Jóllehet a két formával is rendelkező igék esetében mind a nyelvtörténeti kialakulás, mind a jelentés szempontjából valójában ugyanannak az igének két formájáról van szó, nem minden esetben egyenértékű a két forma. A csoport tagjai közül a legtöbb esetben ma már a rövid alak használatos (ha fennáll a választás lehetősége, lásd fentebb), a hosszú alak tömássalhangzója csak bizonyos esetekben tűnik fel. Az alábbiakban áttekintjük, mely tényezők befolyásolják a választást rövid és hosszú forma között.

A szakirodalom (NRG, Språkvett)¹⁵ szerint legfőképpen három tényező határozza meg a választást a két forma között: a stílus, a jelentés, és a morfológiai összetétel.

Stílus¹⁶

A hosszú és rövid alak közt gyakran csupán stílusbeli különbség van,¹⁷ így az ünnepélyes, fennkölt stílust jellemezheti a hosszú alakok használata, míg

¹⁵ *Språkvett*, <https://www.ordnett.no/sprakverktoy/sprakvett/korte-og-lange-former-av-verb> (Utolsó elérés dátuma: 2017. április 18.)

¹⁶ Ebben a részben kizárólag az főnévi igenévi alakról és az igei paradigmáról lesz szó, a nominális használatban a stílus nem mérvado.

¹⁷ *Språkvett*, i. m.

a rövid alakok jelöletlen, semleges jelentéssel bírnak a stílust illetően. Így formális stílusú szövegekben (Szentírás, egyházi szövegek, bizonyos szépirodalmi művek) a régebbi, azaz hosszabb alakot várhatnánk (pl. *blive*), míg a hétköznapi szövegekben a rövid alakot (pl. *bli*).

Kutatásom szerint azonban a stílus a legkevésbé sem meghatározó a választásban. Elsőként három bibliafordítást hasonlítottam össze: a 2011-ben, az 1978/85-ben és az 1930-ban megjelentet.¹⁸ Mind ószövetségi, mind újszövetségi könyveket kiválasztottam, illetve figyeltem a stílusbeli különbségekre is. Ezért mind az Ószövetségből, mind az Újszövetségből prózai (pl. Teremtés könyve; evangéliumok) és lírai vagy „líraibb” (pl. zsoltárok, Izajás könyve; Jelenések könyve) műveket választottam. Azt várhatnánk, hogy elsősorban a hosszú alakok dominálnak, ami a prózai műveket illeti (főleg az Ószövetségben, amely keletkezéséből is adódóan jóval archaikusabb nyelvezetű), a lírai művekben pedig a ritmus és a szótagszám függvényében vegyesen fordulnak elő a hosszú és rövid alakok.

A kép ezzel szemben meglepően egyszerű. A 2011-es fordítás kizárólag a rövid alakokat használja – legyen szó ó- vagy újszövetségi írásról, prózai vagy lírai műfajról. A hosszabb alakok (amelyben megjelenik a tőmássalhangzó) még a múlt idejű alakokban (pl. lehetne *blev*, *gav*) vagy a folyamatos melléknévi alakokban (pl. lehetne *tredende*, *bedende*) sem jelennek meg. Ezzel összhangban van a ma használatos katolikus ima- és énekeskönyv, illetve a misekönyv is, amely ugyancsak a rövid igei alakokat használja (pl. a leggyakoribb *Könyörögjünk!* felszólítás például: *La oss be!*, nem pedig *La oss bede!*) Az 1978/85-ös fordítás szintén következetesen használja a rövid formákat, s mindössze három igealak múlt idejében jelenik meg a tőmássalhangzó, amelyek még a mai napig is használhatók: *bad*, *gav*, *drog*.¹⁹ Az igeik harmadik (perfektum partisipp) alakja minden esetben rövid formában áll (*blitt*, *dratt*, *tatt*, *gitt* stb.).

Az 1930-as fordításban találkozunk még a hosszú alakokkal a paradigma bizonyos helyein, ám azt kell észrevennünk, hogy ezek nem a stílus velejárói, hanem az akkor még használatban lévő formák megjelenései (vö. majd a szépirodalmi szövegekkel). Az esetek nagy többségében csak a múlt idejű alakban

¹⁸ A norvég nyelvű *Bibliát* l.: <https://www.bibel.no/Nettbibelen>. (Utolsó letöltés dátuma: 2017. április 28.)

¹⁹ Sőt a 2005-ös helyesírási reformig ezek voltak a hivatalosak a bokmálban; ma már szabadon választhatóak.; *Språkrådet*, http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/2005/Spraaknytt_3_2005/Rettskrivningsendringene/ (Utolsó elérés dátuma: 2017. április 28.)

szerepel a tömássalhangzó (*blev, gav, bad, drog*, sőt még *slog* és *stod* is), amelyeknek csak rövid alakja létezik ma a norvégban, viszont ezen igéknél stílustól, műfajtól függetlenül mindig ez szerepel, tehát nincs stílusjelölő szerepe. Ami a perfektum partisipp formákat illeti, ezek közül is csak a *dra* ige jelenik meg *draget* alakban (ettől eltekintve pl. *blitt*, nem *blivet*, *gitt*, nem *givet*). Még az olyan ritka szó is, mint a *smi(de)* ('kovácsol') rövid alakban szerepel főnévi igenévként. Az 1930-as fordítás továbbá egy érdekes megkülönböztetést tesz, de ez sem stílus-, hanem jelentésbeli. Amikor Pál a tesszalóniki híveknek írt második levelében a testvéreket kéri valamire, a rövid alakot használja: *Vi ber eder* ('kérünk titeket'). Ám amikor arról beszél, hogy imádkoznak értük, akkor a hosszú formát használja: *beder*, illetve ezzel az alakkal kéri is a testvérek imáit: *bed*. A múlt idejű alak ebből következően szintén *bad*.

Összegzőképpen: 1.) a főnévi igenévi alakok mindhárom fordítás esetében rövid alakban állnak; 2.) a múlt idejű alakok (preteritum) hosszú (azaz tömássalhangzóra végződő) alakban állnak a két régebbi fordításban azon igék esetében, amelyeknek ez a formája használatos még ma is, stílustól függetlenül; a legújabb fordítás rendre a tömássalhangzó nélküli formát választja; 3.) a befejezett melléknévi igenévi alak (perfektum partisipp) csak a *dra* ige esetében fordult elő hosszú formában (*draget*).

A használatot tehát nem befolyásolta az, hogy a szavak a leginkább formálisnak tekinthető egyházi szövegekben fordultak elő, hanem az adott időben (így ma is) elterjedt (többnyire rövid) forma jelent meg a Bibliában is. A minta pedig itt is azt mutatja, hogy az időben előrehaladva az igék az egyre inkább redukált alak felé törekszenek, s a paradigma homogén lesz végül a rövid alakkal.

Ha a Biblia mellett szépirodalmi szövegeket is nézünk, ott sem találkozunk azzal a fajta eloszlással, amit a stílustól várhatnánk.²⁰ A mai bokmål irodalom egyértelműen a rövid alakokat használja. Ha kissé visszamegyünk az időben, és megvizsgáljuk az 1907-es reform körül keletkezett írásokat, akkor is azt tapasztaljuk, hogy sokkal inkább az idő előrehaladtának tudhatjuk be a változást, mint a stíluskülönbségeknek.

Hans Jæger 1885-ös *Fra Kristiania-Bohømen* című regényében²¹ egyes igék esetében még a hosszú, dános alakokat használja: *sige, siger; bryde sig om; Lad os!, lod sig; træde; drage, opgraget, blade*. Más igéknél már itt is a rövid alak

²⁰ A magyar címetek itt sem adom meg, egyrészt mert nem szükséges a téma szempontjából, másrészt mert nem mindegyik műből készült magyar fordítás.

²¹ Hans JÆGER, *Fra Kristiania-Bohømen*, Oslo, Pax 2006.

tűnik fel: *ta, tatt, bli, gi, opgit*,²² *sa*, sőt egy esetben *si, ha* (de *havde*), *frembryr sig* (pedig az előbb *bryde sig om*), *klæ*. A mű esetében jól mutatja a stílusfüggetlenséget az eloszlás: a regény előszavában, az író által megfogalmazott erkölcsfilozófiai programban ugyanazon igéknek a hosszú alakját használja, amelyeknek a hosszú alakját használja a regényben is (a leíró részekben és a párbeszédekben egyaránt), jöllehet a mű egy bohém, léha, alkoholgőzös művészvilág dekadens világát és annak szereplőit ábrázolja. Ezzel szemben 1893-as *Syk Kjærlighet* című művében²³ már szinte kizárólag a rövid alakokat használja: *la mig ta, forlatt, bryr, bli, ble, ta, tat, gi, git*.

A két Jæger-regény hangulatában, miliójében, ábrázolásmódjában azonos (a bohém, dekadens művészvilágot mutatja be testközelből), az előbbiben mégis a hosszú, az utóbbiban a rövid alakot használja – stílusbeli függőségről tehát aligha lehet szó.

Ha továbbmegyünk az időben, s az 1907-es reform utáni műveket nézzük, ahol az íróknak már hivatalosan is joguk volt választani (az 1907-es reform több lehetőséget adott meg, egyazon igének nem csak egyetlen helyes alakja létezett), szintén nem tapasztaljuk a stílusbeli különbséget, ám a rövidülő tendenciát annál inkább.

Szintén a korban keletkezett Sigrid Undset *Kristin Lavransdatter* című trilógiája (1920–22)²⁴, amely a középkori Norvégia történelmileg hiteles ábrázolásáért még Nobel-díjat is kapott. Nyelvi megjelenítésében azonban ez is mentes az archaizáló, fennkölt hosszú alakoktól, így itt is a következő alakokkal találkozunk: *ha, hadde; bli, blitt; si, sa; ta, tatt, gi, gitt, blø, blødde*.

Ha még korábban keletkezett műveket is vizsgálunk, szintén érdekes eloszlást látunk a használatban, sőt nyomon követhetjük a változás menetét. Henrik Ibsen bár drámáit még „dán-norvég” nyelven írta, a modernizáció („elnorvegosodás”) egyes elemei már felbukkannak nála. Ő éppen abban a korban írta drámáit, amikor Knud Knudsen szerint az áttérés a hosszúról a rövid formára a beszélt nyelvben egyre gyakoribb már perfektum partisipp alakokban is.

²² A perfektum partisipp alakok a későbbiekben is egyes esetekben egy *t*-re végződnek. Ez pusztán annak tudható be, hogy a dánban egy szó nem végződhet hosszú mássalhangzóra, s csak az 1907-es helyesírási reform változtatja meg ezt a norvégban, amikor is megengedi a hosszan ejtett mássalhangzó írásbeli jelölését is.

²³ A regény helyesírása messzemenően tükrözi a beszélt nyelvet (már a címből is látszik, amely helyesen *kjærlighet* lenne, de a néma *g*-t kihagyja): nemhogy az akkori dán helyesírástól, de a mai bokmáltól is radikálisan eltér, a néma hangokat legtöbb esetben nem jelöli. Hans JÆGER, *Syk Kjærlighet*, Oslo, Pax, 2006.

²⁴ Sigrid UNDET, *Kristin Lavransdatter*, Oslo, Gyldendal, 1996.

Knudsen rámutat, hogy fokozatosan írásban is megjelenik a rövid alak.²⁵

Åse Vigdis Ystad, az Oslói Egyetem professzora, Ibsen-kutató tett közzé az egyetem honlapján egy bevezetést a *Nóra* című drámához, amelyben igen részletes leírást ad az általam is vizsgált igék használatáról Ibsen több drámájában. A művek vizsgálata után egyrészt arra a következtetésre jut, hogy a hosszúról a rövid formára való átmenet lassú és a XIX. században még javában zajló folyamat. Másrészt azt a konzekvenciát vonja le, hogy legkorábban jelen időben jelentek meg az egy szótagú formák, majd ezt követték a főnévi igenevek egyetlen szótagból álló formái, végül pedig a perfektum partisipp alakban következett be a változás.²⁶ A stílus mint a rövidülést befolyásoló tényező tehát az Ibsen-drámákban sem meghatározó, sokkal inkább az időbeni előrehaladás az, ami elvezet a rövidült alakokhoz.

Jelentésbeli különbségek

A vizsgált igék esetében – bár történeti szempontból egyazon igealak két formájáról van szó – az NRG²⁷ szerint a két alak között esetenként jelentésbeli különbség is van. Egyes esetekben a főnévi igenévi alak már magában hordozza a jelentéskülönbséget:

<i>fø</i> – etet, táplál	<i>føde</i> – szül
<i>li</i> – telik (idő), végéhez közeledik	<i>lide</i> – szenved
<i>la</i> – hagy, enged; a felszólító mód első személyű segédigéje (<i>la meg</i>)	<i>late</i> – úgy tesz, mintha

14. számú táblázat

Más esetben, amikor a főnévi igenevek jelentése közt nincs különbség, a paradigma egyes tagjait csak egyik vagy másik értelemben lehet használni, ezt szemlélteti a 15. számú táblázat. Kétségtelenül ezen igepárok alkotják a legkisebb csoportot.

<i>ble/blev</i> – lett, vált valamivé; maradt	<i>bleiv/blev</i> – megfulladt.
---	---------------------------------

15. számú táblázat

²⁵ KNUDSEN, i. m., 152.

²⁶ Henrik Ibsens Skrifter, Universitetet i Oslo, http://www.ibsen.uio.no/DRINNL_Du%7Cintro_background.xhtml. (Utolsó elérés dátuma: 2017. április 28.)

²⁷ Jan Terje FAARLUND, Svein LIE, Kjell Ivar VANNEBO, Norsk Referansegrammatikk, Oslo, Universitetsforlaget, 2006. 475.

Morfológiai és szintaktikai tényezők

Bár a korábbiakból kitűnhetett, hogy a norvég nagyon sokszor megengedő, s a nyelvhasználóra bízta a választást, egyes esetekben szigorúbb grammatikai szabályokkal találkozunk. Bizonyos esetekben morfológiai-szintaktikai szabályok határozzák meg, hogy a rövid vagy a hosszú alakot kell-e használni (legyen szó akár igéről, akár igékből képzett névszóról). Ebben az esetben a *la/late* variáns lehet az egyik iskolapéllda, amelyek használatát az alábbi mondatokban figyelhetjük meg:

- (1) *Mora mi lar meg spise hva jeg vil.* = 'Az édesanyám megengedi, hogy bármit egyek, amit akarok.'
- (2) *Han later som ingenting.* = 'Úgy tesz (viselkedik), mintha mi se történt volna.'
- (3) *Vi innlater oss ikke med tyskere.* = 'Nincs kapcsolatunk a németekkel.'

Míg az (1) és (2) példa esetében a jelentéskülönbség indokolja a választást (vö. Jelentésbeli különbségek), addig a (3) példával szemléltetett esetben az *inn-* prefixum kötelezővé teszi a hosszú alak használatát (nem létezik olyan alak, hogy **innla*).²⁸ Ez érvényes a *la/late* összes alakjára: *tillate, innlate, forlate, løslate*.

A *Bokmålsordboka* csak a rövid alakot adja meg az alábbiaknál: *vedbli, forbli; tilby, påby; tilbe; tilgi; bety*. Ezen formák esetében tehát csak a rövid alakú ige helyes. A névszókat vizsgálva például a *flydyktig/flygedyktig* páros bármelyik tagja helyes, de csak *flygeblad* és *flygehud* létezik, **flyblad* és **flyhud* nem.²⁹

Előfordul az is, hogy az alaktani szabály egy előbbiektől eltérő aspektusa érvényes: egy-egy ige formái között az az eltérés, hogy nem mindegyik szerepelhet ugyanabban az igenemben, például visszaható igeként csak *by seg* (kinálkozik), nem pedig **byde seg*.

Dolgozatomban eddig a norvég igei rendszert mutattam be, a továbbiakban pedig arra világítok rá, mi dönti el, hogy a tőhangzó megjelenik-e a paradigmában vagy az igéből képzett névszóban. Majd leírást adok arról is, milyen utat jártak be ezek az igék fejlődésük során, míg ilyen mértékben lerövidültek.

²⁸ *Språkvett, i. m.*

²⁹ A példák innen: Jan Terje FAARLUND, Svein LIE, Kjell Ivar VANNEBO, *Norsk Referansegrammatikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 2006. 475.

A rövid igék kialakulása

Amint megfigyelhettük, a vizsgálat tárgyát képező igék hosszú főnévi igenévi alakja vagy *-ve*, *-ge*, vagy *-de* szótagra végződött, azaz a schwa előtti tömássalhangzó *v*, *g* vagy *d* volt (vö. az 1907-es helyesírási reformmal). Ennek a ténynek, azaz hogy a rövidülésben nem véletlenszerűen kiválasztott alakok voltak érintettek, már árulkodónak kell lennie, s fel kell tennünk a kérdést: miért pont ezek rövidültek, és nem mások? Ha a gazdaságosság által vezérelt rövidülés fonetikai természetű, a hangképző szervek működésében spórolható energiával van összefüggésben, akkor miért nem vesz részt benne minden hangsúlytalan szótaggal záródó ige, függetlenül a tömássalhangzó minőségétől?

Tudnunk kell, hogy a vizsgáltakon kívül számos olyan ige létezik a skandináv nyelvekben, amelyek főnévi igenévi alakban ugyanúgy *-ve*, *-ge* vagy *-de* végződéssel rendelkeznek, mégsem érintettek a rövidülésben. A magyarázatoknál épp ezért olyan igéket fogok ellenpéldaként hozni, amelyek ugyanolyan struktúrával rendelkeznek, mint a problémás igék: azaz posztvokális helyzetben áll bennük a *-ve*, *-ge*, *-de* végződés, mégsem rövidültek. Minden esetben a norrøn, azaz óészaki vagy nyugati óskandináv nyelvállapotból (IX–XIV. század) fogok kiindulni, és a megfigyelhető változások szerint állítom fel a szabályokat, ahol pedig a szabálytól való eltérést tapasztalunk, ezeket az alakokat minden esetben magyarázattal látom el.

Így a végére beláthatjuk, hogy a rövidülés a norvégban gyakran szembemegy a hangtani elvárásokkal, s számtalanszor váratlan tényezők befolyásolják a rövidülést: a gazdaságosságra való törekvés bármi áron keresztülviszi akarátát.

Az igék rövidülésének folyamata

A d-tövű igék

A rövidülésben résztvevő igék legnagyobb része d tömássalhangzóval rendelkezik: *bede*, *ride*, *byde*, *råde*, *føde*, *glide* stb. Vessük össze ezen alakokat norrøn formáikkal!

Norrøn alak	Mai norvég megfelelő
biðja	be(de)
riða	ri(de)
ráða	rå(de)
fóða	fø(de)
srtíða	stri(de)

A látható szabály szerint tehát ahol a norrøn nyelvallapotban az ígetőben $\ddot{a}$ ³⁰ szerepelt, ott a norvég igék nagy részéből törlődött.

A norvég tekintetében a *d* kiesése összhangban van Ivar Aasen,³¹ a nynorsk megalkotójának leírásával. Ő részletesen feltérképezte Norvégia nyelvjárásait a XIX. században, s szerinte a $\ddot{a}$ hang nem található meg a norvég dialektusokban, kivéve Nordfjorban és Søndmørben. Leírása szerint ha a *d* fonéma szókezdő helyzetben áll, annak általános (zöngés zárhang) megvalósulását ejtik, ha azonban posztvokális helyzetben vagy két magánhangzó között áll, illetve ha egy *n* vagy egy *j* következik utána (pl. *gledje*, *lodne*), akkor hasonlóképp ejtik, mint a dán „lágú *d*”-t, és „kétségtelenül ugyanúgy, mint az izlandi $\ddot{a}$ -t”³². A többi dialektusban azonban ez a kiejtés ismeretlen. Aasen hozzáfűzi: abban a kevés esetben, ahol megjelenik a *d*, ott a szokásos kiejtést használják, a legtöbb esetben azonban teljesen kiesik (posztvokális és intervokális helyzetben).³³

A *d* eltűnését a norvégból jól mutatja néhány olyan ige, amelynek ma már csak rövid alakja létezik a norvégbán:

Norrøn alak	Mai norvég megfelelő
gni $\ddot{d}$ ja	gni
smi $\ddot{d}$ a	smi
vri $\ddot{d}$ a	vri
svi $\ddot{d}$ a	svi

17. számú táblázat

A *d*-tövű igék esetében tehát olyan folyamatról van szó, amely a norvégbán következetesen lezajlott: a norrøn $\ddot{a}$ a norvégbán a végérvényesen kiesett (el-lentétben a dánnal, ahol csak réshanggá gyengült).

A *v*-tövű igék

Az érintett igéknek csak kisebb része kerül ki ebből a csoportból:³⁴ *ha(ve)*, *gi(ve)*, *bli(ve)*, *fly(ve)*, ezzel szemben találunk számos olyan igét a norvég nyelvben,

³⁰ Ennek a fonémának fonetikus jelét használjuk az írásban, s az mind a mai napig megtalálható az izlandi nyelvben, amely nem sokat változott a norrøn állapot óta.

³¹ Ivar AASEN, *Det Norske Folkesprogs Grammatik*, Kristiania (Oslo), Werner & Comp., 1848.

³² *Uo.*, 20–21.

³³ *Uo.*, 20–21.

³⁴ Damaris NÜBLING, *Prinzipien der Irregularisierung: Eine kontrastive Analyse von zehn Verben in zehn germanischen Sprachen*, Tübingen, Niemeyer, 2000. 235.

amelyek bár ugyanolyan felépítésűek, a rövidülés nem játszódtott le bennük: *rive, skrive, leve, kreve, tive, drive, røve*.

Rendkívül problémás tehát a fonológiából kiindulni. Nübling szerint a *v* hang nem tartozik a kiesésre hajlamos mássalhangzók közé.³⁵ Az alábbi igékben a *v* megőrizte réshang jellegét:

Norrøn alak	Mai norvég megfelelő
rífa	rive
skrifa	skrive
lífa	leve
reyfa	røve
<i>hafa</i>	<i>ha</i>
<i>gefa</i>	<i>gi</i>

18. számú táblázat

A 18. számú táblázat jól mutatja a korábbi és a mai alakok megfelelését: ahol a norrøn tömássalhangzó *f*, ott a mai alakban *v*, azaz a korábbi zöngétlen frikatíva zöngés frikatívává alakult. A szabály szerint tehát a vizsgált igék mai alakjai [*ha(ve)* és *gi(ve)*] kiejtésének két szótagban kellene történnie.

A norvég *ha* (az angol *have* és a német *haben* megfelelője, használata is megegyezik) esetében azonban egy érdekes paradigmaváltásról van szó, amely az analógia elve szerint zajlott le. Knudsen az akkorigiban dánosan írt *have* főnévi igenévnek megadja ugyancsak dános ragozását: *have, har, havde, haft*, ám kiegészíti azzal, hogy ebben az igében a *v* nem hallatszik, helyette *hadde* hangzik (s ő a német *hatte* alakhoz hasonlítja).³⁶ Ez a múlt idejű alak adott alapot ahhoz, hogy az ige megszilárduljon mint rövid ige. Az áttekintésben bemutatott, csak rövid formában létező igék ugyanis éppen *-dde* szuffixummal képezték múlt idejüket, s ehhez a csoporthoz hasonult a *have* múlt idejű alakjának kiejtése. Az analógia alapján ezért a *ha* vált a tövé, s abból a gyenge igék ezen osztálya szerint, szabályosan alakult a paradigma:

Főnévi igenév	Jelen idő	Múlt idő	Participium	Felszólító mód
ha	har	hadde	hatt	ha

19. számú táblázat

³⁵ Uo., 236.

³⁶ KNUDSEN, i. m., 136.

Az egyetlen kivétel a zöngétlenül ejtett befejezett melléknévi igenévi alak. Nübling ezt a dán megfelelő (*haft*) hatásának tudja be.³⁷

A *gi(ve)* esetében nehezebb magyarázatot találni. Lindqvist³⁸ és az őt idéző Nübling³⁹ is amellet érvel, hogy ebben az esetben csak az ige jelentésével ('ad') összefüggő gyakoriság adhatja a magyarázatot. Jórészt ez az ige is (a *hahoz* hasonlóan) beilleszkedett egy másik paradigmába, múlt idejű alakja azonban őrzi a tőhangváltást, írásban pedig (opcionálisan) az egykori tőmássalhangzót is:

Főnévi igenév	Jelen idő	Múlt idő	Participium	Felszólító mód
gi	gir	ga(v)	gitt	gi

20. számú táblázat

A *blive* esetében hasonló folyamat játszódott le. Az alnémetből (*bliven*) átkerült ige jelentéséből ('lesz, válik valamivé'; a passzív segédigéje) fakadó gyakori használata miatt veszíthette el tőmássalhangzóját, s a már ismert analógia segítette a rövid tő megszilárdulását.

Főnévi igenév	Jelen idő	Múlt idő	Participium	Felszólító mód
bli	blir	ble(v)	blitt	bli

21. számú táblázat

A *v*-töví igék esetében tehát Nübling szerint a rövidülés egy rendkívül ritka esete áll fenn.⁴⁰ A folyamatban meghatározó a gyakori előfordulás, de a norvégban ragozási analógia (először a *have* igénél) és a norvég nyelv messze-menőkig egyszerűsítő volta is közrejátszhatott abban, hogy még a többnyire nem redukálódó *v* hangot is törölte (vö. lentebb *ta*).

A *g*-töví igék

Kisebb csoportot képviselnek a *g* tőmássalhangzót tartalmazó igék is. Nübling szerint korábban a *g* intervokális helyzetben [*ɣ*] lehetett (melyet olykor <*gh*> kombinációval jelöltek). A norvég esetében ennek a hangnak a kiesése teljesen szabályos, ha figyelembe vesszük, hogy az alábbi igék már csak tőmássalhangzó nélküli alakban vannak meg:

³⁷ NÜBLING, *i. m.*, 46.

³⁸ Christer LINDQUIST, *Zum Aufbau und Wandel der modernen standardsprachlichen Orthographien in Skandinavien*, Freiburg, 1996. 151.

³⁹ NÜBLING, *i. m.*, 120.

⁴⁰ Uo. 116.

Norrøn alak	Mai norvég megfelelő
vega	veie
leiga	leie
kúga	kue
þrúga	true

22. számú táblázat

A norrøn *draga* alakot alapul véve a norvég *dra* kialakulása tehát szabályos: az intervokális helyzetben álló zöngés réshang kikopott a hasonló igékből. Tovább erősíthette a rövidülésre való hajlamot (illetve a schwa törlését) a szó jelentése ('járművel megy'), amely igen gyakorivá teszi a norvégban. Sőt az ige paradigmája itt is az analógia szerint alakul, ami a fentiekhez hasonlóan segítette a rövid forma megszilárdulását:

Főnévi igenév	Jelen idő	Múlt idő	Participium	Felszólító mód
dra	drar	dro(g)	dratt	dra

23. számú táblázat

A *si* rövidülése Wessén⁴¹ szerint egy palatális félmagánhangzó lépcsőjét beiktatva zajlott le. A norrøn *segja* alak tőmagánhangzója nyíltabbá vált, s az ezt követő *g* (amelyet egyébként is *j* követ) erősen palatalizálódott. Ugyanez játszódhatott le a *þegja* esetében – s az eredmény is hasonló. A schwa lekopását itt is elősegíthette a jelentésből ('mond') adódó gyakori előfordulás.

Norrøn alak	Mai norvég megfelelő
<i>segja</i>	<i>si(ge)</i>
þegja	tie
vígja	vie

24. számú táblázat

A rövid igék között kivételesnek mondható a *ta*. Különlegessége, hogy míg tőmássalhangzója a dánban (s így a korábbi riksmálban; vö. a nyelvtörténeti áttekintéssel) valóban *g*, addig a norvégban – ha egyáltalán megjelenik – *k*-ként realizálódik: *tok*, *antakeligvis*, *takende* stb. S nem ez az egyetlen ige, amely eltérést mutat a dán megfelelőkhöz képest.

⁴¹ ELIAS WESSÉN, *De nordiska språken*, Edsbruk, Akademityck, 1992. 89.

Norrøn alak	Mai dán megfelelő	Mai norvég megfelelő
sókja	søge	søke
baka	bage	bake
<i>taka</i>	<i>tage</i>	<i>ta (és pl. takende)</i>

25. számú táblázat

Amint a 25. táblázatban láthatjuk, a norrøn alakban *k* tömássalhangzót tartalmazó igék a norvégban megtartották azt, míg a dánban zöngésedtek – ezek az igék nem is szerepelnek a rövid formák között.

A dánban a gyengülés zöngésedés formájában mutatkozik meg. A norvég nyelvhasználók egy ennél is merészebb lépést engedtek meg maguknak: a *take* alakban fellelhető zöngétlen zárhangot hagyták el. Ebben az esetben Nübling kategorikusan kijelenti: amikor egy ilyen rendkívül alacsony „redukciópotenciálú” hangot (egy zöngétlen zárhangot!) érint a kiesés, nem beszélhetünk hangtörvények által meghatározott rövidülésről.⁴² A redukció eshetősége ugyanis fonológiai megszorításoknak van alávetve⁴³ – amelyeket a megfelelő előfordulási gyakoriság azonban áttörhet, s amint látjuk, át is tör. Ez az ige jelentéséből és használatából érthető is: az angol *take*-nek felel meg, így hasonlóan sok jelentésben fordul elő, mint a *take* az angolban. Továbbá nem szabad elfelejtenünk, hogy a paradigma analógiát követ (akárcsak a *ha*, a *gi* és a *bli* esetében), ami szintén segítette a norvég rövid ige meggyökerezését. Ezt szemlélteti a 26. táblázat.

Főnévi igenév	Jelen idő	Múlt idő	Participium	Felszólító mód
ta	tar	tok	tatt	ta

26. számú táblázat

Nem véletlen, hogy a *tok* esetében a *t*őhangzó kötelezően megjelenik, valamint a képzett alakokban is (pl. *takende*, *antakeligvis*), hiszen ezt a rövidülést nem lehetett teljes mértékig keresztülvinni a *k* alacsony redukciós készsége miatt.

A *g*-töví igék esetében tehát a fonológia vezérelte a rövidülés folyamatát az esetek többségében, ugyanakkor szükség volt az analógia alapján létrejött paradigmára is ahhoz, hogy a rövidülés megszilárduljon. A *ta* egy kivételes eset, ahol a gyakoriság és az analógiás ragozás a fonológia szabályait teljes mértékben át tudja törni, s érvényre tudja juttatni a norvég nyelv gazdaságosságra való (már-már agresszív) törekvését.

⁴² NÜBLING, i. m., 2000. 236.

⁴³ Nübling a *k* hangot a *v*-nél is kevésbé tartja kiejthetőnek.; Uo., 236.

Összegzés: a rövidülést befolyásoló tényezők

A norvég nyelvben megfigyelt igető-rövidülést befolyásoló tényezők jelentősége az alábbi, 27. táblázatban foglalható össze.

Tényező	Jelentősége
az ige gyakorisága	kétségtelenül nagy
fonológia	kisebb, olykor megbízhatatlan
analógia	sokszor nagyobb, képes áttörni a fonológiát

27. számú táblázat

A norvég gyakran letért a szabályos hangváltozások által megszabott útról, s gyakran elsődleges szerep jutott az analógiának. Sok esetben épp ez tudta megmagyarázni, hogy a rövidült alakok hogyan szilárdulhattak meg, s az is megtörtént, hogy az analógia kialakítása a hangtani szabályszerűségeket sem vette figyelembe. A gyakoriságnak természetes kitüntetett szerep jut, de nem működik legalább egy másik tényező közreműködése nélkül.

Záró gondolatok

A nyelvi gazdaságosságot hajlamosak lehetünk pusztán fonetikai nézőpontból értelmezni. Kézenfekvőnek tartjuk, hogy ha idő- és energiaspórolásról beszélünk, akkor beszédszerveink működésével összefüggésbe hozható folyamatokban keressük a választ a miértekre. A gazdaságosságra való törekvést azonban nem lehet kizárólag hangképzésre szánt energia megspórolásának tekinteni. Észre kell vennünk, hogy gyakran magasabb struktúrák fejtik ki hatásukat.

A norvég igék rendre eltérést mutattak az elvárt hangtani szabályosságoktól, s ilyenkor legtöbb esetben az analógia magyarázta az igetők rövidülését. A gyakori előfordulást is mindenképpen a mozgató erők közt kell számon tartani, de csak kivételes esetekben tud a fonológiától függetlenül érvényesülni – akkor azonban (a norvégból legalábbis) minden további nélkül megteszi hatását.

Kétségtelenül fel lehet mutatni tehát hangtani tényezőket, amelyek egy nyelven belül kitűnő alapot adnak a rövidüléshez: esetünkben a *d*, a *g* és a *v* hangot az igetőben. De nem szabad elfeledkeznünk további tényezőkről, mint az analógia által létrehozott paradigmáról és a jelentésről (s az ezzel összefüggő gyakoriságról) sem, amelyek váratlanul át tudják szabni a fonológia által kijelölt utakat. Ám hogy az adott nyelv „gazdaságossági eszközkészletét”

a beszédközösség milyen mértékben használja ki, azt nehezen megfejtető és számos, akár nyelven kívüli tényező befolyásolja.

Források

Henrik Ibsens Skrifter, Universitetet i Oslo, http://www.ibsen.uio.no/DRINNL_Du%7Cintro_background.xhtml.

Språkrådet, http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/2005/Spraaknytt_3_2005/Rettskrivningsendringene/.

Språkvett, <https://www.ordnett.no/sprakverktoy/sprakvett/korte-og-lange-former-av-verb>.

Hivatkozott irodalom

Ivar AASEN, *Det Norske Folkesprogs Grammatik*, Kristiania (Oslo), Werner & Comp., 1848.

Csúcs Sándor, *Gondolatok a nyelvi változásról = Urálistikái tanulmányok 18. Ünnepi írárok Havas Ferenc tiszteletére*, szerk. BERECKZI András, CSEPREGI Márta, KLIMA László, Bp., ELTE BTK Finnugor Tanszék, Nuomi-Törem Finnugor Alapítvány, 2008, 136–146.

Jan Terje FAARLUND, Svein LIE, Kjell Ivar VANNEBO, *Norsk Referansegrammatikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 2006.

GÓSY Mária, *Állandóság és változás a beszédben*. Magyar Nyelv, XCVI(2000), 1–14.

Hans JÆGER, *Fra Kristiania-Bohømen*, Oslo, Pax, 2006.

Hans JÆGER, *Syk Kjærihet*, Oslo, Pax, 2006.

Knud KNUDSEN, *Haandbog i dansk-norsk Sproglære*, Kristiania (Oslo), J. Chr. Abelsted, 1856.

Christer LINDQUIST, *Zum Aufbau und Wandel der modernen standardsprachlichen Orthographien in Skandinavien*, Freiburg, 1996.

André MARTINET, *A nyelvfejlődés kutatásának szempontjai = A nyelvtudomány ma*, szerk. SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1973, 345–391.

Damaris NÜBLING, *Prinzipien der Irregularisierung: Eine kontrastive Analyse von zehn Verben in zehn germanischen Sprachen*, Tübingen, Niemeyer, 2000.

Henry SWEET, *A history of English sounds from the earliest period*, Oxford, Clarendon Press, 1888.

Sigrid UNDSÆT, *Kristin Lavransdatter*, Oslo, Gyldendal, 1996.

Joseph VENDREYES, „Parler par économie” = *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally*, ed. Charles BALLY, Genf, Georg & C.ie, 1939., 49–62.

Elias WESSÉN, *De nordiska språken*, Edsbruk, Akademitryck, 1992.

George Kingsley ZIPF, *Human behavior and the principle of least effort*, Cambridge, Massachussets, Addison–Wesley Press, 1949.

Havasi Zsuzsanna

A házaspárok elleni boszorkányperekben kirajzolódó csomópontok

Háttértényezőik és nyelvi tüneteik találkozása történeti szociopragmatikai megközelítésben

Bevezetés

Dolgozatomban házaspárok elleni boszorkányperek periratainak történeti szociopragmatikai szempontú vizsgálatával foglalkozom.¹ Elemzésemben a grice-i maximák érvényesülését, illetve megsértését állítom középpontba.²

A maximák kétféle megközelítésben értelmezhetőek jelen dolgozat szempontjából. A vizsgált anyag történetiségéből fakadóan értelmezhető az adott, perirat által rögzített szóbeli diskurzusban, másrészt pedig a perirat korabeli jegyzője, és az akár jelenbeli befogadója közötti kommunikációban is. Ezzel párhuzamosan tehát az elemzés lényeges kérdése a maximák tartalmát érintő esetleges változások a diakroniában: szem előtt kell tartani azt, hogy elkülönülhet a maxima érvényességi köre az adott korban a mai nyelvi kompetenciánk szerinti elvárásoktól.

A házaspárok elleni boszorkányperek anyagában elemzési vezérelvéül azért kínálkoznak Grice maximái, mert a pereket képező diskurzusok olyan megnyilatkozásokat tartalmaznak, amelyeknek adott céljuk van: egy személy bűnösségének vagy ártatlanságának bizonyítása.³ Ez a tény pedig egy olyan területet jelöl

¹ Jonathan CULPEPER, *Historical sociopragmatics: an introduction* = ed. J. C., *Historical Sociopragmatics*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2011, 2–8.; SÁROSI Zsófia, *Pragmatika, szociopragmatika, udvariasságkutatás a magyar nyelvtörténetben*, Magyar Nyelv, 2015, 129–146.

² H. Paul GRICE, *A társalgás logikája* = *Nyelv – kommunikáció – cselekvés*, szerk. PLÉH Csaba, TERESTYÉNI Tamás, SÍKLAKI István, Bp., Osiris, 1997, 213–227.

³ Vö. PETYKÓ Márton, *A boszorkányperek periratai mint közösség- és identitásképző diskurzusok*, Magyar Nyelv, 2015, 148.

ki a tárgyalótermi diskurzusokat, amelyben a hatóság lényegében szabályozza Grice alapvetését, miszerint a társalgásban „mindegyik résztvevő közös célt vagy célokat lát, vagy legalábbis egy közösen elfogadott irányt.”⁴ A maximák megfogalmazásukban egyszersmind azt is mutatják, hogy a lehető leghatékonyabb információcserét hivatottak biztosítani.⁵ Ez tárgyalótermi helyzetben kétségtelenül fontos volna. Tehát a perekben fokozottan érvényesülnie kellene az együttműködési alapelvnek, megközelítésemben arra támaszkodom, hogy jogi keretek között a verbális együttműködés fontossága hangsúlyos. Természetesen felvethető, hogy a tárgyalótermi diskurzusokban meghatározó szerepe van a manipulációnak, ezért az együttműködés háttérbe szorulhat.⁶ Ezzel a vonatkozással jelen dolgozatban nem számolok, mert a manipulációt az elemzések a mai értelemben vett hivatásos vádlói és védői szerepkörhöz kötik, ezek a modern értelemben vett szerepek viszont a középmagyar kori perekben nem jelennek meg. A manipuláció kérdéskörének kihagyását indokolja továbbá, hogy általában véve hiányoznak a lineárisan lejegyzett bírósági diskurzusok.⁷ A maximákat jelen dolgozatban leginkább irányelveként érvényesítem, az anyag elrendezésének, a kirajzolódó csomópontok rendszerezésének lehetőségeként tekintek a modellre. Elemzésemhez további alapot szolgáltat, hogy egyes értelmezések szerint a maximák jóval inkább interpretálási alapelveknek, mintsem viselkedési szabályoknak tekintendők, és alkalmasak arra, hogy hipotéziseket állítsunk fel a megnyilatkozók mentális állapotával kapcsolatban.⁸ Dolgozatomban az anyagot olyan csomópontok mentén rendeztem el, amelyek az együttműködési alapelvvel kerülnek ellentétbe, és megkísérlem feltárni azokat az okokat, amelyek lehetővé tehetik a maxima kihasználását: a szövegek elemzése során a megnyilatkozók ismereteire, attitűdjeire, esetleg világképére következtek.

Kutatásom kérdésfelvetése az, hogy milyen tényezőkből adódik a grice-i maximák (tágabban értelmezett) megsértése a házaspárok elleni

⁴ GRICE, *i. m.*, 216.

⁵ *Uo.*, 217.

⁶ PÁTRÓVICS Péter, *Nyelvhasználat a bíróságon*, Magyar Nyelvőr, 2000, 30.

⁷ Az áttekintett perek jellemző vonása, hogy középpontjukban a tanúk által előadott narratívák, rontáselbeszélések állnak, számozva aszerint, hogy a hatóság mely, előzőleg szerepeltetett kérdésére válaszolnak. Így az olvasó a diskurzus részét képező szomszédsági párokat utólag alkothatja meg magának. A periratok ilyen elrendezési lehetősége mutatja, hogy a diskurzusok erősen megkonstruált áldialógusokat tartalmaznak – illetve kérdéses, hogy valóban a diskurzusok voltak-e ilyenek, vagy csupán perbeli lenyomataik. Mindenesetre az anyag elrendezettsége kevésbé dinamikus jeleníti meg a boszorkánypereket.

⁸ Anne REBOUL – Jacques MOESCHLER, *A társalgás cselei: Bevezetés a pragmatikába*, Bp., Osiris, 2005, 54–55.

boszorkányperekben. A történeti és néprajzi szakirodalomra alapozva fel-tételeztem, hogy a maximák megsértése mögött döntően a társadalmi nem problematikája áll, ennek alapján ugyanis a nők hátrányos megkülönböztetését vártam.⁹ A vizsgálódás során azonban világossá vált, hogy nem csupán a gender kérdését érinti a felvetett probléma, így komplexebb világnézeti hátérre is szükséges kitérnem a dolgozatban. Meghatározó maradt azonban a gender-szempon-t, főként a párrepresentációt tárgyalom, így a dolgozat illeszkedik abba a kutatási vonulatba, amely a (jelen esetben történeti) pragmatikában fontosnak tartja a genderszempon-t érvényesítését a vizsgálatban azt a kérdést felvetve, hogy a pragmatika mennyiben tekinthető férfi normák elemzésének.¹⁰ A továbbiakban (l. az *Elemzések* című fejezetben) olyan boszorkányper-elem-zéseket mutatok be, amelyek középpontjában egy-egy maxima áll, ezeken a maximákon keresztül vizsgálom a felvetődő problémákat.

Boszorkányság és feminitás

Hipotézisem szerint a nők hátrányos megkülönböztetését a boszorkányszerep és a feminitás összekapcsolódásai miatt vártam. „Ördöggel szövetező, éjjel sepr-őn boszorkányszombatra repülő, ott gyerekgyilkos és sátáni orgiákat rendező, s mindenekelőtt nőnemű” – foglalja össze a boszorkányokról kultúrkörünkben kialakult kép legfontosabb elemeit Klaniczay Gábor.¹¹ Ennek megfelelően a bo-szorkányperek mint peres ügyek vizsgálatánál fontos szempont a genderkérdés, feltétlenül vizsgálendő, hogy milyen szerepet játszhatott a vádlott neme a vád létrejöttében, illetve a per során. A rendelkezésünkre álló adatok alapján meg-állapítható, hogy a vádlottak kilencven százaléka volt nő, azonban nem csupán nagyobb valószínűséggel érintette a női nem képviselőit a boszorkányság vádja, hanem további diszkrimináció is érinthette őket a perek során, hiszen nagyobb eséllyel kaphattak súlyosabb ítéletet, mint a férfiak.¹² A feminista történetírás

⁹ KLANICZAY Gábor, *Boszorkányhit, boszorkányvád, boszorkányüldözés a XVI–XVIII. században*, Ethnographia, 1986, 257–295; LENGYEL Tünde, *Keresd a nőt! A nők mint bűnbakok a közép-korban és a kora újkorban = Bűnbak minden időben: Bűnbakok a magyar és az egyetemes tör-ténelemben*, szerk. GYARMATI György, LENGVÁRI István, PÓK Attila, VONYÓ József, Pécs, Bp., Kronosz – Magyar Történelmi Társulat – Állambizottsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2013, 135–148.; PÓCS Éva, *Miért nők a boszorkányok? = Magyarország társadalomtörténete a 18–19. században*, szerk. FARAGÓ Tamás, Bp., Dico – Új Mandátum, 2004, 388–398.

¹⁰ Vö. Christine CHRISTIE, *Gender and language: Towards a feminist pragmatics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 189.

¹¹ KLANICZAY, i. m., 258.

¹² Uo., 261.

szerint a boszorkányság kifejezetten a nők ellen kialakult vád, amelynek oka elsősorban abban keresendő, hogy a nők természetközelségükkel félelmet váltanak ki a férfiakban – ennek megfelelően elsősorban a gyógyításhoz értő falusi füvesasszonyok, és a szülés misztériumához kötődő bábák kerültek vád alá.¹³ A társadalom és a magánélet női szférájához (pl. a termékenységhez, egészséghez és betegséghez vagy a kisgyermekekhez) kapcsolódó bűncselekmények vagy balszerencsés esetek azonosíthatóak a boszorkányokhoz kapcsolódó tettekkel.¹⁴ A boszorkányperek és a feminitás összefüggéseinek megvilágítására felhasználható a feminista kritika marginalitás- és káoszfogalma is.¹⁵ Az irányzat úgy látja, hogy a férfiak társadalmi a nőket a szimbolikus rend bináris opozícióiban kívülre helyezi, a kultúrával szemben a természettel asszociálja, ezáltal a káoszhoz társítja őket – a nők így válnak ördögi teremtményekké a férfiközpontú kultúra felfogásában. Emellett a nőkhöz kötődő olyan sztereotípiák, mint a bűnbeesésre való nagyobb hajlandóság is fontos szerepet játszottak a demonológiák nőellenességében.¹⁶

A feminista megközelítés szerint a boszorkányperek a férfiak és a nők harcát jelenítik meg, lényegében nőüldözésnek tekinthetők, amelyben olyan tényezők is szerepet játszhattak, mint például a férfi orvosok fellépése a gyógyítóasszonyok és bábák ellen.¹⁷ Felvetődnek továbbá olyan elméletek, amelyek szerint a boszorkányság és a feminitás összekapcsolása a XV. században egy korai emancipációs hullám ellenhatásaként jött létre, illetve az is, hogy a boszorkányüldözések nőáldozatai mintegy társadalmilag kiegyensúlyozták azt a hatást, amelyet a háborúk férfivesztése okozott.¹⁸ A boszorkányperek feminista irányú, nemek harcát központivá tévő feltételezésével szemben Pócs Éva a nők társadalmi helyzetével magyarázza a boszorkányperek női vádlottjainak arányát, egyébként hangsúlyozza a nemek közötti arányok földrajzi területenként változó különbségét, nagyfokú eltérését is. Úgy gondolja, a feminitás és a boszorkányperek összefüggéséhez adalékként szolgálhat a szomszédsági konfliktusok modellje, amely fokozottabban érvényes az asszonyokra, mert a női szférában

¹³ LENGYEL, *i. m.*, 146.

¹⁴ PÓCS, *i. m.*, 390.

¹⁵ Vö. Toril Moi, *Feminista irodalomkritika = Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés.* eds. Ann JEFFERSON, David ROBEX, Bp., Osiris, 1995, 233–253.

¹⁶ PÓCS, *i. m.*, 390.

¹⁷ TÓTH G. Péter, „Mit tud, látott, avagy hallott azon tanú?” *Tanúvallomások és maleficium-narratívok a magyarországi boszorkányperekben = Demonológia és boszorkányság Európában*, szerk. PÓCS Éva, Bp., L'Harmattan – PTE Néprajz Tanszék, 2001, 12.

¹⁸ KLANICZAY, *i. m.*, 258, 269.

jellemzőbb volt a közösség egymásra utaltsága és a szolidaritás normája.¹⁹ Ezt a szisztémát erősíti, hogy az ismert boszorkánykép női, tehát a rontás indukálójaként nő kiválasztása, azonosítása kézenfekvőbb.²⁰

A vizsgált anyag

Korpuszomat tizenhét boszorkányper alkotja, ennyiszor szerepel egyértelműen házaspár boszorkányper vádlottjaként a Schram Ferenc szerkesztette „Magyarországi boszorkányperek 1529–1768” című háromkötetes kiadványban, illetve a Balassi Kiadó gondozásában megjelent „A magyarországi boszorkányság forrásai” című munka első négy kötetében.²¹ Kiemelendő a kutatás tárgyának szempontjából, hogy a Schram-féle kiadvány a tárgymutatójába is felvette azokat az eseteket, amikor a férjet és a feleséget együtt éri a boszorkányság vádja. A vizsgálatba beemelhető perek „A magyarországi boszorkányság forrásai” esetében kérdésesebbek.

A boszorkányperes iratok a boszorkányperek részét képező tárgyalótermi diskurzusok írásbeli rögzítései, jellemzően az eljáró hatóságok kérdéseit és az ezekre válaszul adott tanúvallomásokat tartalmazzák, a per más részei azonban kimaradnak, kimaradhatnak belőlük.²² Ez egyrészt a néprajzi szempontú válogatás miatt van így, Schram szerkesztői munkája során például törekedett is arra, hogy a tanúvallomások alkossák a periratok gerincét.²³

Elemzések

Szabó Mihály és felesége, Szarka Kata boszorkánypere a minőség maximájának tükrében

A kérdéses perirat vallomásaiban a házaspár megjelenítése szempontjából kulcsfontosságú egy halálesetet és az ehhez társuló feltételezett rontást érintő

¹⁹ Pócs, i. m., 392–394.

²⁰ Uo., 397.

²¹ *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I. szerk. SCHRAM Ferenc, Bp., Akadémiai, 1970.; Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II. szerk. SCHRAM Ferenc, Budapest, Akadémiai, 1970.; Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. III. szerk. SCHRAM Ferenc, Bp., Akadémiai, 1982.; A magyarországi boszorkányság forrásai I. szerk. BESSENYEI József, Bp., Balassi, 1997.; A magyarországi boszorkányság forrásai II. szerk. BESSENYEI József, Balassi Kiadó. Bp., Balassi, 2000.; A magyarországi boszorkányság forrásai III. szerk. KISS András, PÁL-ANTAL Sándor, Bp., Balassi, 2002.; A magyarországi boszorkányság forrásai IV. szerk. TÓTH G. Péter, Bp., Balassi, 2005.*

²² PETYKÓ, i. m., 149–150.

²³ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I, 10.; KISS – PÁL-ANTAL, i. m., 34.*

kérdésre adott válaszok sora.²⁴ A hatóság olyan narratívát kínál eldöntendő kérdésével, amely szerint *Takács János névű Ihász halálánakis megh irt Szabo Mihályné lett volna az oka*,²⁵ tehát előzőleg mintegy felajánlja a tanúknak a nő bűnösségét.²⁶ Ehhez képest a vallomásokban különbözőképpen fordul elő a bűnös azonosítása. Az áldozat felesége a párnak együttesen tulajdonítja a halálos rontást (*egész halála orájáigh mindenkor fönt irt Szabo Mihályt, és Feleségét okozta, hogy nemmástul hanem azoktul lett eő nékj az a sulyos nyavalája*).²⁷ Őt férfi tanú a hatóság feltételezésével szemben következetesen a férfi vádlottat okolja, egy pedig a hatóság ajánlotta narratívának megfelelően kizárólag a nőt. A személyek közötti ellentmondás mellett előfordul az is, hogy a vádlottak egy személy narratíváján belül maradnak tisztázatlanok. Egy 35 éves női tanú szerint a házaspár együtt gyanúsítandó (*Takács Jánosnakis halálát azok okozták; Takács János halálának is, Szabo Mihály és Feleseghe volt oka*),²⁸ majd az általa hallott pletyka alapján az áldozatnak tulajdonítja azt a megszólalást, amely szerint *Szabo Mihályné rontotta megh eőtet*.²⁹ Éppen az áldozatot idéző függő beszédben keveredik önellentmondásba, hiszen szerinte a juhász a házaspár mindkét tagjának megbüntetését követelte (*fogják meg eőket*), noha csupán a nőt azonosította bűnösként. További anomáliája a pernek, hogy nemcsak a juhász által mondottak tartalma kétséges, hanem már eleve az is, beszélhetett-e egyáltalán halálos ágyán, hiszen az őt ért rontás némaságot okozott.³⁰ Megállapítható, hogy egy pletyka több változata, szóbeszéd alapján vallanak a tanúk, de a per folyamán senki nem reflektál a meglévő ellentmondásokra. A periratból ki is derül, hogy egyes esetekben hallomás is képezheti a tanúvallomások alapját, az önellentmondásba keveredő női tanú narratívája után az alábbi megjegyzés szerepel: *Eszť ugyan magátul Takács Jánostul nem halotta, ha nem másoktul*.³¹

A jelenség tehát ellentétes Grice minőség-maximájának második almaximájával, amelynek utasítása: „Ne mondj olyasmit, amire nézve nincs megfelelő

²⁴ Uő, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II.*, 149–162.

²⁵ Uo., 149.

²⁶ TÓTH G., *A magyarországi...*, i. m., 213.

²⁷ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II.*, 152.

²⁸ Uo., 154.

²⁹ Uo., 154.

³⁰ PÓCS Éva, *Malefícium-narratívok – konfliktusok – boszorkánytípusok (Sopron vármegye 1529–1768), Népi kultúra – Népi társadalom*, 17(1995), 23.

³¹ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II.*, 154.

evidenciád.”³² Bár a halálesetről éppenséggel biztos tudást kér a hatóság (*Tudgyaé bizonyossan, és honnéd tudgya? hogy Takács János névű Ihász halálánakis megh irt Szabo Mihályné lett volna az oka?*),³³ sokszor a hallomás elmondására is biztatják a tanúkat. A hatóság ugyanis tipikusan három fokozatot ajánl fel a narratívák bemutatásához, amely a *tudja-e, látta-e, hallotta-e* formában jelenik meg.³⁴ Az ezekre való utalás értékelhető az evidencia megjelítésének igényeként.³⁵ Általában a boszorkányság híre is bizonyító erejű a periratokban, így maga a boszorkányper természete kerül szembe a minőség maximájával: a *megfelelő evidencia* kérdőjeleződik meg; a boszorkányper mai olvasója szempontjából más az elégséges bizonyíték, mint az egykori résztvevők szempontjából, akik számára a boszorkányság híre elégnek bizonyulhatott.

A másik ok, amely a maximával való ellentétbe kerülést és ennek okaként a szóbeszéd különböző változatainak megjelenését is eredményezheti, a vádlottak összekapcsolódása – tehát feltételezhetjük, hogy a pletykában eleve azért keveredett a bűnös kiléte, mert a közösség számára nem volt fontos, hogy a házaspár melyik tagja követte el a rontást. Az volt csupán lényeges, hogy a pár valamely tagjára vagy mindkettejükre háríthassák a felelősséget. Amennyiben Szarka Katára és Szabó Mihályra nem különálló személyként, hanem párként tekintünk, a közösség szemében egyszerre számítanak bűnösnek vagy ártatlannak, így lényegtelen, melyiküknek tulajdonítják a rontást. Ezt erősíti már csak az a tény is, hogy a két személyt együttesen fogják perbe. A tanúvallomások és a maxima szembekerülésének ezen értelmezése is kijelöli a per(ek) vizsgálatának egy fő lehetőségét: a pár reprezentációját, amely a dolgozat kérdésfelvetése és a későbbiekben látott ismétlődő jelenségcsoportok miatt is kiemelkedik.

A periratban a vádlottak első megjelenítése, a címként funkcionáló felirat (*Inquisitio magistratualis Michaelis Szabo et consortis ejusdem Catharinae Szarka magiae incusatorum*)³⁶ a férfi és a női vádlott nevét is közli. Már némileg ez a forma is mutatja, hogy a házaspár a férfit középpontba helyezve, az ő vezető szerepével reprezentálódik, de nem annyira, mint a hatóság által megfogalmazott általános kérdésekben lévő, kétszer előforduló *Szabo Mihály, és Felesége*

³² GRICE, *i. m.*, 217.

³³ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II.*, 149.

³⁴ TÓTH G., „Mit tud...”, *i. m.*, 213.

³⁵ Alexandra Y. AIKHENVALD, *Evidentiality in typological perspective. = Studies in Evidentiality*, eds. A. Y. A., R. M. V. DIXON, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2003, 1.

³⁶ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II.*, 149.

megfogalmazás.³⁷ A női vádlott megnevezésére ez a forma a boszorkányperes iratokban főként akkor jellemző, mikor a narratíva főszereplője a férfi, a feleségnek pedig csak közvetett szerepe van.³⁸ A megállapítás érdekes abból a szempontból, hogy a jelen pernek ugyanúgy vádlottja a feleség, mint a férj, a forma mégis a férfit állítja középpontba, ami így sugallja a bűnösséget is amellet, hogy megmutatkozik a kor családrepresentációja, amelyben a férj a jogokkal és felelősségekkel felruházott személy, a feleség az ő alárendeltje. Jóval korrektebb a címszerpű felirat megfogalmazása, amely feltehetőleg a személyazonosság pontos rögzítését szolgálja.³⁹ Azonban nem feledkezhetünk meg arról, hogy ebben a személyazonosság megállapíthatóságát szolgáló latin formában is a férj tűnik központi figurának, a nő feleségszerepe rögzítettik. A házaspár előforduló említései alapján tehát a férfi családfeői szerepe nem elhanyagolható, vizsgálándónak tartom, hogy ez a szerepkör a bűnösségben, boszorkányságban is fennmarad-e. A konkrét vádpontok megnevezéseiben a nő személye némileg előtérbe kerül; négy vádpont szól *Szabó Mihályné* ellen – az asszonynévképzős formák egyébként bevettek a korban.⁴⁰ Az látszik tehát, hogy az asszony konkrétabb, nevén és nem csak családi állapotával történő megnevezése követi az ellene szóló vádak, a vádpontoknak főszereplője lesz, így pontosabb reprezentációra van igény. Vele szemben a férfi szerepe változik, mivel kevésbé tűnik bűnösnek (egyetlen konkrét vádpont szól ellene), a feleség nem az ő személyén keresztül válik már elérhetővé, sőt mintegy a férj kerül mellékesen a perbe.

További jelek is mutatják az iratban, hogy a perben a nő a vádak megjelenésekor átveszi a férfi központi szerepét. Erre utal a *megh irt Szabó Mihályis Szántó János egy jó Csikáját csak hirtelen megh rontotta volna* vádpont megfogalmazása;⁴¹ a *Szabó Mihály* megnevezéshez társuló *is* kötőszó mutatja, hogy a feleség lett a fő vádlott. Az első tanú egy narratívája tovább erősíti a nő középpontba állításának gondolatát. A nő bűnösségét – és mintegy a férfi felmentését – mutatja, ahogy a kérdéses rontáselbeszélésben Szarka Kata vélt boszorkányságának jogán önállósíttatik, és férje fölött szerez hatalmat, mivel

³⁷ Uo., 149.

³⁸ B. GERGELY Piroska, *Az erdélyi asszonyok régi megnevezéseiről*, Névtani Értesítő, 1993, 118–125.

³⁹ FERCSIK Erzsébet, *A nők hivatalos megnevezése a XVII–XVIII. századi boszorkányperes okirataiban, vagyis az ördöghi inczelkedesbül büös, bajos öördögös asszonyok neveiről*, Névtani Értesítő, 2003, 118.

⁴⁰ Uo., 121.

⁴¹ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperes 1529–1768. II.*, 149.

az *Férjét Szabó Mihályt küldöttö el* gyógyítani.⁴² Ezzel összhangban itt a nő szereplőn keresztül érjük el a rokonságnévvel is azonosított férfit. A nő erőteljesebb vádolásának jele még az a három tanúnál is előforduló jelenség, hogy a Szabó Mihállyal való konfliktus részletezése után a feleséget vagy a feleséget is gyanúsítják a rontással. Mindezek után nem meglepő, hogy a perirat szerint először csak Szarka Katát fogják el, aki a *Szabó Mihály hol marad* kérdéssel utal arra, hogy a férjét is boszorkánynak tartották, így maga követeli, hogy a férjével alkotott pár részének tekintsék, egyforma elbírálás alá essenek.⁴³

A periratot vizsgálva tehát a minőség maximájának nem követése nyomán elsőként arra jutottam, hogy a maxima tartalma a diakroniában változott. A per résztvevőinek lehetőségük van bizonytalan evidenciára alapozniuk az általuk elmondottakat, azaz a saját koruk normái szerint nem sértették meg a minőség maximáját. Ugyanakkor a minőség második almaximájának megsértése fakadhat egy másik tényezőből is. Feltételezhetjük, hogy a közösségben az egyes rontások konkrét vádlottjának személye halványul el a vádlottak párként való kezelése miatt, amelynek jeleit és a pár viszonyát, vélt bűnösségük mértékét részletesen elemeztem.

A Simon János, felesége és anyósa elleni tanúkihallgatás a mennyiség első maximájának tükrében

Amint már az alcím is mutatja, a per két női vádlottjához a férfi vádlott szolgál referenciául.⁴⁴ Nem csak a címben (*Simon János, felesége és napa elleni tanúkihallgatás*) történik ez így: noha vádlottakról van szó, a női családtagok nevét egyáltalán nem tudjuk meg a per során. Az előző esettanulmány arról árulkodott, hogy a házaspár együtt, egy egységként reprezentálódik. Simon János családjának pere is kapcsolódik ehhez a gondolathoz, mégpedig abból a szempontból, hogy a feleség bűnössége a dokumentum olvasói számára nem válik világossá, így csak azáltal magyarázható, hogy rokonsági szálak révén mintegy belekerül a perbe. Így hát a grice-i mennyiségmaxima sérül; a szöveg nem informatív a kívánt mértékben, hiszen Simon János feleségének bűnössége nem bizonyíttatik, elsősorban viszont nem a lezajlott per diskurzusának korabeli résztvevői számára. Az előző esettanulmányban bemutatottak tükrében ugyanis feltételezem, hogy ők egységként kezelték a házaspárt, illetve a családot, így ez lehet az oka a maxima megsértésének, amely elsősorban a nyelvtörténeti

⁴² Uo., 151.

⁴³ Uo., 159.

⁴⁴ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I.*, 530–535.

dokumentum olvasói számára nyilvánvaló, mivel a későbbi olvasó nem támaszkodik arra az implikációra, hogy a házaspár, illetve a család tagjai együtt kezelendők. Továbbá a bűnösök meghatározása – a perirat befogadásához képest előzetes címmel – a (Schram szerkesztette) dokumentum olvasói számára adott, kérdéses ezzel szemben, hogy a per korabeli résztvevői számára adott és előzetesen rögzített volt-e mindhárom vádlott személye. A maximát és annak megsértését célszerűnek látom egy olyan diskurzus szempontjából alkalmazni, amelynek a boszorkányper olvasói is résztvevői.

A legszembevetőbb a dokumentum címének és tartalmának különbözőzése. A perirat olvasója egy olyan boszorkánypert vár, amely Simon János, valamint a férfi felesége és anyósa bűnösségét vagy ártatlanságát kísérli meg bizonyítani.⁴⁵ Ezzel szemben a dokumentum összeállító, a jegyző, a lezajlott diskurzust irányító hatóság és az abban résztvevő tanúk egy olyan diskurzust konstruáltak meg, amely nem felel meg a cím alapján tükröződő elvárásoknak, hiszen nincs szó a három vádlott egyforma súlyú szerepeltetéséről, noha a cím a szöveg tartalmát hivatott reprezentálni.⁴⁶ A hatóság elindított egy olyan diskurzust, amelynek célja a három vádlott elleni vagy melletti információszerzés volt, ezt a vállalt célt azonban nem tudja teljesíteni, mert a női vádlottakról, leginkább a feleségről nem informatív a kellő mértékben a létrejött kommunikátum annak későbbi befogadói számára. Már a hatóság vádlott-reprezentációja, a tanúkihallgatás kérdései is bizonytalanná teszik a vádlottak személyét, hiszen a hat vádpontból négy egyértelműen, egy pedig feltehetően Simon János ellen szól. Ezek közül egy kérdésben kerül elő, ráadásul mintegy mellékesen a feleség személye: *6to Nem de nem? valakit megh fenyegetett, vagy hideglölés, vagy más veszedelem esset rajta, és közönséges hérül járt, hogy Boszorkány feleségivel edgyütt.*⁴⁷ Tehát a nő egyfajta tartozékszerepbe kerül, aki férjének való alárendeltsége miatt részesül a férfi elleni boszorkányvádban. Ezzel párhuzamos az a tény is, hogy önálló tulajdonnévvel nincs megnevezve a dokumentumban. Egy vádpont az anyós elleni, de Simon János boszorkány-reprezentációját is megerősíti: *7mo. Tudgya é aztis a Tanú? hogy mégh megh nevezett Simonnak Napais vádoltattott ördögghi Mesterségrül, sőt az Napa Szájából jött vólna azon Szózat az mi Simonyunkis tud veszténj, de nem tud gyógyétanj.*⁴⁸ Itt a még és az is egyaránt utal arra, hogy az anyós szintén mintegy mellékesen kerül

⁴⁵ Vö. PETYKÓ, i. m., 148.

⁴⁶ TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *A magyar nyelv szövegtana*, Bp., Nemzeti, 2001, 325.

⁴⁷ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I.*, 530.

⁴⁸ Uo., 530.

a perbe, bár ellene konkrétabb vád szerepel. A hatóság megfogalmazásában a férfi jelenik meg a legfontosabb vádlottként, mintegy kitüntetett szerepben, mivel a kérdések egyes szám harmadik személyű megfogalmazásai rá utalnak, implicit alany esetén az alany a férfi vádlott; tehát itt is információhiánnyal találkozunk. Ezt a jelenséget erősíti a tizenhetedik tanú megfogalmazását interpretáló lejegyzés, a jegyző így foglalja össze az elhangzott narratíva témáját: *Simon Janosnak boszorkanságba felől azt vallyá.*⁴⁹ Ez alapján tehát ismét elmondható, hogy a per témája Simon János boszorkánysága, a női családtagok bűne pedig Simon János bűnét bizonyítja, akihez tartoznak. A női családtagok perbe kerülése is esetleges, mivel a férfvádlott lánya is boszorkánként ábrázoltatik a rontás forgatókönyve alapján. Érdekes még, hogy a lány és a feleség mintegy a boszorkánytevékenység kiegészítéseként, a férfiboszorkány egyes funkcióit átvállaló szereplőként is felfoghatók, mert gyógyító szerepet töltenek be a rontáselbeszélésekben. A rontás meggyógyításának képessége pedig az azt okozó boszorkánynak tulajdonítható,⁵⁰ bár felvethető, hogy erre a narratívákban nem hajlandóak.⁵¹ Mindesetre a tevékenység a boszorkányságban való közreműködésként, így bűnösségük bizonyítékaként jelenhet meg, mert a boszorkányt kéri meg a gyógyításra, így a női családtag küldése a férfiboszorkány kivételéseként értelmezhető, a nők tartozékszerepét erősíti meg.

A per részletei tehát nem követik Grice első mennyiségmaximáját, a diskurzus megismerői számára nem elég informatívak a feleséget illetően ahhoz képest, hogy a cím azt tükrözi, a perben három azonos váddal vádolt személy szerepel. Azt is szem előtt kell tartani, hogy a társalgás folyamán a maxima kihasználása történt, és a per résztvevői egy olyan társalgási implikaturát hoztak létre, amely szerint a házaspár és a család tagjai együttesen kezelendők. Azonban ekkor megoldatlan kérdés a per olvasói számára, hogy a narratívák és a rokonsági viszonyok alapján bűnösnek tartható családtag, Simon János lánya miért nem szerepel vádlottként.

⁴⁹ *Uo.*, 535.

⁵⁰ KLANICZAY, A *rontás- és gyógyításelbeszélések struktúrája: maleficium és csoda. = Démonikus és szakrális világok határán. Mentalitástörténeti tanulmányok* Pócs Éva 60. születésnapjára, szerk. BENEDEK Katalin, CSONKA-TAKÁCS Eszter, Bp., MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1999, 107.; KRISTÓF Ildikó, *Boszorkányok, „Orvos Asszonyok,” és „Parázna Személyek” a XVI-XVIII. századi Debrecenben*, Etnographia, 1990, 453.

⁵¹ KLANICZAY Gábor, A *rontás- és gyógyításelbeszélések struktúrája: maleficium és csoda. = Démonikus és szakrális világok határán. Mentalitástörténeti tanulmányok* Pócs Éva 60. születésnapjára, szerk. BENEDEK Katalin – CSONKA-TAKÁCS Eszter, Bp., MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1999, 107.

Linka Mária és Horváth Mihály boszorkánypere a relevancia maximájának tükrében

Linka Mária és Horváth Mihály perének sajátossága az a házaspárok elleni boszorkányperekre rendkívül jellemző mozzanat, hogy a per vádlottjainak szerepeltetését a tanúk keverik.⁵² Ez különösen azért szembeötlő, mert a dokumentum két részből áll, először a hatóság Linka Mária elleni kérdései, majd az ezekre adott válaszok szerepelnek, ezután pedig – lényegesen kisebb terjedelemben – a Horváth Mihály elleni vádak és a tanúk ezekről alkotott narratívái következnek. Így viszonylag tisztán látható, hogy a per női vádlottat érintő részébe a férj bűnösségét bizonyító elemek kerülnek. Ez a jelenség ellentétes a grice-i relevanciamaximával, noha a relevancia kérdését már Grice is problematizálta,⁵³ jelen esetben pedig a tanúvallomások ilyen alakulását, a relevancia kihasználását okozhatja a már látott jelenség, hogy a vádlottakat egységesen kezeli a per. Megemlíthető, hogy a relevancia maximája problémás a mennyiség második maximájával való szoros érintkezése miatt is.⁵⁴ Mégis a relevanciamaximával való ellentét érzékelhető a diskurzusban, hiszen a vádlottak elleni kérdések különválasztásával, a szöveg kétfelé tagolásával egyértelműen van egy olyan szándék a hatóság részéről, amely a vádlottak külön történő kezelésére irányul, és éppen ezt a mozzanatot sértik meg a tanúk, akik viszont a Linka Máriát és a Horváth Mihályt érintő eseteket nem hajlandók szétválasztani. A relevancia maximájával való ilyen ellentét még az egyes számú kérdésre adott többes számú válasz esete is. Máskor a jegyző tárgymegjelölése: *illyetin Gyanúságha vagyon Linka Maria boszorkányságha felől*,⁵⁵ ennek kifejtett változata mégsem a női vádlottra vonatkozik csupán, mert a rontáselbeszélés forgatókönyve alapján mindkét vádlott boszorkánynak minősíthető a tanúvallomás alapján (*a fatensnek az Ura rajtok ment Linka Mariara és az Urára mondván: ha el rontottátok a feleségemet megh gyógyicsátok*).⁵⁶ Ugyanakkor a jelenség fordítottja is megtörténik ugyanannál a tanúnál, a férfit érintő kérdésekre adott válaszként. *Az illyetin Gyanúságha vagyon Ontó Mihályra összefoglalás után kifejtett történetben azonban a forgatókönyv némileg sérült változatával találkozunk.*⁵⁷ A kérés ugyanis, amelynek megtagadása a rontáshoz vezet, a férfitől származik, a tanú

⁵² SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I.*, 280–297.

⁵³ GRICE, *i. m.*, 217.

⁵⁴ *Uo.*, 217.; l. még HERBST Mária, *Grice társalgási maximáinak érvényesülése a tantermi interakcióban*, Anyanyelv-pedagógia: Szakfolyóirat magyar nyelven tanító pedagógusoknak, 2008, 27–38.

⁵⁵ SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I.*, 290.

⁵⁶ *Uo.*, 290.

⁵⁷ *Uo.*, 296.

narratívájában ezután mégis a házaspár mindkét tagja megvádoltatik, erre a jelenségre pedig külön megjegyzés is felhívja a figyelmet: *az Ura rajta ment Ontó Mihályra és a Feleségghire (:mellyre hasonló képpen volt Gyanúságok):*.⁵⁸ A maxima megsértése a tanúkhöz köthető, úgy tűnik, a relevancia figyelembe nem vétele a hatóság szándékaival ellentétes, hiszen a perirat két részre különül, így feltételezhetjük, hogy a vádlottak külön kezelésére tettek kísérletet. Azonban a maximák kritikájának egyik vonulatát képezi az az álláspont, hogy a maximasértések aszimmetrikus viszonyban könnyen létrejöhetnek, mégpedig a hatalommal rendelkező fél részéről⁵⁹ – aki ebben a helyzetben a hatóság képviselője lenne.

A férfi, illetve a nő boszorkányidentitásának megkonstruálásában végig feltűnő a vádlottak személyének keveredése mellett, hogy a nő inkább ábrázoltatik bűnösnek a diskurzusokban. Már a perirat címadása is rendhagyó: *a Linka Mária, Horváth alias Ontó Mihályné és férje, Horváth alias Ontó Mihály boszorkánypere* forma a párt a nő vezető szerepével reprezentálja.⁶⁰ Mivel nem gondolhatunk arra, hogy a nőnek családfői szerepe lenne, a perbeli főszerep azzal magyarázható, hogy elsősorban ő tekintendő boszorkánynak, a férjét csak mintegy mellékesen éri ez a vád. Ezt a hatóság felajánlta narratíva is megerősíti; az adott narratíva felajánlása egy olyan kérdéstípussal történik, amellyel a kérdezettnek szinte „szájába adták a kész szöveget.”⁶¹ Egy Horváth Mihálynak címzett kérdés ugyanis felkínál egy olyan eseményreprezentációt, amelyben a női vádlott rovására a férfi kevésbé tekinthető bűnösnek: *Magadtúl mentéle Laskai Pálnét, és Lakóját nyomni vagy a feleséged küldöt?*⁶² Egy másik kérdésben pedig a férfi esetében felkínálja a hatóság azt a lehetőséget, hogy nem önszántából cselekedett (*és ki kinszerített arra hogy megh tanúld a boszorkánysághot?*)⁶³ Ezzel párhuzamosan a nő önállóságának növelésére megjelenik a szokatlan *mind Urastúl* forma a vallomásokban,⁶⁴ noha szerepel a nőt mellékes szereplővé tevő szokványosabb *feleséghestül* alak is.⁶⁵

A relevanciamaxima megsértését a többi esettanulmánnyal megegyezően itt is a házaspár együttes reprezentációjához vezettem el. Feltűnő volt azonban, hogy a hatóság itt nem támogatta a pár boszorkányidentitásának együttes tárgyalását,

⁵⁸ Uo., 296.

⁵⁹ CHRISTIE, i. m., 147.

⁶⁰ Vö. FERCSIK, i. m.

⁶¹ TÓTH G. „Mit tud...”, i. m., 213.

⁶² SCHRAM, *Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I.*, 294.

⁶³ Uo., 294.

⁶⁴ Uo., 288, 292.

⁶⁵ Uo., 296.

a tanúk mégis ragaszkodtak ehhez. Szembeötlő még a házaspár megjelenítését nézve, hogy a nő vádlott, a feleség boszorkánysága miatt és azáltal, hogy a hatóság elsősorban őt vádolja, szokatlan önállósággal ruháztatik fel.

Összegzés és következtetések, kitekintés

Dolgozatomban három házaspár elleni boszorkányperelemzését mutattam be egy-egy grice-i maxima középpontba állításával. Kiemeltem a maximák megsértésének eseteit, erre fűztem fel a további jelenségeket, aminek hátterében két fő vonulatba tartozó oksoport rajzolódik ki.

A maximák megsértése a boszorkányperekben fakadhat a történeti dokumentum szereplőinek komplex világnézeti hátteréből. Ilyen volt Szabó Mihály és Szarka Kata esetében a megfelelő evidencia kérdésessége, ahol a maxima tartalma a diakrónia során változott.

A másik oksoport, amely a dolgozat elemzéseinek fő területeként, következtetéseként megjelent, társadalmi, illetve gendervonatkozású. A maximasértések ebben az esetben, amelybe több jelenséget soroltam, a pár együttes, egy egységként való kezelésére vezethetők vissza, így ez az ok, a házasfelek együttes reprezentációja implikaturának tekinthető. Simon János és felesége, illetve anyósa perében a személyekről nem áll rendelkezésre elegendő információ; úgy tűnik, hogy a férfi (feltételezett) bűnösségére fókuszál leginkább az irat, és ez vonja maga után a feleség közösség szerinti bűnösségét is. A Horváth–Linka házaspár elleni perben a relevancia maximája mentén rajzolódott ki a személyek együttes kezelése.

A vizsgálatban a nők hátrányos megkülönböztetését vártam. Ez meg is jelenik a periratokban: Simon János feleségét például női tartozékszerepe miatt érheti vád. Egyértelmű női hátrányos megkülönböztetés Horváth Mihály és Linka Mária esetében látható, itt a hatóság törekszik a pár elkülönített kezelésére, ez abban is megnyilvánul, hogy a férfit inkább felmenteni, a nőt elítélni próbálják. Az őt ért diszkriminációnak hangot is ad Szarka Kata, miután az ellene és férje ellen indított perben csak őt tartoztatták le.

Ugyanakkor nem csupán a nők hátrányos megkülönböztetése válik nyilvánvalóvá a periratokból, hanem úgy tűnik, hogy a pár együttes reprezentációja a férfiakat is hátrányosan érintette. A patriarchális társadalom világképéből fakadóan a férfi felelős családfőként a feleség tetteiért, ez magyarázza a férfiak boszorkányperbe kerülését. A bírósági gyakorlatban általánosan véve jellemző volt a tizennyolcadik században, hogy a külvilág felé a férj képviselte a családot, így kifejezetten fel is léphetett a feleség helyett.⁶⁶ A férfi családfői szerep okozta

⁶⁶ GÉRA Eleonóra, *Kőhalomból (fő)város – Buda város hétköznapijai a 18. század elején*, Bp., L'Harmattan, 2014, 382.

perbe kerülésének nyomai láthatók a korban szokatlan említéseken: a több dokumentumban is megjelenő *ura* forma tanúskodik arról, hogy a férj személye a feleség személyén keresztül reprezentálódik, így az asszony feltételezett bűnösségének hatása lesz érezhető a férfi személyéhez kapcsolódóan is.

Tóth G. Péter az üldözés kiterjedésével magyarázza, hogy a „18. századi férfi gyanúsítottak többsége valamelyik női boszorkány házastársa volt.” Nézete szerint ebben a nyomozati elv érvényesülése látszik, a boszorkány környezetének feltérképezése érhető tetten, meglátása a férfi és női boszorkány közti kapcsolat meglétére reflektál, így a kapcsolat minőségére nem tér ki.⁶⁷ A nyelvészeti elemzés azonban mutatja, mennyire nem egyenrangú férfi-nő kapcsolatról van szó, és hogy a Tóth G.-féle állítás radikalizálására van szükség. Jelen elemzések arra engednek következtetni, hogy a házaspár tagjaként perbe fogott férfivádoltak nem csupán rokonként, a környezet részeként lettek vádlottjai a boszorkánypereknek, hanem kifejezetten családfeői szerepüknel fogva, a patriarchális világkép következményeként.

A házaspárok elleni boszorkányperek legjellemzőbb vonása tehát a pár együttes kezelése, amelyből különböző anomáliák adódnak, ezek a dolgozatban egy kommunikációs modellen keresztül váltak világgossá.

A kutatás kiterjesztéseként szükséges annak vizsgálata, hogy a házaspárok együttes reprezentációja csak a boszorkányság specifikus vádja esetében jellemző-e, továbbvihető-e a dolgozat kérdésfelvetése a boszorkányperes iratokról másfajta tárgyalótermi kommunikációt rögzítő anyagokra is. Szükséges lenne annak megállapítása, hogy a dolgozatban kirajzolódó csomópontok relevánsak-e más típusú dokumentumok esetében, a boszorkányperes iratok reprezentatívak-e a korszak világnézeti hátterére nézve. Egyrészt célszerű a kor normáit feltárni olyan történeti anyagon, ahol nem boszorkányság vádja áll a jogeset középpontjában, például úriszéki perekben. Másrészt előremutatónak látom későbbi, esetleg jelenbeli tárgyalótermi diskurzusok vizsgálatát is, hiszen lehetséges, hogy a diakrónián átívelve különböző mértékben problémás a párok, családtagok vádlottként, bűntársként történő kezelése a bíróságon. Ebben az esetben lehetséges számolni a kutatásnak egy alkalmazott nyelvészeti vonatkozásával is, főként mivel napjainkban egyre erősödik az a tendencia, hogy a társadalomtudományi és nyelvészeti kutatásokat, eredményeket is figyelembe veszik a bírósági gyakorlatban, jogi eljárásokban.⁶⁸

⁶⁷ TÓTH G. Péter, *Szexhábóru? Férfiak és nők konfliktusa a magyarországi boszorkányperekben = Nők a modernizálódó magyar társadalomban*, szerk. GYÁNI Gábor, NAGY Beáta, Debrecen, Csokonai, 2006, 11–36.

⁶⁸ VINNAI Edina, *A „jog és nyelv” kutatások = Nyelvben a jog. Nyelvhasználat a jogi eljárásban.*, szerk. Szabó Miklós, Miskolc, Bíbor, 2010, 73.

Források

- A magyarországi boszorkányság forrásai I.*, szerk. BESSENYEI József, Bp., Balassi, 1997.
- A magyarországi boszorkányság forrásai II.*, szerk. BESSENYEI József, Bp., Balassi, 2000.
- A magyarországi boszorkányság forrásai III.*, szerk. Kiss András, PÁL-ANTAL Sándor, Bp., Balassi, 2002.
- A magyarországi boszorkányság forrásai IV.*, szerk. TÓTH. G. Péter, Bp., Balassi, 2005.
- Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I.* szerk. SCHRAM Ferenc, Bp., Akadémiai, 1970.
- Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. II.* szerk. SCHRAM Ferenc, Bp., Akadémiai, 1970.
- Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. III.* szerk. SCHRAM Ferenc, Bp., Akadémiai, 1982.

Hivatkozott irodalom

- Alexandra Y. AIKHENVALD, *Evidentiality in typological perspective = Studies in Evidentiality*, eds. A. Y. A., R. M. V. DIXON, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2003, 1–31.
- B. GERGELY Pirokska, *Az erdélyi asszonyok régi megnevezéseiről*, Névtani Értesítő, 1993, 118–125.
- CHRISTINE Christie, *Gender and language: Towards a feminist pragmatics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 189.
- Jonathan CULPEPER, *Historical sociopragmatics: an introduction* = ed. J. C., *Historical Sociopragmatics*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2011, 2–8.
- FERCSIK Erzsébet, *A nők hivatalos megnevezése a XVII–XVIII. századi boszorkányperek okirataiban, vagyis az ördögfi inczelkedesből büös, bajos ördöngös aszszonyok neveiről*, Névtani Értesítő, 2003, 115–122.
- GÉRA Eleonóra, *Kőhalomból (fő)város – Buda város hétköznapijai a 18. század elején*, Bp., L'Harmattan, 2014.

- H. Paul GRICE, *A társalgás logikája = Nyelv – kommunikáció – cselekvés*, szerk. PLÉH Csaba, TERESTYÉNI Tamás, SÍKLAZI István, Bp., Osiris, 1997, 213–227.
- HERBSZT Mária, *Grice társalgási maximáinak érvényesülése a tantermi interakcióban*, Anyanyelv-pedagógia: Szakfolyóirat magyar nyelven tanító pedagógusoknak, 2008, 27–38.
- KLANICZAY Gábor, *Boszorkányhit, boszorkányvád, boszorkányüldözés a XVI–XVIII. században*, Ethnographia, 1986, 257–295.
- KLANICZAY Gábor, *A rontás- és gyógyításelbeszélések struktúrája: maleficium és csoda = Démonikus és szakrális világok határán: Mentalitástörténeti tanulmányok Pócs Éva 60. születésnapjára*, szerk. BENEDEK Katalin, CSONKA-TAKÁCS Eszter, Bp., MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1999, 103–122.
- KRISTÓF Ildikó, *Boszorkányok, „Orvos Asszonyok”, és „Parázna Személyek” a XVI–XVIII. századi Debrecenben*, Etnographia, 1990, 438–466.
- LENGYEL Tünde, *Keresd a nőt! A nők mint bűnbakok a középkorban és a kora újkorban = Bűnbak minden időben: Bűnbakok a magyar és az egyetemes történelemben*, szerk., GYARMATI György, LENGVÁRI István, PÓK Attila, VONYÓ József, Pécs, Bp., Kronosz – Magyar Történelmi Társulat – Állambizottsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2013, 135–148.
- TORIL MOI, *Feminista irodalomkritika = Bevezetés a modern irodalomelméletbe: Összehasonlító áttekintés*, eds. ANN JEFFERSON, DAVID ROBEX, Bp., Osiris, 1995, 233–253.
- PÁTROVICS Péter, *Nyelvhasználat a bíróságon*, Magyar Nyelvőr, 2000, 25–32.
- PETYKÓ Márton, *A boszorkányperek periratai mint közösség- és identitásképző diskurzusok*, Magyar Nyelv, 2015, 147–161.
- PÓCS Éva, *Maleficium-narratívok – konfliktusok – boszorkánytípusok (Sopron vármegye 1529–1768)*, Népi kultúra – Népi társadalom, 1995, 9–66.
- PÓCS Éva, *Miért nők a boszorkányok? = Magyarország társadalomtörténete a 18–19. században*, szerk., FARAGÓ Tamás, Bp., Dico – Új Mandátum, 2004, 388–398.
- ANNE REBOUL – JACQUES MOESCHLER, *A társalgás cselei: Bevezetés a pragmatikába*, Bp., Osiris, 2005, 54–55.
- SÁROSI ZSÓFIA, *Pragmatika, szociopragmatika, udvariasságkutatás a magyar nyelvtörténetben*, Magyar Nyelv, 2015, 129–146.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *A magyar nyelv szövegtana*, Bp., Nemzeti, 2001.

TÓTH G. Péter, „Mit tud, látott, avagy hallott azon tanú?” *Tanúvallomások és maleficium-narratívok a magyarországi boszorkányperekben = Demonológia és boszorkányság Európában*, szerk., Pócs Éva, Bp., L'Harmattan – PTE Néprajz Tanszék, 2001, 199–225.

TÓTH G. Péter 2005. *A magyarországi boszorkányság forrásai IV.*, Bp., Balassi Kiadó, 25–28.

TÓTH G. Péter, *Szexháború? Férfiak és nők konfliktusa a magyarországi boszorkányperekben = Nők a modernizálódó magyar társadalomban*, szerk. GYÁNI Gábor, NAGY Beáta, Debrecen, Csokonai, 2006, 11 – 36.

VINNAI Edina, *A „jog és nyelv” kutatások = Nyelvében a jog: Nyelvhasználat a jogi eljárásban*, szerk. SZABÓ Miklós, Miskolc, Bíbor, 2010, 65–90.

