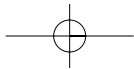
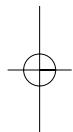
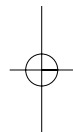
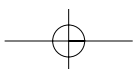
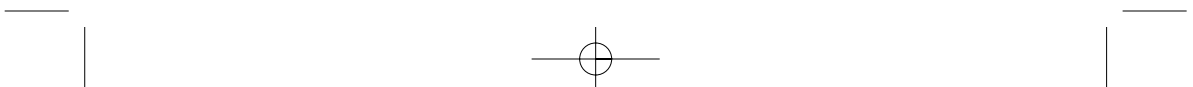
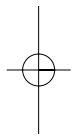
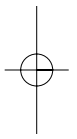
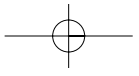
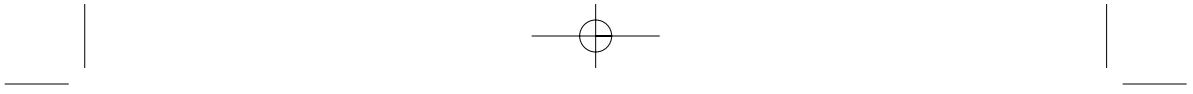


Annona Nova

2012

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve





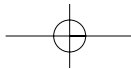
Annona Nova

2012

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2013



Szakmai lektorok:

Bagi Zsolt
Dóla Mónika
Halmai Tamás
Jankovits László
Milbacher Róbert
Orbán Jolán
Pap Balázs
Pete Krisztián
Szolláth Dávid
Takáts József

A kiadvány a *TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0029 Tudományos képzés műhelyeinek támogatása a Pécsi Tudományegyetemen* nevű pályázat keretében jelent meg.



PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
UNIVERSITY OF PÉCS

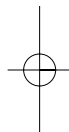
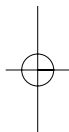


SZÉCHENYI TERV

Nemzeti Fejlesztési Összeállítás
www.uszechenyiterv.gov.hu
06-40-630 030



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap-kezelőhatósággal valósult meg.



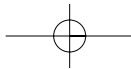
Felelős kiadó:
Bagi Zsolt

Szerkesztők:
Ágoston Zoltán, Görföl Balázs, Mohácsi Balázs, Németh Dániel,
Schelhammer Zsófi, Szolláth Dávid

Borítóterv:
Zsupos Norbert
A borító Gerhard Richter *Eule* című festménye részletének felhasználásával készült.

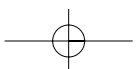
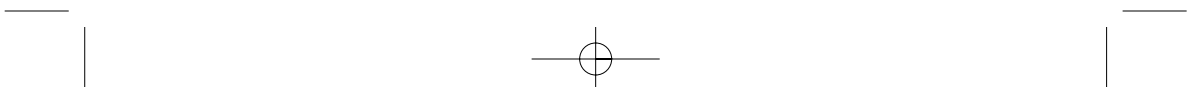
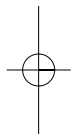
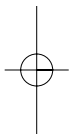
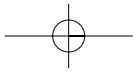
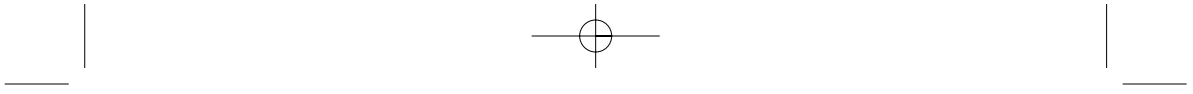
Tördelés:
Kiss Tibor Noé

ISSN: 2061-4926
© A szerzők, 2013
© A szerkesztők, 2013
Minden jog fenntartva.



Tartalomjegyzék

Görföl Balázs: Előszó	7
Schelhammer Zsófi: „Szilágyi Mihály Hagymási kezét elcsapá bokában”. Egy XVI. századi história szerkezeti kérdéseiről	11
Etlinger Mihály: Bogáti Fazakas Miklós zsoltárparafrázisai és a gyülekezeti hagyomány	23
Jaksa Csaba: A tragikum és a <i>Rozgonyiné</i> . A ballada műfaji kérdései	35
Bozsoki Petra: Átrajzolt balladahősök. Arany-balladák újraolvasása Zichy Mihály illusztrációinak tükrében	45
Kiss Georgina: Objektivitás és versfotográfia. Szöveg és kép viszonya Szabó T. Anna első köteteiben	55
Mohácsi Balázs: Egy kötetnyi versszak. Krusovszky Dénes <i>Elromlani milyen</i> című kötetéről – egy szöveghely apropóján	67
Vilmos Eszter: „Nyálas, nyúlós azúr”. A lírafordítás modern hagyományai magyar Részeg hajó-fordítások tükrében	79
Branczeiz Anna: Hungarológiai széljegyzetek az <i>Erőltetett menet</i> egyik angol nyelvű fordításának margójára	93
Szakál Kata: „Pinokkió mi vagyunk!”. Carlo Collodi regényétől a XXI. századi képregényig	103
Venczeli József: Az implicit és explicit performatív mondatok jelentésazonosságáról	113
Bárdos Dániel: A reprezentációk memetikai megközelítésének védelmében	123
Kovács László: A sartre-i reflexió (<i>Az ego transzcendenciája és A lét és a semmi</i> alapján)	137



Előszó

Soha nem voltam szakkollégista. Amiben semmi kivetnivalót nem találok – elvégre a szellemi alkatok és tudományos útkeresések nagyon különbözők és sokfélék –; de ha pécsi irodalmárként valami miatt sajnálom ezt, akkor az a Kerényi Károly Szakkollégium. Pontosabban: a Kerényi. Hisz mindenki így hívja, a jól ismert, otthonos, sokat emlegetett intézményeknek kijáró könnyedséggel. Bizony, akárhogy is, jó lett volna kerényisnek lenni. Mert azt világosan látom, hogy most jó annak lenni. S nem csak a jubileum miatt.

Merthogy: húszéves a Kerényi. Szép lassan utolérte legfiatalabb tagjainak életkorát. Hosszan lehetne sorolni az elmúlt húsz év eredményeit: meg lehetne említeni a neves szakembereket, akik a kollégiumban bontogatták szárnyaikat, a vezetőtanárokat a maguk arculatadó stílusával, a „lelepleződések”, amikor újabb és újabb oktatóról, tudósról derül ki, hogy bizony „ő is az volt”, a szokásos konferenciákat, a tudományos megmérettetéseken elért eredményeket és persze a kerényis anekdotákat, legendákat. Ennyi idő elteltével a Szakkollégiumnak már van krónikája, elmesélhető, folyton kiegészíthető története. S ha csak tagjainak elkötelezettségét, kitartását, lendületét és elszántságát nézem, van, kell hogy legyen jövője is.

Most mégis inkább a jelenről szeretnék szólni, hiszen az évkönyv hasábjain a kedves Olvasó is a jelennel találkozik – noha annak gyökerei nyilvánvalóan a múltba nyúlnak. Tizenhárom komoly, kiforrott tanulmány tölti ki a kötet lapjait, s tárgyuk igencsak változatos: a régi magyar irodalomtól a modern lírafordítás hagyományain át kortárs hazai költőig, Austintól Sartre-on át Dawkinsig ívelnek a könyv irodalmi-filozófiai témájú írásai. Valamennyi szöveg magától értetődő természetességgel él a tudományosság eszköztárával: szerencsésen választja meg tárgyát, körültekintően állítja kontextusba, jó érzékkel válogat a szakirodalmak közül, miközben önálló hangon beszél, és világos állásfoglalást fogalmaz meg. Ami arról tanúskodik, hogy a Kerényi megfelelő szakmai műhely – miközben az is egyértelmű, hogy nem kényszerít rá semmit a tagjaira. Az évkönyv írásai úgy osztoznak a szakmai igényességben, hogy szerzőik szerencsés módon mellőzik az egyenbeszédmódot, nem követnek mereven valamiféle csak a műhelyre jellemző tudósi hozzáállást, s nem is olyan akár kínosan szigorú, akár

az érthetlenségig egzotikus zsargont beszélnek, amelynek használatára bár megnyugtatóan tanúskodik a csoporthoz tartozásról, de aligha szolgálja a párbeszédet a más (tudományos) nyelven beszélőkkel. A Kerényi olyan egységes, felismerhető arculatú iskola, ahol mindenki kedvére öltözködhet, hiszen mindenki tisztában van a kulturált megjelenés lehetőségeivel, ezért senkire nem kell sem szürke köpenyt, sem megmosolyogatóan harsány, színes hacukát adni. A Szakkollégium olyan szellemi műhelynek tűnik számomra, amely úgy kovácsol közösséget, s oly módon vértéz fel ismeretekkel és készségekkel, hogy közben meghagyja tagjainak szabadságát és önállóságát.

Ha most leginkább a jelenről ejtek szót, úgy érzem, nem hagyhatom figyelmen kívül azt a kulturális-társadalmi-politikai környezetet, amelyben a Kerényi – és a többi magyarországi szakkollégium – működése zajlik. „A haszon a kor nagy bálványá” – panaszkolta fel Schiller néhány évszázaddal ezelőtt, és bár e kifakadás pátozsza alighanem már különösen cseng számunkra, a helyzet mintha nem sokat változott volna. Ma, amikor rég nem látott mértékben keverik gyanúba és vonják kérdőre a bölcsészettudományokat és a bölcsészképzést – s most nem bocsátkoznék bele a találgatásba, hogy ebben mennyi a sanda és cinikus politikai manőverezés, és mennyi a puszta szűklátókörű populizmus –, a tudományos műhelyek, így a szakkollégiumok tevékenysége is sajátos megvilágításba kerül. Már puszta létük révén dacolnak az egyre uralkodóbb megítéléssel, és minél színvonalasabb munkát folytatnak, a maguk eszközeivel annál inkább szembeszegülnek a szakma leértékelésével. Így az én szememben az évkönyv tanulmányai a maguk szerény, hivalkodástól mentes módján szabadságról is tanúskodnak. Szerzőik egyfelől szabadok attól, hogy hervasztóan prózai módon csak és kizárólag az éppen diktált társadalmi-állami szükségletek kielégítésére törekedjenek, ami mindig azzal a veszéllyel jár, hogy az ember képtelen lesz túllátni a „mire jó?” kérdésének szűk horizontján. Másfelől szabadok arra, hogy nagyon érdekes művészeti-filozófiai kérdésekre bukkanjanak, hogy megismerjenek irodalmi műveket, irodalomtörténeti problémákat, hogy belátásokra tegyenek szert bölcséleti vitákat tanulmányozva – vagyis rendelkeznek azzal a belső szabadsággal, hogy a közvetlen szükségleteken felülemelkedni képes emberi szellemnek az egyéni életet és az együttélést így-úgy gazdagító, gyarapító vagy akár csak színesebbé tevő eredményeivel foglalkozzanak. Hogy az ehhez társuló külső, intézmé-

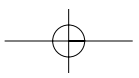
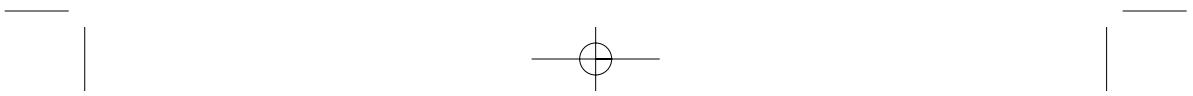
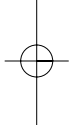
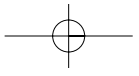
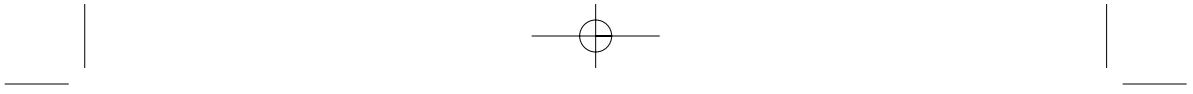
ELŐSZÓ

nyes szabadság meddig áll rendelkezésre, nem tudom megmondani, de a Kerényi a bölcsészszakma vitalitásáról tanúskodik, ami már önmagában tiszteletre méltó és reménykeltő. S a Szakkollégium alapítói aligha gondolhatták, hogy húsz évvel később, amikor jelen állás szerint csodának kell történnie ahhoz, hogy ne szűnjön meg Pécsen a klasszika-filológia képzés, már önmagában a kollégium neve tiltakozással és értékek melletti kiállással ér föl.

Amit az imént megfogalmaztam, úgy hiszem, a kedves Olvasó számára is nyilvánvalóvá válik, ha elolvassa a kötet írásait. Ám van olyan is, ami csak a tanulmányokból nem derül ki, de, úgy gondolom, szervesen hozzátartozik a Kerényihez és ahhoz, hogy valaki kerényis. Ilyen a kerényisek vitakészsége, amelyről bárki meggyőződhet, aki ellátogat a konferenciájukra, vagy csak egyszerűen részese lesz a beszélgetéseiknek. A másik gondolatainak gondos számbavétele és mérlegelése, a kérdésés, az ellenérvek bátor szembeállítására nagyon jellemző a kerényisekre. Alighanem ez abból a nyitottságból és érdeklődésből fakad, amelyen a Kerényi szervezőkészsége is alapul. Ha az ember a pécsi bölcsészkaron szakeket, szakhetet, irodalmi beszélgetést vagy minikonferenciát reklámozó hirdetésbe botlik, szinte biztos lehet benne, hogy a kerényis keze van a dologban – de legalábbis felbukkan kerényis a szervezők között. Ahogy az sem mellékes, hogy az egyetemisták tavalyi-idei megmozdulásaiban erőteljesen kivették a részüket a kollégisták. De ha ma valaki akár egy informális bölcsészprogramra ellátogat, előbb-utóbb szembetalálkozik kerényisekkel.

Én mindezt nagyon fontosnak tartom: az a jó szakkollégium, amely a tudományos műhely megteremtése mellett a lehető legáltalánosabb és legelemibb értelemben kultúrát hoz létre, amelynek egy egyszerű utcai beszélgetés éppúgy része, mint egy OTDK-előadás megtartása. A húszéves Kerényi ma ilyen kultúrateremtő hely, és kívánom, hogy még sokáig az is maradjon. Hogy később is legyenek olyanok, akik a Kerényi miatt bánkódnak amiatt, mert sosem voltak szakkollégisták...

Görföl Balázs
Pécs, 2013. május 31.



SCHELHAMMER ZSÓFI

„Szilágyi Mihály Hagymási kezét elcsapá bokában”

Egy XVI. századi história szerkezeti kérdései

Szilágyi Mihály és Hajmási László históriája bizonyos tekintetben egyedülálló a régi magyar irodalomban; jelen dolgozatban problematikusságának legérdekesebb kérdéseit igyekszem felvázolni. Mivel az ismert változatokban található címek eltérnek egymástól, a műnek egységes szakirodalmi címe nincs – Szilády Áron például a *Régi Magyar Költők Tára* hatodik kötetében¹ *Szilágyi Mihály és Hajmási László históriájaként* utal rá, a repertórium² pedig *Szilágyi és Hajmási históriáját* említi. Egyelőre a költő kiléte is kérdéses, mivel nem nevezte meg magát a kolofonban, a versnek nincs akrosztichonja, és egyik kötetben sincs utalás arra, ki is lehetett. Habár a szakirodalom elnevezte Szendrei Névtelennek, talán tanácsosabb lenne ismeretlen szerzőként utalni rá.

A história tartalma, forrásai

A história rövid tartalma: a török császár lánya kiment apja tömlőcéből két vitézt azzal a feltétellel, hogy őt is magukkal viszik a házájukba. Együtt menekülnek el, majd megütköznek az őket üldöző török vitézekkel és legyőzik azokat. Magyarországra érve Hajmási meg akar vívni a lányért, aki inkább magát veszejtené el, mintsem a vitézeket. A párbajban Szilágyi levágja Hajmási kezét csuklójában („bokában”), aki ezután jámboran megemlékezik feleségéről, két kisfiáról, és átengedi a lányt, aki hozzámegy Szilágyihoz.

¹ *Régi magyar költők tára VII: XVI. századbeli magyar költők művei*, közléteszi: SZILÁDY Áron, MTA, Bp., 1912, 169.

² <http://rpha.elte.hu/rpha/> – utolsó letöltés: 2013. 01. 25.

A história megtalálható a *Vasady-kódexben* (XVII. sz.),³ a *Csoma-kódexben* (1638),⁴ a *Kárász-töredékben* (1628–1875),⁵ és a *Kopácsi-énekeskönyvben* (1822–1825).⁶ Legkorábról fennmaradt forrását, a *Vasady-kódexet* ma már csak Dézsi Lajos másolatából ismerjük. Mikor ez a másolat készült, a kódex még a sepsiszentgyörgyi Székely Múzeumé volt, azóta sajnos a második világháborúban megsemmisült. Valószínűleg annak az ötvennégy ládának valamelyikében lehetett, amelyeket a Dunántúlra szállítottak, és 1945. március 29-én a zalaegerszegi állomáson egy bombatámadást követően elégték.⁷ A másolat jelenleg Szegeden, az SZTE Klebelsberg Könyvtárában található. A kézirat több részre bontható, az elsőben prózai szövegek, például Vergiliusfordítások, a következő egy lapon későbbi bejegyzések, a második részben XVI. századi vallásos énekek és néhány világi ének szerepel. A Szilágyi-história természetesen a második részben található. Kódexbeli címe jelentősen eltér az általában emlegetett változatoktól: *Cantio pulchra De szilagi mihalirul et hajmasi laszlorol felirattal* kezdődik. A cím arra enged következtetni, hogy a másoló nem volt nagyon jártas a latin nyelvben, hiszen akkor nem ragozta volna kétszer a nevet, a latin *de* előjáró és a magyar *-ról* rag felhasználásával. A kódexről Dézsi Lajos írt részletes tanulmányt.⁸

A *Csoma-kódex* a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában található jelenleg. Erről is készült másolat Jankovich Miklós jóvoltából, ez most a Magyar Nemzeti Múzeum kéziratárában van; a másolt változat valamivel bővebb, mint a ma ismert eredeti. A kódex két számozatlan és százhuszonkét számozott levelet tartalmaz, összesen tizenöt éneket.

A *Kárász-töredék* egy mind a mai napig ismeretlen énekeskönyvnek mindössze két levelét tartalmazza. Nevét onnan kapta, hogy Varga János a Kárász család iratai között találta meg az Országos Levéltár családi anyagának átvizsgálásakor 1958 körül.⁹ Szilágyi

³ STOLL Béla: *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*, Balassi, Bp., 2002. (<http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-keziratos/index.html>) – utolsó letöltés: 2013. 01. 25.

⁴ STOLL: I. m.

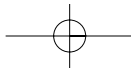
⁵ STOLL: I. m.

⁶ STOLL: I. m.

⁷ Székely Nemzeti Múzeum szócikk, in: *Magyar Néprajzi Lexikon*, Akadémiai, Bp., 1982. (<http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-1601.html>) – utolsó letöltés: 2013. 01. 25.

⁸ DÉZSI Lajos: „Régi magyar verseskönyvek ismertetése II.”, *ItK*, 1913/1, 14–27.

⁹ VARGA János: „A ‘Szilágyi és Hajmási’ históriás ének harmadik változatának töredéke”, *ItK*, 1958/4, 526–529.



és Hajmási történetén kívül csupán két másik szöveget tartalmaz, mindkettő *Cantio allia* címen van bejegyezve; a közvetlenül a Szilágyi-história után található *Christus ki vagy nap és vilagh* kezdősorú vers szövege teljes, az ezt követő *Miként egiptusban egy Pellikan madar* kezdősorú írás sajnos újfent töredékes.

A *Kopácsi-énekeskönyv*ben szereplő verseket Csöbrös István írta le 1822–1825 között, magánaskodása idején, Olaszországban. A kézirat mára alaposan megcsontult (eredetileg százötvenhat teleírt oldala volt, amiből mostanra csak száztizennyolc maradt), hatvan verset tartalmaz, ebből öt töredékes; azt, hogy ki téphette ki az elveszett oldalakat, nem lehet pontosan tudni. Teljes formájában Kátóna Imre és Lábadi Károly tették közzé 1993-ban, kiadásukról Küllös Imola írt 1994-ben.¹⁰

Tizenhét strófa hiánya, rossz sorrendje

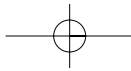
A história legérdekesebb kérdése és egyben legzavaróbb része a *Vasady-kódex*ben található: tizenhét strófáról, egészen pontosan ötvenegy sorról van szó, amely egyedül itt szerepel mint Szilágyi visszaemlékezése otthonára és bűneire, imádkozása Istenhez. Azt biztosan tudjuk, hogy a *Csoma-kódex*ben nincsenek meg ezek a strófák, mivel a szöveg a kérdéses hely után szakad meg. A *Kárász-töredékről* nem lehet ilyen biztosan nyilatkozni, mivel az sokkal későbbi szövegrésznél kezdődik, a *Kopácsi-énekeskönyv* viszont szintén bizonyíthatóan nem közli ezt a részt, így erről a témáról különböző elképzelések vannak az eddigi e tárgykörben vizsgálódóknak.

Dézsi Lajos véleménye az, hogy későbbi betoldás lehet, mert-hogy „valamilyik másoló így akart vallásos színezetet adni az elbeszélésnek, melynek Csoma-kódexbeli szerkezete (az ellaposító betoldás elmaradása miatt) költőibbnek mondható.”¹¹ Honti János vitatkozik ezzel, szerinte „a Csoma-kódex vagy az ennek alapul szolgáló szöveg jobbízlésű másolója hagyhatta csak el ezt a részt és tette ezáltal élvezhetőbbé a költeményt...”¹² Látható, hogy mind-

¹⁰ KÜLLÖS Imola: „Egy szép dologrul én emlékezem...” Csöbrös István kopácsi énekeskönyve.”, *ItK*, 1994/5-6, 795-798.

¹¹ *Régi Magyar Költők Tára*, XVI. századbeli magyar költők művei, Hatodik kötet, 1560–1566. Közzéteszi: SZILÁGYI Áron, MTA, Bp., 1912, 370-382. (Dézsi Lajos jegyzetei)

¹² HONTI János: „A Szilágyi és Hajmási monda szövegtörténete” *ItK*, 1930/3, 304-321, 309.



ketten a *Csoma-kódex* változatát tartják jobbnak, fontos eltérés azonban, hogy Dézsi ezt is tartja az eredetinek, míg Honti csak egy szerkesztett – jöllehet jól megszerkesztett – változatnak tekinti.

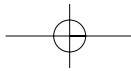
Szabó Z. László további érvekkel támogatja meg Hontit: „a »betoldás« nem viseli magán az önálló vallásos ének jellegét; minden sora Szilágyira vonatkozik, ha meglehetősen nagy általánosságban is.”¹³ Tartalmilag is indokolja véleményét: logikusan érvel amellett, miért kellett eredetileg is szerepelnie a hosszú monológnak a történetben. Szerinte ugyanis nem „valószínű, hogy a leány Szilágyinak erre a néhány szavára ment volna hozzá és szeretett volna belé; előbb talán meg kellett részletesebben ismernie az ifjú sorsát – ez meg éppen Szilágyi énekében van benne. Az előző, 12. sor ezt mondja: »Kobza kezében, keserves nótát azon veri vala.« Ez a nóta csak két sorból állana? S hogy ezt a rövid lélegzetű nótát előadja, mindjárt kobozkíséret kell hozzá? Itt valószínűleg egy hosszabb terjedelmű dalnak kellett következnie.”¹⁴ Ennél jobban én sem szeretném, és nem is tudnám megindokolni a választ. Ezenkívül Szabó Z. szerint az is Honti álláspontját erősíti, hogy a *Vasady-kódex* túlnyomórészt vallásos tartalmú szövegek gyűjteménye, véleményem szerint azonban ez az érv inkább Dézsi malmára hajtja a vizet. A betoldás-elméletet ugyanis alátámaszthatná az a feltételezés, hogy a vallásos rész beiktatására a históriának a kódexbe történő bekerülése miatt volt szükség, azonban ez semmi esetre sem lehet érv amellett, hogy a kódex vallásossága miatt maradt ki egy másik forrásból.

Mielőtt kifejteném további elgondolásaimat az eddig elhangzottak mellett, meg kell említenem még egy eshetőséget a hiány megmagyarázására: lehetséges, hogy véletlenül maradt ki a másolásból ez a rész, számomra pedig sokkal tetszetősebb megoldásnak tűnik a véletlen gondolata, mint az emberi szándékosságé. Ha ezek a strófák egy verso és egy recto oldalra kerültek a másolásra használt szövegben, akkor Vadai István *A Balassa-kódex szerkezete – Mézeskenyér és papírrepülő* című tanulmányából okulva,¹⁵ máris biztosabb lábakon álló megoldáshoz jutunk: elképzelhető ugyanis, hogy a

¹³ SZABÓ Z. László: „A Szilágyi és Hajmási monda és tótnyelvű fordítása”, *ITK*, 1936/4, 419-430, 420.

¹⁴ SZABÓ Z.: i. m., 421.

¹⁵ VADAI István: „A Balassa-kódex szerkezete – Mézeskenyér és papírrepülő.”, *Hungarológiai Közlemények*, Újvidék, 2005/1, 13-23.



másoló kettőt lapozott egyszerre, és így éppen kihagyta ezt a részt. Mivel szolgai másolóról van szó, nem valószínű, hogy megkérdőjelezte volna a sorrend helyességét, illetve az őrszó,¹⁶ és az ívjelzés¹⁷ kérdése sem jelent megdönthetetlen érvet, hiszen nem szerepelnek minden fennmaradt kódex és gyülekezeti énekeskönyv minden egyes lapján, különösen nem a *Vasady-kódex*ben, ahol több helyen is hiányzik az őrszó. Mindenesetre az egyértelmű, hogy mindenképpen a Vasady-változat tűnik az eredetibbnek – a fent felsorolt érvek felül az a tény is emellett szól, hogy ennek a szövege kevésbé látszik romlottnak.

Bármi legyen is az igazság, tény, hogy egyik tanulmány szerző sem tér ki részletesen az engem különösen érdeklő másik problémára, a strófák sorrendjének összekeveredésére. Megjegyzik, hogy ehhez kétség sem férhet, megdönthetetlen érvekkel támasztják alá, és természetesen igazuk is van: a história 5. strófája után valóban a 9–25.-nek kellene következnie, utána a 6–8.-nak, és csak ezután a 26–50.-nek. A 23. és 24. versszakok cseréjével is egyetértek, a szövegnek valóban így lenne értelme, több minden is emellett szól. Ha a 25. strófa után következne a 6., akkor így nézne ki a szöveg ezen része:

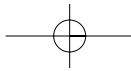
*„25. Hogy elvégezé Szilágyi Mihály ez szép beszédötket,
Keserves szívvel nagy óhajással törölgeti szömét,
Sok könyhullási megvizésíték az ű keszkenőjét.*

*6. Azért akkoron császár leánya kikönyöklött vala,
Palota ablakáról ő ohajtását leány hallja vala,
Ű termetire az Szilágyinak fölgörjedett vala.”*

Ezen a ponton megjegyzendő, hogy a hatodik strófánál a *Vasady-kódex* változatát tartom a legmegfelelőbbnek, ebben ugyanis így szerepel az utolsó sor: „w természetin az szilaginak föl goriedot uala”. Márpedig hihetőbbnek tűnik, hogy valaki egy másik ember természetére gerjedjen fel, főleg ha beillesztjük ide a kérdéses részt, amelyből meg is ismerheti kissé Szilágyiét a lány. A mindkét strófában megjelenő *óhajás* szó is mutatja, hogy egymás után kellene kö-

¹⁶ A lap alján a következő oldal első szava, mely segítette a lapok helyes sorrendben történő összefűzését.

¹⁷ A mai értelemben vett lapszámozást kell érteni alatta.



vetkezniük, ráadásul a két versszak, melyeket a monológ szétszakít még világosabban mutatja a helyes sorrendet:

*„8. Te vitéz úrfi! ha fölfogadnád te igaz hitödre,
Hogy el-kivinnél Magyarországbán, te lakőföldedben,
És feleségül magadnak vennél, én felelnék erre!*

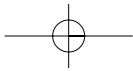
*26. Tégöd rövidnap kimentenének atyám tömlőcéből,
Valahogy lenne, kimentenének az tömlőc kénjából,
Csak hogy fogadd föl, vitéz, énnéköm te igaz hitödre.”*

Ezzel tehát egyáltalán nem szeretnék vitatkozni, csupán arra mutatnék rá, hogy eddig senki sem próbált magyarázatot találni a miéltre. Pedig van egy, a fentebbi elképzeléseknél elfogadhatóbbnak látszó és jelen esetben még tetszetősebb lehetőség is, amely ráadásul egyszerre oldhatja meg mindkét felvetődő problémát. Megmagyarázhatja, miért hiányzik némely forrásból ez a tizenhét strófa, és talán azt is, hogy miért vannak rossz helyen az egyetlen kódexben, ahol fellelhetők.

Véleményem szerint a szöveg létezett nyomtatott formában is. Több érv is szól emellett, ezekhez tartozik például a történet gyakori felbukkanása monda formájában. A *Magyar Néprajzi Lexikon* szerint: „A monda alapképlete, amely szerint a rabszabadító fejedelemlány a kiszabadítottakhoz szegődve azok körében talál férjet és új otthont, a középkor második felében Európa nyugati és déli népeinél rendkívül elterjedt.”¹⁸ Elég valószínűtlen, hogy egy ennyire népszerű témát csupán kéziratosan terjesszenek abban a korban, amikor a nyomtatás már általános gyakorlatnak nevezhető, ráadásul a forrásokban szereplő többi szöveg vizsgálatánál is szembeszökő, hogy legnagyobb részük létezik nyomtatott változatban is.

Kezdjük az első kérdéssel, tehát a strófák hiányával. A nyomtatás feltételezése Vadai István ötletéhez hasonló, kézenfekvő magyarázatot kínál: ha a história, amint feltételezhető, nyomtatott változatban is létezett, akkor ez a tizenhét strófa könnyedén kerülhetett egy ívfüzetre egy nyolcadrét hajtású nyomtatványban (négy, esetenként négy és fél strófát feltételezve egy oldalon), amely kizsa-

¹⁸ Szilágyi és Hagymási (Hajmási) szócikk, in: *Magyar Néprajzi Lexikon*, Akadémiai, Bp., 1982. (<http://mek.niif.hu/02100/02115/html/5-76.html>) – utolsó letöltés: 2013. 01. 25.



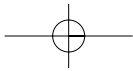
kadhatott a fűzés után, vagy elkallódhatott bármikor később, és így módon a szöveg kerülhetett immár csonkán egy másoló kezébe. Olyan ez, mintha egy nem spirálos füzetből kitépnénk a középső lapokat: azokon voltak a strófák, így elvesztek, ha kiszakadt az az ív. Még ha a másolónak fel is tűnt, hogy nem sorrendben követik egymást az ívjelzések, nem valószínű, hogy túlzott jelentőséget tulajdonított volna ennek, mint ahogy az sem biztos, hogy volt egyáltalán ívjelzés. A szöveget természetesen nyomtathatták negyedrért hajtású kötetbe is, annál is inkább, mivel „a magyar nyelvű énekeskönyvek 1561-ig nyolcadrét, utána a XVII. század elejéig negyedrért, később pedig egy ideig tizenkettédrét alakban hagyták el a sajtót.”¹⁹ A negyedrért méretű, ismert gyűjtemények tükrében ekkor valószínűleg egy lapra, egy verso és egy recto oldalra került a problémás tizenhét strófa, egy lap pedig még könnyebben kiszakadhat egy könyvből. A történet mindkét esetben teljesen összesimul, így hát a másolónak indoka sem volt, hogy azt feltételezze, hiányzik innen valami.

Ezekon a lehetőségeken kívül esetleg még az is elképzelhető, hogy hallás után íródott le valamelyik változat – itt elsősorban a *Csoma-kódex* által használt forrásra gondolok, ugyanis ez is lehetséges magyarázat arra, miért hiányzik ebből ez a tizenhét strófa. Ha emlékezetből írták le, akkor nem nehéz elképzelni, hogy elfelejtette ezt a részt a lejegyző, hiszen szorosán nem kapcsolódik a történethez, sokkal egyszerűbb csak az izgalmasabb, meséőbb részeket megjegyezni, és aztán felelevenítve leírni, mint ezt a hosszú imádásos részt, amely valóban nem tartozik túlzott mértékben az eseményekhez, még akkor sem, ha feltételezzük, hogy a megfelelő helyen hangzott el. Hasonló helyzetet láthatunk a *Pajkos ének*²⁰ szövegében is, amely esetében még egyértelműbben látszanak a szóbeliség nyomai, esetleg ebben az esetben is azt írta le a lejegyző, amire emlékezett, és a Szilágyinál is, csak épp szerencsénkre ez utóbbiban ésszerűbb, követhetőbb lett a végeredmény.

A második problémára, a strófák elkeveredésének kérdésére is vannak magyarázatok: elképzelhető, hogy rosszul számozták be az ívfüzeteket, és ezért rosszul kötötték be, de az is feltételezhető, hogy rosszul nyomtatták ki a szöveget az ívre, így amikor összehajtogat-

¹⁹ BORSA Gedeon: *A régi nyomtatványok mérete*. (http://mek.niif.hu/03300/03301/html/bgkvti_4/bgki0414.htm) – utolsó letöltés: 2013. 01. 25.

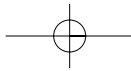
²⁰ Pajkos ének, in: *Pajkos énekek* (szerk. STOLL Béla), Szépirodalmi, Bp., 1984.



ták, elkeveredtek a strófák. A lapok is követhették egymást rossz sorrendben, ha egy nem annyira hozzáértő szedő felügyelte a kilővést, vagyis az ívek elrendezését úgy, hogy „azok egymásba illesztése után az oldalak lapozáskor egymás után következzenek”.²¹

Visszatérve a jelen vizsgálatra, elsőre talán a kiszakadt ívfűzet, vagy lap rossz helyre visszaillesztése, vagy a jól kinyomtatott ív rosszul való hajtogatása is lehetséges megoldásnak tűnhet, jelenleg azonban nem vagyok biztos ennek a feltételezésnek a helyességében. Eddigi kísérleteim során, hogy rekonstruáljam, hogyan is nézhetett ki az eredeti ívfűzet, és ebből hogyan keveredhettek el a strófák, arra jutottam, hogy ahhoz, hogy beigazoldjék a feltételezés, amely szerint rossz helyre lett behajtogatva ez a tizenhét strófa, arra lenne szükség, hogy oldalhiány legyen az 5. és 6. illetve a 8. és 26. strófák között, hozzátéve, hogy a 6.-7.-8. strófáknak természetesen egy oldalra kell kerülniük. Ez azt jelenti, hogy amíg akár az 5. és 6. strófa egy lapon (tehát egy verso és egy recto oldalon) szerepel, akár a 8. és 26. ugyanígy, addig nem látom lehetségesnek a problémás strófák helyreillesztését. Vizsgálatom során eddig csupán egy megoldás jutott eszembe: ez az a helyzet lenne, ha az 5. strófa egy verso oldalon, így a 6.-7.-8.-ak egy rectón szerepelnének, majd a következő verso oldal üresen maradna, és az azután jövő recto oldalra kerülnének a 26.-27. stb. strófák. Ebben az esetben mind a hajtogatás, mind a lapkiesés tökéletes megoldást nyerne, és működne az elmélet mindegyik esetben. Táblázatszerűen szemléltetve körülbelül ilyen elosztású lapokra lenne szükség, kiegészítve az írást nem tartalmazó oldallal. (Az első oszlop az oldalak beosztását jelöli, a sorok pedig azt, hogy mennyi strófa jutna egy oldalra, és milyen elrendezésben. A szöveg a valószínűsíthetően eredeti strófasorrendben így nézne ki [meghagyva a most ismert számozást]):

²¹ *Nyomdatörténeti barangolások.* (<http://w3.impulzus.com/archivum/cikk/1629/>) – utolsó letöltés: 2013. 01. 25.

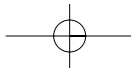


1v	cím	1	2	3	4	5
2r	9	10	11	12		
2v	13	14	15	16		
3r	17	18	19	20		
3v	21	22	23	24	25	
4r	6	7	8			
4v						
5r	26	27	28	29	30	
5v	31	32	33	34		
6r	35	36	37	38		
6v	39	40	41	42		
7r	43	44	45			
7v	46	47	48	49	50	

Ilyen üres lapot funkció nélkül azonban alig találni az ismert korpuszban, ezért ezt a megoldást nem tartom kellően meggyőzőnek. Megoldható a probléma azonban egy kevésbé tetszetős, de némi-képp talán stabilabb lábakon álló elképzeléssel, amennyiben újra visszanyúlunk a szóbeliséghez. Lehetséges ugyanis jobb emlékezetű lejegyzőt feltételezni, mint a fentebbi esetben, aki meg tudta ugyan jegyezni ezt a hosszú, a szövegből kissé kiugró részt is, ám rossz helyen. Emlékezetében bízva leírta a históriát, csakhogy rossz sorrendben követték egymást a strófák, és később aztán így öröklődött tovább.

A *Vasady-kódex* problematikája

Annak ellenére, hogy – amint fentebb láthattuk – a vers rendelkezhetett nyomtatott változattal, az is elképzelhető, hogy a strófák elkeveredése kérdésének megoldása ennél sokkal egyszerűbb. A *Vasady-kódex*nek ugyanis nem ez az egyetlen problematikus szövege, sőt, elmondható, hogy a kódex nagy része rontott szöveget tartalmaz: szinte nincs olyan bejegyzés, amely ne volna töredékes vagy eltérő a más változatokban megtalálható verzióktól. Meggyőződésem, hogy a hiba mindenképpen ebben a kódexben van, mivel sokkal valószínűbb, hogy ebben az egy forrásban vannak rosszabb változatú írások, minthogy négy-öt másikban, ráadásul az általános eltérés a legtöbb esetben többletet, plusz strófákat jelent. A 85a–86a jelzetű lapokon például egy Miatyánk-ének található, amely Szegedi Gergely



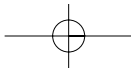
1569-es énekeskönyvében csak tíz strófából áll, az itt látható tizeneggyel szemben, mivel (Dézsi szerint) vagy elhagyta valaki azt az egy versszakot, vagy esetleg később írta hozzá. Szintén Dézsi jegyzi meg azt is, hogy a 37–38. levél között egy levél hiányzik, az 50. és 51. levél között is ki van szakítva egy, illetve hogy a lapok hibásan vannak kötve a 71b lap után. Szerinte itt a 79., 73–78., 72., 80. lapoknak kellene következniük, ebben a sorrendben.²² Elképzelhető és érdeemes belegondolni, hogy talán nem az az oka az elkeveredésnek, mert az ívfüzetet rosszul hajtogatták vagy rosszul nyomtatták, hanem egyszerűen maga a kódex hibás és rontott munka. Mivel az eredeti megsemmisült, Dézsi pedig nem szóról szóra másolta le, nem közölt belőle minden éneket (valószínűleg azért, mert ezek más forrásokban is fennmaradtak), nehéz arra vonatkozó állításokat tenni, vajon miként állt össze ez a gyűjtemény. Az első fontos, megjegyzendő dolog az lenne, hogy több kéz másolta bele az énekeket, tehát összeállta közben többször gazdát váltott – nem egy ember egységes, végiggondolt munkája. A 65b lapra például valaki hangjegyvonalat írt, azután belekezdett egy vallásos énekgyűjtemény leírásába, majd még mindig ezen a lapon egy latin nyelvű szöveg elejét olvashatjuk, de már más kéz leírásában.

Kellemes gondolat, hogy a kódex bejegyzéseit eredetileg szépen, sorrendben váltva egymást másolták le az összeállítói, így tehát jelenlegi romlott állapotát bizonyos lapok kiszakadásának, és rossz helyre való visszaillesztésüknek köszönhetjük. Azonban nem lehet egyértelműen elkülöníteni a másoló kezeket egymástól – előfordul, hogy már korábban felhasznált lapok még üresen maradt helyeire ír be az egyik kéz latin nyelvű idézeteket, Mindszenti Ferenczről és Mátéről pedig csak annyit tudunk, hogy mindketten írtak a kódexbe, de nem lehet minden esetben pontosan megállapítani, ki melyik énekeket jegyezte le. „A Catechismus másolója sem nevezi meg magát, de írása megegyezik az énekek egyik összeírójáéval”,²³ vagyis valamelyik Mindszentivel. Kassai Péter és Petrus Baranyai neve is felmerül; Baranyai nevét például olyan lapon is megtalálhatjuk, ahova bizonyíthatóan egy másik kéz jegyezte be az éneket.

A fentiekén kívül azt is meg kell említeni, hogy a kódex hosszú éveken át bővült és alakult, található benne 1613–1615-ös évszám,

²² DÉZSI: „Régi magyar verseskönyvek...”, i. m., 17.

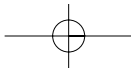
²³ DÉZSI: „Régi magyar verseskönyvek...” i. m., 14.



és 1677-ből való bejegyzés is. Ennek tükrében nem zárható ki az, hogy eközben a már szereplő versek közül esetleg valaki kihúzott valamit, vagy igazított benne. Főleg azért nem, mert a 38a lapon szereplő prózai részek lejegyzését 1624 körüli időpontra kell datálnunk, és bár nem egyértelmű, hogy a másolás idejére vonatkozik-e, a 88b és 90b lapokon az 1613–1615-ös évszám szerepel.²⁴ Ha ezt a bejegyzés időpontjának feltételezzük, egyértelmű, miért lehet tudatos szerkesztésre, illetve a korábbi változat igazítására gondolni. Bár ez látszólag szembehelyezkedik a „szolgai másoló” elmélettel, ki kell emelni, hogy alakulása szempontjából ez a kódex különlegesnek és egyedülállónak látszik, ugyanis más gyűjteményeken is láthatóak több másoló munkájának nyomai, de ilyen mértékű és gyakoriságú tévedésekről és változtatásokról nem tudunk. Az eredeti példány megvizsgálása nélkül – ami lehetetlen – nem lehet biztosan tudni, mi okozhatta a lapok/strófák sorrendjének összekuszálódását – figyelmetlenség, technikai okok ugyanúgy lehettek, mint az, hogy már maga a forrásszöveg rontott volt. Azonban talán mégis érdekesebb itt a kódex kusza keletkezését, a másolókat okolni a hibákért, mivel az egész gyűjtemény esetében, általánosan beszélhetünk szövegromlásról. Ráadásul ha a forrásait tekintenénk rontottnak, akkor több korábbi gyűjtemény esetében is az énekek helytelen feljegyzését kellene feltételeznünk, továbbá a későbbiek közül valószínűleg nem csak a *Vasady-kódex*ben szerepelnének ilyen formában. Ez az elmélet ugyanakkor kevésbé teszi valószínűvé, hogy bármely későbbi gyűjtemény a *Vasady-kódex* szövegét vette volna lapul, bár egyértelműen kizárni természetesen nem lehet ezt a lehetőséget sem.

Ám ha nem a *Vasady-kódex* forrásait hibáztatjuk, akkor a másolókat kellene okolni a szövegromlásért, ők azonban többen vannak, néha sok év különbséggel tűnnek fel a kódex lapjain, valószínűtlen tehát, hogy mindannyian figyelmetlenek lettek volna, vagy minden esetben technikai (mézeskenyeres, stb.) probléma lépett volna fel. Ha egy személy jegyezte volna le, elképzelhető lenne, hogy tiszteltlenül bánt a szövegekkel, és saját szórakozására, magánhasználatra megváltoztatta őket, de sajnos nem egy lejegyzővel kell számolnunk. Az összes másolóról pedig nem lehet feltételezni a szándékos (bármilyen szempontból) történő változtatásokat; el kell mozdulni tehát a technikai problémák felé. A kódex hányattatott

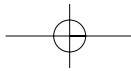
²⁴ Uo.



sorsából kiindulva a laphiányok, hiányzó ívek megmagyarázhatók bármely korábban már elővezetett elmélettel (könnyen lehet, hogy azért nem sorrendben követik egymást, mert a kiszakadt lapokat egyszerűen rosszul fűzték vissza), a szövegekbe betoldott többletstrófák jelenléte viszont semmiképp nem magyarázható ilyen módon. Lehetséges, hogy az utolsó vagy legalábbis mindenképpen egy későbbi másoló változtatott az összes korábbi szövegen. A későbbi bejegyzések között ráadásul akad egy, amely a bejegyző édesanyjának halálára utal – ez egyértelműen személyes, nem más olvasóknak szánt közlés.

A fentiek tükrében egyre inkább az látszik valószínűnek, hogy a kódexet úgy vette valaki saját használatba, hogy ha nem is naplószerűen, de legalább olyan mértékben kezelte magánkötetként. A strófák meglétének problémája ezzel természetesen nem oldódik meg, elkeveredésük viszont jóval egyszerűbb magyarázatot kap.

A fentiekben olyan kérdéseit igyekeztem vizsgálni a történetiának, amelyekkel eddig nem foglalkoztak túlzott mértékben a tanulmány szerzők. Első számú célom az volt, hogy felkeltsem az érdeklődést ezek iránt a kérdések iránt, és talán új szemléletmódú kutatóúton induljak el ezzel a páratlan szöveggel kapcsolatban, amelyről remélem, sikerült újfent bebizonyítani, hogy rendkívüli mértékben rászolgál a figyelemre.



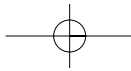
ETLINGER MIHÁLY

Bogáti Fazakas Miklós zsoltárparafrázisai és a gyülekezeti hagyomány

A XVI. századi magyar költészeti anyagot szinte hiánytalanul feldolgozta már az irodalomtudomány, ám Bogáti Fazakas Miklós költészete ez alól kivétel. Nehezen érthető, hogy az első magyar zsoltárfordító munkássága miért maradhat periférián. Történt ugyan több kísérlet is a psalmusok kiadására,¹ de ezek ténylegesen nem oldották meg a szöveghagyomány felvetette, igen fontos problémákat. Pécssett alakult egy munkacsoport, melynek célja Bogáti műveinek alapos feldolgozása, majd egy online szinoptikus kiadás elkészítése. Tanulmányomban ennek az anyagnak csupán egy kis részével foglalkozom, és nem térek ki bizonyos problémákra Bogáti kapcsán (életrajza, krisztológiája stb.). Elsősorban filológiai szempontból vizsgálom a zsoltárkorpusz gyülekezeti énekhagyományba is beszüremkedő részét. A gyülekezet tagjai ebben az esetben a szombatos és az unitárius felekezetek hívei, tehát két viszonylag zárt közeg, olykor egymástól nehezen elválasztható hagyományokkal – de zártságuk dacára igencsak szerteágazó problémákat vetnek fel a zsoltárokkal kapcsolatban.

Többször felvetették már, hogy Bogáti zsoltárfordításai miért nem lettek népszerűek saját felekezetében, az unitáriusoknál. Dán Róbert monográfiája Bogáti teológiájának elemzésével megnyugtatóan tisztázza a kérdést, hogy a költő-teológus az antitrinitáriusok között milyen hitvallást vallott magáénak. Mégis épp a zsoltárok esetében merült föl leginkább, hogy Bogátinak köze lenne a szombatosokhoz. „Sőt talán azt is mondhatjuk, hogy Bogáti zsoltárparafrázisai csak szombatos környezetben terjedtek, ott lehettek igazán

¹ BOGÁTI FAZAKAS Miklós: *Magyar zsoltár, Psalterium, kit az üdőkbeli históriák értelmé szerint külön-külön magyar ékes nótákra, az Isten gyülekezetinek javára fordított* (vál., jegyz. SZABÓ Géza; s. a. r. GILICZE Gábor, SZABÓ Géza; utószó DÁN Róbert), Bp., Magyar Helikon, 1979; *Magyar Zsoltár 151 verses parafrázisban, fordította BOGÁTI FAZAKAS Miklós* (szerk.: GILICZE Gábor), Bp., 2009. (<http://mek.oszk.hu/07900/07965/07965.htm>) – utolsó letöltés: 2013. március 6.



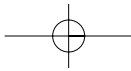
népszerűek, énekeltek.”² – írja Dán, aki jól ismerte a zsoltárfordítások kéziratosszöveghagyományát. Az idézett passzusban aztán kifejti, hogy ennek oka sokkal inkább maguk a szombatosok voltak, semmint Bogáti. Az ok, amiért mégis népszerű lehetett zsoltárkönyve a szombatosok körében az, hogy fordításaiban nem kapnak helyet azok az értelmezések, amelyek a keresztény teológia felől magyaráznak egy-egy szöveghelyet, hanem szigorúan az ószövetségi kontextusban hagyja az általa fordított szövegeket. Zsoltárai így önmagukban nem váltak szombatosá, inkább arról van szó, hogy szöveghűségüknel fogva utat nyitottak a szombatos értelmezésnek – így vált a szombatos énekhagyomány szerves részévé Bogáti 151 zsoltára.

Továbbra is kérdés azonban, mi lehetett az oka annak, hogy az unitáriusoknál – ismereteink szerint – a XVII. század elején nem terjedhetett el oly mértékben az első teljes magyar nyelvű verses zsoltárfordítás? Eddig többnyire Bogáti ideológiájában keresték a magyarázatot: Dávid Ferenchez hű hitvallása miatt menekülnie kellett Erdélyből 1582-ben.³ Ez persze igaz, ám ennek ellenére 1602-ben az Újfalvi-féle debreceni edíciójú gyülekezeti énekeskönyvben szerepel Bogáti 8. zsoltára, majd pedig az unitárius kiadásokban is szerepelnek Bogáti-zsoltárok, mind a gyülekezeti kiadásokban, mind a magánjátatosságra szánt kötetekben. Hogy a psalterium ideológiáját sem kifogásolták, bizonyítja a *Kövendi János-kódex*,⁴ ahol a „feddhetetlen” Thordai István 150 zsoltárával együtt másolják le Bogáti psalteriumát. Inkább arról lehet szó, hogy Bogáti Ószövetség-hű fordítása egyszerűen nem volt alkalmas gyülekezeti éneklésre. Az általa használt strófaszerkezetek jelentős része példanélküli a XVI. században, emellett nem azt a nyelvezetet használta, amely az addigra kanonikussá vált gyülekezeti énekanyag nyelvezete volt. A *Kövendi János-kódex* ugyan tartalmazza a zsoltárokat, de semmi köze nincs a gyülekezeti énekléshez. Azokat a strófákat, melyek a templomi énekléskor zavarták az unitáriusokat, a *Kövendi János-kódex* másolója a helyükön hagyja, ugyanis ebben a kéziratban a zsoltárkönyv továbbhagyományozása a fontos, és nem az énekelhetőség.

² DÁN Róbert: *Humanizmus, reformáció, antitrinitarizmus és a héber nyelv Magyarországon*, Akadémiai, Bp., 1973 (*Humanizmus és reformáció* 2.), 170.

³ I. m., 155.

⁴ S105/2 – Tanulmányomban STOLL Béla: *Magyar kéziratosszöveghagyományok és versgyűjtemények bibliográfiája*, Balassi, Bp., 2005 című kötetére hivatkozom a kéziratok kapcsán.



A nyomtatott kiadások

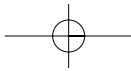
Az a tény, hogy Bogáti zsoltárkönyve kéziratban maradt, önmagában érdekes és a szakirodalmat is foglalkoztató tény. Hagyományosan azt a magyarázatot szokás adni e jelenségre, hogy a sajátos szemléletű, egyszersmind sajátos nyelvezetű szerző zsoltárparafrazisai az unitárius felekezetnek kevésbé, a szombatosoknak annál inkább megfeleltek, e felekezetbeli úzusa pedig olyan nagy árnyékot vetett a szöveganyagra, hogy nem kerülhetett napvilágra. A kérdés azonban e szokványos formája mellett másképpen – bizonyos értelemben árnyaltabban – is feltehető: hogyan fordulhat az elő, hogy az az Újfalvi Imre, aki 1602-es énekeskönyvének előszavában (nem mellesleg Szenci Molnár Alberthez hasonlóan) hiányolja a teljes zsoltárkönyv egységes magyar fordítását, mégis szerepeltet Bogáti-parafrazist a kötetében?

Bogáti-zsoltár először (a 8. zsoltár) 1602-ben jelent meg nyomtatásban az Újfalvi-féle énekeskönyvben, amelyet a XVII. századi protestáns gyülekezeti énekeskönyvek szinte kivétel nélkül továbbörökítettek. Ez a dátum nagyon korai, mivel megelőzi az általunk ismert első Bogáti-zsoltárt tartalmazó kézirat keletkezésének időpontját is.⁵ Ennek ellenére ezt a tényt a filológia és a modern szövegkiadások figyelmen kívül hagyják. A második áramlat az unitárius graduál-kiadásokhoz köthető, az 1602-1615 közé datált kolozsvári kiadás már tizenkét zsoltárt közöl.

A harmadik áramlat a magánajtatosságra szánt unitárius kolozsvári kiadások 1623-ból és 1700-ból. Az 1623-as kiadás csupán egy Bogáti-zsoltárt közöl: a 29. psalmust. Ezt az egyet egyébként egy 1635-ös Pécseli-féle református katekizmus is hozza, így feltételezhető a párhuzam. Az 1700-as kiadás nagyon különbözik az azt megelőzőktől: Bogáti zsoltárai közül kilenc darabot közöl, de ebből hét először jelenik meg nyomtatásban.⁶ Fontossága nem csak ebben rejlik, mivel a hét közül négynek nincsen a teljes psalteriumokon kívül kézirat forrása. A következőkben ezek közül néhány érdekes és a nyomtatott kiadások tekintetében fontos példát szeretnék bemutatni.

⁵ *Szenterzsébeti Bogáthi-kódex*, 1607.

⁶ 1., 4., 15., 23., 62., 146., 151.



A nyomtatványokban megjelenő problémák

A teljes (kéziratos) psalteriumok szövegének átírása közben, amikor e változatokat összevetettem a nyomtatásban megjelent parafrázisokkal, sajátos problémával talákoztam: a 92. zsoltár második strófája egyszerűen nem jelenik meg semelyik nyomtatott kiadásban. Persze előfordul, hogy a szedő figyelmetlenségéből tűnnek el versszakok, de a mechanikus rontáson kívül talán egyéb magyarázat is kínálkozhat a jelenségre.

A kérdéses strófa a *Péchi Simon-énekeskönyv*ben így hangzik:

*„Neked mondok dicsíretet,
mert, Uram, téged az illet,
hirdetem természetedet,
mind reggel bölcsességedet,
mind estve te jótétedet,
jeles gondviselésedet.*

*Téged nemcsak nyelvvel, számmal,
szüdből említlek nótámmal,
de minden vigasság-zajjal,
tízhúrú hegedű-szóval,
lanttal, síppal, orgonámmal,
kürttel, drombal, trombitával.*

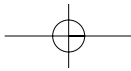
*Szívemben mert hogy gondolom,
és szememmel széllal látom...”*

Majd ezt találjuk az 1602-es kolozsvári nyomtatott változatban:

*„Neked mondok dicsíretet,
mert téged Uram, az illet,
hirdetem természetedet,
mind reggel bölcsességedet,
mind esve te jótétedet,
jeles gondviselésedet.*

*Szívemben mert hogy gondolom,
És eszemmel széllal látom...”⁷*

⁷ A versrészletek a szerző modernizált átiratai.



Mint látható, a nyomtatott változat épp a hangszereket is említő részt vonakodik közölni.

Köztudott, hogy a reformátusok a korban a hangszerjátékot elvetették az istentiszteleten; a templomban csupán az énekszóval való dicséretet engedték meg. Már Kálvin mellőzi az orgonahasználatot:

„Nevetséges és esetlen utánozása a pápának, ha azt hisszük, hogy nemesebbé tesszük az istentiszteletet az orgona behozatalával [...] Elég az egyszerű, szívből jövő, [...] anyanyelven zengő ének.”⁸

Az unitárius prédikációkban és teológiai művekben is találkozunk ezzel az állásponttal. Dávid Ferenc, a magyarországi unitárius egyház vezéralakja írja *Rövid magyarázatában*:

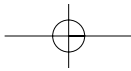
„Azonképpen az Istent külömb-külobmféle emberi játékokkal akarta tisztelni, tudniillik orgonákkal, csengetőkkel, külömb-külobmféle hajladozással, földre borulással, térd hajtásokkal, templomokkal, kápolnákkal, oltárokkal és mindenféle bálványozással, kinek száma nincsen. Efféle hamis isteni káromlásokkal semmivé akarta tenni az igaz isteni tiszteletet és dicséretet, mely lélekben és igazságban vagyon.”⁹

Enyedi György kolozsvári unitárius lelkész 1597 előtt született Kol. 3, 16-hoz fűzött prédikációjában pedig ezt írja:

„Az éneklésnek penig ugyan közönséges hálaadásnak, imádságnak és dicséretnek kell lenni. De kicsoda könyöröghet olyan nyelven az melyet nem ért? Sőt ugyan őt az Apostol nevezetesképpen azt mondja az éneklés felől, hogy az igaz keresztyén mind nyelvével, s mind elméjével énekeljen: tehát az Apostolnak rendelése ellen cselekesznek, és csak bolondság, nevetség, hogy deákul énekelnek. Harmadik tévelygések az éneklésben, hogy sípokat, orgo-

⁸ Idézi BOGÁR JÁNOS: *Adatok az orgona történetéből*, Református egyház, 26. (1974), 235-236.

⁹ Dávid Ferenc: *Rövid magyarázat*, 1567 – RMNy 232. Pálfi Márton átirata. (http://www.unitarius.net/modules.php?name=Content&pa=print_page&pid=130) – utolsó letöltés: 2013. március 6.

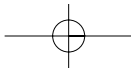


nákat fúnak az templomban; mert noha az zsoltár könyvében sokszor olvassuk, hogy az Istent síppal, dobbal, hegedűvel, trombitával kell dicsérni; de különb volt az, mert efféle Muzsika szerzők mellett oly dicséreteket mondtak kiket minden megértett és akárki is egyetemben énekelhetett. Egy az, hogy ez volt az Ó Törvényben, és az Új Testamentumban arról parancsolatunk nincsen, mint az szájjal való éneklés felől. Más az, hogy ők azt nem annyira az Isten tisztességére cselekszik, mint az füleknek és hallgatóknak gyönyörködtetésére. Azért, miképpen Ezechias király elrontá az ércbígyót, ki az ő idejéig megtartatott vala emlékezetre; de mikor látná az király, hogy babonaság és bálványimádás következnek belőle, elrontá, és az írás dicséré érette: szinte azonképpen mivel hogy az orgonálás, sípolás annyira ment, hogy csak testi gyönyörűségért leszen az pópások közt; és mivel hogy sokan annak hallgatásában valami szentséget is tartottak: méltán és igazan az jámbor tudós emberek kirekesztették az keresztyéni gyülekezetből, hogy innét vagy babonaság, vagy valami értelmes indulatra való gerjedezés ne támadna, az mely dolog az pópások közt bizonytal meg nagyon. Mi azért elégedjünk meg az szájjal és szóval mondott dicséretekkel, és ekképpen magasztaljuk az mi Istenünket.”¹⁰

Azonban egy versszak elhagyása még nem teszi indokolttá, hogy a tudatos szerkesztés mellett foglaljunk állást - a nyomdász hibája tudniillik még mindig nem zárható ki. Mivel más szövegek esetében is tapasztalható azonban, hogy a hangszeres dicséreték említése elmarad, lényegesen valószínűbb, hogy nem egyszerű figyelmetlenség, hanem tudatos elhagyás eredményezi e konzekvens szemléletű rövidüléseket. Szerencsére a nyomtatott hagyományban is megjelenő 33. zsoltár is szerepeltet hangszereket:

*„Tisztességét ennek velem megadjátok,
ez nagy úrnak zengjen minden muzsikátok,
hol nagyon lantotok, hol tii citerátok,
kürt, orgona, síp, dob, hol tii kintornátok?*

¹⁰ ENYEDI György: *Conciones*, 1597 előtt – kézirat, in: Hubert Gabriella (szerk.): *Lelki énekekről régi magyarok*, (<http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/eloszo/10/10.html>) – utolsó letöltés: 2013. március 6.



*Ezekkel az Urat, nosza, dicsírvjétek,
szokatlan éneket, új nótát verjétek,
az Úr jó hírére szépet pengessetek,
most minden örüljön, úgy zengedeztetek!*¹¹

A fenti, *Péchi Simon-énekeskönyvből* származó strófákat hiába keressük a nyomtatványokban. E zsoltár esetében már két strófa kallódott el a nyomtatott hagyományban, e két strófa tartalmilag nagyban emlékeztet az előbbi versből kimaradó versszakra. A mechanikus szövegromlás esélye, azt gondolom, ez esetekben minimális; tudatos elhagyásról van szó.

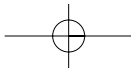
A nyomtatott hagyomány kiírta tehát a hangszerhasználattal kapcsolatos strófákat, így őrizve meg gyülekezetének „tisztánlátását”. A kötet szerkesztés ezek szerint tudatos, sőt, alapos is, ennek azonban vannak elsősre észrevétlen következményei. Ismert, hogy Bogáti Fazakas Miklós zsoltárparafrázisaiba mindig beépít egy-egy akrosztichont (amely a zsoltár egyfajta rövid foglalatát, argumentumát adja), melyet a strófa elhagyása nyilván roncsol. Az argumentatív akrosztichon csonkulása jelen esetekben a következőt eredményezi:

92:
(SZE)NTSOMBATIDOLOG(S) helyett:
(SZE)NSOMBATIDOLOG(S)

33:
ASTEREMTEOGONDVISELŐIS helyett:
ASREMTEOGONDVISELŐIS

Elsősre ugyan humorosnak tűnhet az átalakulás, de belegondolva már látjuk, hogy nem akármilyen konceptuális költői eszközt rúg fel. Nem beszélve arról, hogy a már tárgyalt teljes Bogáti-psalteriumokban az akrosztichonok tartalma (kisebb változtatásokkal ugyan) a cím alatt argumentumként jelölve is megjelennek (pl.: 92: *Szent szombati dolog*). A nyomtatott kiadások ezeket is törlik, ezáltal „butított” Bogáti-parafrázist kap kézhez az olvasó. A paratextuális elemek törlése tulajdonképpen azt eredményezi, hogy Bogáti Fazakas Miklós poétikai sajátosságai kikopnak a nyomtatott kiadásokból, ezáltal az úzusból is. Mondhatnánk így is: maga Bogáti kopik ki a parafrázisaiból. Így a XVI-XVII. században már többször tapasztalt „gyülekezeti-énekesülés” jelenségével állunk szemben: bizonyos zsoltárpara-

¹¹ Forrás: *Péchi Simon-énekeskönyv*, 1615 (S33) 74., a szerző modernizált átíratában



frázisok elkezdenek önálló életet élni a gyülekezet szájához igazítva, gyülekezeti ének válik bizonyos lírai alkotásokból.

Ez azonban további következményekkel jár: a különböző kéziratok előfordulásai bizonyos Bogáti-zsoltárparafrázisoknak, amelyek nem mind a százötvenegy fordítást tartalmazzák, hozhatják a már említett változásokat.

A teljes psalteriumokon túl

Bogáti-zsoltárokat tizenkilenc különböző kéziratban találhatunk elszórva. Ezek beágyazása a szöveghagyományba eléggé problematikus, mivel van, amelyik nyomtatott, van, amelyik kéziratost forrást másol. Ezekből a szöveghagyományban tizenkettőt tudunk biztosan elhelyezni, szemlátomást nyolc kézirat nyomtatványt másol, egyet pedig az unitárius nyomtatványok forrásának feltételezhetünk.

Időben az első kéziratost forrás Torockai Máté graduálja.¹² Megalapozott a sejtés,¹³ hogy ez szolgált az első unitárius nyomtatvány alapjául; Bogáti-zsoltárparafrázisok esetében négyről tudunk, amelyet közül, és az 1602-15-ös nyomtatvány átvesz. Sajnos a kézirat töredékben maradt fenn, így nem tudhatjuk, hogy a végén egy csokorban lévő Bogáti-zsoltárok folytatódtak-e azzal a nyolccal, amelyek megtalálhatók az első unitárius nyomtatványban, de a *Torockai-graduál* énekei nagy összefüggést mutatnak vele. A tévesen 1607-32-re datált *Csonka antifonálé*¹⁴ az 1632-es *Isteni ditsíreteket* másolja. Az 1697-es *Isteni ditsíretekek* szépen akadnak utódai. A *Komjászegei graduál*,¹⁵ az *Unitárius graduál*¹⁶ ugyanazt a nyolc Bogáti-zsoltárparafrázist közli, mint elődje; a *Graduale sacrum*¹⁷ is csak egyet hagy el közülük: mindegyikük 1697 utánra datált és unitárius felekezetű. Az unitárius hagyományba sorolható még az *Erdélyi graduáltöredék*,¹⁸ de pontosan nem tudjuk meghatározni (töredékességéből kifolyólag), melyik nyomtatvány utódja, csupán azt, hogy olyan Bogáti-zsoltárokat közül (33, 44),

¹² Elveszett, 1601. H31

¹³ *Régi Magyar Költők Tára XVII/4* (kiad. STOLL Béla, TARNÓC Márton, VARGA Imre), Akadémiai, Bp., 1967, 532.

¹⁴ S143

¹⁵ S137

¹⁶ S138

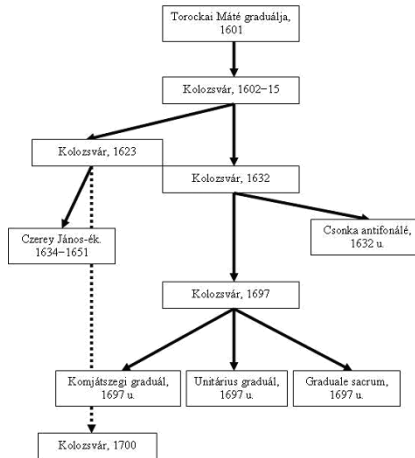
¹⁷ S140, 1699-1702

¹⁸ S144, 17. sz.

amelyek mind megtalálhatók az 1602–15, az 1632-es és az 1697-es kolozsvári nyomtatványokban, de az kiténik ebből, hogy nem a magánájtatosságra szánt nyomtatott hagyományba ágyazódik.

A *Czerey János-ének*¹⁹ csupán egyetlen zsolnárt közöl (a 29. psalmust), ebből arra következtethetünk, hogy ez az egyedüli fennmaradt utódja a magánájtatosságra szánt 1623-as nyomtatványának, amely szintén csupán ezt hozza.

Az unitárius nyomtatott hagyomány és utódai tehát egy ilyen stemmát alkotnak:



Nagy a valószínűsége, hogy a *Thorday-kódex* egyetlen közölt Bogáti-zsolnára (104.) is ebből a hagyományból eredeztethető, de biztosan besorolni hiba lenne. Egyetlen nyomtatványnak lehet még köze az unitárius kiadásokhoz: a Pécseli Király Imre szerkesztésében megjelent, a keresztény felekezetek összetartását célul kitűző *Catechismus*-nak 1635-ből.²⁰ Az ebben megjelent 29. Bogáti-psalmus a katekizmust megelőző összes unitárius kiadásban fellelhető, de ez a zsolnárt csak az 1623-as magánájtatosságra szánt *Isteni dicséret*ekben található meg. Pécseli több felekezettől szemezgetett énekeket kötetébe, így a kötetkompozíció alapján nehéz lenne közelebbi forrását megállapítani.

¹⁹ S55, 1634-55

²⁰ RMNy1630, Lőcse, 1635.

A másik nyomtatott hagyomány az Újfalvi Imre-féle 1602-es debreceni összprotestáns kiadással kezdődik. Ezt követi összesen huszonöt nyomtatott forrás,²¹ különböző felekezetektől, ha a már tárgyalt unitárius hagyományt nem számítjuk. Ezekben ugyanúgy csupán a 8. zsoltár parafrázisa jelenik meg. A kéziratos forrásokban is találkozhatunk ezzel a jelenséggel: a *Balogi cancionale*²² és a *Rinyaújnépi énekeskönyv*²³ is csak a legismertebb psalmust közli. Ezek konkrét elődjét nem áll módomban meghatározni, mivel a tárgyalt forrásokhoz még nem jutottam hozzá, viszont sejtethető, hogy a debreceni hagyományba ágyazhatók.

A további kéziratos előfordulásoknak, amelyek valószínűleg nem a gyülekezeti hagyomány leszármazottai, mint említettem, szinte lehetetlen biztos felmenőt találni. Viszont a rendelkezésre álló *Kuun-kódex*²⁴ szöveganyaga, amely tartalmazza az első Bogáti-zsoltárparafrázist, azt mutatja, hogy a *Szenterzsébeti Bogáthi-kódex* ágán helyezkedik el: mindkettő nagyon hasonló, szinte az átirat műfajába hajló, rontott szöveget másol. Emellett még találkozunk két psalterium-törredéssel is: a *Bogáthi-psalterium törredékével*²⁵ és a *Bogáti-zsoltárok törredékeivel*.²⁶ Ezek is minden bizonnyal a teljes psalteriumok csoportjában foglalnak helyet, így a gyülekezeti hagyomány vizsgálatában nem relevánsak.

A kéziratok, melyeket egyik hagyományba sem tudunk besorolni a következők: *Bödöni-kódex*,²⁷ *Kissolymosi Mátéfi János-énekeskönyv*,²⁸ *Árkosi János kódexe*,²⁹ *Kassai István toldaléka*,³⁰ *Sebes*

21 RMNy1107/1, Debrecen, 1616; RMNy1205/1, Debrecen, 1620; RMNy1438, Lőcse, 1629; RMNy1523/1, Debrecen, 1632; RMNy1628/1, Lőcse, 1635; RMK1/698, Bártfa, 1640; RMK1/726, Lőcse, 1642; RMK1/816/2, Várad, 1648; RMK1/852/2, Várad, 1651; RMK1/890/2, Lőcse, 1654; RMK1/895/2, Várad, 1654; RMK1/898/2, Várad, 1654; RMK1/990/2, Kassa, 1662; RMK1/1155/B, Lőcse, 1673; RMK1/1175/B, Kolozsvár, 1675; RMK1/1183/2, Lőcse, 1675; RMK1/1244/2, Kolozsvár, 1680; RMK1/1384/2, Kolozsvár, 1690; RMK1/1389/1, Lőcse, 1690; RMK1/1410/1, Lőcse, 1691; RMK1/1460/1, Lőcse, 1694; RMK1/1493/B, Lőcse, 1696; RMK1/1499/2, Debrecen, 1697; RMK1/1553/2, Debrecen, 1700; RMK1/1559/A, Kolozsvár, 1700 k.

22 S82/1, 1659

23 S64/1, 18. sz.

24 S40, 1621-1647

25 S69, 17. sz. első fele

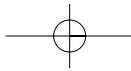
26 Elveszett, H502, S1030, 17. század

27 S30, 1615-21

28 S34, 1616-33

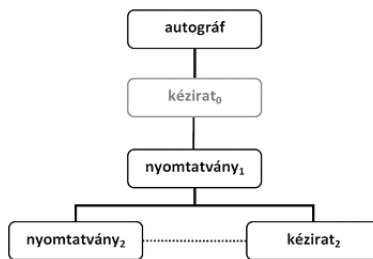
29 S35, 1617-26

30 H32, S1009, 1629



agynak késő sisak,³¹ Bölöni Pálfi András zsoldtáros könyve.³² A Bölöni-kódex három zsoldtárt közöl, ezekből kettő megjelenik az unitárius nyomtatott hagyományban, de behoz egy újabb zsoldtárt is, a 16.-at. A Kissolymosi Mátéfi János-énekeskönyv és az Árkosi János-kódex szombatos felekezetű kéziratok, három-három teljesen különböző zsoldtárt közölnek, de ez betudható annak a ténynek, hogy a Bogáti-zsoldtárok legnagyobb felhasználói a szombatos gyülekezetek voltak, így továbböröklődése nem meglepő. Bölöni Pálfi András zsoldtároskönyve csupán a 23. zsoldtárt másolja, amely nyomtatásban csak az 1700-as *Isteni ditsíretek*ben jelenik meg. Viszont kettős datáltsága miatt nem lehet beágyazni a hagyományba. Kassai István *toldalékáról* azon kívül nem sokat tudunk mondani, hogy unitárius felekezetű és csak az 50. zsoldtárt közli, a *Sebes agynak késő sisak* pedig világi tematikájú kézirat, így meglepő, miért kap benne helyet a 151. psalmus. Ez a zsoldtár a psalteriumokon és ezen kívül csak egyszer tűnik fel: az 1700-as unitárius nyomtatványban. Mindenesetre az láthatjuk, hogy a gyülekezeti hagyomány mennyire szerztegazó, a legtöbb kéziratot forrásunk nyomtatványokat másol.

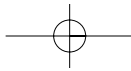
A rendelkezésre álló forrásokat vizsgálva (*Csonka antifonálé, Komjátszegi graduál*) egyértelműbb a helyzet: a nyomtatványokat hibáikkal együtt másolják tovább. A már tárgyalt 92. zsoldtárt például ugyancsak közli a *Csonka antifonálé*, szintén elhagyva a hangszereket tartalmazó versszakot. És e példa által szembeűnően látszik, hogy a kéziratot hagyomány kettéválík, és az egyik része „gyülekezeti-énekesűl”. Pap Balázs forrástípológiája szerint kézirat₀ és kézirat₂ típusokról van itt szó.³³



³¹ S51, 1630 u.

³² S126, 1693, 1756

³³ PAP Balázs: *Históriák és Énekek*, 2011 – kéziratban (Az idézett disszertáció mélyrehatóan foglalkozik a korabeli gyülekezeti énekekkel és Bogáti Fazakas Miklós szöveg-hagyományával.)

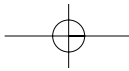


Itt szeretném felhívni a figyelmet a Pap Balázs által már jelzett problémára,³⁴ miszerint a filológia szempontjából privilégiumot élveznek a kéziratok, a nyomtatott szövegek mögéjük sorolódnak. Jogos a kérdésfeltevés: miért, hogyha nyomtatott kiadásból dolgoznak, a hibaszázalék pedig csak nő a másolás alkalmával? Nem jelentenek biztosabb forrást a nyomtatványok, annál is inkább, hogy az egész úzrust befolyásolják? De. A kéziratos graduálok már nyomtatásban közölt énekgyűjteményekből szemezgetnek, válogatnak, mazsoláznak, mivel ezeknek elsősorban magánajtatossági céljuk van.

Mind ezek tükrében úgy látszik, hogy a Bogáti-parafrázisok beáramlása a gyülekezeti énekhagyományba a szövegleszármazások tekintetében egyértelműen külön csoportot alkot, vagyis a Bogáti-zsoltárparafrázisok öröklődése két úton történt: a graduálokba válogatott egyes alkotások és a teljes psalteriumok ágán. A fentiek alapján a nyomtatott szöveghagyomány feltérképezése mindenképpen fontos, de nem szövegkritikai szempontból, hiszen a nyomtatott források lényegesen nagyobb közönségre tarthattak számot, és a belterjes kéziratos hagyományozódáshoz képest lényegileg eltérő teológiai és művelődéstörténeti kontextusban értelmezendők.

Bogáti Fazakas Miklós költői örökségének ilyen, minden forrásra kiterjedő feldolgozása, mely Pécssett jelenleg folyamatban van, nem pusztán, sőt nem elsősorban egy kritikai főszöveget kíván előállítani, hanem a teljes Bogáti-hagyomány mikrofilológiai, mikro-történeti és művelődéstörténeti tanulságait is igyekszik hasznosítani. Az e dolgozatban tárgyalt kérdések csak részeredményei az egész vállalásnak, de talán nem elhanyagolhatóak.

³⁴ I. m.



JAKSA CSABA

A tragikum és a *Rozgonyiné*

A ballada műfaji kérdései

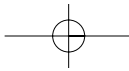
A magyar balladai hagyománynak két biztos pontja van: egyrészt Arany János, másrészt a művek értelmezése rendelkezik stabil helyvel a tradícióban; az interpretációk a műfaj definiált sajátosságaira támaszkodnak. Utóbbiak egyik reprezentáns fogalma a tragédia, amelynek kapcsolata a ballada műfajával komplex: a primér szövegek megkérdőjelezik a fogalom kidolgozottságát.

Dolgozatomban a műfaj leírásai és a művek közötti összefüggést vizsgálom, különös tekintettel Arany János *Rozgonyiné* című művére, amelynek kapcsán egy, a műfaj perspektívára reflektáló elemzést mutatok be. A műfaj legismertebb leírója, Greguss Ágost a művében szereplő tragédiafogalmat több, különböző jelentésben is használja, és a recepcióban ez tisztázatlanul jelenik meg. Ez azt mutatja, hogy a ballada és a körülírásában használt fogalmak ritkábban bírnak kötött jelentéssel, és inkább szöveggörnyezetbe illeszkedő kifejezések - ahogyan Genette is megjegyzi a műnemek kapcsán, ez általános jelenségnek tűnik a poétikában,¹ s ebből kifolyólag fontosnak tartom, hogy megvilágítsuk e fogalmak kétes helyzetét.

A kérdés jelentőségét, vagyis a műfajoknak az olvasásra gyakorolt hatását az elméleti szintű alapozás is megkívánja, mert mellett, hogy „a műfaj ismerete – mint tudjuk – nagy mértékben meghatározza és irányítja az olvasó »elvárási horizontját«, s így a mű befogadását”², szükséges, hogy tisztában legyünk működésének természetével. Ennek következtében „A megnyilatkozás természetének és a megnyilatkozás műfajformáinak vizsgálata az emberi tevékenység különféle sféráiban rendkívül fontos feladat. [...] Hi-

¹ GENETTE, Gérard: „Műfaj, „típus”, mód” (ford. SIMONFFY Zsuzsa), in: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből* (szerk. KANYÓ Zoltán, SIKLAKI István), Tankönyvkiadó, Bp., 1988, 209-245., 210.

² GENETTE, Gérard: „Transztextualitás” (ford.: BURJÁN Mónika), *Helikon*, 1996/1-2, 82-90., 86.



szen bármilyen konkrét nyelvi anyagot kutatunk [...] mindig bizonyos konkrét (írás- vagy szóbeli) megnyilatkozásokkal van dolgunk”, így „Ha a tudós nincs tekintettel a megnyilatkozás mibenlétére, [...] beleesik a formalizmus és a túlzott elvontság kelepccéjébe, történelmietlenné válik, s fellazítja a nyelv s az élet kapcsolatát”.³ Vagy a másik irányba eltérve: a műfaji kódoltságot megszünteti, és ideologikus-teleologikus alapokon jön létre az értelmezés (pl. nacionalista diskurzus szempontjait érvényesítve).

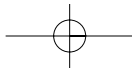
I. A műfajok működése és használata

A műfajok használata a kategorizálás antropológiai igényéből származik, vagy legalábbis analóg vele: általános, a világ leírását, megragadását és a kommunikációt megkönnyíteni hivatott nyelvi jelenség. Azonban a műfajok szétválaszthatók köznyelvi és terminusz-szerű használat alapján. Ezen azt értem, hogy a terminus esetében a definiált részletesség fontosabb, ezzel szemben a közönséges használat felületesebben kezeli a finom jelentéskülönbségeket. A műfajok esetében két nyelvhasználati mód alakult ki, amelyek között feszültség jött létre, s ezt Bókay Antal a műfajelmélet hosszú történetének tulajdonítja. A műfajelmélet „a tudományos eljárás-módok fejletlensége, részben az iskolai oktatással való szoros kapcsolat miatt nem explicit és koherens, elméletileg kidolgozott tudományterületként, hanem praktikus, gyakran kifejtetlen esztétikai nézetekre támaszkodó ismeretanyagként formálódott meg”⁴. Ez a kettősség azt mutatja, hogy a műfajok *szociális reprezentációja* nagyobb jelentéstartalommal rendelkezik az olvasók számára,⁵ mint az egyszerű használaton alapuló és csak dolgok differenciálására szolgáló tipologizálás. Ez azért lényeges, mert igazolja azon előfeltevésünket, hogy az értelmezésben szerepet játszik a műfaji kódok ismerete, az értelmezést befolyásolhatja a műalkotás műfaji besorolása. Esetünkben ez a tartalmi többlet a balladák és a tragédia fogal-

³ BAHTYIN, Mihail: „A beszéd műfajai” (ford.: KÖNCZÖL Csaba), in: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, i. m., 246-282., 248.

⁴ BÓKAY Antal: a *Műfaj* című fejezet bevezető előszava, in: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből* (szerk.: KANYÓ Zoltán, SIKLAKI István), Tankönyvkiadó, Bp., 1988, 206-208., 206.

⁵ A szociális reprezentáció fogalmához lásd: LÁSZLÓ János: *Társas tudás, elbeszélés, identitás: a társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei*, Kairosz, Bp., 1999, 9-16.



mának kapcsolatában jelenik meg, amely a magyar szöveg- és értelmezői hagyomány alapján társult a tragédia terminusához.

Tényszerű, hogy a műfajok definiálásában, illetve ismeretében közrejátszik egy mintául szolgáló mű mint norma.⁶ Ez a hagyományismeret egyfelől szerepet kap az olvasásban: hiszen a „szöveg műfaji helyzetének a meghatározása nem magának a szövegnek a dolga, hanem az olvasóé, a kritikusé”⁷; a viszonyítási alapként szolgáló mű meghatározza az interpretációs irányvonalat.⁸ Másfelől részt vesz a művek megalkotásában is – ahogy T. S. Eliot írja: „Bárki, ha egyszer realizálta az európai vagy angol irodalom megnyilatkozási formájában a rendnek [ti. az irodalmi szövegek rendjének] ezt a fogalmát, nem fogja abszurd ötletnek minősíteni, hogy a múltat igenis át kell alakítania a jelennek, éppúgy ahogy a jelen iránytűje a múlt. És a költő, aki mindezzel tisztában van, tisztában lesz a rá váró nagy nehézségekkel és felelősségekkel is.”⁹ Vagyis az író is beleilleszkedik az irodalmi hagyományba, kapcsolódik a kijelölt normához, vagy akár szándékosan el is térhet tőle, de ekkor is hozzá képest határozza meg magát, munkáját. Az olvasó és az író is működteti a hagyományt, azonban e két gyakorlat természete eltérő: az olvasó reflektált pozícióban van azokhoz a szövegekhez képest, amelyeket az író hoz létre, és amelyek alapszövegét képezik az állandóan létrejövő tradíciónak.

A minta és az ismert definíció alapján kódolt műfaji jegyek a szövegértelmezésben és -alkotásban teleologikusan szerepelnek: előfeltevések és elvárások alapján befolyásolják a művek interpretációját. Például Greguss a *Mátyás anyja* című ballada kapcsán jegyzi meg, hogy „örömsikoltással végződik, de az öröm, melyet tolmácsol, csak az együttnemlét kínjainak vigasza [...]. Innen az elégiai hang, mely ezt az örvendő balladát is átlengi”¹⁰. Ennek értelmében a szöveg értelmezését igyekeznek visszavezetni a hagyományos, elvárt – „általa előírt” – útra, a morálisan negatívra, „elélikusra”. A balladák esetében ilyen mintának tekinthető Gottfried August Bürger *Lenore*-ja,¹¹ de Goethe *Erlkönig*, Schiller *A kesztyű* vagy Poe *A*

⁶ GENETTE: „Műfaj...”, i. m., 216.

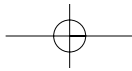
⁷ GENETTE: „Transztextualitás”, i. m., 85.

⁸ Gennette példájában az *Oidipusz király* van ilyen kiemelt pozícióban a többi tragédiához képest. GENETTE: „Műfaj...”, i. m., 216.

⁹ ELIOT, T. S.: „Hagyomány és egyéniség” (ford.: SZENTKUTHY Miklós), in: *A modern irodalomtudomány kialakulása: A pozitívizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény* (szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla), Osiris, Bp., 1998, 331-336., 332.

¹⁰ GREGUSS Ágost: *A balladáról*, (4. kiadás), Franklin-Társulat, Bp., 1907, 184.

¹¹ IMRE László: *Arany János balladái*, Tankönyvkiadó, Bp., 1988, 23.



holló című művei is ide sorolhatók. A magyar történeti (vagy történelmi) balladák ebből a szempontból különösen érdekes helyzetben vannak, hiszen a műfajok kódoltsága mellett hatással van rájuk a nacionalista diskurzus retorikája és ideológiája is, amely az allegorikus olvasatot hozza előtérbe.¹² Ettől eltérve, a hagyományra reflektálva mutat be Milbacher Róbert olyan olvasati lehetőségeket, amelyek alapján az individuum kerül előtérbe, szemben a közös-séggel, a nemzetivel.¹³

Másik módja a műfaji definíciók átalakulásának vagy kialakulásának a szövegek szélesebb korpusza alapján lehetséges, ez esetben a deduktív módszernek kell más problémákkal elszámolnia. Ez az eljárás ugyanis nem az általánosítás hálójából kicsúszó egyes művek miatt kerül feszültségbe saját látszólagos univerzalitásával, helyességével, mint az indukción alapuló, hanem a numerikusan és temporálisan is átfoghatatlan korpusz miatt jut hasonló helyzetbe. Képtelenség a világ összes művét (a még meg nem írtakat is) belevenni a definíció generálásába. Ezáltal a műfaj saját szabályszerűségének és létének lehetetlenségét állítja.

A fentiek alapján a műfajok definiálásának két útját vázolhatjuk fel sematikusán:

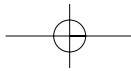
- a) a hagyomány alapján létrehozott definíció határozza meg, hogy mely műalkotások tartoznak a műfajba, vagy
- b) a mű(vek) jellegzetességéből hozzuk létre a tipológiát.

A valóságban mindkét lehetőség működik, de szükségszerűen az a) előfeltételezi már a műfaj fogalmát és jelentéstartalmát, így a második, b) módszere hozza létre a tipologizálás alapját, mely lehet akár egyetlen műből indukált is. Genette, idézve Robortello 1548-as kommentárját a *Poétikához*, megjegyzi, hogy az Arisztotelész által „meghatározott feltételek csak az *Oidipusz királyban* teljesülnek maradéktalanul”¹⁴. Közel hasonló viszony fedezhető fel az *Iliász*, az *Odüsszeia* és az eposz között, a különbség ez esetben csupán annyi, hogy két mű képezi a mintául szolgáló anyagot. S azzal, hogy min-

¹² TARJÁNYI Eszter: „Arany János történeti balladáinak műltszemlélete”, *Életünk*, 2008/11-12., 131-141., 133.

¹³ MILBACHER Róbert: *Arany János és az emlékezet balzsama. Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Bp., 2009, 284-287.

¹⁴ GENETTE: „Műfaj...”, i. m., 216.



tának nevezünk ki egy-egy művet, lényegében az a) mű-műfaj kapcsolatának kialakulásához jutunk. Az ilyen kategorizálás könnyen ütközik tökéletlenségbe, hiszen a további egyes művek tulajdonságaikban (legyen ez bármi a tartalmától a formaiig) nyilvánvalóan eltérnek a mintától, ugyanakkor a műfaj részévé teszik a műveket, s később maguk is tudnak mintaként funkcionálni, tehát folyamatos átstrukturálódás működik. A balladák esetében az ilyen kitágult korpusz tartalmaz olyan alkotásokat is, amelyek a műfaj leírásának nem tesznek eleget olyan mértékben, mint a *definíciós mintaként* használtak, sőt, egyenesen szembe mennek vele. A továbbiakban azzal a két meghatározással foglalkozom, amelyek a ballada műfajának magyar diskurzusában leginkább élnek, s amelyek korábbi hagyomány nélkül, a meglevő korpusz alapján alakultak ki.

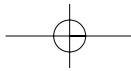
II. A Greguss Ágost- és Arany János-féle definíció

Ballada-definícióink közül a legismertebb Greguss Ágost 1865-ben pályadíjat nyert művében található, *A balladáról*ban, amely már-már szállóigévé vált: „*tragédia dalban elbeszélve*”¹⁵. Az itt szereplő tragédia fogalma problémát jelent az értelmezésben, hiszen egyfelől kapcsolódik az antik arisztotelészi fogalomhoz,¹⁶ mely alapján a nagy alakokról szóló műveket határozzuk meg tragédiaként, másfelől egy szintén az arisztotelészi hagyományhoz tartozó jelentéssel bír, vagyis a fogalmak egybecsúszásával van dolgunk. „Valójában azonban két egymástól teljesen eltérő szempontról van szó: az egyik műfaji természetű – azaz egyszerre vonatkozik a módra és a tárgyra –, s a *Poétika* első oldalain említett nemes, avagy komoly drámát jelöli szemben a nemes elbeszéléssel (az eposszal), valamint az alantas vagy vidám drámával (a komédiával). [...] A másik szempont kizárólag a tárgyra vonatkozik, s inkább antropológiai, mint poétikai természetű: a tragikust, azaz a sors iróniájából avagy az istenek kegyetlenségéből fakadó szenvedélyeket jelöli [...]”¹⁷ E második értelemben olyan individuumszűzést jelenít meg a fogalom, amelyben (a hitbeli elköteleződés) a személyt a transzcendens

¹⁵ GREGUSS: i. m., 169.

¹⁶ Meghatározásában tragédiának nevezi a balladát, a leírás többi része csak módosító szereppel bír. „*Tragédia dalban elbeszélve*”.

¹⁷ GENETTE: „Műfaj...”, i. m., 216.



világ uralmának rendeli alá. Ennek következtében az egyénnel történeteket nem a maga individuális keretein belül értelmezzük, hanem mint az isteni akarat megnyilvánulásából eredő szükségszerűséget vagy büntetést.

Műve végén Greguss tovább rövidíti három szavas definícióját a „drámai dalra”,¹⁸ így a sűrítés egyszerre nehezíti gondolatának követését, és könnyíti a csökkentett jelentéstartalom megjegyezhetőségét is, ugyanis a korpusz „tragikai példányait” a balladák virágainak nevezi, s az egész „növényzetére” kiterjesztve vezeti be a drámai fogalmát. Tehát a műfaj tág értelemben lazább szabályokkal válogat, így megállapítása szerint a „jobb” művek jellemezhetők mint „tragikai példányok”. A dráma és a dal kiemelésével a műfajt még inkább a nézeteihez alakítja – amelyek életművét tekintve továbbra is követik az 1849-es *Szépészet alapvonalai* című munkájában¹⁹ leírtakat –: a dráma értelmezhető mint az emberi léthelyzet reprezentálásának kulcsa, a dal pedig a tovább szubjektívizált érzelmi világot kódolja.

A másik definíciónk, amellyel foglalkozunk, Arany Jánostól származik, bár az ő meghatározása inkább a szakmai diskurzuson belül él, mint a köztudatban. A diákjainak szánt *Széptani jegyzetekben* „lantos eposznak” nevezi a balladát.²⁰ Látható, hogy mindketten – Greguss és Arany is – kitérnek a műfaj formai sajátosságára a dalamosság és énekelhetőség tekintetében („lantos”, ill. „dalban”), azonban megközelítésük jelentősen el is tér. Míg Greguss a tragédia és a dráma felől közelíti meg a balladákat, addig Arany az antik hagyomány egy másik jelentős műfajához hasonlítja: „bennök az eposzi tartalom lírai alakban jelenik meg”²¹, tehát egyikőjük sem a narráció minősége felől jellemzi a műfajt, hanem tartalmi összefüggések szempontjából, s leginkább a szereplők állnak az elemzésük középpontjában. Ezt mutatja Aranynál a ballada romántól való elkülönítése is: „Újabb időben azonban azon különbséget teszik köztök, hogy a balladában ugyanazon végzetszerűség uralkodik, mint az eposzban; míg a románca hőse önállóan cselekszik.”²² Arany az epo-

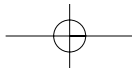
18 GREGUSS: i. m., 190.

19 GREGUSS Ágost: *A szépészet alapvonalai*, Kisfaludy-Társaság, Buda-pest, 1849.

20 ARANY János: „Széptani jegyzetek – Ballada és románca”, in: A. J.: *Válogatott prózai munkái* (szerk. Keresztury Dezső, Keresztury Mária), Magyar Helikon, Bp., 1968, 957.

21 Uo.

22 Uo.



szi hőskről szintén a *Széptani jegyzetek*ben ír. Meghatározása szerint „[az eposz főhőse] nem működik teljesen szabad akarat szerint, hanem valamely fensőbb, isteni akaratnak a végrehajtója, s ebben különbözik a drámai hőstől”, vagyis az „eposzban az események uralkodnak a személyek felett” és nem önálló, szubjektív elhatározás alapján cselekednek.²³ Ebből az következik, hogy Arany értelmezésében a szereplők balsorsa fatalisztikus, determinált, így szükségszerűen követnek el hibákat és jó cselekedeteket, ezért nem feléjük kell fordulni, hanem egy magasabb gondviselés irányába. Ebben a tekintetben az értelmezésből joggal hagyta ki a tragikum fogalmát, Szász Károlyról írt kritikájában kiegészíti nézeteit: „természete a balladának (s annál inkább, minél népiesb), hogy nem a tényeket, hanem a tények hatását az érzelm-világra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragicumát fejezi ki mennél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaikból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz föl, a mennyi múlhatatlanul megkívántatik.”²⁴ Persze fontos megjegyezni, hogy a *Széptani jegyzetek* nem a széles közönség számára készültek, így feloldható a két különböző nézet közötti feszültség. Mégis kettejük között a fő különbség abban ragadható meg, hogy Arany elsősorban ideologikus szempontok alapján jut el a balladák eposzi voltához, Greguss viszont inkább irodalmi, esztétikai nézetek mentén jelöli ki a műfaj határait.

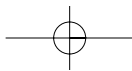
III. Rozgonyiné

Az eddig látott műfaji definíciók mind a szereplői jellemek köré szerveződtek a tragédia vagy az eposz szempontjából. Az értelmezői hagyomány alapvetőnek ítélte a ballada jellegzetességeit, beleértve a tragikusságot, a történeti balladák esetében a politikai allegóriát kereste, vagy didaktikus olvasatra törekedett.²⁵ E tradícióval szemben vetette fel Hász-Fehér Katalin 1996-os tanulmányában, hogy „Arany epikus pályájának elemzésekor paradox módon éppen az elbeszélői technikák vizsgálata szorult a leginkább háttérbe,

²³ ARANY: „Széptani...”, i. m., 954.

²⁴ ARANY János: *Összes Művei, XI., Prózai művek 2.* (s. a. r. NÉMETH G. Béla), Akadémiai, Bp., 1968, 203.

²⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Az átlényegített dal”, in: *Az el nem ért bizonyosság* (szerk.: NÉMETH G. Béla), Akadémiai, Bp., 1972, 291-358., 320.



pontosabban műveinek epikumként, elbeszélésként való értelmezése, az elbeszélés sajátosságainak, a narráció változatainak figyelembe vétele.”²⁶ Felvetése szerint ebben erősen szerepet játszik Greguss Ágost definíciójának „elbeszélve” része, mely „passivum” alakja miatt mellékes szerepbe helyezi a narrátort. Bár a narratológiai interpretációra azóta tettek kísérleteket,²⁷ mégsem vált lényeges tendenciává.

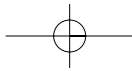
A következőkben ezzel a módszerrel vizsgálom Arany János *Rozgonyiné* című balladáját. Helyzete a műfajban stabil, többen is együtt említik a történeti balladákkal,²⁸ noha Greguss megjegyzi, hogy a *Mátyás anyjához* hasonlóan e balladák nem „gyászosak és véresek”. Majd kisebb ellentmondásba keveredve önmagával, a tipologizálást megkönnyítendő már azt állítja, hogy „nem is egészen a balladák közé sorolható, legalább leíró részletei helyenkint románczossá teszik; s azonkívül bajnokok és bajnok hadak menekülő szökésében csakugyan tragikum is van”²⁹. A balladák között, amelyek esetében többen is a sűrítést és az események gyors folyását emelték ki, valóban szokatlan egy szereplő három strófányi karakterrajza, ráadásul látszólag e leíró részlet nem rendelkezik olyan funkcióval, amely befolyásolná a történetet. Ugyanakkor a mű egészének elemzésében sajátos értelmet kap, hiszen a leíró részek jelenléte és mennyisége a Rozgonyinéhez tartozó párbeszédék száma mellett a nőt sajátos pozícióba helyezik a műben, amelyet a cím is erősít. Ezek az eszközök Rozgonyinét teszik meg a ballada főszereplőjévé, sajátos módon kiemelve a cselekmény történelmi közegéből, ami másodlagossá tesz minden más viszonyt, és Rozgonyiné léte a külső meghatározásoktól függetlenül önmagában válik érdekessé. Ez azt jelenti, hogy az általános nemzetcentrikus interpretációt felülírja Rozgonyiné szubjektív perspektívája saját sikere által. Ezt jelzi önmegvalósító jelleme is, amellyel eléri, hogy férjével tarthasson a csatába, valamint kapcsolata Zsigmond királlyal. Egy alapvetően patriarchális közösségen belül vív sikeres verbális harcot magával a vezérrel: „»Fogadj Isten, húgom asszony, / Itt az ütközetben: / Nyilat ugyan, a mint látom, / Hoztál szép szemedben –« /

²⁶ HÁSZ-FEHÉR Katalin: „A szemlélődő elbeszélői szerepkör Arany balladáiban”, *Tiszatáj*, 1996/10, diákmelléklet

²⁷ Például: NYILASY Balázs: *Arany János balladái*, Savaria University Press, Szombathely, 2011.

²⁸ TARIJÁNYI: i. m., 131-133.; GREGUSS: i. m., 179-182.

²⁹ GREGUSS: i. m., 184.



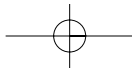
»Uram király, Zsigmond király! / Nem oly divat már ma / Nyillal lőni, mint felséged / Fialtal korába'.«” E párbeszédben nem pusztán alapvető védekezés mutatkozik meg Rozgonyiné részéről, hanem erősen cinikus visszavágás is, amely Zsigmond király elvesztett nikápolyi csatájára utal,³⁰ valamint egy olyan személy és interszubjektív viszony rajzolódik meg benne, amely esetében fel sem merül a nemi egyenlőtlenség.

A mű további része ingadozást mutat: az elbeszélő viszonya a közösséghez és Rozgonyinéhez kettős: Rozgonyiné számos helyen mint „hív magyar nő” jelenik meg, a nemzeti képnek és az individuumnak mégsem teljes az összeolvadása; a hangsúlyok (a leíró jelenetek, cím) és a cselekmény (szóváltása a királlyal, a katonák megmentése) kevésbé támogatja ezt. A menekülésre kényszerített magyar katonák, „bajnok hadak” képével szemben a szilárd és magabiztos női alak hajózik be, hogy a hierarchia csúcsán levő személyt megmentse. A záró strófát magyarázhatjuk úgy, hogy egy nemzeti tragédiát mutat be: „Egy árva szó sem beszél / Zsigmond győzedelmét;”, de a következő sor a cselekmény egészét figyelembe véve nem engedi meg az utolsó két sor ironikus olvasatát: „Mind a világ, széles világ / Rozgonyi Cziczellét. –” Ellenkezőleg, ennek hatására még inkább cinikus értelmezést nyer az előbbi két sor.

IV. A *narratív tragikum*

A fenti elemzésből következik, hogy a *Rozgonyiné* nem rendelkezik *narratív tragikummal*. E kifejezés kapcsán vissza kell térnünk Greguss tragédiafogalmának különböző jelentéseihez. Korábban csak a fogalom két változatára tértünk ki: egyrészt az antik arisztotelészi hagyományhoz kapcsolódó műfaji kategóriát említettük, valamint a művekben megfigyelt individuum- és világszemléletet. Ugyanakkor ezek mellett egy harmadik variációját is elkülöníttem a fogalomnak, amely szerves részét képezi a köznyelvi regiszternek. Ez a tragédia vagy tragikusság általános felfogásának interszubjektív változata, amely az elszenvadó személy nézőpontjából értelmezi és értékeli az eseményeket (ez szimpátia vagy empátia révén válsul meg); e tragédia esetében az elszenvadó személyt ért hatások negatív eseményekként jelennek meg az individuum életében. Ez

³⁰ NYILASY Balázs: „Az Arany János-i ballada”, *Hitel*, 2010/3, 98.



persze azt is jelenti, hogy az értelmező is a hős „pártját fogja”, az ő perspektíváját helyezi előtérbe. Ennek az egész műre kiterjesztett változatát nevezem *narratív tragikum*nak. Bár ez a változat explicit megfogalmazásban nem jelent meg, mégis a köznyelvi konnotációin túl a legtöbb definíciónak is részét képezi valamilyen formában.³¹ Elemzésünk alapján belátható, hogy Arany János *Rozgonyiné*jában az aspektusok viszonya alapján nincs előtérben ilyen tragikum, ennek pedig következménye van, ha visszavetítjük a műfaji kérdésre. Ugyanis arra a kérdésre kell válaszolnunk ekkor, hogy a *narratív tragikum*mal nem rendelkező műveket is balladának tekintjük-e, szemben a hagyományban erősen élő tragikus hangvétel normájával, amely látszólag leíró, azonban inkább előíró funkciót tölt be az irodalomtörténetben. Amennyiben a narratív tragikummal nem bíró műveket nem soroljuk a műfajba, úgy a *Rozgonyiné* sem tartozik a balladák közé, viszont ezt nem igazolja a hagyomány, a szakirodalomban olvasható tragédiák közé sorolás, a diskurzív kánon. Ezzel szemben, ha továbbra is meghagyjuk balladának, akkor vagy problematikussá teszi a közismert *tragikus* aspektusát a műfajnak, vagy a rendszerezés helyességét kérdőjelezi meg. A két út közül választani kell, ami a tradíciók közötti választást is jelenti.

A fentiekben azon javaslatom mellett érveltem, hogy a balladák esetében kifejezetten fontos a művek interpretációja során a műfaj definícióinak és a korpusz sajátosságainak szem előtt tartása, ugyanis magyar kontextusban a bizonytalan taxonómia és az alkotások között erősen normatív rendszerré alakult a kapcsolat az idők során (még ha ez ellentmondásosnak tűnik is). Ez a tendencia az interpretációkat gyakran negatívan befolyásolta, mivel az általános gyakorlat a reduktív és kanonikus értelmezői szempontokat hasznosítja, mint például a nemzeti-közösségi jelentésre átvitt értelmet. Mindezt a *Rozgonyiné*ben érzékelhető szempontrendszer kívánja igazolni és a műfaji definíciók helyességét megkérdőjelezni: a nemzeti allegorikus olvasattal szemben erősebben mutatkozó individualista értelmezés képes felülrni a *narratív tragikumot*.

³¹ GREGUSS Mihály: *Az esztétika kézikönyve* (ford.: POLGÁR Anikó), Kalligram, Pozsony–Bp., 2000, 215.; GREGUSS Á.: *A balladáról*, i. m., 182-184.; ARANY János: *Összes Művei*, i. m., 203.

BOZSOKI PETRA

Átrajzolt balladahősök

*Arany-balladák újraolvasása
Zichy Mihály illusztrációinak tükrében*

Arany János balladáinak legelső és máig legjelentősebb illusztrátorra Zichy Mihály, akinek az Arany-balladákhöz készített illusztrációit a korabeli és a jelenkori kritika is az életmű legkiemelkedőbb darabjaiként emlegeti. Arra azonban egyik szakirodalomban sem térnek ki, hogy az illusztrációk nemcsak gazdagítják, de árnyalják, módosítják is az értelmezést. Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy a képek milyen módon reflektálnak az egyes Arany-balladákra, mely részleteket emelik ki, sűrítik, ezáltal milyen jelentésközlést sugallnak.

A dolgozatban a *Híd-avatás* és az *Árva fiú* című balladát¹ olvasom újra egyrészt a képek felől, másrészt az illusztráció mint vizuális médium és mint műfaj azon sajátosságának figyelembevételével, hogy a képek és a balladák jelenléte a befogadás tekintetében is párhuzamos, mely befogadói mechanizmus nemcsak az olvasás, hanem az értelmezés metódusába is beleszól. Nem a balladák átfogó és kimerítő értelmezésére vállalkozom tehát, hanem azon részleteket emelem ki, amelyek fontosak lehetnek az illusztrációelmélet tükrében, ezáltal arra szeretnék rávilágítani, hogy milyen módon kapnak többletjelentést mind Arany balladáit, mind Zichy alkotásait.

Az arany Zichy akkor és most

A Zichy Mihály munkásságával foglalkozó szakirodalomban azokat a kompozíciókat, amelyeket Zichy 1892 és 1897 között Arany balladáinak illusztrációjaként készített, „a grandiózus életmű záró-

¹ Arany balladáit az alábbi kötetből veszem: ARANY János: *Balladák*, Alexandra, Debrecen, 2000. A pontos oldalszámokat zárójelben jelzem a főszövegben az idézet után.

kövét”-nek tekintik, „a 19. századi magyar könyvillusztráció egy fejezetének ünnepélyes fináléjaként” emlegetik.² Zichy monográfusa, Berkovits Ilona a képek legfőbb jelentőségét abban látja, hogy maga Zichy odamásolta a balladák szövegét a képekhez, ezáltal az illusztrálás művészetének egészen új felfogását honosította meg, amely aztán az epigonok munkáin keresztül igen gyakori eljárássá vált.³ Révész Emese azt is kiemeli, hogy kivételesen nagy a költeményekhez fűzött képek száma (tíz év alatt 24 balladához közel 180 kompozíció), egyedi az illusztrált lapok faksimile kiadása, amely több kötetben jelent meg először Ráth Mór kiadásában, majd a Franklin Társulat gondozásában.⁴ Ráadásul magyar viszonylatban újszerű a kép és a szöveg összehangolásának szándéka is.⁵

A művészettörténészek kutatásai alapján a balladák és a képek vizuális egységének többféle előzménye volt. A XIX. századi könyvillusztráció egyik domináns tendenciája, a művészi szintézis kialakítása az ún. „második rokokó” és az angol „gothic revival” egymástól különböző, de időben párhuzamos könyvillusztrációs törekvéseiben ölt formát, mely művészi áramlatok felhasználása Zichyt a kor legmodernebb könyvművészeti törekvéseivel rokonítja.⁶

A korábbi nemzedék magyar illusztrátoraihoz képest egyedül ő próbálkozott a szöveg és a kép összehangolásával.⁷ Berkovits Ilona szerint az, hogy Zichy nemcsak illusztrációkat készített, hanem maga

² RÉVÉSZ Emese: „Arany-Zichy. Zichy Mihály illusztrációi Arany János balladáihoz”, in: RÉVÉSZ Emese: *Zichy Mihály*, Occidental Press, Bp., 2001, 64.

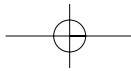
³ BERKOVITS Ilona: „Arany János balladáinak illusztrációi”, in: BERKOVITS Ilona: *Zichy Mihály élete és munkássága*, Akadémiai, Bp., 1964, 286.

⁴ A szövegben én is e kiadás (*Arany János balladái Zichy Mihály rajzaival*, Fac simile kiadás, Franklin-Társulat, Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda, Bp., 1896.) szövegeit, illusztrációit, kompozíciós eljárását veszem alapul az alábbi faksimile kiadásban: *Arany János balladái Zichy Mihály rajzaival*, Fac simile kiadás, Laude Kiadó, Bp., 2000. De számos Arany-balladát tartalmazó kötet vagy a balladákkal, illetve Zichy Mihály művészetével foglalkozó szakirodalom is felhasználja e balladailusztrációkat vagy azok egyes részleteit.

⁵ RÉVÉSZ: I. m., 71.

⁶ Uo., 72-73. A korabeli kritika az illusztrátor Zichy munkásságának legközelebbi párhuzamaként a legnépszerűbb XIX. századi könyvillusztrátor, Gustave Doré rajzait jelöli meg. Kettejük összehasonlítás alapját az adja, hogy az irodalmi szöveget mindketten olyan természeti élményt helyettesítő kiindulópontnak tekintik, amely alkotásaik inspirációs forrása lehet (GELLÉR Katalin: „Az illusztrálás démona és a Démon változó arca. Doré és Zichy”, in: GELLÉR Katalin: *Zichy Mihály*, k. n., Bp., 2007, 69-79.; ill. RÉVÉSZ, i. m., 64.).

⁷ CZAKÓ Elemér: *A könyvnyomtatás és könyvdíszítés iparművészete. Különnyomat a Magyar Könyvszemle 1901. évi folyamából*, Bp., 1902, 251.



is fontosnak tartotta a balladák lemásolását, azt mutatja, hogy a középkori kódexmásolók és miniátorok módjára kívánta megvalósítani a tervét, mégpedig azért, hogy elkerülje az illusztrációk és a nyomtatott szöveg közötti diszharmoniót.⁸ De a kép és a szöveg egységére való törekvés nemcsak a dekoratív egységük, a külsődleges harmónia megeremtésének szándékát jelenti, hanem a képek szövegtérbe emelését is.⁹ Egységük tartalmi összhangot is jelent, e szempont kiemelése azonban egyben azt is eredményezi, hogy a művészettörténészek egytől-egyig vagy a szövegek redukciójának tekintik Zichy illusztrációit, vagy pedig azok pontosítását látják bennük.¹⁰

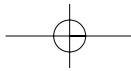
Révész Emese Kibédi Varga Áron szó – kép viszonyok leírására javasolt kategóriáit használva¹¹ már jóval nagyobb autonómiát tulajdonít a képeknek az idézett kortárs és jelenkori kritikusokhoz, művészettörténészekhez képest. Formai szempontból az illusztrációk és a versek közötti viszonyt interreferenciálisnak nevezi, „mi-

⁸ BERKOVITS: I. m., 277.

⁹ Ez olyannyira fontos, hogy a többi Zichy-illusztrációt feltüntető Aranyballada-kötet is átvette.

¹⁰ Lándor Tivadar szerint Zichy „nagy erejű formaképzületét teljességgel alárendeli az irodalmi gondolatnak” (LÁNDOR Tivadar: „Zichy Mihály és az illusztráció”, *Művészet*, 1902/1, 233-237., 234.). Elek Artúr úgy fogalmaz, „Zichy Mihály tehetségének természete szerint illusztrátor volt, akinek gondolata a közvetlen irodalmi forrás nélkül nehézkes” (ELEK Artúr: „Zichy, a könyvillusztrátor”, *Könyvbarátok Lapja*, 1928/2, 118-126., 120, újra közölve: Elek Artúr: *Művészek és műbarátok* (szerk. TÍMÁR Árpád), Bp., 1996, 162-170., 164.). Berkovits Ilona pedig úgy véli, a képek hűn tükrözik „a ballada eszmei tartalmát”, az ábrák Arany „mondanivalójának pontos hangulati aláfestői” (BERKOVITS: i. m., 278.). Riedl Frigyes az irodalmi illusztrációt általánosan mint a szöveg magyarázatát, kiegészítését, interpretációját határozza meg, mely értelemben „az illusztrátor összetett szerepkört lát el, hiszen egyszerre értelmező olvasó, kommentáló irodalmár, interpretáló színész és egyenrangú társalkotó (RIEDL Frigyes: „Zichy Mihály képei Arany balladáihoz”, *Pesti Napló XLIX*, 1898/346, december 15, 1-6.). A Zichy képeit jellemző „illusztratív”, a szöveget gondosan követő modort Hans-Joachim Possin a viktoriánus könyvillusztrációt elemző tanulmányában a polgári olvasóközönség meghódításának igényével magyarázza, a népoktatásnak köszönhetően megjelenő új, közép- és alsóosztálybeli olvasóközönség ugyanis szívesen vette, ha az irodalmi szövegeket képek is magyarázták (POSSIN, Hans-Joachim: „Die Illustration in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts”, in: POSSIN: *The Art of Illustration*, German Edition, h. n., 1984, 13-19, idézi RÉVÉSZ: I.m., 80.). Szana Tamás az illusztrátort a szöveg „megvilágítójának”, „fordító verselemzőnek” tekinti, Zichy illusztrációinak kultúraterjesztő, népművelő szerepkört tulajdonít, amely „Aranyt a türelmetlenebb olvasó számára is hozzáférhetővé teszi” (SZANA Tamás: „Arany és Zichy”, *Fővárosi Lapok XXXII*, 1895/103, 1186-1189., 1188).

¹¹ VÖ.: KIBÉDI VARGA Áron: „A szó-kép viszonyok leírásának ismérvei”, in: *Kép, fenomen, valóság* (szerk. BACSÓ Béla), Kijarat, Bp., 1997, 300-320.



vel a kettő vizuális megjelenése párhuzamos”. A szó – kép viszonyok hierarchiáját váltakozónak ítéli, hiszen „a kép olykor a szövegnek alárendelten mutatkozik, egyes esetekben viszont a kép válik dominánssá és a szöveg csak azt kommentáló képfeliratként jelenik meg”.¹² Kiemeli, hogy Zichy illusztrációi nem csupán megjelenítik a szöveg által elmondottakat, de a balladákra jellemző homályos vagy elhallgatott momentumokat is megvilágítják és magyarázzák, sőt szerinte Zichy „új erővonalakat rajzol rá a szövegekre”.¹³ A képek elsődleges feladatát azonban mégis abban látja, hogy Zichy képei – összhangban a XIX. századi irodalmi illusztráció követelményével – a szöveggel párhuzamosan megjelenítik, kifejezik, krónikási hűsre törekedve pontosítják a leírtakat, konkrét formát adnak a szituációknak, helyeknek, alakoknak.¹⁴

Valóban igaz, hogy Zichy illusztrációit nem kell és nem is lehet oly módon értelmezni, mint más, XX. századi képzőművészek Aranyballada-illusztrációit (lásd például Buday György, Pekárovics Zoltán munkáit), hiszen Zichy képeinek nem az absztraktság a legjellemzőbb, leginkább kiemelhető vonása. Más szempontok figyelembevétele azonban, mint például a médiumok eltérő voltából adódó különbségek, a képeken a szereplők vagy a narratív csomópontok kiemelése, a sűrítés technikája, az ábrák elrendezése árnyalhatja a szövegek jelentését, amely az illusztrációelmélet segítségével bontható ki.

Az irodalmi illusztrációról gyakoriak az elmarasztaló vélemények. Bánszkyne Kiss Éva emeli ki, hogy már maga a szó jelentése („világosabbá tétel”) is kétféleképpen értelmezhető. Egyrészt tekinthető úgy, hogy egy jó illusztráció „a mű hatásának elmélyítéséhez, kiteljesítéséhez járul hozzá”, akárcsak egy olyan zenekari mű esetében, ahol a hangszerek a főszólam (például a zongora) kiegészítői, az előadás után pedig „hiányérzetünk támad,” ha csupán újra a főszólamot halljuk.¹⁵ Másrészt viszont az illusztráció az alárendeltség követelményét hordozza magában, melynek tükrében az illusztrátor csupán olyan, a költővel együtt gondolkodó valaki lesz, aki ugyanazt a mondanivalót fejezi ki, csak más művészeti ág eszközeivel.¹⁶ Ehhez kapcsolódik az a vélekedés is, amely szerint

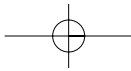
¹² RÉVÉSZ: i. m., 71.

¹³ I. m., 86.

¹⁴ I. m., 85.

¹⁵ BÁNSZKYNÉ Kiss Éva: „Az irodalmi illusztrációról”, *Művészet*, 1974/8, 5-10., 7.

¹⁶ Uo.



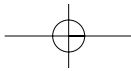
az irodalmi mű önmagáért beszél, nincs és nem is lehet szüksége képi magyarázatra, hatása nem lehet lényegesen különböző akkor sem, ha kéziratban olvassuk, akkor sem, ha díszkiadásban.

Varga Emőke Kass János illusztrációiról írt tanulmánykötetében olyan elméleti alapvetésről ad számot, amely azt igazolja, hogy az illusztrációk nemcsak az irodalmi szövegeknek alárendelt, alkalmazott műfajként szemlélhetők, hanem azokkal egyenrangú, sőt a befogadás folyamatában akár elsődlegessé váló alkotásokként is, amelyek diszkurzívan reflektálnak a szövegre mint pretextusra.¹⁷ Az általa részletezett értelmezői metódus nemcsak a kontinuitással, hanem az egyidejűséggel, a megértés szinkronjellegével, a képek és a szöveg párhuzamos idejű befogadásával is számol.¹⁸ Így az illusztráció mint műfaj csakis szöveg és kép interreferenciális kölcsönhatásában értelmezhető.¹⁹

¹⁷ VARGA Emőke: *Kalitka és korona. Kass János illusztrációiról*, L'Harmattan, Bp., 2007, 9. Számos olyan illusztrált kiadvány is létezik, amelyben a szöveg nem pretextus, tehát nem előszöveg, a szó szoros értelmében már nem 'eredet,' mert az irodalmi műtől függetlenül, készen létező képeket valaki (a kiadó, a szerkesztő vagy maga az író) utólagosan társította a textushoz. A kép mégis illusztrációként funkcionálhat, például tematikus megfelelései, hangulati hasonlóságai miatt, ezért a befogadó felőle, rajta keresztül szemlélve/olvassa (is) értelmezi a textust. Így társították például Vészi Endre verseihez Kass János *Mutáció*-sorozatának részleteit (Vészi Endre: *Farsangi király*, Szépirodalmi, Bp., 1979.; ill. vö. VARGA: I. m., 16.).

¹⁸ Ezt az interpretációs eljárást három egymásra épülő, egymást kiegészítő szinten, „az értelemképzés struktúráját kialakító rétegekkel” szemlélteti. Az első a *megfelelések szintje*, amely a szöveg és a kép „kvázi azonosságainak” észlelése során képződik meg. A befogadói tudatban a verbális médium egy-egy motívuma, metaforája stb. a vizuális médium egy-egy figurájának, képi reprezentációjának felel meg. Az erre épülő kiegészítő szint a *spáciumok szintje*, amely során megmutatják magukat az „üres helyek”, „maradványok”, vagyis a kép és szöveg egymáshoz viszonyításában fellelt hiányok, illetve többletek. A harmadik pedig az *entrópiák szintje*, amely során az értelmezés arra törekszik, hogy minél több jelentésképzési mozzanatot vissza tudjon csatolni a legelső szintre (immár optimálisan korlátozva az első pillantás revelatív élményét). Az entrópiák szintjén a befogadás csökkenti a bizonytalanságok arányszámát, és inkább az interreferenciális viszonyokra nyit perspektívát. (Varga: i. m., 15-19.)

¹⁹ A szó és kép viszonyára alkalmazott „interreferenciális” fogalom Kibédi Varga Áron terminusa. Kibédi interreferenciálisnak nevezi szó és kép kapcsolatát, ha azok elválnak egymástól, de azonos oldalon jelennek meg, így egymásra vonatkoznak (KIBÉDI: I. m., 307.).



Arany és Zichy

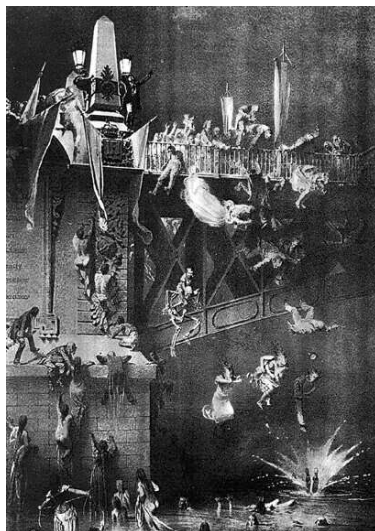
E befogadói eljárást, értelmezői metódust érdemesnek tartom Zichy Aranyballada-illusztrációinak vizsgálatakor. Mind a szöveget megelőző vagy követő egész oldalas illusztrációknál (például a *Híd-avatás*, *Az ünneprontók*, a *Tetemrehívás*), mind pedig azon típusok esetén, amikor a képek szorosan követik a narratív csomópontokat, és a kisebb részletek a szöveg közé illesztve jelennek meg (például az *Árva fiú*, a *Vörös Rébék*).

Híd-avatás

A szövegek szempontjából a fő többletjelentést egyrészt azok a különbségek adják, amelyek a Zichy által betoldott, a balladákban nem vagy másképpen megjelenő elemekből, szereplőkből, illetve a sűrítés technikájából adódnak.²⁰ A *Híd-avatás* című balladához készült illusztráción az egyik fontos betoldás a híd emblémáján a Ferenc József-monogram (IFJ). A balladában a hidat felavató öngyilkosok sorával az öngyilkossági kísérletek motivációi is felsorakoznak: tragikus szerelmi kapcsolat, megcsalt jegyes, hűtlen társ, a fiatalkori életválság tragikus mozzanatai, a presztízsvesztés traumája, a javak elvesztése. A híd emblémája Berkovits Ilona szerint Zichy „kiirthatatlan Habsburg-gyűlöletét” tükrözi,²¹ tehát az öngyilkosságok oka maga a király, az akkori rendszer. Ennek tükrében a ballada azt a lehetséges olvasatot kapja, miszerint az öngyilkosságok okai csupán mondvacsinált ürügyek, a valódi indíték a menekülés a rendszer elől. Mivel a szövegben a társadalom valamennyi képviselője felsorakozik, e politikai okokból történő menekülés a társadalom egészére érvényesíthető.

²⁰ A különbségekkel természetesen a szöveg – kép viszonyának elméletéig jutunk, vagyis ahhoz a felismeréshez, hogy a médiumok, illetve a jelrendszerek, a szöveg és a kép nem hozhatók teljes mértékben fedésbe egymással. Carr például „zörej-ként” metaforizálja az irodalmi alkotások mint nyelvi közegek és az illusztrációk mint vizuális közegek közti mindig és eleve meglévő eltéréseket (CARR, Stephen Leo: „Verbal-visual-relationships”, *Art History*, 1980, 375-387, 379.). A különbségek számbavételekor ezektől eltekintek, és ehelyett W. J. T. Mitchell megállapítását veszem figyelembe, aki szerint *szemantikai* szempontból (a nézőre/hallgatóra gyakorolt hatás felől nézve) szövegek és képek között nincs lényegi különbség, tehát nem létezik médiumok közötti rés sem. (MITCHELL, W. J. T.: „Az ekphraszisz és a Másik” (ford. MILLÁN Orsolya), in: MITCHELL: *A képek politikája. Válogatott írásai* (szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra), JATE Press, Szeged, 2008, 193-222, 201-203.)

²¹ BERKOVITS: I. m., 278.



Zichy Mihály: *Híd-avatás*²²

Ennél érdekesebb azonban Zichy azon betoldása, hogy a folyóba ugrás után az öngyilkossági kísérletet elkövetők kimásznak a vízből. Ez a mozzanat olyan fokú módosítást jelent, amelynek köszönhetően a kép már nem is tekinthető illusztrációnak. Az öngyilkossági kísérletből vízi(vidám)parkszerű jelenet lesz, komikussá válik a cselekedet, ezáltal átértelmeződik élet és halál fogalma és viszonya. A balladahősök számára az öngyilkosság okai (pénzvesztés a szerencsejátékon, túlzott vagyoni jólét, szerelmi csalódás, szemérmelenség) a világukat, az életüket jelentik, a milliomos esetben például a pénzének elvesztése saját identitásvesztését vonja magával. E szemszögből a szöveg tragikussá válik.

A tragikum azonban a kép tükrében felülíródik, a halál sikertelenségének „kudarca” komikussá teszi a jeleneteket, egyben az élethez, a halálhoz, az öngyilkossághoz, sőt a halálfélelemhez fűződő általános drámai, patetikus viszonyulási módot is, amely groteszk hatást kelt. A kimászás a vízből, az öngyilkossági kísérlet sikertelensége olyan elgondolás sugallataként is értelmezhető, miszerint az ember nem lehet ura a saját életének, annak kezdetéről és végéről nem ő dönt. Ennek tükrében maga a ballada végkifejlete kap

²² <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/index522.html> (A letöltés ideje: 2012. 11. 30.)

ironikus színezetet, ahol szó sincs a próbálkozások sikertelenségéről: „S nincs ellenállás e viharnek, – / széttörni e varázsgyűrűt / Nincsen hatalma földi karnak. – / Mire az óra *egy*et út: Üres a híd, - csend mindenütt.” (89., kiemelés az eredetiben).

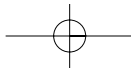
A ballada és a kép közötti különbséget a betoldások mellett a sűrítés technikája adja. A *Híd-avatás*ban a szövegbeli események időtartama egy óra – „Éjfél is a négy parti város / Tornyában sorra elveri (86.) (...) Mire az óra *egy*et út” (89.) –, amely a képen egyetlen pillanatba sűrűsödik. Ez azt a rettenetet teszi groteszkké, amely az öngyilkosság aktusához tartozik, hiszen annak során az egész élethez mint tág időintervallumhoz egyetlen pillanat alatt bekövetkező vég kapcsolódik. Mindez a ballada szövegében az egy óra alatt lejátszódó karneváli forgatag által is megjelenik, az illusztráció technikája pedig erőteljesen felerősíti ezt.

A hangsúlyossá tétel azonban nemcsak a képzőművészeti alkotás mint médium technikai adottságából (a kimerevített állóképjellegből) adódik. Az a megoldás is felerősíti, hogy Zichy egyetlen képbe sűríti az egyes jeleneteket, szemben más balladákhöz készített illusztrációival (például a *Vörös Rébék*, az *Árva fiú*), amelyeken a szöveg narratív mozzanatait szorosan követő, több kisebb kép megrajzolását választotta, holott ez az eljárás a ballada esetében is igen kézenfekvő lett volna.

Árva fiú

A szöveg és az illusztráció interreferencialitása másként módosítja az értelmezést azon balladák esetében, ahol a képek nem külön a ballada elején vagy végén tűnnek fel, hanem beágyazódnak a szövegtérbe. Ez esetben ugyanis a szövegek és a képek párhuzamos megjelenése nemcsak utólagosan, visszamenően ad többletjelentést a balladának, hanem a befogadás mechanizmusa, az olvasás/szemlélés aktusa közben is, hiszen az nem csupán párhuzamos, hanem lineáris is egyben.

Ez a technika figyelhető meg az *Árva fiú* című ballada esetén, ahol a képek néhol magyarázó, pontosító jellegűek, olykor pedig irányítják is az értelmezést, amelyet ebben az esetben a szöveg egészít ki, vagy éppen módosít. A cím „árva” jelzője a fiú árvaságára és a családi kirekesztettségére utal, az első versszak melletti ábra mindezt képileg is konkretizálja azzal, hogy a fiú a házon kívül re-



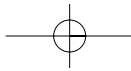
kedt állapotban jelenik meg. A szegénységről árulkodó mezítlábaság azt sugallja, hogy maga a ház is idegen, a fiú vagyon, ház, élelem tekintetében is nincstelen. Az első versszak „anyám, anyám” (57.) megszólítása azonban némileg feloldja ezt az előfeltevést.

A második képen a nő kezében a villa az első versszak „megállj, poronty...” (57.) felkiáltásának tükrében fenyegetőeszközként tételvezhető, a második versszak csörögéfánk-sütési életképe azonban újra megnyugvasként szolgálhat. A nő kihívó, cicomás külseje, félig fedetlen keblei, fodros, csinos ruhája szeretővel való kapcsolatot vetít előre, a kezében a villa képével pedig a népmesei boszorkányokhoz lesz hasonló.²³ A képek démonizálják, még annál is gonoszabb fényben tüntetik fel az asszonyt, mint ahogyan a balladában megjelenik. A szövegben ugyanis az asszony nemcsak taszító, de sajnálatra méltó is: „[s]zegényt, szegényt szánd meg uram / Teremtőm!” (58.). Az illusztráción azonban nyoma sincs e kettősségnek és értékrelativizmusnak. A gesztus sematikus értelmezésnek tekinthető, hiszen a végletesen gonosz nő és a szánni való kisgyerek képével az értékskála két végpontja villan fel, bármiféle kétértelműség vagy jelentésárnyalás nélkül.

A nő öltözete, illetve az igényes, módos, otthonos házbelső ellentétet képez az előző kép külső színterével, az egyszerű parasztházi homlokzattal. E külső-belső ellentétet tovább fokozza a balladában az „ablak alatt”, „hideg van itt”, „föld alá tehetném”, „marad a sötétben”, „ne oltsd el a világot” kifejezések, szemben a „szobában múlat”, „kedvese ölében” életképekkel, a „lobogó láng” melegségképzetével. Az ellentétező technika annak kijátszásában is felsejlik, hogy a „világot” főnév többjelentésű: a szó egyszerre utalhat a *fényre* és a *világra*, az *életre*, amely a sötétség-, mélység-, hidegségképzet dominanciájával a kétpólusú világ kifejezőeszközeként, egyben a végkifejlet előrevetítéseként is értelmezhető.

A harmadik ábra magyarázatot ad a fiú – harmadik versszakban megjelenő – riadtságára („[f]élek nagyon: ne oltsd el a / Világot” (57.)). A kép ismételt erőteljes félelmet kelt, hiszen az alak a szöveg ismerete nélkül csuklyás gonosztevőnek tűnhet, amit a fiú elforduló, menekülő testtartása is felerősít. A negyedik versszakban a

²³ Összevetésképpen érdekes lehet, hogy Buday György illusztrációja éppen ellenkezőleg, csúf vénasszonyként jeleníti meg az anyát. Különbség ráadásul az is, hogy azáltal, hogy a kép középpontjában a fiú áll, a rávetülő fényvel és a többi szereplőnél jóval nagyobb méretével ő az, aki főszereplőként értelmeződik.



halott apa megjelenése a gyerek hallucinációját sugallja, ebből adódóan a fenyegetés belülről jövőnek tetelezhető. Az utolsó képen a hajviselet, az arckifejezés, a testtartás az örület kifejezője, amely a zárlatban való megjelenésnek köszönhetően kimerevítetté, örökérvényűvé válik.

Összegzés és további irányvonalak

Az újraolvasás, a befogadás metódusába való beleszólásból fakadó jelentésárnyalás még számos Arany-balladán folytatható. A Zichy-képeken túl érdekes lenne az összevetés Lotz Károly, Székely Bertalan, a Zichy utániak közül Buday György, Pekárovics Zoltán azon illusztrációival, amelyeket szintén Arany balladáihoz készítettek. A XX. századi darabok esetében az értelmezési kísérlet inkább az absztraktságból adódó jelentésteremtés szempontját érintené.

Zichy képei a konkrétsággal, a minőségben és mennyiségben is krónikási hűségre törekvéssel *látszólag* nem szólnak bele olyan fokon a szövegek értelmezésébe, mint az utódok munkái. A fentiekben (és a sor csak tovább folytatható) azonban láthattuk, hogy Zichy illusztrációi sem feltétlenül csupán kísérőszólamként funkcionálnak: azon túl, hogy általánosságban a szöveg és a kép viszonyából, illetve az illusztráció műfaji jegyeiből adódóan befolyásolják az olvasási metódust, önálló technikai megoldásai is jelentésképző szereppel bírnak a balladák értelmezésére nézve, ami egyben a Zichy-életmű újragondolását is magával vonja.

KISS GEORGINA

Objektivitás és versfotográfia

Szöveg és kép viszonya Szabó T. Anna első köteteiben

Szabó T. Anna költészetét a nyugatos–újholdas lírahagyományhoz szokás kapcsolni.¹ Megszólalásmódja, képei, szóhasználata, visszatérő motívumai elsősorban Nemes Nagy Ágnes lírájával rokoníthatók. Ezen megállapítás leginkább az első, *Madárlépte hó* című verseskötetére (1995) érvényes. A későbbi kötetekben ez a hasonlóság nem a hangon keresztül, nem a szavak szintjén ragadható meg, sokkal inkább a lírai én pozíciójában. Nemes Nagy Ágnes életműve (ahogyan Szabó T. Anna eddigi életműve is) igen sokféle költői hangot vonultat fel, a személyes hangvételtől az objektív líráig. Egyvalami azonban mindvégig meghatározó sajátosság a szövegekben, mégpedig mindkettőjükénél ugyanaz: a szemlélődés. A nézés aktusa. A szem központi szerepe. A világ befogadása (kiemelten, de nem kizárólag) ezen az érzékszerven keresztül. A látvány (az empirikus tapasztalás) az, ami az objektivitás felé mozdítja a versnyelvet, ám ami ugyanakkor mérhetetlenül szubjektív. Ez a költői attitűd tehát a legfőbb hasonlóság a két életmű között.

A Szabó T. Anna-életmű meglepően koherens, mégis rendkívül változatos. Már az első kötetben megjelenik e költészet fő iránya: az „elemi lírára”² törekvés; a kilépés a fogalmak hálójából; lemetszeni minden nem kívánt, a nyelv által hordozott jelentést a szövegről.

¹ A költőt a nyugatos–újholdas hagyomány folytatójaként említi meg több kritika és tanulmány. Például: „Szabó T. Anna verseit – már a kezdetektől – mindenekelőtt az anyag érdekli, a látvány kápráztatja el, a megismerés csábítja. Nézni, figyelni, látni és megérteni a világot: ez a Nemes Nagy Ágnes idéző versnyelvi magatartás teljesebb ki az eddig megjelent öt kötetben. Alaki jegyekben is az *Újhold* hagyományára támaszkodik.” HALMAI Tamás: „Kétféle ég (Tapasztalás és metafizika Szabó T. Anna verseiben)”, *Vigília*, 2008/10, 750.; illetve: „[Szabó T. Anna] az Újhold-hagyományból, Nemes Nagy Ágnes örökségéből merít” TAKÁCS Ferenc: „A nemlét ragyogása”, *Mozgó Világ*, 2007/4 (<http://www.mozgovilag.hu/2007/04/16rolrol6.htm>) – utolsó letöltés: 2013. 03. 12.

² Lator László kifejezése a kötet fülszövegében.

Ez a törekvés a költőelődnél, Nemes Nagy Ágnesnél is jelen van, jól megfigyelhető például *A jelző* című versben: „Verd ki agyam, fogaskerék, / minden fölös fogát! // Egyik szótól a másikig / úgy lendüljek vakon”. Kiutat kell találni a nyelv rögzült formái, a megszokott használat, a használathoz tapadt jelentéstömbök alól.

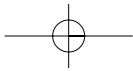
Az objektív líra és a kép kapcsolata

A valóság–kép–szöveg kapcsolatrendszer Szabó T. Anna költészetében kiemelt jelentőséggel bír. Verseit olvasva pontosan megérezhetjük és megérthetjük, mit is jelent, hogy „az érzékelés egyetlen médiumot sem képes valamely másik médium közbejötté nélkül *médiumként* fölismerni”³.

A második kötet ezt a (fogalmi) hálóból való kilépést deszubjektívizálással, az objektív szemléléssel, képiséggel igyekszik megvalósítani. A versek megosztásra törekednek, rámutatással és megnevezéssel tennék közössé az érzéki élményt. A tárgyyszerű leírás kiiktatja a leíróban munkáló szubjektív asszociációk tárgyat torzító tevékenységét. A kötet szövegeit létrehozó nézőpontból úgy tűnik, az objektív módon megfigyelt, befogadott és rögzített látvány, valóság szelet tárgyilagos leírása mentesíthet a narráció alól. A narráció megkerülése pedig, a Szabó T.-líra érezhető felfogása szerint, kiút a nyelvből. Ha a nyelv csak a képek megidézését szolgálja, kibújik nyelvviségéből, kiszakad a textualitás szövetéből, felszámolja adottságait, túlmutat saját médiumán. Ennek megfelelően a kötet legfőbb tulajdonsága a képiség. A kötetbeli alkotói magatartás a képleíráshoz hasonlítható. Az a látvány, kép, amelyet a szem a külvilágból befogad, szavakban megragadva kerül a papírra, így olvasáskor a szöveg egyedüli funkciója e kép előhívása az olvasóban. Egy alapvetően objektív és egyszerű folyamatról van szó (ekként megjelenítve).

Azonban a szövegiség, a nyelv nem tagadható meg a lírától, ahogy a szubjektivitás sem küszöbölhető ki. Még ha a képet leíró szövegnek sikerülne is csak az előhívott képet jelentenie (ez éppen

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Az immateriális beiródás: Az esztétikai tapasztalat kérdéséhez”, in: Uő.: *Szöveg – medialitás – filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai, Bp., 2004, 52.



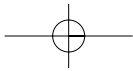
szöveg mivolta miatt lehetetlen), a kép (a szöveg által megidézett) akkor is narratívát teremtene. A nyelv éppoly megkerülhetetlen, mint amilyen elválaszthatatlan a képtől. A lírában ez pedig még inkább így van. Ráadásul a képleírás mindig egyben képmagyarázat is. A kép kétkiterjedésű síkjával (egy időben több dolog van rajta) szemben a szöveg lineáris, egy dimenzióval bír. (A dolgokat csak egymásutániságukban tudja kifejezni, akkor is, ha egyazon pillanatban létező dolgokról van szó. A szavakat nem tudjuk egyszerre mondani, csak egymás után). A képen szereplő alakok egymáshoz viszonyítása nem egyszerre, csak egymás után történhet. Kiinduló pontot kell keresni a leírás megkezdéséhez, s a képen lévő alakokat, formákat (színfoltokat) értelmezni kell a megnevezésükhöz.

A harmadik kötet (*Fény*, 2002) nézőpontja ezzel a felismeréssel látszik gazdagodni. Ezért természetesen változik a költői magatartás, hiszen nyilvánvaló már a textuális működések megkerülhetlensége, ahogyan az is, hogy narratíva nélküli képet nem lehet előhívni a világról (főleg nem szöveggel). Egyszerű képleírás helyett szöveggel való képalkotással találkozunk. Képleírás helyett *képmegírással*. Sokkal tudatosabban, átgondoltabban van használva, kihasználva a szöveg képalkotó ereje, illetve szöveg és kép egymással való viszonya. A kötet kérdésként felveti, ám megválaszolni nem tudja – éppen a megválaszolhatatlanság a felelete arra a kérdésre: melyik elemibb, a kép vagy a szöveg? Amikor emlékezünk, az nyelvvel (fogalmakkal) történik, vagy képekkel? A kép alkot narratívát, nyelvet, vagy a nyelv képet? Episztemológiai kérdéssel találjuk szembe magunkat. Ebből a szempontból valóban *elemi* lírával van dolgunk. A versek a *megismerés kiismerhetetlenségére* világítanak rá.

A *Fény* című kötet

A *Fény* három ciklusból áll. A cikluscímek sorrendben a következők: *Autofókusz*, *Sötétkamra*, *Előhívás*. A ciklusok címként a fényképezési folyamat egyes fázisainak (de nem mindegyiknek) megnevezését viselik, kronológiai sorrendben. A ciklusokon belül található versek többnyire a cikluscím valamilyen lehetséges értelmezéséhez kapcsolódnak. A cikluscímadó versek kiterjesztik a cikluscímek értelmét, s (többnyire) ehhez a kitágított értelemhez kapcsolódnak⁴

⁴ P. BALOGH Andrea: „Látható-láthatatlan lét, avagy hol van az én”, *Eső*, 2003/1, 106-110.



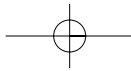
a további szövegek. Ennek kapcsán célszerűnek látszik megvizsgálni kép és objektív líra, kép és szöveg, fényképezés és leírás kapcsolatát a *Fény* szövegein keresztül.

Az *Autofókusz* ciklus szövegei az emlékezés, a megmaradás esetlegességére mutatnak rá, s egyben a figyelem fogyatékoságaira is. Mindig akad olyan, ami kimarad. A saját jelen időnk kívülről nem megfigyelhető, jelenünket csak érzeteinken, érzéseinken keresztül éljük meg. A külvilág tárgyai legalább jelen időben megfigyelhetők saját közegükben, csak a szemünk által közvetítetten, önmagunkat azonban mindig csak valamely más médium segítségével érzékelhetjük. E közvetítettség miatt vagy az idő, vagy a tér torzul. Az autofókusz esetlegessége ráadásul nem hordoz tisztább objektivitást, hiszen működésében szabályszerűség van (közelebbi vagy középben lévő tárgyra fókuszálás), sokkal inkább hátráltatja a pillanat megragadását. Hiába gyors, gyorsasága miatt torzít is, s a jelent még ez a gyorsaság sem képes utolérni. A kép tartalma mindig a múlt és soha nem a jelen darabja.

A következő ciklus versei az ember „sötétkamráját” tematizálják. Ez a hely a tudatalatti, a tudat által elérhetetlen, de tudottan létező tárolóhely. Ezekon a helyeken (mert nem egy pontosan azonosítható helyről van szó; nem is lehetne idő és tér megbomlott világában) irracionalitás munkál. Átmeneti létállapotokban kerül az ember ilyen tudatállapotba. A versek témája éppen ezért a születés – ébredés – tudat; a halál – elalvás – sötét; a tudatalatti/tudattalan; valamint az emlékezés és felejtés között egyensúlyozó lelkiismeret.

Ha a ciklusokat állapotoknak kellene megfeleltetnünk, az *Autofókusz* a test állapota, a közvetlenül érzékelhető tematizálásának helye, a *Sötétkamra* a tudatalatti, a hozzáférhetetlen, az anyagtalan birodalma, az *Előhívás* pedig a kettő összehangolása: test és lélek, tudatos és tudatalatti összebékítésére törekszik. Az *Autofókusz* a világot nézi; a *Sötétkamrában* ennek valami hozzáférhetetlen nyoma, lenyomata, lényege van; az *Előhívás* pedig e kettőt igyekszik egymáshoz igazítani, hogy a kép, a *létre-jött* kép mindkettőt tartalmazza.

Terjedelmi okokból most csak az utolsó, *Előhívás* című ciklus egyik miniciklusát vizsgálom meg közelebről. Választásomat az igazolhatja, hogy ebben a verscsokorban mutatkozik meg legteljesebben, hogyan redukálódik képet megalkotó szavakká a vers, hogyan lehetséges leginkább megközelíteni a médiumváltást.



A *Népstadion* metrómegálló és a fénykép

A ciklust alkotó szövegek tényleges fényképekként, fényképekként működő szöveggént értelmezhetők, fényképészet-műfajilag behatárolhatók, behatároltak. Hogyan is gondolható el mindez?

Feltevésemet, miszerint egyes versek (itt konkrétan e miniciklus versei) képként kezelhetők, Mieke Bal gondolatai is alátámasztják. „Azzal, hogy figyelmünket az egyes területek médiumfüggő, állítólagosan valódi tulajdonságai helyett a befogadás kérdéseire irányítjuk, rendszeres és alapos vizsgálatot végezhetünk a művészet funkcionalitásáról.”⁵ Mieke Bal szerint fel kell fedni a művek azon aspektusait, amelyek nem annyira a közvetítő anyagban, annak sajátosságaiban rejlenek. Egy versnél nemcsak a szavakat s azok egymáshoz való viszonyát, a zeneiséget kell vizsgálni (bár a zeneiség már ismét egy másik médium legsajátabbja; épp ezért nem kezelhetők vegytisztán a különböző médiumok), hanem például képként a leírt (megírt) képeket. Mieke Bal azt hangsúlyozza tehát, hogy a kultúra nem tesz szigorúan különbséget a verbális és a vizuális területek között, ezek állandóan egybefonódnak: „...fogadjuk el, hogy a verbális vagy vizuális művészet olvasásakor használt értelmezési módjaink alapjaiban hasonlóak, akkor is, ha az akadémikusok különböző névvel illették ezeket az eljárásokat”⁶.

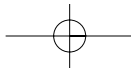
Ezek mind megerősítenek abban, hogy releváns Szabó T. ezen miniciklusát (is) egy másik médium sajátosságai (befogadói és alkotói sajátosságai) szerint megvizsgálni. Hogyan változtathat az a befogadón, ha valaki szöveggel alkot képet? Az észlelés, a képek képként észlelése s a képolvasás tanult dolog. „Az észlelés nyelv, amelyet a társadalom tanított a módon kapunk. A különböző társadalmakban nem ugyanúgy lát az ember.”⁷ A látásmód „társadalmi” különbségeire jó példa André Bazin gyakran idézett története a fehér tyúkról.⁸ A történetből jól látszik, mennyire különbözőképpen látnak különböző társadalomhoz (kisebb vagy nagyobb kulturális közösséghez) tartozó emberek. S itt még csak a képolvasásról van

⁵ BAL, Mieke: „Látvány és narratíva egyensúlya” (ford. HARTVIG Gabriella), in: *Narratívák 1: Képelemzés* (szerk. THOMKA Beáta), Kijárat, Bp., 1998, 158.

⁶ I. m., 174.

⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Küszöb és forgóajtó: Előszó”, in: Uő.: *Szöveg – medialitás – filológia...*, i. m., 9.

⁸ BAZIN, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok* (szerk. ZALÁN Vince, ford. ÁDÁM Péter), Osiris, Bp., 1999.



szó. Azzal azonban, hogy Szabó T. Anna itt szavakkal alkot képet, a befogadási lehetőségeket tovább bővíti. Ugyanis a képet, amelyet nyelvi kódok alapján kapunk meg, aztán kulturális kódjaink segítségével olvashassuk. S ez nem csupán kétszeres nehézség, hiszen, mint arra Kulcsár Szabó Ernő is felhívja figyelmünket, az irodalom kettős medialitással bír. Ennek egyik összetevője a „nyelv kommunikatív anyagtalansága”, másik pedig a „lejegyzett (látható) változatnak a materialitása”⁹.

Bonyolult kódrendszerrel van tehát dolgunk. A kötetet kezünkbe véve előttünk van a nyomtatott, látható vers, amelyet elolvasva a „nyelv kommunikatív anyagtalanságá”-ba¹⁰ emelünk át, ez a nyelv azonban egy képet hoz létre, amely képet a társadalmunk tanította módon fogunk olvasni. Összetett értelmezési művelet olvasása tehát ezeket a verseket. E versek befogadásakor sokkal inkább az lesz a fontos, hogy „hogyan olvasunk képet, mint hogy hogyan képzelünk el valamely jelentést.”¹¹

Vilém Flusser is beszél szó és kép rokonságáról, illetve viszonyáról *A fotográfia filozófiája* című munkájában.¹² Azt mondja: „A szövegek nem a világot jelentik, hanem a képeket, amelyeket szétszakítanak”¹³; „A szövegek tehát a képek metakódja.”¹⁴ Vagyis a vonatkoztathatóságra világít rá. Egy vers például nem közvetlenül a világot jelöli szavakkal, hanem egy világról alkotott képet. Erről a képről lehet szavakkal beszélni. Ez azt is jelenti ugyanakkor, hogy szavakkal, fogalmakkal hozzuk (hívjuk) létre ezeket a képeket a világról. Ezért állítottam azt, hogy Szabó T. Anna versei esetében nem képleírásról, hanem képmegírásról kell beszélnünk. A világ értelmezése hozza létre ezeket a képeket.

A ciklus mottója Moholy-Nagy László *A fotográfiai látás nyolc eleme* című, 1932-es munkájára utal. A versek a Moholy-Nagy által felsorolt műfaji, látásmódszertani megnevezéseket és meghatározásokat követik (sorrendben).¹⁵ A megnevezések mindig a versek (ké-

⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Küszöb és forgóajtó...”, i. m., 12.

¹⁰ Uo.

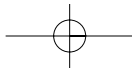
¹¹ Paul de Mantól idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Az immateriális beíródás...”, i. m., 50.

¹² Vilém FLUSSER: *A fotográfia filozófiája* (<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>) – utolsó letöltés: 2013. 03. 12.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Vö. még: MOHOLY-NAGY László: *Látás mozgásban*, Múcsarnok – Intermédia, Bp., 1996.



pek) címét adják, a szöveg (kép) pedig tökéletesen megfelel a Moholy-Nagy által leírt műfaji meghatározásoknak.

1. Absztrakt látás: fotogram

Moholy-Nagy meghatározása erre a következő:

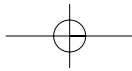
„Absztrakt látás a fény által teremtett közvetlen felvétel révén; a fotogram, amely a fényértékek legfinomabb fokozatait, mind a chiaroscurót, mind a színeket, felfogja.”¹⁶

A fotogram előállítása úgy történik, hogy az alkotó különböző tárgyakat helyez egy fényérzékeny felületre. Így a tárgyak által takart felületrészek helyén foltok maradnak. Ezekből a foltokból igen nehéz visszakövetkeztetni az eredeti tárgyra, az így létrejövő kép éppen ennek köszönheti absztraktivitását.

A vers szövege indulásként (az eljárásnak megfelelően) nyomhagyókat helyez a rögzítő felületre: „Hány ember halt meg itt. Autók alatt, / verekedéstől, késtől”, „A részeg, aki egyszer felbukott / és ottmaradt. Váratlan szívroham, / agyvérzés, kerékpáros, buszkerék.” Az egyszerű, helyenként hiányos mondatok, a felsorolás listaszerűsége kétségkívül alkalmas a fotogram-előállítás folyamatának leírására, érzékeltetésére.

Ezt követi a nyomrögzítés: „Körülrajzolták őket”, „De néha, nagy fényben, eső után / az aszfalt zselatinos lemezén / előhívódnak, mintha víz alatt: / fehéren izzik ittlétük nyoma.” A fotogram előállítása (a szöveg által) sikeres. A műfaji, látásmódbeli kritériumoknak megfelel, sőt, a Moholy-Nagy által használt *absztrakt látás* kifejezés értelmezhetőségét még tovább dúsítja a szöveg azzal, hogy olyan nyomhagyókat rak a felületre, amelyeket csak a fotogramot nézve lehetetlen (lenne) felismerni. Absztrakt látás (a látottól, a képtől való elvonatkoztatás, az eredeti esemény szemtanúsága s az arra való emlékezés) kell ahhoz, hogy beelássuk az eredetit a nyomba. Az absztrakciót még ennél is magasabb szintre a szövegezett folyamat abszurditása, absztrahálása helyezi. Az úttest ugyanis ilyesfajta nyomorzként a gyakorlatban nemigen funkcionál. A szöveg fotogramként működését a mondatszerkesztés és a témaválasztás egyaránt elősegíti.

¹⁶ MOHOLY-NAGY: i. m., 207. (Kiemelés [a későbbiekben is] az eredetiben.)



2. Pontos látás: riport

„Egzakt látás a fényképezőgép felvétele révén; riportázs.”¹⁷

A riportfényképezés lényege általában az elbeszélés, a folyamat bemutatása, a szöveg kiegészítése, alátámasztása vagy helyettesítése. Ez a vers mindkettőként értelmezhető, kép és szöveg egyszerre.

A szöveg első mondata felhívja a figyelmet arra, hogy nem egyetlen képként kell értelmeznünk, elképzelnünk (előhívunk) a leírtakat: „Képsorozat”. Ezt követően képeket mutogat, melyek a fontos eseményeket rögzítik. A szöveg mutató névmásokkal, mutatószókkal él: „így bontják a bazársort”, „Ez kenyérbolt volt, az meg ott virágbolt”, „Lám, itt viszik a próbafülke tükrét.” Külön figyelmet érdemel a szövegben szereplő talált szöveg: „»Ezt látni kell« – így hirdette magát / torz betűivel a drogériás”. A képsorozatban felvillanó szöveg vonatkozik a riportázsként megelevenedő szöveg által teremtett képekre (nem elég olvasni róla, látni is kell); vonatkoztatható magára a bontásra, és persze egyben (eredetileg) a drogériás reklámja is. A képsorozat a műfajnak megfelelően követi az időrendet (időhatározó használata; időviszonyt fejez ki): „Előbb a ruhaboltot szerelik szét.” A szöveg (a bemutatott tevékenység) folyamatosságát, dinamikusságát erősítik a versben található enjambement-ok.

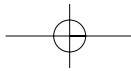
3. Gyors látás: Pillanatfelvétel

„Gyors látás a mozdulatok rögzítése révén, az azonnali pillanatfelvételekben, sztroboszkopikus fényképezésben, pillanatfénykép a mozgásfolyamat ritmikus félbeszakításával.”¹⁸

E szöveg jól elkapott pillanatokat rögzít. A vers két szakaszból áll, ezek akár két külön képként is felfoghatók. A pillanatfelvétel jellegét a szöveg a pillanatnyiságot kifejező időhatározókkal s a bemutatott mozdulatok szokatlanságával (olyan helyzetek, melyeket az ember csak pillanatokig visel el, aztán változtat rajtuk) érzékelteti: „A zöldséges lány épp káromkodik. / Csapzott hajáról lecsúszott a sapka.” (Kiemelés tőlem: K. G.) Itt a sapka lecsúszása az, amit egyet-

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.



len mozdulattal helyreállítani szokás, vagyis a lecsúszottsága pillanatnyi (ez a pillanat lett elkapva). Az igazán szokatlan helyzet azonban csak ezután jön: „Egy öregasszony félig térdepel”. Ez olyan testhelyzet egy idős nőtől, amelyre magyarázatot keresünk, s a szöveg (illetve a kép, ha továbbfuttatjuk rajta a tekintetünket [a kép befogadásának ezt a sokat vizsgált aktusát használja ügyesen a szöveg]) meg is adja: „az imént hasadt szét a nejlonszatyra”.

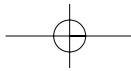
A következő versszak (a következő kép vagy a képmezőnek egy másik szegmense) két mozdulatot merevít ki: „A lángosbódé párás ablakán át / kifelé tolják a nagy, tejfölös, / zsíros lapótyát. Kutya szimatol.” Mindkettő a maga pillanatnyiségében van megragadva, de korántsem olyan hatásosak, mint a zöldséges kép, hiszen sokkal általánosabb és sokkal hosszabban tartó mozdulatokról van szó, ugyanakkor erős atmoszférateremtő erővel bírnak.

4. Lassú látás: Hosszú expozíció

„A lassú látás egy időszakra kiterjedt mozdulatok rögzítése révén, meghosszabbítva az időexponálásokat; például egy éjjel az úton végighaladó autó reflektorai által okozott ragyogó nyomok; virtuális tömeg.”¹⁹

Szabó T. a negyedik szövegben nemcsak a formai jegyeket alkalmazza, hanem a témát is átveszi: „Az autók hosszú, fényes csíkokat / hasítanak a korán jött sötétbe.”, „Tolongó tömeg torlódik”, „százlábú tömeg”. A hosszú expozíció következtében lelassul az idő, a fény kiterjedésében jelenik meg. A forgó fénycsík például teret kettészelő síkként: „Mentők, rendőrök forgó fényei / szabdalják szét a lassított időt”. Azzal, hogy nem a tér, hanem a lelassított idő van szétszabdalva, a vers (a kép) azt a hatást éri el, hogy a lassított időben egybetorlódott teret semmisnek tekintjük, csak időként fogjuk fel. Az idő az, ami a mozgást (a változást) lehetővé teszi, nem a tér. Az idő lelassításával a mozgó fény az időt szabdalja, nem a teret.

¹⁹ Uo.



5. Felfokozott látás: mikrofotó, szűrő

„Fokozott látás”

- a) makro- és mikrofényképezés révén;
- b) szűrővel való fényképezés révén, amely – az érzékennyé tett felület kémiai változásával – megengedi, hogy a fényképezési lehetőségek különböző módon megnövekedjenek a végtelen távoli ködbe vagy párába burkolt tájképek felfedésétől kezdődően a teljes sötétségben való exponálásig – infravörös fényképezés;
- c) madártávlat, békaperspektíva és halszemoptika”²⁰

Szabó T. a maga képe virtuális megalkotásához a mikrofényképezést és a zöld szűrőt választotta. (A zöld szűrő a fényképezéskor a látvány élességét segíti elő, a kontrasztokat erősíti fel.)

A ráközelítést, a nagyítást a szöveg úgy oldja meg, hogy kisméretű tárgyakat nagyobb tárgyakkal állít párhuzamba metaforikus kapcsolat segítségével, ráadásul a nagyított képet mutatja először, s csak ezután vonatkoztatja vissza a valós tárgyra (ekkor derül ki valódi mérete): „Friss havon cikkcakk utak: talprecék”, „Mandarin / pórusai, mint partifecske-odvak.” A ráközelítésből ered a következő képsor is, a testrészetek (ha túlságosan ráközelítünk egy adott tárgyra, nem fér egészben a képmezőbe): „Görgeteg morzsák, verébláb, galambnyak.”

A zöld szűrő csak ekkor kerül használatba: „S ha átnézel egy borosüvegen: / zöld fénybe borul minden hirtelen”; a fehér táj kontrasztjaihoz jól használható, itt azonban a kontrasztot a havas és zöld táj között erősíti fel a szöveg: „visszazökken, aztán kizökken újból”. „Visszazökken”, azaz helyreáll a táj megszokott képe, a zöld „természetesebb”; az újbóli kizökkenés lehet a szem alkalmazkodása a lencséhez (újra látja a fehéret), vagy a szűrő leemelése a szemről.

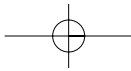
6. Többletlátás: röntgen

„Átható látás x-sugarak révén; röntgenfelvétel.”²¹

Az összes szöveg közül ez a legkevésbé érdekes. Mind fényképészeti szempontból, mind a szöveg képteremtő erejét tekintve. A röntgen-

²⁰ Uo.

²¹ Uo.



látás valóban megtörténik, de értelmezésében semmi újat nem ad az elképzeléshez. A szövegben megjelenő látvány megegyezik azzal, amit röntgenlátással láthatnánk az utcán, de nem több ennél.

7. Szimultán látás: egymásrafotózás²²

„Szimultán látás egymásra helyezés révén; automatikus fotómontázs eljárás.”²³

A ciklus legizgalmasabb verse (s képe is egyben). Az első mondat az elmúlást tagadja, azzal indokolva, hogy az idő egyes pillanatai egybefoghatók: „Nincs elmúlás: nappal és éjszaka, / tél és nyár egymásravezíthető.”

Ennek az egymásravezítésnek a következménye az, hogy „mindig áll: / ilyen a Népstadion-téridő.” Ezt követően események (képek) jelennek meg sorra a versben, s ezeket egyazon pillanatba helyezve láthatjuk, hogy felbomlanak a tér törvényei, ha az idő előrehaladását figyelmen kívül hagyjuk: „Mögöttük olthatatlan lánggal ég / a Sportcsarnok. A pavilionsoron / átborzong saját hiánya.” Az idő kivonásával megkapjuk a tér elemi tulajdonosságát (mintha csak matematikai egyenletet oldanánk meg): „A tér / romlik és újul, de nem változik”. Idő nélkül nincsen változás, elmúlás, hanem minden egyszerre létezik; örökre (időtlenység) és változás nélkül (romlása és újulása egyszerre van jelen). A vers utolsó mondata meg is jelöli azt a helyet, ahol az idő kivonása a világból megvalósulhat: „a visszatekert filmen megmarad / és megmutatkozik.” A film ennél a szövegnél (is) megfeleltethető az emlékezetnek.

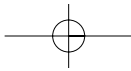
8. Másképpen látás: prizma, tükrözés

„Torzított látás – optikai tréfák, melyeket automatikusan lehet előállítani

- a) prizmákkal felszerelt lencsén keresztül exponálva, tükröző tükrökről vagy a torzográfáról (distograph);
- b) a negatív mechanikus és kémiai manipulációjával az előhívás alatt vagy után, olajcsöppöket, szappant stb. alkalmaz-

²² Érdekes összevetni Nemes Nagy Ágnes *Egy pályaudvar átalakítása* című művével.

²³ MOHOLY-NAGY: I. m., 208.



va; megvilágítással, melegítéssel, vagy fagyasztással eltorzulást (recésséget), szolarizációt stb. eredményezve.”²⁴

A vers – ahogyan címe is elárulja – az a) verziót választotta a kép létrehozására. A szöveg a villogást, a tükröződések, a látvány gyorsaságát és torz jellegét viszonylag sok ige használatával érzékelteti; egyszer sem ír le pontosan egy látványt, csak részleteket villant fel. Az érzékek szinte elvakulnak, a tér és idő is bizonytalanává válik, a „lesz este, / reggel, / megint éjszaka” verszárlat a napok egymásutánját is villámgyors váltakozásként mutatja be. A szöveg nem lassít. Vagy az idő gyorsult fel ennyire, vagy az érzékek csalnak, s az, amit a vers éjszakaként nevez meg, valójában a két villanást elválasztó sötét. A bizonytalanságérzet, a tér és idő megbomlása, kiszámíthatatlansága teljes, ugyanúgy, mint egy ebbe a műfajba tartozó kép hatására.

Összegzés

Amint azt láthattuk, a szövegek tökéletesen olvashatók képként, sikerült szavak által létrehozni mind a nyolc fotográfiai látáshoz tartozó képet. Működik a szöveg előhívó (képalkotó) ereje. Az irodalom kettős materialitása ezekben a versekben hármassággá bővül. A szöveg alkotta képet képként olvashatjuk.

A Szabó T.-líra objektivitása ezen a ponton a legteljesebb, a későbbi kötetekben egyre szubjektíválódik. Kérdés, hogy vajon ez a személyesedés a korábbi versnyelvi tapasztalatoknak tudható be, vagy attitűdváltással találkozik az olvasó? Ahogy az is kérdéses, hogy a személyes élmények, a költői hang személyesedésének szükségszerű következmény-e a tárgyas lírától való elszakadás. S ha igen, melyik az a pont, ahol a szakadás megtörténik? Mennyi személyesség az, amennyit megtart még az objektív madzag, hol szakad el a tárgyiasság?

²⁴ Uo.

MOHÁCSI BALÁZS

Egy kötetnyi versszak

Krusovszky Dénes Elromlani milyen című kötetéről
 – egy szöveghely apropóján¹

„Ha kitartóan figyelem, / bármiben észreveszem / a rendet”
 (Krusovszky Dénes: [Ha kitartóan figyelem])

„És ezt vajon / mi helyett értem félre?”
 (Krusovszky Dénes: Inkább az a másik)

(valami mozog)

Az Elromlani milyent nevezhetnénk konceptkötetnek, abban az értelemben, ahogy a könnyűzenében manapság szokás konceptalbumokról beszélni. Az ilyen album számai nem pusztán válogatás-ként illeszkednek egymás mellé, hanem sorrendjük narratívába illeszti őket. Krusovszky kötetéről hasonlóképpen elmondható, hogy nem pusztán előző kötete (*Az összes nevem*, 2006) óta írt verseinek válogatása, hanem annál jóval rostáltabb és rendszerezettebb anyag. A verseknek – úgy tűnik – ugyanaz a néhány gondolat az ihlető forrásuk, és gondosan válogatott motívumkészlettel élnek.

A kötet ötven plusz egy verset tartalmaz. Az ötven szöveg hat eltérő versforma szerint oszlik meg hat ciklusban, míg egy cím nélküli vers ciklusokon kívül, elsőként, vagyis mindegyik ciklus előtt,

¹ Jelen szöveg egy nagyobb kutatás része, amely a magyar kortárs fiatal költészetet vizsgálja, kiváltképp a 2005 és 2009 között aktív Telep-csoportot, vagy bővebben az úgynevezett „új komolyságot” (az „új komolyság fogalmához lásd pl.: SZILASI László: „A csenden belül”, *ÉS*, 2011. 04. 22. (http://www.es.hu/szilasi_laszlo;a_csenden_belul;2011-04-20.html) – utolsó letöltés: 2012. 11. 02. és TURI Tímea: „Vulkán vagy bányá. Lanczkor Gábor és a (nem) személyes vers. Megjegyzések az új komolyság, az új személyesség és az új esztétizmus lehetőségeihez”, *Jelenkor*, 2012/1, 93-98.). Ennek a kiterjedt kutatásnak volt tulajdonképpen első állomása a csoport egyik eminense, Krusovszky Dénes költészetének vizsgálata. Jelen dolgozat Krusovszky *Elromlani milyen* (2009) című második kötete egy érdekes sajátosságának kíván utána járni.

mintegy paratextusként áll. Azonban – és itt térünk tulajdonképpeni tárgyunkra – nem ez a kötet egyetlen paratextusa (vagy akként olvasható eleme). Azt hiszem, a hátsó borítóra kiemelt idézetet, ahogy a fülszöveget is, gyakran elfelejtjük paratextuális elemként értelmezni, és talán inkább a kötet külsínéhez, marketingjéhez soroljuk. Mégis beláthatóan ezek azok a szöveghelyek, melyeket az olvasó először meglát, először elolvas.

Mikor Krusovszky kötetének hátsó borítóját először olvassuk, még nem is tudjuk, mennyire fontos szöveghelyét kapjuk meg előre az *Elromlani*-nak. Főleg ha abból indulunk ki, hogy ide inkább frappáns idézetet vagy általánosan jellemző részletet szokás rakni – kapásból Garaczi *Arc és hátraarc*-ának bonmot-ját („Leszereltek, elvesztettem a szüzességem, és még csak fél négy.”) vagy éppen Krusovszky harmadik kötetének (*A felesleges part*, 2011) egy szellemeskedő sorát („mégis ők múlnak el hamarabb, nem a délután”) említhetem példaként a hátsó borítókról.

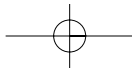
Az *Elromlani* összes verse előtt álló, paratextuális helyzetű szakasz azonban sokkal komplexebb helyet foglal el a műben, olvasatomban ez az egység a foglalata a kötet verseiben tárgyalt egyik legkomolyabb problémakörnek. Álljon végre itt a sokat emlegetett versszak, a *Mintha beszélgetnénk* (EM, 51)² című versből:

*Ráadásul ezek a nem szűnő kérdések,
mint most is, hogy mondjam meg,
mi a közös bennem és ebben
a puszta falból kimeredő rozsdás csőben?*

A szöveghely paratextusként való olvasásával összecseng Simon Márton egyik gondolata, miszerint a hat ciklus négy élesen elkülöníthető verstípusa³ – s ezáltal a versek is – válaszadási kísérletekként olvashatók a kötet mélyén feszülő problémákra – azaz a „nem

² Krusovszky verseinek hivatkozására belső rendszert használok: a kötetcím rövidítése után megjelölöm az oldalszámot. A kötetcímek rövidítései: ÖN = *Az összes nevem*, EM = *Elromlani milyen*, FP = *A felesleges part*.

³ Ez nem mond ellent annak, hogy feljebb hat versformáról szóltam. Három ciklus formavilága rokonságot mutat: a *Törtfehér*, a *Zománc* és a *Nem ajtó volt* ciklusok versei mind szabadversek, csak tagolásukban térnek el egymástól (*A Törtfehér* csillagokkal töri meg a vers linearitását, a *Zománc* pusztán szakaszokra tagol, a *Nem ajtó volt* pedig a szakaszok számozásával kelti az epizodikuság látszatát. Simon



szűnő kérdésekre”. Simon szerint ilyen problémakör a „szorongás”, az „elválás” és a „megmaradás”.⁴

Az elválás problémaköre megfelel annak a versekből kibontakozó párkapcsolati krízisnek, melyet a fent idézett szakaszhoz (egyelőre) csak áttételesen citálhatunk. A megmaradás problémakörét viszont az önazonosság, az én-integritás és az önmeghasonulás fogalmakkal lehet leginkább árnyalni, amelyhez aztán logikusan kapcsolódik a szorongás problémaköre, mely remélhetőleg nem szorul magyarázatra.

A szorongás jóformán áthatja a kötet összes versét, ez az érzés ad mindegyik szövegnek sötétebb, árnyékosabb tónust („az estének nincs színe, / nem vöröslő az alkonyat, / (...) / lakótelep van csak, / betonszürkület” *Törtfehér*, EM, 13). A legelemibb szorongás azonban az *Élni akar* (EM, 29) című prózaversben jelenik meg, mely nem véletlenül az egyik legtöbbször idézett darabja a kötetnek a címadó vers mellett.

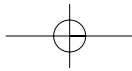
Egy rozsdás hordó a kertben, félúton a ház és a víz között. Egy rozsdás hordó vizétől félni, tiszta emlék volt, most homályos ösztön. Valami mozog a sötét massa alján. Reggel van, két férfi egy harcsát tesz a hordóba. Este van, halként már nem elképzelhető. Valami élni akar a rozsdás vízben mégis, kiegyenesedni nem tud, forog körbe. A hordó oldalát súrolva köröz.

A félelem a versben szó szerint is megjelenik: a víztől való félelem ráadásul két félelem közös jelölője. A víz egyrészt a harcsa metonimiája, másrészt viszont egyenlő a „sötét masszával”, ami eszünkbe juttathatja az ember ősi félelmét a sötétől, az ismeretlentől.

A hal tragikumuma a halra irányuló figyelem által válik a lírai szubjektum tragikumává is – „halként már nem / elképzelhető”. A hal azonosíthatatlansága a lírai szubjektum azonosíthatatlanságának metaforájává, a szöveg pedig a saját magától való szorongás (egészen pontosan az önazonosság elvesztésétől való félelem) allegóriájává válik.

Márton kritikájában „sajátosan fragmentált szabad versekként” aposztrofálja őket). A kötet többi ciklusa: *Egy bizonytalan határon túl* – prózaverssek; *Képeslapok vissza* – tíz soros „képeslap-versek”; *Belenézni egy szájba* – háromszor négyes osztatú tizenkét sorosok.

⁴ SIMON Márton: „Nem hibázni milyen”, *prae.hu*, 2009. 11. 07. (<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2352>) – utolsó letöltés: 2012. 11. 02.

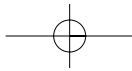


Ugyanez a problémakör jelenik meg a *Mintha beszélgetnénk* (EM, 51) című vers fent már idézett szakaszában. A nem szűnő kérdések a lírai én és a cső közösségét firtatják, azonban a kérdésekről nem derül ki, kitől származnak (kihez tartoznak). Lehetnek másnak, másoknak a kérdései, de lehetnek az én saját kétségei is. Ez utóbbit támasztja alá például a *Lassú ereszkedés* (EM, 78) egy részlete is: „mint a tapétát, úgy nézem a tájat, / hogy be tudom-e magam illeszteni valahová”. Az én önkeresése válik témává ebben a részletben, a tájban keresi a helyét. Groteszk csavar, ahogy a hasonlat által ez a táj nem lesz több mint tapéta, amely viszont újra visszaránt minket abba az ismerős környezetbe, mely annyi szövegnek színhelye: egy lakásba, egy szobába – és ez áttételesen szintén rokonítható a rozsdás csővel.

Hasonlóan a hal példájához vagy a hasonlat működésmechanizmusához a *Mintha beszélgetnénk*ből kiemelt szakaszban is létrejön egy nyomasztó, groteszk együttállás: az én és a rozsdás cső együttállása. Maga a cső nem több mint annak a versvilágnak része, amelyben a lírai én is létezik. Akkor kezd el többet jelenteni magánál, mikor a „nem szűnő kérdések” (az én kétségeinek) figyelme ráirányul. E figyelem miatt az én a rozsdás csőbe kezd áttűnni, és fordítva, a cső az énbe. Erre enged következtetni a vers következő szakasza is: „Beomlott mozdulatok. Kiáll / belőlük egy láb, egy testrészt” [kurzív az eredetiben], ami egy Tandori-vendégszöveg, a *Töredék Hamletnek* (1968) kötet *A séták* című versének első két mondata.

(az ön-körüljárhatóság térélménye)

Tandori versének párhuzama árnyalhatja a szöveghelyről eddig leírtakat, ugyanis a Tandori-versben is az én – pontosabban a szubjektum és annak elbeszélhetősége, azaz megértése – a probléma gyökere: „Körüljárhatóságod tériszonyába / léptél ki folyton (...) Lépteid az / ön-távolodás visszhangjába tapostak. (...) magadba te folyton visszakapaszkodsz”. Tandorinál azonban ez a dilemma valamilyen tér- és időbeli elmozduláskor és ennek ismétlődésekor figyelhető meg: „léptél”, „folyton”. Olvasatomban a Tandori-vers és a Krusovszky-vers önvizsgálata abban különbözik, hogy míg Tandorinál a „folyton” ciklikus ismétlődést implikál (vagyis „megértés-kísérleteket”), addig Krusovszky „nem szűnő kérdései” az önvizsgálat állandó jelenlétét sugallják, az önanalízis *egyetlen* hosszú önmegértés-folyamat.



A vers beszélője egy első szám második személyű szubjektumhoz intézi szavait, a szubjektum önmagától való elidegenedését („ön-távolodását”) írja le. Az azonban, hogy a szubjektum saját „körüljárhatóságának tériszonyába lép bele”, egyben azt is jelenti, hogy ez az „ön-távolodás” önvizsgálat is. Sőt, ha önmegszólító versként olvassuk a szöveget, ami nem lehetetlen, még fokozottabb (reflexív és objektív) távolságtartást tapasztalhatunk: *a szubjektumra irányuló figyelemre irányuló figyelmet*.

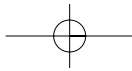
A Krusovszky-szövegben az önazonosság hiányának probléma körét a kérdések figyelme hozza létre. Ahogyan fent is említettem, az én és a rozsdás cső itt összemosódnak, még hozzá éppen a kérdések (az én saját kétségei) által. Az én saját elbeszélésében tárgyként létezik, illetve az én elbeszélése nem zárja ki a tárgyként létezését. Erre enged következtetni nemcsak a kiemelt vers(szak) legszűkebb kontextusa, a *Zománc* című ciklus, hanem a kötet szinte összes verse. A szubjektum és a tárgyak „összecsúsztatása” fontos költői eszköze, poétikai momentum a *Elromlani milyennek*. Ez persze nem egyedi jelenség a lírában, éppen ezért mondható, hogy Krusovszky (még tágabban a Telep-csoport vagy az „új komolyság”) lírája rokonságban áll a tárgyas költészettel, még ha maga nem sorolható is egyértelműen a tárgyiassághoz.

Egy Nemes Nagy Ágnessel – akinek a neve szinte egyet jelent az újhirdetés tárgyiassággal – készült interjúbán⁵ ez olvasható:

„M. A.: (...) Lírájában szinte soha nem esik szó érzelmekről, indulatait képekbe transzponálja. Költészetében soha nem hangzik el, hogy: *én szomorú vagyok*, vagy hogy: *én örülök*, mindezt a tárgyakra, természeti jelenségekre vetíti ki. Miért fél kimondani az érzelmeit *egyenesbe* a modern ember?

N. N. Á.: Nem fél kimondani. Csak másképp mondja, mint azelőtt. Valóban nem *egyenesbe* mondja. Hosszú huzalrendszerekbe vezet – tárgyakra, természetbe, képekbe –, úgy transzformálja, erősíti, mint az áramot. Enélkül nincs magasfeszültség, s magasfeszültség nélkül nincs modern vers az én szememben.

⁵ Az interjú szerkesztett változata képezi forrásomat, azonban a könnyebb átláthatóság érdekében monogramjával jelölöm a kérdezőt, Mezei Andrást, és persze a válaszadó Nemes Nagyt. NEMES NAGY Ágnes: „Társalkodás erről-arról”, in: N. N. Á.: *Szó és szótlanság*, Magvető, Bp., 1989, 81-92., 86.



M. A.: Ezt a transzponálást, ezt a közvetettséget szokta úgy nevezni, hogy objektív líra?

N. N. Á.: Ezt. (...)” [kiemelések az eredetiben].

A Krusovszky lírájában fellelhető költői képek olvashatók és értelmezhetőek a Nemes Nagy Ágnes-i gondolatok alapján, vagyis hogy a szubjektív a tárgyakba „transzponálódik”. Megtörténhet ez egyszerűbben: „mint egy kilincs, / meleg tenyérre vágyom” (*Tartozom neked*, EM, 9), és komplexebb képekben is: „már nem jut eszembe semmi rólunk. // Egy hentespult a legelőről / vajon mit tudna mondani még?” (*Elromlani milyen*, EM, 20).

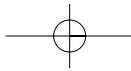
Az utóbbi esetben a „hentespult” képében az ént lehet érteni, a „legelő” képében a „rólunk” többes szám első személyű közösséget. A kiemelt részlet (pontosabban csak a kérdés) egyébként a kötet egyik legtöbbit idézett szöveghelye, értelmezői hajlamosak azonban „nem érteni”. Sántha József például, mikor a Nemes Z. Márió és Krusovszky költészete közti hasonlóságot vizsgálja, azt mondja e képről, hogy „logikátlan, ám gyönyörű”.⁶ Folytatja aztán: „[i]tt azonban különösebb nehézség nélkül képesek vagyunk pótolni a hiányzó láncszemeket. A hentespult – marha – legelő: összességében ugyanolyan teljes és szép képzettársítás, mint Pilinszky verseiben a gyakorta visszatérő vesztőhely”.⁷ Tipikus esete annak, amikor egy idézet kontextusától függetlenül kezd élni. Ha ugyanis az olvasók az ezt megelőző szakasz végével együtt értelmeznék a kérdést (ahogy feljebb idéztem), akkor jól látszana az a kapcsolat, megfelelés szubjektum és tárgyak között, melyet az időhatározók ellentétessége (már – még) létrehoz.

Található azonban a tárgyjal való „együttállásra” mérsékeltebb példa, mint amilyen *A hajnal szabályai* (EM, 60) című szöveg utolsó két szakasza is.

*És akkor az a részeg férfi,
akit az utcán láttam,
felemelt kezében egy vasrudat tartott,
közben rettenetesen
ki akart mondani valamit,
de már csak hörögni tudott.*

⁶ SÁNTHA József: „A költészet boncmestere”, *Holmi*, 2011/10, 1331-1334., 1333.

⁷ Uo.



*Milyen sok dolgot lehetne
 ezzel a vasrúddal csinálni, erre gondoltam,
 ő mégsem tört össze semmit,
 de ameddig láttam,
 nem is dobta el.*

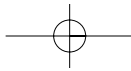
Itt a részeg férfi mellőz mindennemű humánumot, alakja odáig korcsosul, hogy már a beszédre sem képes – a vers terében nem tekinthető tehát szubjektumnak. A lírai én számára a férfi alakjából a vasrúd (a rozsdás cső?) az, ami fontossá válik, amely lényegileg szinte egy lesz a férfival. A lírai én elbeszélését a férfiről ez a rúd határozza meg. Sőt, számára az egység nem törik meg, hisz a végén kimondja: „ameddig láttam, / nem is dobta el”. Vagyis a férfi többszörösen nem tekinthető egy másik, a versvilágban megjelenő szubjektumnak: egyrészt mert beszédképtelensége által embersége felfüggesztődik, a lírai én szemszögéből pusztán emberszerűként tekinthetünk rá, másrészt az elbeszélésben a vasrúd szinte szinekdochéként a helyére lép. A versben tehát a férfi tárgyszerű alak.

A lírai én és a tárgyak kölcsönhatásait szem előtt tartva, az előző szöveghely vonatkozásában érdekessé válik a kötet egy korábbi pontja, amely mintegy előreutal: „De akkor sincs nagy / különbség, ha inkább / az a másik vagyok, / aki részegen próbál / hazatalálni, és útközben / egy vasrudat cipel.” (*Inkább az a másik*, EM, 52). E két szöveghely együttolvasásakor a lírai én részévé válik annak a komplexumnak, amely a férfi és a cső egysége.

(egy régi fénykép előkerül)

Egy másik párhuzamot kapunk, ha a *Mintha beszélgetnénk* (EM, 51) utolsó versszakát vesszük szemügyre: „Megérezni egy másik ember szagát, / az már majdnem olyan, / mintha beszélgetnénk”. Olvasatomban ez a részlet szintén párhuzamba állítható a részeg férfi alakjával – igaz, nem pusztán a férfi alakja felé nyílik lehetőség az együttolvasásra. A szakasz azonban érthető úgy, hogy a részeg, beszédképtelen férfi szagát megérezve nem is kell mondania semmit, a lírai én megérti a helyzetet.

A megézésnek (egyszerre átvitt értelemben és észlelésként is) máshol is van szerepe – szintén a *Zománc* ciklus egyik versében: „Aki ebben a lakásban élt, / sárga ruhában szeretett járni, / gondo-



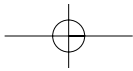
lom nő volt. // *Persze ez az egész csak megézés.* // Ahogy hirtelen az arcom is, / mintha egy régi tablókép lenne, / de nem a sajátom. // Most mégis én mozgatom." (*Lassú bőr*, EM, 56) [kiemelés tőlem: M. B.]. A megézés – egy sejtés az előző lakóról – az ismeretlenbe mutat ki, nemcsak a versből, hanem a kötetből is, mivel a sárga ruhás nőnek a kötetkompozícióban nincs különösebb szerepe, még egy helyen, a *Nem áll meg* (EM, 81) című versben kerül elő egy hozzá hasonló nőalak. („De egész éjjel jár fölöttem valaki, / biztosan nő, gondolom, / mégsem tudom kitalálni, mit csinál. / Fekszem az ágyban, / a kopogását hallgatom.”)

Ez a különös, megsejtett nőalak az ismeretlen jelölőjeként működik, és a megézés ezt fordítja át újfent az énre. Bár a régi tablóképen érthetnénk egy idegen ember arcképét is, logikusabb az az olvasat, miszerint a lírai énről készült képről van szó, amely az évek távlatában ismerősen idegenül hat a vers idejében. Eszerint újra csak az önazonosság elvesztése vagy megmaradása válik problémává a kötet még egy versében, és megint egy tárgy, a tablókép jelöli ezt a problémakört. Ily módon ez a vers is szaporítja – még ha kimondatlanul is – a *Mintha beszélgetnénk* (EM, 51) „kiemelt” versszakában verbalizálódó kérdéseket.

(geometrikus tájban)

A fentiekben a példák főként a vizsgált szakasz szűkebb kontextusából, ugyanabból a ciklusból származtak, ám – hogy Simon megállapítására visszautaljak – más ciklusokban szintén találhatóak hasonló kérdésekre (vagy ugyanezekre) adott válaszkísérletek. A *Képeslapok vissza* című ciklus szövegei például – a Tandori-vershez hasonlóan – az önmegszólítás távolságából igyekeznek elhelyezni az ént a világban.

Itt rövid kitérőt kell tennem, hiszen azt gondolhatnánk, hogy az én világban való helye – vagy még pontosabban: világban való helyének tudása – még nem lehet kielégítő megoldás az önazonosság keresésekor. Ám ha figyelembe vesszük, hogy a tárgyak, melyekben a fentiek során igyekeztem a szubjektívet, a szubjektumot regisztrálni, egyszerre saját magukat is jelentik, vagyis pusztán tárgyak, akkor kitűnik: a tárgyi világ biztos pontjai közötti lét segítheti az én-megértést. Ezt támasztják alá Nemes Nagy Ágnes egy nagyobb lélegzetvételű esszéjében írottak is: „Az objektív lírikus a



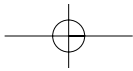
névtelent, a kimondhatatlant célozza meg, de a korrelatív, amit a névtelen mellé állít, nagyon is fogható, reális, körüljárható”.⁸ Tehát a tárgy adott esetben egyszerre jelent valami olyat, amely nem megnevezhető (talán csak körülírható) és jelenti saját magát is.

Visszatérhetünk egy már korábban idézett versrészlethez a *Lasú ereszkedésből* (EM, 78): „mint a tapétát, úgy nézem a tájat, / hogy be tudom-e magam illeszteni valahová”. A *Képeslapok vissza* ciklusban hasonló igény jelenik meg több versben is, vagyis az én elhelyezésének igyekezete a tárgyi világban. Ezekből idézek néhányat, különösebb magyarázat nélkül. Például: „Négy lépés az ablak, négy / az ajtó, kettő az asztal és / három az ágy.” [(3), EM, 43] Még: „Igazából nem is magát a vonatot, / vagy az útszélt, ahol álltál, nem / a síneket, amik valahová még / visszavezethettek volna. Nem, ezek / tényleg nem fontosak. Ahogy a forró, / olajos kövek illata, a mozdulatlan / levegő és a rozsdás vasak csikorgása sem. / Az ablakon kicsapó vonatfüggönyt, / ahogy ellebegett előtted, csak ennyit érdemes feljegyezni.” [(7), EM, 47] Továbbá: „Most csak ez a kemény / lepedő létezik, ezek a fehér vázak, / az egyetlen póz körül, amiben / ilyenkor még elhiszed magad. / (...) / Néha úgy fekszik az ember, / mint egy hiányzó végtag.” [(8), EM, 48] A hetedik képeslaphoz mindössze arra hívnám fel a figyelmet, hogy a rozsdás vas újra előkerül – még ha ezúttal éppen az elkülönböződés válik is hangsúlyossá –, s ezáltal a falból kimeredő cső és a részeg férfi által cipelt vasrúd sorának újabb eleme.

(a hiány egyenlete)

A nyolcadik képeslaphoz talán nem árt rövid magyarázatot fűzni. A szöveg eleje (ameddig magam is idéztem) egyértelműen a korre-

⁸ NEMES NAGY Ágnes: „A költői kép” in: N. N. Á.: *Szó és szótlanság*, i. m., 227-288., 257. A „korrelatív” T. S. Eliot fogalma (*objective correlative*), melyet Nemes Nagy az esszé egy korábbi pontján így vezet be: „Nincs már köze ennek a költői eljárásnak [a képalkotásnak – M. B.] a hangulati kivetítéshez, a pillanatnyi visszhangfal-funkcióhoz, amit a tárgyi-természeti világ oly sokszor betölt az emóciók körül, a népdalokban éppúgy, mint az ősköltészetben vagy bármikor, nincs köze a jelképfomáláshoz sem. Itt a költő mellérendel, odarendel egy képet, belső élményéhez – Eliot szavával: objektív korrelatívot teremt –, hogy a kép azonosuljon a mondandóval, meg-hozzá a maga tárgyias sokértelműségében.” NEMES NAGY: „A költői kép”, i. m., 253-254.



latív tárgyak sorába illeszti a lepedőt. A feljebb kivágott részlet így hangzik: „Nincs más, mondd, ezt kell megérteni. / Szanatóriumi mosoly, steril szeretet. / És végül ez a gyanús fájdalom, / mintha sajogna, de még ennyi sem.” [(8), EM, 48] E három mondatból a „Szanatóriumi mosoly, steril szeretet” mondatot kivéve mind a verszárlatot előlegezi meg. Ez a mondat viszont kifelé mutat a versből, méghozzá a kötet *Egyszerűen* című rövidverséhez (EM, 15) – amely egyébként átemelés Krusovszky első kötetéből: az *Egy másik reggel* (ÖN, 72) című versének zárlata. Ez a címmel együtt így hangzik: „Egyszerűen / jó, akár egy kórházkeri séta.” És ebben a kontextusban ez is csak tárgy, pontosabban – heideggeri értelemben vett⁹ – dolog, ezáltal a vers első részéhez tartozik. A vers másik része azonban éppen az ellenkezőjét mutatja, méghozzá az ember *sehova-tartozását*, otthontalanságát verbalizálja. És ez – ha jelentőséget tulajdonítunk a kötetbeli pozíciónak, márpedig az eddigiek alapján bizvást mondható: érdemes – a ciklus utolsó darabjának zárlatában úgy hat, mintha a korrelatív tárgyak mégsem volnának elegendők. „Nincs más” – mondja magának a lírai én (ne felejtjük, e verseket önmegszólító versként olvassuk) ily módon a ciklus tanulsága talán az, hogy az ember állandó hiányok közt él, ezt kell(ene) elfogadnia, megtanulnia.

Hogy mégis mi utalja ezt a verset is a *Mintha beszélgetnénk* (EM, 51) kiemelt versszakához? Leginkább egy szó, a néha. „Néha úgy fekszik az ember, / mint egy hiányzó végtag” [kiemelés: M. B.]. Néha az ember átlényegül hiánnyá, valami nagyobb egység hiányzó darabjává. Talán egy kidobott vagy szakítani készülő szerelmes, talán egy romos ház egy darabja, talán a „hiányzó végtag”-szerű ember és a falból kimeredő rozsdás (csonka) cső alkotna egységet.

(a lehetetlen kijárat)

A fent bemutatott, egymásnak válaszoló, egymást kiegészítő szöveghelyek – melyek az egész kötetet átszövik – reményeim szerint jól mutatják: nem véletlen, hogy a „vasrúd” és a „falból kimeredő rozsdás cső”, valamint a vasúti töltés mellett elszórt vasak és nem kevésbé egy hiányzó végtag „rímelnek” egymásra. Az mondható

⁹ Vö.: HEIDEGGER, Martin: „A dolog”, in: H., M.: *A dolog és A nyelv. Két tanulmány* (ford. JOÓS Ernő), Sylvester János Könyvtár, Sárvár, 1998, 6-52.

tehát, hogy a vizsgált egyetlen szakasz – hiszen e dolgozatban ennek az alapos körülményeit vállaltam – és abban a rozsdás cső képe a kötetkompozícióban olvasva nem kevésbé (csak másként) komplex, mint azok a szöveghelyek, melyek önmagukban állva, a hankissi értelemben komplex képek.¹⁰

Érdeemes hangsúlyozni, hogy ez nem lehet az *Elromlani milyen* primer olvasás módja. A dolgozatban bemutatottak többszöri, szelektív olvasás eredményei. Természetesen nem íródik felül a kötet lineáris olvasata, amelybe már az első vers invitálja az olvasót: „bekopogok egy idegen ajtón (...) És tényleg kinyitják.” ([*Ha kitartóan*], EM, 5) Nagy Bernadett írja kritikájában, hogy a kötet „házszerkezetű”,¹¹ és ezt az elgondolást meggyőzően alátámasztják az olyan szöveghelyek, melyek ablakokról, erkélyről, ajtókról, fürdőszobáról, étkezőről szólnak.¹² A Nagy-féle interpretációban a kötet olvasása megfeleltethető annak, mikor egy vendéget körbevezetnek egy házban, igaz, a gondolatmenet oda konkludál, hogy „[e]z a ház nem otthon”, s hogy „[a] költő csapdába ejti az amúgy sem gyanútlan látogatót. Bezárja őt a korábban bemutatott képek közé, saját sorsát kényszeríti tudatára: »én meg azt / a szűk rést figyelem, ami kinyílt, / jött át rajta a fény, de nem ajtó volt, / legfeljebb levélrés, vagy még az sem, / nem tudom, de nem lehetett több, ebben / biztos vagyok, egyszerűen nem lehetett kijárat« (91)”.¹³

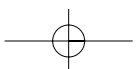
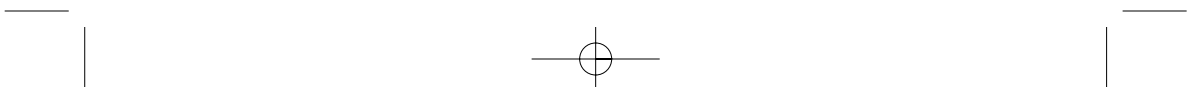
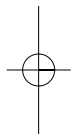
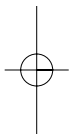
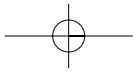
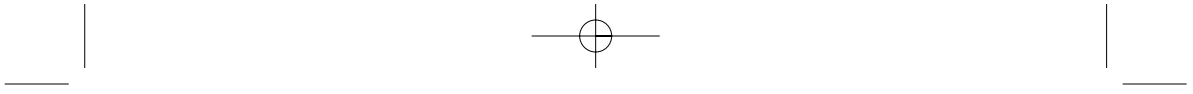
Mindezek alapján a konklúzió az lehet, hogy Krusovszky Dénes második kötete, az *Elromlani milyen*, szerkesztéséből, szerkezetéből kifolyólag többszörösen összetett, *többközpontú* szövegrendszer. Ezáltal készséges tárgya több olvasásmódnak, olvasható lineárisan és motívumcsoportonként, hálózatszerűen. A dolgozatomban utóbbi mutattam be, noha nem egészében, hanem csak egy versszak, a kötet egy gyújtópontjához közvetlenül kapcsolódó szövegek körében. Meggyőződésem azonban, hogy több áttétellel a kötet összes verse kapcsolható egymáshoz, és így a Krusovszky kötetében található versek feszes egységet alkotnak, létrehozva az elmúlt évek egyik legerősebb, legkidolgozottabb kötetkompozícióját.

¹⁰ A fogalomhoz lásd: HANKISS Elemér: „József Attila komplex képei”, in: H. E.: *A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok*, Magvető, Bp., 1969, 11-40.

¹¹ NAGY Bernadett: „Ez a ház nem otthon”, *Műút*, 2009/15, 85-86, 85.

¹² Lásd például a már idézettek kivételével: *Szabálytalan részek* (EM, 11); *Törtfehér* (EM, 13); *Ne legyen ablak* (EM, 16); *Egy sötét szobában minden pontosabb* (EM, 54); *A reggel elveszi* (EM, 84)

¹³ NAGY: i. m., 85. A versidétet a *Nem ajtó volt* (EM, 88) című versből származik.



VILMOS ESZTER

„Nyálas, nyúlós azúr”

*A lírafordítás modern hagyományai magyar
Részeg hajó-fordítások tükrében*

Bevezetés

A modern világirodalom lírája nagyrészt a *Nyugat* „nagy nemzedékének” szűrőjén át csordogált a magyar köztudatba, s fordításaiknak helye a kánonban szinte egy évszázad távlatából is elmozdíthatatlannak tűnik. Munkásságuk jelentősége kétségbevonhatatlan, a fordítandó szöveghez való hűségük azonban kevésbé. Tóth Árpád, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, valamint legtöbb kor- és pályatársuk úgy tette magáévá/mienkké, gyönyörű magyar verssé az idegen szöveget, hogy az sokszor veszített eredeti mondanivalójából, stílusából, tartalmából. Ez gyakran a versformának bizonyos rétegei iránt tanúsított rendíthetetlen hűség, a magyar nyelv szépségeinek csillogtatása, vagy saját poétikájuknak, egyéni árnyalataiknak a tolmácsolts vers színeibe való belekeverése miatt történt. Rába György után az említett három szerzőt „szép hűtlenek”-nek is nevezhetjük. Ez a kifejezés a címe Rába 1969-ben megjelent könyvének, melyben mélyrehatóan és kritikus humorral elemzi Babits, Kosztolányi és Tóth jellegzetes műfordítói gyakorlatát.

Azt kívánom vizsgálni, hogy a *Nyugat* első nemzedéke által felállított versfordítási normák mennyiben kérdőjeleződnek meg; az utánuk jövő generációk hogyan viszonyultak ezen hagyományokhoz. További kérdés az, mi motiválta újrafordításaikat, és hogy az azóta eltelt évtizedekben (1910-es évektől napjainkig) létrejött fordítások milyen viszonyban állnak az eredetivel, jelen esetben Arthur Rimbaud *Le bateau ivre* (*A részeg hajó*) című költeményével, melyet Tóth Árpád óta Kardos László, Rónay György, Franyó Zoltán, Timár György, Tornai József, Dunajcsik Mátyás és Lackfi János is lefordított.

Idegen művet anyanyelvünkre átültetni nemcsak kihívás, de – a fordító horizontjából beláthatatlanul nagy – felelősség és számtalan

kérdést felvető probléma is. A műfordítás szükségessége legalább annyira kétségtelen, mint tökéletességének lehetetlensége. Hagyományai, stratégiái és céljai nemzetenként, műfajonként, korszakonként, egyénenként különböznek.

A modern magyar és magyarított külföldi líra legmeghatározóbb alakjai, a nyugatosok, páratlan elhivatottsággal kezdtek neki a hazai versfordítás alapjainak lefektetéséhez. Módszereik máig rányomják bélyegüket a magyar fordításkultúrára és a külföldi versekhez, strófaszervezetekhez való általános hozzáállásra. Ahogy költészetükben, úgy fordításaikban is megfigyelhetők az egymást követő nemzedékek közötti különbségek és irányváltások, s ez a folyamat a *Nyugat* után sem marad abba; napjainkig megfigyelhetünk tendenciákat, melyek hol közelednek a *Nyugat* által felállított normákhoz, hol távolodnak tőlük.

„Új irányú és értelmű világirodalmi tájékozódásunk kialakítása a *Nyugat* költőire várt”¹ – írja Rába György az első nemzedék költőire vonatkozóan, akik csillapíthatatlan étvágygal falták a nyugati irodalmat, főként az unt némettől különböző franciát és angolt. Kosztolányi és Tóth Árpád egyetemi tanulmányaikat magyar-német szakon végezték, ennek fényében még erőteljesebb a nyugatibb kultúrák felé törekvés. A megszokott, unt világtól távolodnak el, mikor az angol, illetve a francia irodalom felé fordulnak.²

A szimbolista elvágyódás és a zsongó francia nyelv a legszebb hűtlenségig részegítette költőinket, akik olyannyira feloldódtak a baudelaire-i, verlaine-i, rimbaud-i abszinthé-gőzös verstengerben, hogy magyar szemmel nem biztos, hogy meg tudjuk állapítani, hol végződik a költő, hol kezdődik a fordító.

Formahűség

A tízes évek nyugatosai hű versfordításon elsősorban formahűséget értettek. A fordításaikat utólag ért bírálatok oroszlánrésze a többükre jellemző formai tudatosságnak tudható be, amely – nem mellesleg – töretlennek tűnő sikerüknek is egyik kulcsa.

A formahű – azaz versmértéket, szótagszámot, rímeket minél hívbenn visszaadni kívánó – fordítás, jegyezzük meg, nem a nyugato-

¹ RÁBA György: *A szép hűtlenek*, Akadémiai, Bp., 1969, 9.

² I. m., 26.

sok újítása; jóval előttük már többen munkálkodtak idegen metrumok magyarításán, például Arany János, Szász Károly vagy Radó Antal, a versformák iránti hűséget mégis Babitsék tűzték igazán zászlajukra. Babitsnak számos tanulmánya érvel a formahűség mellett, például Dante-műhelytanulmánya, melyben azt írja: „igazi közlekedő eszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű műfordítás lehet, hisz a gondolat legsajátosabb színét épp a ritmus adja meg.”³

A formához való ilyen mértékű ragaszkodás azonban elkerülhetetlenül magával hozza más szempontok háttérbe szorulását. Gyakori sajátosság a *nagy nemzedék* fordítóinál, hogy a versekben előforduló jelzőkkel meglepően szabadon bánnak, ami általában abban nyilvánul meg, hogy a magyar fordításban feltűnően több jelző szerepel, mint a kiindulási nyelvű szövegben. Ezeket a betoldott jelzőket – a magyar fordításelméleti szakirodalomban is elterjedt francia szót használva – *cheville*-nek nevezem. Költőink kedvelt játéka volt az általuk vélt lényeg lefordítása után még fennmaradó szótagszámokat ilyen *cheville*-ekkel kitölteni, s esetenként elismerő szavakkal is kitüntették egymás – a magyar nyelv kincsesládáját kiaknázó – sziporkáit.

Szinte mindenki, aki magyar-francia fordításelmélettel (vagy akár gyakorlattal) foglalkozik, előljáróban ki szokta kötni, hogy a francia fordításhagyomány kifejezetten távol áll a miénktől. Ezt általában a kultúrák közötti átjárhatóság/átjárhatatlanság problematikájának példaként szokták említeni, másrészt szokás ezzel büszkélkedni: művészi versfordítás-hagyományunk valóban páratlan. Franciaországban minden, ami rímes vagy kötött metrumú, avítasnak, tizenkilencedik századiasnak tűnik; kanonizált, rímelő kortárs francia lírát tehát aligha találunk, ami ahhoz vezet, hogy a fordítók versfordításaikban is kerülnek eme „silány kolomp”-ot, s olykor, a költemény minden zeneiségét félredobva egyetemi professzorok kezébe kerülnek a művek, akik tartalmi alapú, lábjegyzetelt nyersfordításban tolmácsolják az idegen költőket, a versek hú fordíthatóságában véglegesen reményüket veszítve.⁴ A metrikus versek prózai fordításával Henri Meschonnic, kortárs francia fordítás-teoretikus is foglalkozik; külön fejezetet szentel neki *Poétique du*

³ BABITS Mihály: „Dante fordítása”, *Nyugat*, 1912/8.

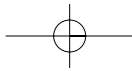
⁴ „A franciáknál immár négy évszázada, egészen pontosan Du Bellay óta tartja magát a formai fordíthatatlanság teóriája” – írja Tímár György (Tímár György: „A versfordító dilemmái”, in: *A műfordítás ma. Tanulmányok* (szerk. BART István, RÁKOS Sándor), Gondolat, Bp., 1981, 349.)

traduire című munkájában. A fejezet bevezetésében a francia líra általános változásairól ír; arról, hogyan szakadt el fokozatosan a rímelő/metrikus hagyománytól.⁵

Egy vers zeneisége azonban nem korlátozódik a metrikára és rímekre. Tóth Árpád több ízben megkísérelte a forrásnyelv, esetünkben a francia hangzását magyarul megszólaltatni. Hogy csak a legismertebb példát említssem, Verlaine *Chanson d'automne*-jának magyarárásában, az *Őszi chanson*ban, melyet Lator László „zseniális zenei imitációnak” nevez, s technikáját így foglalja össze: „[Tóth Árpád] a mély hangokat és a nazálisokat kikeverte a nyelvből”.⁶ Itt azonban felmerül a probléma (melyre Lator is felhívja a figyelmet), hogy francia fülnek ezek a nazális hangok a lehető legtermészetesebbek, nekünk viszont egzotikusan duruzsoló varázsigének hangzanak. Lényegében ez a fordítói stratégia a vers zeneiségét erősíti, ami ennél a költeménynél, mely alapvetően a muzikalitásra és összecsengésekre épül, nem feltétlenül tévút, azonban más, tartalmilag sűrűbb és erőteljesebb verseknél már problémásabb lehet: egy szikár, leegyszerűsített képeket használó szöveg – ha a szinte kultikusan tisztelt francia nyelven írták is – egy csengő-bongó magyar fordításban teljesen más konnotációkat ébreszt. Bizonyos mértékben Tóth Árpád *Részeg hajó*-fordítása is belecsúszik a szép hűtlenségnek ebbe a hibájába. Egy példát említve csak: az első versszak harmadik sora Rimbaudnál így hangzik: „Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles”, Tóth Árpádnál pedig: „lármas rézbőrű raj közt céltáblául sziszegtek”. A *sziszegtek* szó akusztikailag játszik rá a vele azonos helyen (harmadik sor, utolsó szó) lévő *cibles*-re [szibl(ö)], amely egyébként célt, céltáblákat jelent.

⁵ „En France, la relative rupture avec le XIXe siècle poétique, c’est-à-dire avec une tradition des vers classiques, déjà fortement mortifiée par le néo-classique, a produit le vers libre.” (A francia szabad vers a 19. századi poétikától történő elszakadás folytán jött létre, vagyis attól a klasszikus verselési hagyománytól, melyet a neoklasszicizmus már erőteljesen megszegyenített.) MESCHONNIC, Henri: *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier (poche), 1999, 323.

⁶ KÓRIZS Imre – JÓZAN Ildikó: „Ha kimegy a magyar piacra, ott nincs nazális (Beszélgetés Lator Lászlóval)”, in: *Nyelvi álarok: Tizenhárman a fordításról* (szerk. JENEY Éva, JÓZAN Ildikó), Balassi, Bp., 2008, 123.



Kulturális fordítás

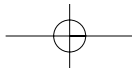
A fordítás az esetek legnagyobb részében nemcsak nyelvek, de kultúrák közti tolmácsolást is jelent. *A részeg hajó* fordításait is vizsgálhatjuk a kulturális fordítás szempontjai szerint. A második versszakban azt írja Rimbaud: „J'étais insoucieux de tous les équipages, / Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.” Tóth Árpád ezt így adja vissza: „De, hogy mi sorsra jutnak, mindegy volt nékem ez, / s hogy búzám belga búza, vagy hogy gyapotom angol”. *A búzám belga búza* dallamos, többszörösen alliteráló szósor, azonban a *blés flamands* nem belga búzát, hanem magyarul is ugyanúgy visszaadható *flamand*, azaz Belgium nem frankofón területéről származó búzát jelent. A flamandok és a vallonok megkülönböztetése nyilvánvalóan számottevő egy francia ajkú számára, a magyar fordító azonban (Tóth Árpád álláspontja szerint) eltávolíthatja magától a nyelvpolitikai problémát, ezáltal közelebb hozva, érthetőbbé téve a képet egy átlagos magyar olvasónak, aki nincs feltétlenül tisztában a belga viszonyokkal. A belga és a flamand között tehát metonimikus kapcsolat van, így védhető az egyszerűsítő fordítás.

Ha a fordító eltérő kultúrák közti közvetítésre vállalkozik, alapvetően két lehetőséggel élhet: vagy magyarítja, magyarozza és közelebb hozza a más kultúrából származó motívumokat (honosítás), vagy pedig – az adott közegből származó szöveg autentikussá tételé végett – meghagyja az idegen ízű kifejezéseket (elidegenítés).

Utóbbira példa a *Le bateau ivre* utolsó szavának legújabb fordítása. Rimbaud sora, miszerint: „Ni nager sous les yeux horribles des pontons”, Lackfi János 2009-es fordításában így szól: „S nem látnak úszni már szörny-szemű pontonok!” Amennyiben ezen a ponton elbizonytalanodnánk a „ponton” szó jelentését illetően, segít az értelmezésben a többi, honosító fordítás. Tóth Árpádé például: „s hogy hidak vad szeme bámúljon rá bután...” vagy Franyó Zoltán szinte tiszta jambusokból álló sora: „Se part, hol rémszemű hidak lidérce vár”.

Ha pedig még nagyobb szemantikai pontosságra vágyunk, elővehetjük Tornai József 1991-es változatát, aki a sor fordításában („s úszni hajóhidak bamba szeme alatt”) a „ponton” szótári verzióját, a „hajóhidat” adja vissza, ám az „horrible” jelző bambára fordításával mégis gátat szab befogadójának abban, hogy igazán közel kerüljön a rimbaud-i zárlat jelentéséhez.

A fordító azonban, ha nem kíván állást foglalni honosítást és elidegenítést illetően, el is kerülheti a problémát. Timár György for-



dításába nem illeszt sem pontont, sem hidat, sem hajóhidat. Az ő *Részeg hajója* így végződik: „És szörnyű, obsitos bárkák közt úszom át”, itt viszont a német eredetű „obsitos” szó nehezítheti meg némiképp a megértést, és idegeníti el a szöveget nemcsak a magyar, de a francia kultúrától, hangzásvilágtól is.

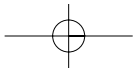
Fordítások és újrafordítások

Az első nemzedék fordításait figyelve időnként a költői versengés gesztusait fedezhetjük fel. A formahű fordítás kihívás, készségek próbája, ráadásul külső szemantikai és formai szempontok szerint bírálható költői gyakorlat, ezért versengésre alkalmasabb műfaj, mint a szubjektívebb megítélés alá eső saját versek. Kosztolányi szálólóigévé vált sora, miszerint fordítani annyi, mint „gúzsba kötve táncolni”⁷ szépen láttatja a törekvést: minél művészibbnek, virtuózabbnak lenni egy kötött formán, kötöttségeket előíró műfajon belül.

A versengő helyzet, amely esetükben nyilvánvaló és érthető, sosem marad abba, legalábbis addig biztosan nem, amíg a verseknek születnek új fordításai. Minden újrafordítás – akarva, akaratlanul – versenyhelyzetbe kerül az előtte született (és utána születő) tolmácsolásokkal. Az irodalomtudomány 21. századi konszenzusát tekintve könnyelműségnek tűnhet bármiféle szerzői intenciót kutatni, az újrafordításnál azonban, úgy vélem, elengedhetetlen kérdés az, mi motiválta a fordítót abban, hogy új variációkat keressen egy már – akár többszörösen – megoldott problémára, ahogy azt is fontos tudnunk, milyen őt megelőző fordításoknak volt birtokában a szerző, mert egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a fordító ismeri a vers minden, előtte magyarra fordított változatát. Lackfi János például *Részeg hajó*-fordításának rövid bemutatásában teszi fel önmagának a rögtön megválaszolandó kérdést, miért is fordította le újra a Rimbaud-verset: „Talán elavultak volna az előzőek? Dehogy, még a legkorábbi, Tóth Árpádé is friss, lendületes, Kardos László, Rónay György és Timár György munkáján szintén kicsorbult az idő vasfoga, Tornai Józsefé pedig éppcsak a minap, alig több mint tíz éve készült.”⁸ Láthatjuk, Lackfi nem hivatkozott Franyó Zoltán 1959-ben megjelent

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső: „A »Holló« (Válasz Elek Artúrnak)”, *Nyugat*, 1913/21. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00139/04522.htm>) – utolsó letöltés: 2013. 02. 11.

⁸ LACKFI János: *A kapatos ladik* (<http://www.lackfi-janos.hu/index.php?id=59>) – utolsó letöltés: 2013. 02. 11.



Részeg hajó-fordítására.⁹ Ez újabb szempont, ha azt vizsgáljuk, a fordító elkerülte-e elődei megoldásait, és esetleg belefutunk egy Franyóval való egyezésbe, feltételezhetjük, ez nem a nagy műfordító előtti tisztelgés, sem átvétel, egyszerűen csak véletlen egyezés. Tornai József így magyarázza saját vállalkozását: „Tóth Árpád több mint fél évszázaddal ezelőtti fordítása [...] szép és méltó párja az eredetinek [...]. Ami mégis arra készítetett, hogy újrafordítsam a verset, az a két költő szemléletének különbségéből s a magyar költői nyelv újabb kori fejlődéséből[,] változásából következik. A tóth-árpádi ars poetica ugyanis nem tűri azokat a tárgyi, kifejezésbeli, megnevezésbeli konkrétságokat, nyerseségeket, melyek *A részeg hajóra* s Rimbaud egész költészetére szembeszökő módon jellemzőek. Tóth Árpád mindezeket, saját szuverén költői felfogásának, sőt, természetének következtében megkerüli, föloldja, számunkra már szeccszíósnak érzett szépségekkel helyettesíti. [...] A közvetlen megnevezéstől való visszahúzódás következetessége csak fordítás közben lepett meg s kötelezett szinte, hogy a magam megoldásaiban annál inkább kövessem az eredeti képeket és kifejezéseket [...]”¹⁰

Rába György megszokott módszeréhez híven, miszerint valamelyik *szép hűtlen* nyugatos (általában Babits, Kosztolányi vagy Tóth Árpád) fordításának-ferdítésének a tükrében elemez egy-egy költeményt, könyvében *A részeg hajót* is bemutatja, a francia eredetit nem csak Tóth Árpád, de Rónay György és Kardos László tolmácsolásával is összevetve.¹¹

Tóth Árpád e fordításán érzékletesen lehet bemutatni a nyugatos fordítások jellemző ismertető jegyeit, s ezt Rába ki is használja. A kiemelt sorokat leggyakrabban Rónay megoldásaival veti össze, amelyek általában a tárgyszerűséget, letisztultságot hivatottak jelképezni; sok esetben ezek javára billen Rába mérlege.

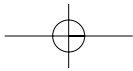
Kardos László *Részeg hajó*-újrafordítása¹² izgalmas kérdéseket vethet fel, mivel Kardos Tóth Árpád monográfiája, felmerül hát,

⁹ FRANYÓ Zoltán: *Évezredek húrjain* (2. kötet), Áll. Irodalmi és Művészeti Kiadó, Marosvásárhely, 1959, 53-56.

¹⁰ TORNAI József: „A részeg fordító”, *Hitel*, 1991/18, 14.

¹¹ RÁBA: i. m., 385-391.

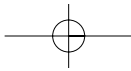
¹² Tóth Árpád, Kardos László, Rónay György és Tímár György fordításaihoz a Bárdos László által szerkesztett kötet Magyar Elektronikus Könyvtár archívumába feltöltött változatát használom: RIMBAUD, Arthur: *A részeg hajó* (ford. TÓTH Árpád, KARDOS László, RÓNAY György, TÍMÁR György), in: A. R.: *Nappfény és hús: Arthur Rimbaud minden verse, prózája és válogatott levelei* (szerk. BÁRDOS László), Kozmosz, Bp., 1989. (<http://mek.oszk.hu/04400/04407/04407.htm>) – utolsó letöltés: 2013. 02. 11.



érezhető-e bármi „tóthárpádi” a fordításban vagy, az előd megkérdőjelezhető jellemzőinek tudatában, inkább erőteljesen igyekszik elkerülni azokat. Úgy vélem, előbbi jellemzőbb, azaz a Tóthnál/a nyugatosoknál felbukkanó, támadható jellegzetességek nyomai Kardosnál is fel-felbukkannak, habár fordítása sokkal inkább pontosságra törekvő, mint Tóth Árpádé. A „támadható jellegzetességek” alatt többek között a cheville-eket és az indokolatlan lágyításokat, például gyakori alliterációkat értem, melyek – igaz, kisebb mértékben – de Kardos fordításában is megtalálhatók. Rögtön az első sorból hozhatunk példát mindkettőre: „Hogy jöttem lefelé a halk és hűvös árral”. Eredetiben így hangzik: „Comme je descendais des Fleuves impassibles” Az *impassible* szó jelentése lehet közönyös/közömbös vagy szenttelen, de semmiképp sem halk és hűvös. Kardos alliteráló, szépelgőnek ható szókapcsolatából nem is tudjuk pontosan megítélni, melyik a cheville, merthogy az eredeti jelentést egyik szó sem találja el. A „hűvös” jelző használatát esetleg értelmezhetjük a közömbösség olyan leírásaként, ami a tenger egy valódi tulajdonságát is képes visszaadni, ez azonban túlfordítása a forrásnyelvű szövegnek, melyben Rimbaud a „Fleuves impassibles” szintagmával köznapi nyelvben nem alkalmazható kifejezést hoz létre; hatása a két szó valószerűtlen szemantikai távolságában rejlik.

Kardos megtartja Tóth Árpád első félsorát is („Hogy jöttem lefelé...”), és ezt vehetjük a tiszteletnyilvánítás jelének vagy egyszerűen a kanonikus verskezdet óvatos megtartásának. Tóth Árpád indítása ugyanis („Hogy jöttem lefelé egykedvű, vén vizeknek / folyásán”) olyannyira ismerősen cseng a magyar olvasóközönség fülében, hogy – vélheti a fordító – bármilyen más kezdés idegenül hatna, esetleg eltántorítaná a befogadót a továbbolvasástól. (A többi fordító egyébként láthatóan nem küzdött ezzel a dilemmával; Kardoson kívül egyikük sem használja a Tóth Árpád-i kezdést.) Tóth Árpád *egykedvűje* Kardos megoldásánál talán előbb, közelebb áll az *impassible*-hoz, ám az azt követő *vén* szócska iskolapéldája az önkényesen betoldott nyugatos jelzőknek. Érdekes módon még mindig nem annyira Tóth Árpád-ízű, mint Rónay fordítása, akinek az első sora „Hogy úsztam lefelé sodrán a lomha árnak”. Ez a *lomha*, mely Tóth Árpád egész életművét végigkísér(t)i, különös módon Franyó Zoltán első sorában is felbukkan: „Hogy vitt a nagy Folyók közömbös, lomha sodra.”¹³ Franyó lomhája azért meglepőbb, mert

¹³ Franyó Zoltán fordítása az említett *Évezredek Húrjain* 2. kötetében található.



a *közömbös* önmagában tökéletes megfelelője lett volna az *impassible*-nek, csak hát a *vitt* szó rövidsége folytán fennmaradó helyet ki kellett tölteni valamivel, hogy meglegyen a 13 szótag. A *vitt* ige itt azért is érdekes, mert több mozgalmasságot visz a szövegbe, mint az eredeti *je descendais*, amely annyit jelent, hogy én lefelé mentem/leszálltam, mindezt folyamatos múlt időben.¹⁴ Rónay György 1973-as *Fordítók és fordítások* című tanulmánykötetében külön fejezetet szentel Franyó Zoltán fordításainak.¹⁵ Itt azt írja, Franyó saját-sága, hogy dramatizálja, mozgalmasabbá teszi a verseket, főként a gyakran használt megszemélyesítésekkel. A *vitt*-nek is ez a hatás-keltő mechanizmusa: nem a lírai én, a hajó kiszolgáltatottságát emeli ki, hanem a folyó sodró cselekvőképességét. Rónay ezzel a mondattal zárja le Franyó-fejezetét: „S hadd hívjuk föl a figyelmet végül egyik legkitűnőbb darabjára, Rimbaud *Részeg hajójára*: az eredeti fürgeteges hangjának, sodró nyelvi-hangzati erejének meg a fordító saját indulatának szerencsés találkozásából itt valódi remek fordítás született.”¹⁶

A Franyó Zoltánt időben követő fordítók verskezdeiseiben (Dunajcsikon kívül) szöveghűbb tolmácsolását találjuk az első sor *impassible*-jének: Tímár György, Tornai József¹⁷ és Lackfi János¹⁸ is a *közönyös* jelzőt alkalmazzák, Dunajcsik Mátyás¹⁹ azonban a *néma* melléknévvel („Ahogy ereszkedtem le néma Folyókon”) nemcsak, hogy nem találta el a pontos jelentést, hanem az egész költemény-nek megtévesztően nyugodt hangulatot előlegez meg. Igaz, az első három versszak még nem tartozik a vers zajos, dübörgő részéhez, ahogy Lator írja: „Rimbaud-nak három versszaknyi táv kell, hogy felgyorsuljon. Az első két strófa lassú, szinte az az érzésünk, hogy terjengős, regényes leírás.”²⁰ Ez azonban sarkított megfogalmazás; az első versszak sem teljesen lassú és csendes: a 3-4. sor visító indi-ánjai hamar megtörik a nyugodt folyami morajlást, (ami semmi-

¹⁴ francia „imparfait” igeidő egyes szám első személyben

¹⁵ RÓNAY György: *Fordítók és fordítások*, Magvető, Bp., 1973, 5-21.

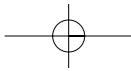
¹⁶ I. m., 21.

¹⁷ Tornai József fordítása: *Hitel*, 1991/18, 15-16.

¹⁸ Lackfi János fordítása in: *Száz vers* (szerk. LACKFI János), Helikon, Bp., 2010, 33-37.

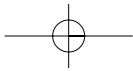
¹⁹ Dunajcsik Mátyás fordítása in: DUNAJCSIK Mátyás: *Repülési kézikönyv*, JAK-L/Harmattan, Bp., 2007. (<http://www.dunajcsikmatyas.hu/muford/reszeg.htm>) – utolsó letöltés: 2013. 02. 11.

²⁰ LATOR László: „Rimbaud két verse”, 1994, in: L. L.: *Kakasfej vagy filozófia?*, Európa, Bp., 2000. (<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/LATOR/lator00172/lator00218/lator00218.html>) – utolsó letöltés: 2013. 02. 11.



képp nem lehet néma), viszont Dunajcsik a *rézbőrűeket* meztelenül hagyja, bármiféle jelző nélkül, a vontatókról, akiknek pedig valóban meztelennek kellene lenniük, szemérmesen nem tesz további állítást: „Rézbőrűek fogták el minden hajósom, / Festett cölöpök-höz nyilazva testüket.” Dunajcsik Mátyás fordítása mindemellett fontos darabját képezi a fiatal költő életművének, mivel 2007-es *Repülési kézikönyv* című kötetében egész ciklust szentel a *Részeg hajónak*, itt olvashatjuk a Rimbaud-fordítást prózai írások közé ágyazva. Dunajcsik fordítása általánosságban szószerintiségre, egyszerűségre és tartalmi hűségre törekszik, ám néhol kulcsfontosságú mozzanatok maradnak ki a magyarított versből, ami gyakran az érthetőség és a gördülékenység rovására megy. A nyugatos hagyományoktól való ilyesfajta eltávolodást már Tornai József fordításaiban is érzékelhetjük. A szavakat szemantikai értelemben visszaadni kívánó gyakorlat gyakran él tükörfordításokkal, melyek sokszor idegenszerűnek, magyartalannak hatnak. Ilyen Tornai megoldása, amelyben a *Peaux-Rouges-t vörösbőrű csapatnak* fordítja. Igaz, a *peau* bőrt, a *rouge* pedig vöröset jelent, de a kettő együtt indiánt, amelyre a *rézbőrű* szó tökéletes megfelelő a magyarban, amint ezt Tornai elődei észre is vették. Ilyen esetekben szembetűnő, hogy a hagyományoktól, a már bejáratott megoldásoktól való görcsös eltérni vágyás gyakran vezet kényszeredettnek, sőt néhány ponton értelmetlennek tűnő fordításokhoz.

Rimbaud 14. versszakának utolsó két sora így hangzik: „Où les serpents géants dévorés des punaises / Choient, des arbes tordus, avec de noirs parfums !” Tóth Árpád magához híven adja vissza a rimbaud-i látomást: „s enyhülni bús szagú vén görbe fákra kúsznak”. A *görbe fa* pontos fordítás, a *vén* azonban *cheville*. Érdekes módon a *bús* itt nem töltelékszó, a *bús szag* a francia *noir(s) parfum(s)* (szó szerint: fekete szag/illat) megfelelője, ám nem tűnik a legjobb megoldásnak, főként a *bús* szó említett elkoptatottsága miatt. Kardos László a következőképpen fordítja: „[látam] parázs eget, s kigyót, tetvektől szertemarva, / a görbe, mélyszagú fákról lehullani.” A *mélyszag* ugyanúgy szinesztézia, mint a *fekete szag*, ám nem a legeltaláltabb megoldás Kardos részről, még ha érezzük is, hogy valamiféleképp a halál milyenségét, sötét érzését próbálta megragadni a rövid „mély” jelzővel. Rónay a szókapcsolatot feloldja, és a szagot jelentő főnév helyett igei melléknevet alkalmaz: „hol óriás-kigyó, mit élődsi marás tép, / lóg görbe ágakon, sötétben gőzölön”, Lackfi pedig a *noir-t* hagyja figyelmen kívül: „fák göcsörtjein fenn



bűzölögve lengnek.”. Franyónál „... nagy kígyók hús varázsszert / Kerestek gyászszagú, iromba fák hegyén”; Tornai fordítása szintén gyász-szagú, Dunajcsik – említett szótárszerű megoldásaihoz híven – szó szerint „Fekete szagot árasztva hullanak”-ra fordítja. Tímár György fordítása: „... S órjaskígyót, amint férgektől összemarva / Torz, éjsötét szagok közt lepereg” véleményem szerint a legélvezhetőbb tolmácsolt megoldás, viszont a *Részeg hajó* egészének tükrében nem feltétlenül szerencsés megváltoztatni a szín és főnév alkotta szóösszetételt, mivel az effajta szintagmák szerves és vissza-visszatérő részét képezik a vers egészének. Ezek közé az alábbiak tartoznak: „eau verte” [5. versszak], „vins bleus” [5.], „azurs verts” [6.], „figements violets” [9.], „nuit verte” [10.], „éveil jaune et bleu” [10.], „golfes bruns” [14.], „noirs parfums” [14.], „flot bleu” [15.], „ventouses jaunes” [16.], „yeux blonds”, [17.], „brumes violettes” [19.], „hippocampes noirs” [20.], „immobilités bleues” [21.], „flache noire” [24.].²¹ Rimbaud tehát nem csak a magánhangzókat pingálja szivárványszínűre.

A *részeg hajó*, mellyel a charleville-i Rimbaud meg akarta mutatni a párizsi elitnek, hogy tökéletes formával, kristálytisztá rímekkel is lehet fiatalon részeg-látomásos, lázadó költészetet teremteni, valóban fegyelmezett alexandrinokkal és mély rímekkel sodorja az olvasót. Rimbaud keresztrimes strófáiban olyan összecsengésekre is bukkanhatunk, mint a harmadik versszak páratlan soraiban olvasható/hallható *des marées*²² – *démarrées*²³, amely nagy hangalaki egyezést mutat nagy jelentésbeli és szófaji különbségekkel, tehát a lehető legideálisabb rím. Majdnem ilyen előkelő megoldás a 18. sor *des anses* – *des Hanses* rímpárja is, melyet az *Hanses* néma ‘h’ miatt hasonlóan ejtünk.²⁴

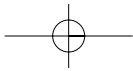
Ezek a formai szempontok legalább annyira részét képezik a költeménynek, mint a Rimbaud-ra oly jellemző szimbolista képek, és – bármennyire is igyekszünk a nyugatosok árnyékából kilépni – be kell látnunk, a formahű fordításnak is lehet akkora létjogosultsága, mint egy tartalmat szolgálai pontossággal visszaadónak. A *Le bateau ivre* letisztult formai megoldásait Tóth Árpádnál talán azóta

²¹ zöld víz, kék borok, zöld azúrok, lila alvadások, zöld éjszaka, sárga és kék ébredés, barna öblök, fekete szagok, kék hab, sárga szívókorongok, szöke szemek, lila párák, fekete csikóhalak, kék mozdulatlanságok, fekete tócsa

²² magyarul: az árapálnak (ádáz locsogása)

²³ elinduló (felszigetek)

²⁴ a ‘z’-szerű kötőhang kivételével, melyet a ‘des Hanses’ esetében nem ejtünk



sem adták vissza szebben. Az *angol – elcsatangol; vihar hajt – galamb-rajt*; a (később József Attila-i) *ragyog – gagyog*, és az utolsó *után – bután* rímpárok vetekszenek Rimbaud zeneiségével, néhány Tóth Árpád-i megoldás azonban védhetetlen, és valóban gyengíti a *Le bateau ivre* szókimondó, lényegre törő stílusát. Néhányat említek Tóth kifogyhatatlan alliteráció-készletéből, melyek pontosan ennek a gyengítésnek, finomításnak szolgálatában állnak: *Búzám belga búza* [2. versszak]; *(almák) hűvös húsa* [5.]; *maró mocsár* [13.]; *csetepatés család, (némely) tetem tört testemen (pihent)* [17.]; egy versszakon belül: *élőtlen éter, békés bárka, részeg roncson* [18.]; *mámoros menny* [22.]; *(derekam) gyötrelmes görcestől görbe* [23.]; és végül a 19. versszak utolsó félsora, mely a franciában a *morves d'azur*²⁵ egyszerű, naturalisztikus szintagmája, Tóth Árpádnál *nyálas, nyúlós azúr*.

Összegzés

A műfordítás tehát, melyet Rába György „a kör négyyszögesítésének” nevez,²⁶ és aminek nehézségeit Somlyó György „mindig újra kinövő hidrafejek”-ként definiálja²⁷ valóban számtalan különne-mű kérdést felvető törekvés, tudományág, hivatás és műfaj. Gazdag és folyamatosan megújuló fordítói hagyományunk lehetőséget ad elődeink új szempontokból történő felülvizsgálására, Magyarországon mégis ritka a fordításkritika, ami azt eredményezi, hogy különösebb minőségi visszajelzés nélkül tevékenykedhet szinte bárki fordítóként, olykor félrevezetve ezzel a művek eredeti nyelvét nem beszélő olvasót.

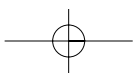
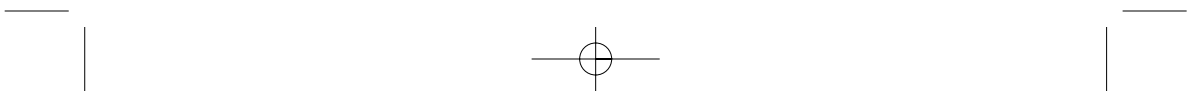
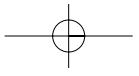
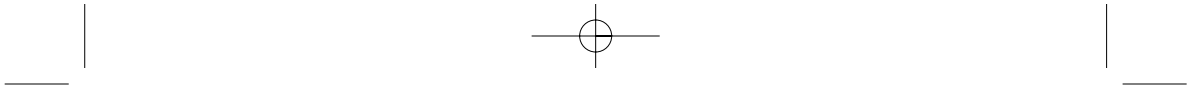
Egy mű újbóli, helyzeti előnyökkel induló lefordítása nem feltétlenül jelent minőségibb munkát, mi több, a sok előd néha gátolja a fordítót, aki tudatosan kerülni próbálja a szöveget előtte átültetők megoldásait, ahogy ezt *A részeg hajó* újrafordításainál megfigyelhettük. Ennek ellenére továbbra is kritikus szemmel kell figyel-nünk még kanonizált, koszorús költőink fordításait is. A kánon ezen kivételes helyén máig nyugatos költőink állnak, főként az első nemzedék képviselői, akiknek formahűségre alapuló fordítási pro-

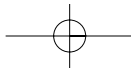
²⁵ azúrtakony

²⁶ RÁBA, i. m., 5.

²⁷ SOMLYÓ György: „Két szó között. Megjegyzések a fordítás poétikájához”, in: *A műfordítás ma. Tanulmányok* (szerk. BART István, RÁKOS Sándor), Gondolat, Bp., 1981, 129.

tokollja több ízben megkérdőjeleződött, ennek fényében az utánuk következő évtizedekben letisztultabb, pontosabb, a fordítói személyességtől kevésbé átítatott fordítások születtek, főként (francia líra területén) a kései Szabó Lőrinc, a harmadik nemzedékbeli Rónay György, Vas István, Weöres Sándor, az újholdas Rába György, a több nemzedéken átívelő életművű Somlyó György, és Tímár György tolmácsolásában. A magyar hagyományban nagyjából lineáris tendenciát fedezhetünk fel egy kvázi *átlátszó/láthatatlan fordító* igényére vonatkozólag, melyet a nyugatos hagyományok ellentétjeként tételezhetünk. Ebbe a sorba tökéletesen beleillik Tornai József, majd Dunajcsik Mátyás is, még ha törekvéseiket nem is sikerül maradéktalanul megvalósítaniuk. A tendencia mégsem ennyire egyenes, egyszerű és áttekinthető; akadnak, akik napjainkban is a formához, a verstanhoz, az esztétikumhoz ragaszkodnak jobban, Lackfi János fordítói munkássága például ezt a nyugatosokhoz való visszanyúlást képviseli. Az említett hagyomány tehát, noha egyre többen bírálják és próbálják felülírni, minden korszakban található újabb követőkre, így nem valószínű, hogy a páratlan magyar műfordítás a közeljövőben teljesen elszakadna a *Nyugat* első nemzedékétől.





BRANCZEIZ ANNA

Hungarológiai széljegyzetek az *Erőltetett menet* egyik angol nyelvű fordításának margójára

„Így lépdelget eléd most ez a versem [...]”
Radnóti Miklós: *Mint a halál*, 1940

Bevezetés

Ahogy más idegen nyelvek, úgy a magyar mint idegen nyelv oktatásában sem pusztán a nyelvtanítás kell, hogy legyen a cél. Sőt, elképzelhető akár egy „nyelvfüggetlen hungarológia”¹ is, vagyis – Szende Virág szerint – a magyar nyelv ismeretének hiányában is művelhető a hungarológia tudománya.² A hungarológia azonban mindenekelőtt mégis „a magyar nyelv és kultúra komplex kutatására és egységes közvetítésére irányuló megközelítések összessége”³.

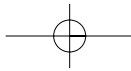
Ennek az egységes közvetítésnek fő eszközei lehetnek az irodalmi művek (regényrészletek, versek), amelyeket több nyelvtudási szinten, több tevékenységi formában is be lehet vonni a nyelvkutatásba.⁴ Mint arra Szűcs Tibor is rámutat, a lírai alkotások többek között azért különösen hasznosak, mert a nyelvtanulót egyszerre vezetik be a magyar nyelv hangzásvilágába, zeneiségébe, és a verseken keresztül a magyar kultúra egy szegmensével, az irodalom-

¹ SZENDE Virág: „Hungarológiaoktatás különböző nyelvi szinteken”, in: GREMSPERGER László – NÁDOR Orsolya (szerk.): *A magyar mint idegen nyelv és hungarológia oktatása az Európai Unió csatlakozás jegyében*, Balassi Bálint Intézet, Bp., 2003, 127-139., 129.

² SZENDE: I. m., 128.

³ SZÜCS Tibor: „A hungarológia egysége a tanárképzésben”, in: GREMSPERGER László – NÁDOR Orsolya (szerk.): *A magyar mint idegen nyelv*, i. m., 101-119., 101.

⁴ Vö. pl. SZÜCS Tibor: „A hungarológia mint nyelvünk és kultúránk egységes közvetítése”, in: DOBOS – KIS – LENGYEL – SZÉKELY – TÓTH (szerk.): *„Mindent fordítunk és mindenki fordít” – Értékek teremtése és közvetítése a nyelvészetben*, Szak, Bp., 2005, 297-304., 299. vagy KOROMPAY Klára: „A magyar nyelv, irodalom és kultúra oktatásának kapcsolata”, in: KERESZTES László – MATICSÁK Sándor (szerk.): *A magyar nyelv idegenben – Előadások az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson*, Debrecen / Jyváskylä, 2002, 127-134., 132.



mal is megismerkedhetnek. Azt is hozzáteszi azonban Szűcs, hogy hiányoznak az olyan kétnyelvű kiadások,⁵ amelyek segítségével fokról fokra haladva ismerkedhet meg a nyelvtanuló a versekkel,⁶ eleinte még inkább az adekvát fordításokra támaszkodva. Ezért a magyar mint idegen nyelv tanítása szempontjából is lényeges, hogy 2000-ben megjelent az Ozsváth Zsuzsanna–Frederick Turner-féle kétnyelvű Radnóti-kötet,⁷ amely a teljes életműből válogat.⁸

Érdeemes kitérni az adekvát fordítás kérdésére is. Szűcs adekvát alatt voltaképpen az olyan fordítást érti, amely mind nyelvileg, mind formailag, mind zeneileg, mind pedig tartalmilag a hibébb fordítás. Nem elég tehát, ha a fordító visszaadja a versformát, illetve a zeneiséget, de fontos az is, hogy – tartalmi szinten – a vers érzés- és gondolatvilágát is közvetítse – a lehetőségekhez mérten kiaknázva saját nyelvének adottságait.⁹ Vagy ahogy Szathmári István fogalmaz: „adekvát fordítás megvalósításához [...] sok másra is szükség van: a költő, író életművének, egyéniségének, stílusának a biztos ismeretére; a lefordítandó műnek mint egésznek megértésére, átértésére.¹⁰ Az adekvátság tehát nem egyenlő az ekvivalenciával: míg ez utóbbi a fordított szöveg és a forrásszöveg egyenértékűségét jelenti, az előbbi a célnyelvi szövegben és kultúrában való megfelelő funkcionálásra utal, akár bizonyos kompromisszumok árán.¹¹ Klaudy Kinga ezeket a kompromisszumos megoldásokat „átváltási műveleteknek” nevezi, tanulmányomban részben ilyen átváltási műveletekkel is foglalkozom.

5 Szűcs Tibor: „Weöres-versek német és olasz fordításban”, *Hungarológiai évkönyv 8.*, http://epa.oszk.hu/02200/02287/00008/pdf/Hungarologiai_Evkonyv_08_154-164.pdf, (letöltés ideje: 2012.11.10.), 160.

6 Kezdő szinten a vers eszköz lehet a grammatika és a lexika elsajátításához is, haladó szinten viszont maga a vers(szöveg) lehet a középpontban.

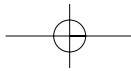
7 *Foamy Sky: The Major Poems of Miklós Radnóti* (ford.: OZSVÁTH ZSUSZANNA – TURNER, Frederick), Corvina, Bp., 2000.

8 Radnótit egyébként többször, többen is fordították már angol nyelvre, számos jó fordítás született később, sőt a teljes életmű is megjelent angolul: *The Complete Poetry* (ford.: EMERY, George), Ardis, Ann Arbor MI, 1980.). Tanulmányomban pusztán azért választottam az Ozsváth–Turner-féle kiadást, mert kétnyelvű, másrészt pedig új kiadás és a Corvina-kiadványok könnyen hozzáférhetők.

9 SZŰCS Tibor: *A magyar nyelv kettős nyelvi tükrében – német és olasz fordításokban*, Tinta, Bp., 2007, 86-88.

10 SZATHMÁRI István: „A műfordítás jelentőségéről”, in: ANDOR József – SZŰCS Tibor – TERTS István (szerk.): *Színes eszmék nem alszanak... Szépe György 70. születésnapjára II.*, Lingua Franca, Pécs, 2001, 1171-1177., 1772.

11 KLAUDY Kinga: *A fordítás elmélete és gyakorlata*, Scholastica, Bp., 1997, 83.



A tanítás során az eredeti szövegeket pontról pontra össze lehet vetni fordításaikkal, akár grammatikai, akár lexikai, haladó szinten pedig már szemantikai-pragmatikai kérdések felől (is) közelítve.¹² Mivel ennek a párhuzamos (összevető) elemzésnek két meghatározó szempontrendszere a versek képszerűsége és zeneisége,¹³ tanulmányomban az *Erőltetett menet* című verssel foglalkozom, amely kapcsán mind az akusztikai kérdések, mind a kép(szerűség) igen lényegesek a vers(értelmezés) tekintetében.¹⁴

Radnóti Miklós: *Erőltetett menet*

***Forced March*¹⁵**

Bolond, ki földre rogyván fölkél és újra lép-
ked,
s vándorló fájdalomként mozdít bokát és
térdet,
de mégis útnak indul, mint akit szárny
emel,
s hiába hívja árok, maradni úgyse mer,
s ha kérzed, miért nem? még visszaszól
talán,
hogyan várja őt az asszony s egy bölcsebb,
szép halál.
Pedig bolond a jámbor, mert ott az ottho-
nok
fölött régóta már csak a perzselt szél forog,
hanyattfeküdt a házfal, eltört a szilvafa,
és félelemtől bolyhos a honni éjszaka.
Ó, hogyha hinni tudnám: nemcsak szívem-
ben hordom mindazt,
mit érdemes még, s van visszatérni otthon;
ha volna még! s mint egykor a régi hús ve-
randán
a béke méhe zöngne, míg hűl a szilvalekvár,
s nyárvégi csönd napozna az álmos kerte-
ken,
a lomb között gyümölcsök ringnának mez-
telen,

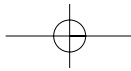
Crazy. He stumbles, flops, gets up, and
trudges on again.
He moves his ankles and his knees like
one wandering pain,
then sallies forth, as if a wing lifted him
where he went,
and when the ditch invites him in, he dare
not give consent,
and if you were to ask why not? perhaps
his answer is
a woman waits, a death more wise, more
beautiful than this.
Poor fool, the true believer: for weeks,
above the rooves,
but for the scorching whirlwind, nothing
lives or moves:
the housewall's lying on its back, the
prunetree's smashed and bare
even at home, when dark comes on, the
night is furred with fear.
Ah, if I could believe it: that not only do I
bear
what's worth the keeping in my heart, but
home is really there;
if it might be! – as once it was, on a veran-
da old and cool,

¹² Az összevetés során többek között Glózer Rita, Szegedy-Maszák Mihály, illetve Ferencz Győző megállapításaira támaszkodom.

¹³ Szűcs Tibor: *A magyar nyelv kettős nyelvű tükörében...*, i. m., 104.

¹⁴ Elemzésem során főként olyan pontokat érintek, amelyeket más értelmezők is kiemelnek a vers kapcsán.

¹⁵ *Foamy Sky...*, i. m., 208-209.



és Fanni várna szökén a rőt sövény előtt,
s árnyékot írna lassan a lassú délelőtt, –
de hisz lehet talán még! a hold ma oly ke-
rek!

Ne menj tovább, barátom, kiálts rám! s
fölkelek!

(1944)

where the sweet bee of peace would buzz,
prune marmalade would chill,
late summer's stillness sunbathe in gar-
dens half-asleep,
fruit sway among the branches, stark
naked in the deep,

Fanni waiting at the fence blonde by its
rusty red,
and shadows would write slowly out all
the slow morning said –
but still it might yet happen! The moon's
so round today!

Friend, don't walk on. Give me a shout and
I'll be on my way.

(2000)

A vers kontextusa (nélkül)

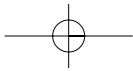
Radnóti kései verseivel „a magyarországi holocaust arcává lett”¹⁶ – írja Vári György. Lényeges ugyanakkor megjegyezni, hogy még a *Bori notesz* verseiben sincsenek olyan képek vagy motívumok, amelyek egyértelműen utalnának a holokausztra.¹⁷ Radnótit holokausztköltőként – a kontextus, az életrajzi adatok ismeretében – retrospektív nézőpontból tárgyalja a szakirodalom, azonban ez költészetének csak egyik szegmense. Ezt az elgondolást támasztja alá többek között Baróti Dezső véleménye is, aki szerint Radnóti nem „a halál egyénekű költője: színes gazdag és eredeti világot ismerhetünk meg verseiből”.¹⁸

A *Bori notesz* alkotásai közül az *Erőltetett menet* című vers kapcsán is fontos kérdés, hogy hogyan lehetne a szövegből – ha úgy tetszik, egy „kontextusfüggetlen” hungarológiából – kiindulva fokozatosan eljutni az „erőltetett menet” történelmi-kulturális kontextusáig. Különleges tördelése, ezzel összefüggésben jambikus lüktetése, hangzás- és gondolatvilága is érdekes lehet a magyar mint idegen nyelvet és kultúrát tanulók számára. A fordítással va-

¹⁶ VÁRI György: „»Mert annyit érek én, amennyit ér a szó« – Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében”, *Jelenkor*, 2002/3, 314-320. (<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=428>) – utolsó letöltés: 2013. 02. 25.

¹⁷ Ugyanerről vö.: PÁLI Gabriella: *Az önkimondás alakzatai Radnóti Miklós költészetében*, kézirat, PTE, 2010, 17.

¹⁸ BARÓTI Dezső: „Radnóti Miklós pályája”, in: BARÓTI Dezső: *Írók, érzelmek, stílusok*, Magvető, Bp., 1971, 331-335., 331.



ló összevetés pedig ez esetben tovább is árnyalhatja a vers értelmezési lehetőségeit, sőt, az eredeti szöveg tükrében a fordítás más értelmezési irányokat is megnyithat.

Az erőltetett menet ritmusa és hangja

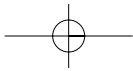
A vers legszembetűnőbb sajátossága a szerkezete. A 13-14 szótagú jambikus lüktetésű alexandrinusok egyik jellemzője, hogy általában a hetedik szótagnál van középmetszetük. Ahogy arra több értelmező is felfigyelt már, erre a szöveg tördelése külön is rájátszik: ott, ahol a sorokat a ritmus is megfelezi, hosszabb szóköz következik, ami megakasztja az olvasást és felidézi a menetelés ütemét is.¹⁹

A fordítás többnyire megőrizte a szótagszámokat (általában 8 és 6 szótagú osztásban), a sorok ritmikája ugyanakkor az eredeti vershez képest ki is billen. Éppen azért veszi el „erőltetettmenet-jellegét” a fordított szöveg, mert az első félsorok ritmikailag felező nyolcasok, így az erős középmetszeti hangsúly már itt megvalósul, és a második félsorok nem hangsúlyosak. Az első sor egy-egy szótagos szavai, amelyek rövidségét külön kiemeli a központosítás is, csak látványlag pótolják a hiányt, hiszen ezt a megoldást a fordító nem elég szembetűnően és következetesen viszi végig. Ilyen módon a menetjelleg ritmikai szempontból a fordításban elveszik, aminek az az oka, hogy maga a jambikus lüktetésű alexandrin változik meg.

Nem ez történik azonban a hangzásvilággal, pontosabban a hangszimbolikával. Ez a fordításban is ugyanúgy rájátszik a menet „erőltetett” voltára, mint az eredeti szövegben. A hangszimbolika nem más, mint „a hangoknak (és hangcsoportoknak) az a sajátosága, hogy – különösen ha nem nagy szövegrészben többször ismétlődnek – képzésmódjuktól függően és megfelelő szövegkörnyezetben képesek alkalmilag bizonyos hangulat felidézésére”²⁰. Ilyen módon az, hogy a verset az erőteljes zár- és réshangok – összefoglaló nevéükön a zörejhangok – (*útnak indul, lépked, vándorló, visszaszól, kiált rám* stb.) uralják, a menetelés nehézkes monotonitását idézi fel, ezúttal határozottabban kihasználva az akusztikai hatást.

¹⁹ FERENCZ Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete: Kritikai életrajz*, Osiris, Bp., 2009, 743.

²⁰ SZATHMÁRI István: „A hangszimbolikáról”, *Néprajz és Nyelvtudomány*, 1970, 68-83., 81.



Szószimbolika

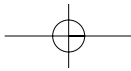
Nemcsak a hangszimbolika, hanem a vers egyes szavai is érzelme kifejező erővel bírnak, így az eredeti szöveget a fordítással összevetve számos ponton felmerül a kérdés, hogy mit adott, illetve mit nem adott vissza a fordító a vers „érzelmi- és gondolatvilágából”. Bizonyos szempontból idetartozik a „volna” és angol megfelelőjének, a „would” segédigének a kérdése is. Az eredeti versben a „volna” egyszerre fejez ki feltételes módot és egy jövőre vonatkozó vágyat. Az angol „would” ezzel szemben a régmúltat idézi, többek között éppen az emlékezés „segédigéje”.²¹ Így amíg a magyar nyelvű vers lírai énje a remény, a jövőbe vetett hit miatt kel föl és lépked újra, addig a fordításban a múlt szép emlékei (amelyek talán még újra vissza is térhetnek) készítetik őt arra, hogy továbbmenjen. Bár Szegedy-Maszák Mihály megjegyzi, hogy egyetlen fordítás sem veszi át a régies szavakat, amelyek pedig éppen archaizáló jellegüknel fogva az idilli múltat teszik még távolibb emlékké és „a verselés szándékolt ódonosságát”²² emelik ki, a „would” (rég)múlt idejűségével ezt a hiányosságot jól kompenzálja.

Hasonlóan a régies szavakhoz, nincs egyszótagú megfelelője az angolban a „rőt” színnek sem, ami ritmikai szempontból lenne kívánatos, ehelyett a „red” (piros, vörös) szerepel a fordításban. A vers hangulatvilágát tekintve azonban az, hogy az eredeti szövegben nem a piros szín, hanem éppen a rőt jelenik meg – bár elenyésző különbségnek tűnik és inkább magyarázható ritmikai szempontból – mégis többletjelentéssel bírhat. A rőt a sötétvöröshöz vagy a vörösesbarnához áll közel, míg a piros ugyan szintén a vöröshöz közel álló szín, ugyanakkor „általában kedvesebb, kellemesebb dolgokkal kapcsolatos színbenyomásokra vonatkozik”.²³ A rőt így intenzívebb (szín), s egyben más (erőteljesebb) érzelmi kifejezőerővel is bír, mint a piros, ezenkívül pedig a vers nyárvégi-koarósi hangulatát vagy a szilvalekvárt is felelevenítheti.

²¹ Vö.: „would” szócikk, in: SOANES, Catherine – STEVENSON, Angus (szerk.): *Concise Oxford Dictionary*, Oxford University Press, New York, 2004, 1664.

²² SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Radnóti Miklós és a holocaust irodalma”, *Nyitott Egyetem*, (<http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>) – utolsó letöltés: 2012. 11. 15.

²³ Lásd: „piros” szócikk, in: BENKŐ Loránd – KISS Lajos – PAPP László (szerk.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III.*, Akadémiai, Bp., 1976, 208.



Nem-játék(ok)

A hangzásvilágon és a ritmikán túl a versnek egy másik kulcsfontosságú eleme, a rögtön a versfelütésben szereplő „bolond” szó szintén felvet néhány fordítástechnikai kérdést. Szegedy-Maszák Mihály szerint lehetetlen egyszerre visszaadni a „bolond”-ot mint jelzőt és mint főnevet. Hiszen „[a] magyarban a jelző létige nélkül is állhat állítmányként”, az angolban ezzel szemben „nincs mód az ilyen »kihagyásra«”.²⁴ Ez a fordítás ugyanakkor, úgy látszik, mégis megoldja a lehetetlent azzal, hogy az eredeti vers alárendelői szerkezetét felbontja. Ugyanis azáltal, hogy a „crazy” önmagában áll – akár csak a magyarban –, szintén lehet főnév vagy melléknév is.

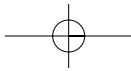
Egy másik probléma azonban feloldhatatlan marad. Ez pedig az, hogy elvész az eredeti versben rejlő (lehetséges) megszólítás („[te b]olond, ki földre rogyván”). Ennek a kettőségnek az átmentésére ilyen formán nincs is lehetőség, hiszen az angol fordításnak vagy konkretizálni kell az alanyt („[c]razy. He stumbles [...]”), vagy alárendelői viszonyt kell használnia (crazy, who stumbles), vagy direkt megszólítást kell alkalmaznia (you are crazy, you stumble). Így amíg a magyar változat egyszerre többféle értelmezést tesz lehetővé, addig az angol fordítás – elsősorban a két nyelv grammatikai különbségei (többek között az angol névmásokkal szemben a magyar névmások „nemtelensége”) miatt –, nem tudja átmenteni a vers „bolond” szavában rejlő kétértelműséget.

Az alany nemének konkretizáltsága azonban egy másik értelmezésre is ráerősít, mégpedig arra, hogy – miként az Glózer Rita elemzéséből is kiderül –, a versekben megszólaló „beszélő”, a narrátor, vagyis a költői én csak látszólag egyetlen személy.²⁵ Az ő (a bolond), a *te* és az *én* mögött valójában pusztán egy személy, a költői én áll, „csak éppen a nézőpont, a szemlélés távolsága más (a versben előrehaladva fokozatosan csökken)”.²⁶ Azt az elgondolást pedig, hogy a három különböző személy lehet egy és ugyanaz, alátámaszthatja az is, hogy az ő, aki a vers elején elesik s bolond, hogy újra fölkél, a vers végén tulajdonképpen azonossá válik az *én*-nel azáltal, hogy a „fölkél” ige ismét visszatér. Ennek az értelmezésnek az alapján tehát a költő az egyez

²⁴ SZEGEDY-MASZÁK: *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma*, i. m.

²⁵ GLÓZER Rita: „»Vers vagy te is« – A költői »én«: a vers hőse”, *Jelenkor*, 1992/11, 942-948., 942.

²⁶ GLÓZER: i. m., 944.



személyek fokozatos megformálásával egy olyan személyesítő folyamatot indít el a versben, amely során „az objektív, »személytelen« személytől (ő) eljut saját szubjektumának, pszichéjének legmélyéig, tehát a lehető legszemélyesebb szféráig”.²⁷ Ferencz Győző gondolatmenetére támaszkodva másképpen azt lehet mondani, hogy a váltás egyes szám harmadik személyről egyes szám első személyre azzal jár, hogy „az eltávolított élményt nyelvtanilag is belsővé teszi”²⁸ a költő.

Az angol fordítás ezt az értelmezést azáltal is erősíti, hogy a magyar változatban az „ő” tulajdonképpen általános alanyként funkcionál, vagyis bárki lehet, az angolban viszont csakis „he”, azaz „ő” mint férfi. Ráadásul éppen az alanyok grammatikai konkretizálása révén a fordításban az egymást követő és felváltó alakok megkülönböztetésére, a nézőpontváltások megfigyelésére nemcsak stilisztikai eszközök szolgálnak, hanem a kimondott személyes névmások is (*he stumbles, if you were to ask, if I could believe it*).

Bolond-e a jámbor és jámbor-e a bolond?

A fordítás és annak tükrében az eredeti vers (értelmezése) kapcsán felmerül még a bolond alakjának, valamint a hozzá kapcsolódó jelzőknek, utalásoknak és konnotációknak a kérdésköre. Különösen szembeötlő az, hogy a „jámbornak” voltaképpen nincs pontos angol megfelelője: az egyes fordítások más-más módon adják vissza ezt a kifejezést. Ebben a fordításban „true believer” szerepel, ami visszafordítva nagyjából annyit tesz: „igaz hitű”. Ugyanakkor érdemes és érdekes itt külön utalni például a Gömöri–Wilmer-féle fordításra is: „Poor fool! He’s out of his mind [...]” (*szegény bolond; eszét vesztette*).

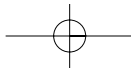
A „mild” kifejezés ugyan megfeleltethető a „jámbornak”, ám ez is csak részben adja vissza az eredeti szó értelmét, hiszen a „mild” jelentése ilyen kontextusban udvarias, kedves ember.²⁹ Ugyanakkor, ha utánajárunk a „jámbor” jelentésének, kiderül, hogy a jámbor nemcsak jó ember, hanem egy másik értelemben olyasvalaki is, aki együgyű és bárgyú.³⁰ Az értelmezés tekintetében a „jámbor”

²⁷ Uo.

²⁸ FERENCZ: *Radnóti Miklós...*, i. m., 745.

²⁹ Vö.: „mild” szócikk, in: SOANES, Catherine – STEVENSON, Angus (szerk.): *Concise Oxford Dictionary*, i. m., 905.

³⁰ Lásd: „jámbor” szócikk, in: BENKŐ Loránd – KISS Lajos – PAPP László (szerk.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára II.*, Akadémiai, Bp., 1976, 258.



mindkét jelentése releváns. A „jámbor” egyfelől az a jóhiszemű ember, aki még hinne abban, hogy otthon minden rendben, másfelől viszont – a fordítás tükrében pejoratív értelemben – bárgyú az, aki még hisz abban, hogy otthon minden rendben, hiszen nem érdemes, „mert ott az otthonok / fölött régóta már csak a perzselt szél forog”. A „jámbor” kétértelműségének figyelembevételével és azaz, hogy a fordításban sokkal inkább egyértelmű párhuzamba kerül a bolond és a jámbor („poor fool, the true believer”), még hangsúlyosabbá válik a vers központi szervezőelve: az objektív és szubjektív nézőpontok váltakozása, illetve az ésszerűség és az érzelmek küzdelme, amiből látszólag az utóbbi kerül ki győztesen: a bolond – hiába bárgyú, hogyha hisz –, mégis fölkél és újra lépked.

Összegzés

Az előzőekben azt szemléltettem, hogyan árnyalja fokról fokra az eredeti vers értelmezését az, ha összevetjük fordításával. Egy szeminárium keretein belül pedig – attól függően, hogy milyen (nyelv)tudási szinten áll a (nyelv)tanuló – egymással párhuzamosan is olvashatjuk a verseket a hallgatókkal, nemcsak nyelvi, hanem – azzal összefüggésben – értelmezési kérdésekre is rámutatva.

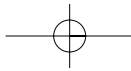
Radnóti az egyik olyan költő, akit tragikus sorsa miatt legtöbbször „kizárólag a halál felől vagyunk képesek olvasni és megérteni”³¹. Ha azonban elvonatkoztatunk ettől a hungarológia-oktatásban, egy másik Radnótit is megismertethetünk a hallgatóinkkal. A cél tehát ez esetben „egy lehetséges értelmezési alternatíva felkínálása által a dialógushelyzet megteremtése, illetve a szövegimmanens, magára a műre koncentrálnak olvasatok működéskébe léptetése”³² volna.³³ A holokauszt kontextusát pedig egy későbbi fázisban lehetne beemelni az oktatásba.³⁴

³¹ BOLDOG Zoltán: „Kétségek a Radnóti-versek taníthatósága kapcsán”, in: FÜZFA Balázs (szerk.): *Levél a hitveshez*, Savaria Uni Press, Szombathely, 2010, 270-275., 271.

³² PÁLI Gabriella: *Az önkimondás alakzatai*, i. m., 91.

³³ Ha a lehetőség adott, érdemes építeni arra is, hogy Radnóti recepciója angol nyelvterületen igen kiterjedt. Ferencz Győző például sok más mellett ezért is látja relevanciáját annak, hogy Radnóti költészetét az amerikai vallomások költészetével rokonítsa. Erről lásd bővebben: FERENCZ Győző: *Radnóti Miklós...*, i. m., 10.

³⁴ Vö. PÁLI Gabriella: *Az önkimondás alakzatai*, i. m., 83.



A Radnóti-vers(ek) ilyen szempontú oktatásával megvalósulhat a hungarológia fő célkitűzése, vagyis nyelv és a kultúra egysége a kutatásban és a közvetítésben egyaránt. A versszöveget vizsgálva ugyanis már eleve adott a nyelvi közeg, sőt, a fordítás tükrében a két nyelv összehasonlításával számos nyelvi-nyelvtani jelenségekre is fel lehet hívni a tanulók figyelmét, aminek megoldása – adott szöveg keretein belül – már a tanár leleményességére van bízva. Véleményem szerint az *Erőltetett menet* kapcsán foglalkozhatunk többek között az igeidők, a szófajok vagy pusztán a szinonimák kérdésével is. Maga a vers pedig – a nyelven túl – bizonyos értelemben kétféle kultúrát is magában hordoz: mint irodalmi alkotás eleve része a kultúrának, másrészt a holokauszt mint történelem tekinthető kulturális kérdésnek is.

SZAKÁL KATA

„Pinokkió mi vagyunk!”

*Carlo Collodi regényétől a XXI. századi képregényig*¹

Az eredeti Pinocchio²

Mindenki ismeri Pinocchio történetét és figuráját, akinek védjegye a füllentéstől megnőtt orra. Azonban kevésbé köztudott, hogy az eredeti történet nem csupán gyerekeknek íródott. Carlo Collodi (eredeti nevén Carlo Lorenzini) 1881. július 7-e és október 27-e között publikálta először a *Storia di un burattino (Egy bábu története)* című művet a *Giornale per i bambini* gyermeklap hasábjain.³ Eredetileg a mű a XV. fejezetig tartott,⁴ amelyben a zsványok, hogy megszerezzék a pénzét – mivel megkéselni nem tudják, hisz „túl kemény fából faragták”⁵ –, felkötik Pinocchiót, aki meghal. „Többet nem tudott kinyögni. Szemét lehunyta, száját kitátotta, lábát kinyújtotta, aztán nagyot rándult és mozdulatlaná vált, mintha csak megdermedt volna”.⁶ Ezzel a képpel fejeződött volna be eredetileg Pinocchio története, azonban ez a zárlat az olvasóközönségnek nem tetszett, így Collodi a véleményük hatására, új címet adva a történetnek, *Pinocchio kalandjai (Le avventure di Pinocchio)* címmel folytatta, és szerencsés véget adott a mesének.⁷ Ugyanakkor a pozitív befejezés mellett a mese tele van

¹ A tanulmány megírásában nyújtott segítségért köszönettel tartozom Kisantal Tamásnak.

² Habár olyan művekről is szót ejtek, ahol Pinocchio nevét magyarosították, tanulmányomban az olasz írásmódot követem, kivéve abban az esetben, ha a magyarosítás címben szerepel.

³ PEZZINI, Isabella: „Tra un Pinocchio e l’altro”, in: *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l’altro* (szerk. PEZZINI, Isabella – FABBRI, Paolo), Meltemi Editore, Roma, 2002, 7-34., 8.

⁴ MADARÁSZ Imre: „Nevelődési kalandregény gyerekeknek. Carlo Collodi: Pinokkió kalandjai” in.: M. I.: *Kultusz, vita, feledés. Olasz irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok*, Hungarovox, Bp., 2008, 149-157., 155.

⁵ COLLODI, Carlo: *Le avventure di Pinocchio – Pinocchio kalandjai* (ford.: SZÉNÁSI Ferenc), Noran, Bp., 1999, 105.

⁶ COLLODI: *Le avventure di Pinocchio – Pinocchio kalandjai*, i. m., 107.

⁷ PEZZINI: „Tra un Pinocchio e l’altro”, i. m. 8., Ez a továbbírás azonban több „hibát”

olyan kalandokkal, „amelyek véresen komolyak, vérre mennek, életre-halálra, ilyen értelemben nem annyira mesések, mint inkább regényesek”.⁸ A *Pinocchio kalandjait* általában a gyermekregény/mese, a nevelődési és a kalandregény ötvözetének tartják. Azonban a mai gyermekolvasó az eredeti történetet rémmesének tekintené, hisz Pinocchio nagyjából minden második fejezetben találkozik a halállal. A XIX. században a mesék többsége is az életre készített fel, azáltal, hogy bemutatta a világban előforduló ellenségeket, akadályokat, a rosszat és a csapdákat vagy akár a követendő példát is, így az akkori gyerekek számára Pinocchio története jó minta volt, hisz az előbb felsoroltak mind szerepelnek benne. A Risorgimento szellemében megerősödött a (nép)nevelés igénye, és az irodalmat az eszközének tekintették,⁹ így Collodi műve egyszerre tartalmaz mesebeli és valós elemeket is, amelyekkel tükrözi a XIX. század hangulatát.

Éppen ezért vitatkoznék Madarász Imre azon kijelentésével, hogy a „Pinocchio »igazi« gyerekeknek írott és gyerekeknek való meseregény, nem olyan, amely titokban a felnőtt olvasókra sandít, nekik mond álcázott tanmesét...”¹⁰ hisz 1881-ben Pinocchio története a felnőttekre is erősen hatott. Ezt az is mutatja, hogy a *Pinocchio kalandjai* megjelenése után rögtön több változata is született, sorra jöttek létre az úgynevezett *Pinocchiatták*.¹¹ Ezen kívül több képregény¹² készült belőle, tizenhárom film- és rajzfilm feldolgo-

is okozott a történetben. Ettől a résztől kezdődnek a „figyelmetlenségek” a szövegben, mint például mikor Pinocchio, aki eddig nem tudott olvasni, hirtelen kibetűzi a Tündér sírfeliratát; vagy a Tücsök esete, akit a negyedik fejezetben Pinocchio megöl, inentől a tizenötödik fejezetig Tücsök mindig szellemként, ám a legvégén újra élőként kerül elő a történetben.

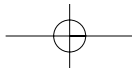
⁸ MADARÁSZ: „Nevelődési kalandregény...”, i. m., 155.

⁹ I. m., 152.

¹⁰ I. m., 149.

¹¹ Pinocchio alakját és történetét felhasználó mesék. Vannak olyanok, amelyek továbbírják a történetet, és vannak olyanok is, amelyek csak a főszereplőt és tulajdonságait kölcsönzik az eredeti műből. Például: *Pinocchio inventore* (Pinocchio a feltaláló), 1936; *Pinocchio in vacanza* (Pinocchio vakáción), 1940; *Il figlio di Pinocchio*, (Pinocchio fia), 1893; *Pinocchio nella luna*, (Pinocchio a holdon) 1919; *La repubblica di Pinocchio*, (Pinocchio köztársasága), 1922. (<http://www.letteraturadimenticata.it/Pinocchio.htm>) – utolsó letöltés: 2012. 10. 21.

¹² Ezek közül pár példa: Carlo Cossio (1937), Giobbe (1945), Bonelli e Galeppini (1953), Verdini e Rodari (1954), Tovelli (1955) alkotásai, vagy ezek közé sorolható Max Bunker: *Pinocchio super-robot* (1980) műve, illetve a Disney-től *Natale di Pinocchio* (Pinocchio Karácsonya) (1961), és talán a leghíresebb a képregények közül Benito Jacovitti (1946) alkotása. DI BALDO, Fabrizio: „Dal testo al fumetto: la versione di Jacovitti”, in: *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, i. m., 131-156.



zás,¹³ továbbá színdarabok¹⁴ tömkelege született Pinocchio meséjéből vagy annak továbbírásából – nem csak gyerekek számára. Sőt Olaszországban gyakran hasonlítják a népet, illetve a felnőtteket különböző megnyilatkozásokban Pinocchio figurájához. 1997–1999 között a RAI közéleti műsort sugárzott *Pinocchio* címmel.¹⁵ Ezt a jelenséget – vagyis, hogy Pinocchio figuráját a politikai diskurzusban is előszeretettel használják – jól példázza ez a cikkből vett hasonlat is: „Berlusconi rájött, hogy a nép van olyan infantilis, mint Pinocchio, a pajkos gézengúz, akinek nincs más vágya, mint a Játékok Országában szórakozni, és megtölteni a bendőjét. És Berlusconi éppen a Játékok Országával kecsgetti az olaszokat – aminek megvan persze az a kockázata, hogy az olaszok, akárcsak Pinocchio, egy szép reggelen arra ébrednek, hogy számárrá változtak. A jólét monumentális ígérete Pinocchióvá infantilizál bennünket.”¹⁶

A modern Pinocchio – irodalmi rájátszások

Pietro Spirito és Nadia Zorzin *Faszívú Pinokkió*¹⁷ című képregénye pont a fentebb említettekre játszik rá. Rávilágít arra, hogy milyen

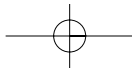
¹³ SZTANÓ László: *Olasz – magyar kulturális szótár*. (Pinocchio szócikk), Corvina, Bp., 2008, 219-220., 220. Ilyen például: Giulio Antamoro: *Pinocchio* (1911) című filmje, Walt Disney rajzfilmje (1940) (talán mind közül ez a legismertebb), Guardone: *Pinocchio kalandjai* című alkotása, Roberto Benigni filmje. DE BERTI, Raffaello: „Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro”, in: *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, i. m.m 157-174.

¹⁴ Például Carmelo Bene: *Pinocchio* (1961), de itthon például most játsszák a Katona József Színházban Parti Nagy Lajos *Pinokkióját* (2012). (http://katonajozsefszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=40004%3Aparti-nagy-lajos-pinokkió&catid=5%3Aabemutatok&Itemid=3) – utolsó letöltés: 2012. 10. 18.

¹⁵ SZTANÓ László: i. m.

¹⁶ BENVENUTO, Sergio: „Miért utálok Berlusconi?” (ford. EÖRSI Sarolta), *Lettre*, 2001/3. (<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre42/benvenuto.htm>) – utolsó letöltés: 2012. 10. 17.

¹⁷ SPIRITO, Pietro – ZORZIN, Nadia: *Faszívú Pinokkió*, kiadás alatt. Az eredeti művet (SPIRITO, Pietro – ZORZIN, Nadia: *Pinocchio Cuore di legno*, Fernandel, Ravenna, 2011) a Pécsi Tudományegyetem Olasz Tanszékének hallgatói fordították magyarra. A fordítást koordinálta NACCARELLA István. A fordításban részt vettek: BODROGAI Dóra, DELEZSNYÁK Lilla, DÓCZI Dalma, HARMUTH Renáta, MARTIN Dóra, RITTER Zsófia, SZABÓ Anita, SZEKERES Éva, TÖRÖK Marianna, VRABÉLY Andrea. Továbbiakban e műről írva a Naccarella István által rendelkezésemre bocsátott fordítás oldalszámaira hivatkozom.

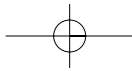


társadalomban élünk, felhívja a figyelmet a mai ember legtöbb gyengeségére és bűnére. A képregény történetét és szövegét Pietro Spirito írta, Nadia Zorzin illusztrálta. Ha mégis elfogadjuk, hogy a Collodi-féle mű gyerekeknek szóló tanmese, akkor a *Faszívú Pinokkió* értelmezhető felnőtteknek szóló tanmeseként. Spirito és Zorzin műve bemutatja századunk (al)világát: azt, hogy az ember milyen esendő.

A szerzőpáros „graphic novel”-je ellentmond annak a közhiedelemnek, miszerint a képregény olvasása sokkal kevesebb szellemi munkát igényel, mint a regényé, és éppen ezért többeknek az a véleménye, hogy a képregények gyerekeknek, illetve fiatalabb korosztálynak szóló művek. A „graphic novel” (rajzolt regény) kifejezés irodalmi rokonságra utal, és olyan nagyobb lélegzetű műveket takar, amelyek önmagukban teljesek és koherensek.¹⁸ Emellett a *Faszívú Pinokkió* képregény „fumetti neri” / „noir”-ként (ezzel illetnek minden felnőtteknek szánt képregényt, amely krimi jellegű) lett megírva, ami már eleve magában foglalja, hogy felnőtteknek szánják. Ez a Pinocchio-történet XXI. századi bűnügyi történet, amelyben társadalmunk negatívumai mutatkoznak meg. A „fumetti neri” tulajdonságából adódik, hogy fekete-fehér képregényről van szó, ami ráerősít a durva rajzok keltette megbotránkozásra, amellyel bemutatja, hogy a minket körülvevő világ milyen taszító is valójában. Ami pedig az irodalmi vonatkozást illeti: az író tudatosan megidézi az eredeti Collodi-mű elemeit, emellett a narrátor és Pinocchio figurájának összemosásával is játszik. Ezt nemcsak a képregény szövege eredményezi, hanem Zorzin grafikai is. Sokszor nincsenek is szövegszerűen megjelenítve a regényre való utalások, hanem csak egy-egy panel háttérében vagy valaki álmában tűnik fel egy-egy regénybeli alak vagy esemény.

Spirito és Zorzin műve már a címében (*Pinocchio cuore di legno*) is rájátszik – a *Pinocchió*n kívül – egy másik irodalmi műre: a *Pinocchió*-val csaknem egy időben íródott Edmondo De Amicis-regényre, a *Szívre (Cuore)*. Ennek főhőse engedelmes, szorgalmas, jó gyerek: Enrico Bottoni. A regény a hazaszeretetet, a szülők és a tekintély tiszteletét, az engedelmisséget, az áldozatkészséget és a könyörületeséget állítja példaként a fiatalok elé. A mai napig a *Pinocchio* mellett ez a legolvasottabb olasz könyv, és csaknem olyan kitüntetett

¹⁸ VARRÓ Attila: „Will Eisner: Contract with God” (Szerződés Istennel – 1978), in.: VARRÓ Attila: *Kult-Comics*, Mozinet-könyvek, Bp., 2007, 33-40., 33.

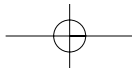


helyen szerepel az olasz irodalmi kánonban, ugyanolyan nagy hatású volt, mint Collodi műve. Mint Lénárd Sándor fogalmaz: „Olaszország kapuja a *Szív*. Olaszországról csak olyan könyvben lehet igazat írni, amelynek a címlapjára egy nagy piros szív van festve. Ne higgy azoknak, amelyeknek csizma van a címlapján”.¹⁹ A *Szív* főhőse, Enrico éppen az ellentéte volt Pinocchióknak, de mivel Pinocchio a kalandok során rendes, szófogadó, engedelmes gyerekké változott, így olyan lett, mint Bottoni. Azonban ezeket a tulajdonságokat a *Faszívű Pinokkió*ban nem tudja megtartani, sőt el is veszti őket, így újra visszaváltozik fabábuvá. A képregényben felmerül a kérdés, hogy Pinocchio valóban átváltozott-e hús-vér emberré, és tudott-e tanulni a hibáiból, vagy belül megmaradt „fabábunak”. Erre a műben a címen kívül is többször van utalás: „...akinek a lelke fából van”, „Fafej vagy, és az is maradsz”, „Hát meg sem ismeresz, fafej?”. „...mindig is fafejű voltál”.²⁰ És egyben az is kérdés, hogy mi tudunk-e változni, tanulni a hibáinkból, ellenállni a kísértéseknek.

A képregény egyik legnagyobb értéke a *Pinocchio* cselekményének erős átírása. A mű elbeszélője pszichoanalitikusának meséli el aprónak tűnő problémáját. Gyermekkorában a nagybátyja padlásán találkozott egy Pinocchio-fabábuval, aki elmesélte neki saját történetét. Pinocchio elmondta, hogy mi történt vele, miután igazi gyermek lett, hogyan „boldogult” a mindennapi életben. Megházasodott, gyermeke született, és volt egy jól fizető állása. Ez a jólét akkor változott meg, amikor a Cat&Fox Hitelintézet emberei rászédtek, ezután elveszítette a munkáját, a családját, hajléktalanná vált. Ekkor találkozott Kanóccal, régi barátjával, aki megmutatta neki a „Játékok Országát”, és rávette olyan törvénytelen cselekedetekre, mint a csalás, lopás, drogfogyasztás. Azonban közben beleszeretett Celestébe, egy örömlányba, akiért mindent megtett, még embert is ölt. Az elbeszélés szerint emiatt a tette miatt változott vissza végleg fabábuvá és került ide a padlásra. Pinocchio történetére való utalások több szinten megmutatkoznak a műben: vizuálisan, verbálisan, illetve cselekményszerűen is. A *Pinocchió*ban szereplő alakok a XXI. századi átírásban is ugyanabban a szerepkörben tűnnek fel, mint a regényben. Ilyen például Kanóc, aki úgymond a XXI. századi „Játé-

¹⁹ SZTANÓ László: *Olasz–magyar kulturális szótár*. (Cuore szócikk), i. m., 90. Az idézet Lénárd Sándor *Völgy a világ végén* című művéből származik.

²⁰ SPIRITO – ZORZIN: *Faszívű Pinokkió*, i. m., 4., 27., 52., 54.



kok Országát”, vagyis a kaszinók, a diszkók, és az örömlányok világát mutatja meg Pinocchióknak. Feltűnik a regényből ismert Róka-Macska páros, akik a regényben félrevezetik Pinocchiót, és csellel ellopják a pénzét, majd fel is kötik. A Collodi-mű főbb szereplői közé tartozik még a Tündér, Pinocchio segítője, aki idővel barátja lesz, majd testvéri viszony alakul ki köztük („ha velem akarsz maradni, te leszel az én kisöcsém, én meg a te jószágos nővéreké leszek”),²¹ utána pedig a pótmama szerepét tölti be. A *Faszívű Pinokkió*ban a Tündér alakja Celestével azonosítható. Ő az egyetlen, aki Pinocchio szétcsúszó életében reményt, örömet és valamiféle célt nyújt, ugyanúgy, mint a Tündér a regény világában. A Spirito – Zorzin szerzőpáros művében a Tündér alakjára való utalások nagyon finomak, például Pinocchio és Celeste párbeszédében a fentebb idézett Tündér mondata szinte szó szerint visszaköszön: „Nem kell, ha velem akarsz maradni, légy az elválaszthatatlan öcsém, én meg a te nővéreké”,²² illetve Pinocchio egyszer tündérhez hasonlítja Celestét. De ennél finomabb utalások is találhatóak a képregényben, mint például a tűznyelő bábmester felidézése az ürühús említésével, hisz, aki ismeri az eredeti történetet, az tudja, hogy Pinocchiót a bábszínházban azért akarják a tűzre vetni, mert az nem ég eléggé, és így nyers marad a bábmester ürühúsa. A képregényben Pinocchio főnöke (nem véletlenül pont ő, hisz a bábmester is egyfajta főnök-figura szerepet tölt be a Collodi-műben) arra hivatkozva bocsátja el, hogy „az ürühús leértékelődött”,²³ így nincs szükség rá.

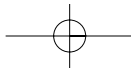
Ezek az apró jelek mutatják, hogy Pietro Spirito és Nadia Zorzin tudatosan használták fel a Pinocchio-történet elemeit, rájátszva az eredeti műre, kiforgatva azt. Ráadásul nemcsak kimondva találhatóak utalások a regényre. Mint említettem, a képregény sokszor a cselekmény sorrendjét is követi. Ilyen például az a rész, amikor Pinocchiót a csendőrök elfogják, bebörtönzik, majd amikor kiengedik, elkezd lopni. Ez a regényben is pontosan ugyanígy következik be. De még ha nem is ugyanolyan sorrendben történnek az események, Pinocchio szinte mindegyik képregénybeli tettel találunk párhuzamot a regényben.

Spirito és Zorzin képregénye úgy játszik rá az eredeti történetre, hogy annak elemeit aktualizálva és radikalizálva használja fel. Pi-

²¹ COLLODI: *Le avventure di Pinocchio – Pinocchio kalandjai*, i. m., 127.

²² SPIRITO – ZORZIN: *Faszívű Pinokkió*, i. m., 80. (a fordítást pontosítottam)

²³ SPIRITO – ZORZIN: *Faszívű Pinokkió*, i. m., 30.



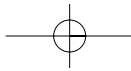
nocchio élettörténete negatívvá válik, és a szerzőpáros ezt úgy éri el, hogy a felnőtt Pinocchioval „újrajátszatják” a regényben megélt szituációkat. Azonban amíg a gyermek Pinocchio ezekből tanult és javult általuk, addig a felnőtt Pinocchio ugyanezek miatt egyre lejjebb süllyed, így a két mű ellentétbe is állítható egymással, hiszen teljesen más lesz a végkifejletük. Amíg az eredeti történet részben a fejlődésregény narratívájára épül, a képregény ennek fordítottja. Ezt Pinocchioinak a regény elején és a képregény végén lévő cselekedete is jól példázza: míg Pinocchio a regényben bábuléte elején követi el a legszörnyűbb tettet, vagyis megöli a Beszélő Tücsköt („...ám a kalapács, fájdalom, épp a Tücsök fejét találta telibe; annyi ereje maradt csak szegénynek, hogy még egy utolsót cirpeljen, aztán a falra kenődve kimúlt.”),²⁴ addig a képregénybeli Pinocchio emberléte végén gyilkol, és ezért változik vissza bábuvá. Vagyis a szerzőpáros műve ugyanazokkal az elemekkel, eszközökkel – ezek sorrendjét egyébként nem mindig megváltoztatva – éri el pontosan a regénnyel ellentétes hatást.

Releváns társadalomkritika vagy túlzó apokalipszis?

Spirito és Zorzin képregényében Pinocchio története a XXI. századba helyeződik át, melynek köszönhetően a szerzőpáros műve századunk társadalmának kritikája, épp úgy, ahogyan ez az eredeti regényben a XIX. század világára vonatkozóan is megjelent, azonban ott nem ennyire hangsúlyosan. A képregény az eredetileg pozitív szereplőket felhasználva, azokat önmagukból kifordítva domborítja ki századunk negatív oldalát. Például Gepetto halálával az egészségügy egyre romló helyzetét és az orvosok betegekhez való többnyire vitatható hozzáállását mutatja be, Celeste pedig, mint már említettem, örömlányként tűnik fel. Pinocchio életén keresztül a mű nyíltan, néha provokatívan jeleníti meg a XXI. század megoldatlan társadalmi kérdéseit, a szerencsejáték szenvedélyét, a prostitúciót, a drog- és alkoholfogyasztást, a bűnözést, az antiszemizmust, a munkanélküliséget, a hajléktalanságot és következményeit.

A Collodi-műre való rájátszást, illetve a társadalomkritikát a képregény grafikája is felerősíti: gyakran csak a háttérben tűnnek fel képi utalások egy-egy panelben. Mikor elkezdődik Pinocchio át-

²⁴ COLLODI: *Le avventure di Pinocchio – Pinocchio kalandjai*, i. m., 31.



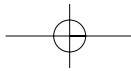
változása, egyre többször jelenítődnek meg olyan események vagy figurák a képregényben, amelyek Pinocchio bábuléteiben is feltűntek. A gyermek és a felnőtt hős életét és (vissza)fejlődését egy-egy panelben gyakran párhuzamosan látjuk. A történet előrehaladtával egyre sötétebbé válnak a képek is, és egyre többször koncentrikus körökre osztott panelek fejezik ki az események tragikumát, zaklattottságát. A bizarr és túlzó rajzok ráerősítenek a képregény társadalmunkhoz való eleve negatív hozzáállására. Ezek az elemek is azt az érzést erősítik, hogy a felnőtt Pinocchio története rémálmomá alakul át, ahogyan a regényben is a Játékok Országá rémálmom érzetét kelti, amikor átváltoznak szamarakká,²⁵ azonban míg a regényben ez az érzés elmúlik és megszabadulnak, a *Faszívű Pinokkió*ban ez nem lehetséges, a főszereplő nem tud „felébredni”, és egyre jobban belesüllyed a szörnyűségekbe.

Az előbb felsoroltak miatt a képregény is nagyrészt didaktikusává válik, rájátszva az eredeti mű didaxisára. Amíg a Collodi-műben a nevelési célzat pozitív hatást kelt, és eredményeket ér el, addig a XXI. századi műben a didaktikusság inkább kritikai funkciót kap. Egyben ez a kritika gyakran túlzóvá és sztereotippá válik, viszont a sztereotipizáló képek is a képregény didaktikusságát erősítik. Hisz a sztereotípiák olyan adaptáló mechanizmusok, melyek segítenek eligazodni a világ ingertömegében, vagyis természetes velejárói szociális életünknek, azonban megvan az a negatív hatásuk, hogy gyakran előítéletekhez vezetnek, mivel a társadalom egyből kategorizál, csoportba rendez.²⁶ A *Faszívű Pinokkió*ban is különböző társadalmi csoportok jelennek meg a sztereotip tulajdonságaikkal együtt, amelyek egyrészt tanító (vagy legalábbis iránytű) jellegűek, másrészt kritikaiak.

Spirito és Zorzin műve így kétféleképpen írja át Pinocchio történetét: egyrészt azon a szálon maradva, amit a regény működtet, másrészt viszont ennek pontosan az ellentétéként. A kétféle átírás, mint említettem is, a cselekedetekben, a rajzokban, illetve a didaktikus jellegben is megmutatkozik. Míg a Collodi-mű fejlődésregény is, addig a képregény annak kifordítása, részben a két század világlátása eredményeként. A XIX. század még hitt abban, hogy a világ-

²⁵ GANDOLFO, Luigi: *Pinocchio, romanzo escatalogo*, 2-3. (http://www.cosarestaseromaperisce.com/pinocchio_romanzo_attuale.pdf) – utolsó letöltés: 2012. 11. 10.

²⁶ ELEK Balázs: *A sztereotípiák szerepe a bizonyítási eljárásban*, 4-6. (<http://www.debrenceniuletotabla.hu/doc/bunteto/Sztereotipiak.pdf>) – utolsó letöltés: 2012. 12. 01.



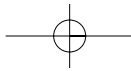
nak létezik valamiféle értelme, s fontos volt az egyén fogalma. A XXI. századi embereket azonban olyan sok adat veszi körül, hogy az egyén kérdése elértéktelenedik és a világnak sokszor csak a negatív oldala tűnik ki az információáradatból. Éppen ezért a világ értelmét nem látják olyan tisztán, az én bizonytalan pozíciójának élmenye megerősödik. Mint ahogy Pinocchióval is megtörtént, hisz jót akart, „fejlődni akart”, ám mivel rossz információ jutott el hozzá, és így az élete értelme is elveszett, onnantól már nem tudott tájékozódni a világban.

A nézőpontváltások funkciója a képregényben

A képregény több nézőponttal, több elbeszélővel operál, gyakran több szinten is egybemossa azokat. A két Pinocchio-történet párhuzamosan fut benne. Erre a legjellemzőbb példa, mikor Pinocchio a tükörbe néz és nemcsak a tükörképe „néz vissza” rá, hanem koncentrikus körökben megjelennek a jelen és a múlt eseményei is.²⁷ Így sokszor olyan, mintha a jelenre kivetítené gyermekkori emlékeit, és ezek segítségével értelmezné a világot. Illetve, amikor egy-egy olyan cselekedetet tesz, amely bábuként a múltban is megtörtént vele, akkor az képileg is megmutatkozik (általában egy különálló panelben látjuk a fabábu kezét), a „mutáció” előrehaladását így folyamatosan érzékeljük. Emellett Pinocchio felnőtt világában rendszeresen olyan megjegyzések hangzanak el, amelyek a múltra utalnak vissza, ezáltal is összemosva a nézőpontját a gyermek, illetve felnőtt Pinocchióval. Ám nem csak itt érzünk csúsztatást, hanem a páciens (narrátor) és a bábu történetében is, hisz a kerettörténet az előbbié. Ezt erősíti, hogy a narrátor mellett folyamatosan ott van Pinocchio árnyéka, összemosódik a két alak, és a végén úgy búcsúzik a pszichoanalitikustól – aki az olvasó metaforája is lehet, hisz más funkciója nincs, csak (meg)figyel –, hogy: „Most én is elmegyek doktor úr. Az idő lejárt. Megfogadom a tanácsait: A tükörben önmagamot fogom keresni. Megtanulok szembenézni a lelkiismeretemmel. Átírom az álmaimat. Megbékülök az **árnyékkal**. Felszáritom a könnyeimet. Csak nem akarok szenvedni többé.”²⁸ Ez a zárlat átírja az egész képregényt, ráadásul több értelmezése is lehet.

²⁷ SPIRITO – ZORZIN: *Faszívű Pinokkió*, i. m., 70-71.

²⁸ SPIRITO – ZORZIN: *Faszívű Pinokkió*, i. m., 129-130. Kiemelés az eredetiben.



Egyrészt felmerül a kérdés, hogy Pinocchio vajon benne él-e a narátorban, ő maga Pinocchio, vagy csak Pinocchioval azonosul Pinocchióval a gyermekkori élménye miatt. Másrészt azonban úgy is lehet értelmezni, mint kitalációt, egy trauma kivetülését. Erre az érzésre a képek is rásegítenek, hisz valamikor olyan rémálomszerűvé alakulnak át, hogy a reális világ meseszerűvé válik, és az eredetiből kiindulva a két világ elemei is keverednek.

Pietro Spirito és Nadia Zorzin képregénye a Pinocchio-történet olyan újraírása, amely már nem csupán rejtve, hanem nyíltan a felnőttekhez szól. Körképet ad korunk problémáiról és az ember esendőségéről ebben a világban, mint a regény a saját korában. A mű rámutat arra, hogy Pinocchio mindannyiunkban ott él, mindannyian találkozunk valamilyen formában azokkal a „csábításokkal” és problémákkal, erkölcstelenségekkel, amelyekkel ő. Már csak az a kérdés, hogy meg tudunk-e küzdeni ezekkel, ellen tudunk-e állni a világ kísértéseinek, visszaváltozunk-e teljesen fabábuvá, vagy leküzdjük a bennünk élő Pinocchiót? Mert „Pinocchio mi vagyunk”,²⁹ mi, akik tudunk azonosulni a gyermek és a felnőtt Pinocchióval is, hisz ugyanolyan gyengék, esendők vagyunk a világban, mint ő. Hogy melyik része Pinocchio figurájának, azt már mi döntjük el. Mert, ahogy Lénárd Sándor is írta: „Nincs olasz, aki ne ismerné! Olyan sincs, aki valamiben ne hasonlítana rá. Pinocchio mindig jót akar, mindig csak az akaratereje hiányzik. A lelkiismerete egy beszélő tücsök. Álma a paese dei balocchi, a játékszország. Réme a nagy carabinieri (csendőr). Nem lehet haragudni rá. Örökké a kékhajú tünderről álmodik... az igazi izmus itt csak egy általános szabad pinocchizmus lehetne.”³⁰

²⁹ ROCHIRA, Alberta: „Pinocchio a fumetti diventa »noir«. Spirito e Zorzin interpretano la favola in chiave contemporanea” in: *Il Piccolo*, 2011. 09. 17. (<http://www.fernandel2.it/pdf/Il-piccolo-17-09-2011.pdf>) – utolsó letöltés: 2012. 10. 20.

³⁰ SZTANÓ László: *Olasz–magyar kulturális szótár*. (Pinocchio szócikk), i. m., 220. Az idézet Lénárd Sándor *Völgy a világ végén* című művéből származik.

VENCZELI JÓZSEF

Az implicit és explicit performatív mondatok jelentésazonosságáról

I. Austin elmélete és a jelentésazonosság elve

J. L. Austin a beszédaktus-elmélet létrehozásakor a deskriptív fallácia ellen szándékozott fellépni. A deskriptív fallácia az a tévhit, miszerint a nyelv egyetlen funkciója, hogy ténymegállapításokat tegyen, illetve leírásokat adjon a világ pillanatnyi állásáról. Az ilyen leíró vagy konstatív mondatok fő jellegzetessége, hogy vagy igazak, vagy hamisak, azaz rendelkeznek valamilyen igazságértékkel. Austin azonban felhívja figyelmünket egy, a fentitől eltérő kategóriára, a performatív mondatokra. A performatív mondatok jellemzően nem tesznek megállapításokat a világról, és nem is rendelkezhetnek igazságértékkel. Ehelyett a beszélő valamilyen cselekvést hajt végre segítségükkel, és a cselekvés sikerességének függvényében boldogultnak vagy boldogulatlanak tekintjük őket.¹ A megnyilatkozások ezen felosztását Austin speciális beszédaktus-elméletként emlegetjük. A *Tetten ért szavak*² című – egy 1955-ös előadásorozat alapján szerkesztett és posztumusz kiadott – kötet végére Austin szakít a speciális elmélet konstatív-performatív felosztásával, miután felfedezi, hogy valójában minden megnyilatkozás rendelkezik performatív tulajdonságokkal. Az új felosztás – az általános elmélet – lokúciós, illokúciós és perlokúciós aktusokat különböztet meg, melyek minden megnyilatkozásnál egyidejűleg jelen vannak.³ Lássunk egy egyszerű példát:

¹ AUSTIN, John L.: „Performative-Constativ”, in: SEARLE, John R.: *The philosophy of language*, Oxford University Press, 1971, 13-22.

² AUSTIN, John L.: *Tetten ért szavak*, Akadémiai, Bp., 1990.

³ Ebben a cikkben elsősorban a lokúciós és illokúciós aktusokra koncentrálok. Egy lokúciós aktus végrehajtása *eo ipso* egy illokúciós aktus végrehajtása is, a perlokúciós aktusokat viszont nem tekintjük ilyen közelinek, és jelen írás témáját tekintve nem is lényegesek.

„Figyelmeztetek, hogy Polonius a függöny mögé rejtőzött.”

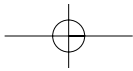
A lokúciós aktust „valami mondásaként”, azaz a tulajdonképpeni jelentés közvetítéseként definiálja, és kifejtése során három további elemre: fonetikus, fatikus és rétikus aktusokra osztja fel. A fonetikus aktus bizonyos zajok, például a [cs] hang kibocsátásának aktuusa. A fatikus aktus a következő lépés a jelentésteliség felé, bizonyos hangsorok vagy szavak kibocsátását jelenti, amelyek vagy ténylegesen egy adott szókinszhez tartoznak, vagy ahhoz tartozónak látszanak. Például ha egy kiváló hangutánzó képességgel rendelkező lantfarkú madár emberi szavaktól megkülönböztethetetlen hangsorokat ejtene ki, biztosak lehetnénk benne, hogy azok nem rendelkeznek azzal a jelentéssel, amellyel egy ember ejthetné ki őket, de ezek ettől még jól formált fatikus aktusok. Ebbe a kategóriába tartozik az is, amikor valaki egy általa nem ismert nyelven próbál megszólalni. A szavak rendelkeznek valamilyen jelentéssel a nyelv valódi beszélői számára, de a beszélő e nélkül ejti ki őket. A fatikus aktus tárgyát fémának nevezzük. A rétikus aktus a fatikussal szemben egy féma kiejtése, de már többé-kevésbé határozott értelemmel és jelöllettel, azaz jelentéssel.⁴A három részaktus tehát szorosan összefügg, de nem következményei egymásnak. A rétikus aktus funkciójából adódóan a lokúciós aktust a szakirodalom gyakran összemossa a jelentéssel, de valójában mindhárom részaktus szükséges feltétele a sikeres lokúciós aktus végrehajtásának.

Az illokúciós aktus egy bizonyos illokúciós erő közvetítése egy lokúciós aktus végrehajtása közben. Az illokúciós erő mibenléte attól függ, hogy milyen cselekvést hajtunk végre a mondat kimondásával. Ez jelen esetben egy figyelmeztetés, de lehetne például kérdés, engedélyezés, köszönetnyilvánítás és még számtalan más.

A perlokúciós aktusokat a hallgatókra kifejtett hatás vagy a beszélők kiváltott reakció határozza meg. A beszélő megnyilatkozása például kiválthat egy hallgatóból meglepetést, rémületet, megszeppenülést, megkönnyebbülést vagy bármi más hasonlót, függetlenül a beszélő szándékától.

A fenti példamondatban szereplő „figyelmeztetek” ige egy egyértelműen elkülöníthető performatív vagy illokúciós ige. Ez

⁴ Austin a jelentést az értelem és jelöllet (eredetileg: sense and reference) együtteseként definiálja, de műveiben nem fejt ki, hogy a fregei kifejezéseket pontosan milyen interpretáció szerint kellene értelmeznünk.

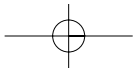


alapján határozzuk meg a mondat illokúciós erejét mint figyelmeztetést. Az ilyen ígét tartalmazó mondatokat a továbbiakban explicit beszédaktusnak fogom nevezni. Azonban nem mindig ilyen egyszerű a helyzet. Valós szituációkban ugyanis hajlamosak vagyunk elhagyni az illokúciós ígét. Ez elsőre életszerűbbnek is hat, azonban a mondat pontos erejét illetően bizonytalanságot okozhat. Például egy olyan egyszerű felszólító mondat esetében, mint a „Menj!”, nem feltétlenül tudjuk, hogy kérésről, parancsról, engedélyezésről vagy bármi másról van-e szó. Az olyan mondatokat, melyekből hiányzik az illokúciós ige, implicit beszédaktusoknak nevezzük.

Austin elképzelése szerint az első nyelvek főleg ilyen vagy még egyszerűbb megnyilatkozásokból álltak, az explicit illokúciós igeik használata pedig a nyelv fejlődésének egy késői szakaszára tehető. A primitívebb nyelvekben a kontextus és az alárendelt más struktúrák felelnek a mondat erejének egyértelműsítéséért. Ilyen lehet az igemód, a hangsúly, a határozói szerkezetek, a kötőszavak vagy a megnyilatkozást kísérő gesztusok.⁵ Az általános beszédaktus-elmélet szerint tehát az implicit mondatok ugyanúgy rendelkeznek illokúciós erővel, mint az explicit változataik, sőt minden implicit beszédaktust át lehet alakítani explicitté az illokúciós ige beillesztésével. A mondat jelentését nem befolyásolja, hogy jelen van-e benne az explicit illokúciós ige, vagy sem. Eszerint például a „Figyelmeztetek, hogy Polonius a függöny mögé rejtőzött.” mondat jelentése megegyezik a „Polonius a függöny mögé rejtőzött.” mondatéval. Pusztán annyiban különböznek egymástól, hogy az elsőben expliciten megjelenik az illokúciós erő, míg a másodikban nem. Ez a jelentésazonosság elve.

Miután Austin szakít a speciális elmélettel, elkötelezi magát amellett, hogy minden megnyilatkozás performatív. Ezt a gondolatot támogatja az implicit és explicit formák közötti átalakíthatóság garanciája is. A jelentésazonosság elve valójában nem is egy kimondott elv, hanem ennek a garanciának a következménye. Austin arról akart biztosítani, hogy a performativitás, az illokúciós erő akkor is jelen van a mondatban, ha nem jelzi külön ige. Ezzel egyidejűleg azonban elfogadja, hogy mivel az illokúciós ige egyetlen funkciója az erő explikációja, az ige jelenléte vagy hiánya nincs befolyással a mondat jelentésére, ez pedig ellenvetések sorát zúdítja elméletére.

⁵ AUSTIN: *Tetten ért szavak*, i. m., 84-88.



A következő részekben a legfontosabb kritikákat mutatom be, és amellet fogok érvelni, hogy a jelentésazonosság elve a megmen-tésére irányuló próbálkozások ellenére sem tartható, és egy problé-mamentesen működő beszédaktus-elmélet létrehozása érdekében feltétlenül ki kell iktatnunk.

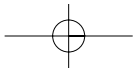
II. Cohen ellenvetései: Van-e jelentése az illokúciós erő-indiká-tornak?

L. J. Cohen szerint Austin eddigi állításai alapján csábító volna azt feltételeznünk, hogy a mondat jelentése egyedül a „hogy”-os mellékmondatban van. Ebben az esetben érthető lenne, hogy az illokú-ciós ige jelenléte irreleváns a mondat jelentésére nézve, viszont az illokúciós igét tartalmazó tagmondatnak⁶ nem lehetne semmiféle jelentése. Bár ez biztosítaná a jelentésazonosság helyességét, sajnos több okból is elfogadhatatlannak tűnik.⁷

Először is azért, mert ha önmagában vizsgáljuk az illokúciós igét tartalmazó tagmondat alkotórészeit, egyenként mindegyik ren-delkezik önálló jelentéssel. Továbbá, Austin saját terminológiájával élve, önálló fonetikus és fatikus elemek. Mivel a lokúciós aktust, az-az a jelentést közvetítő aspektust éppen ezek alapján határoztuk meg, a jelentésnek meg kell változnia, ha az illokúciós erő-indiká-tort hozzátesszük egy másik mondathoz. Az illokúciós erő-indiká-tor jelentésnélkülisége ellen szól ezen felül, hogy az olyan önálló performatív megnyilatkozásoknak, mint „Tiltakozom!” vagy „Kö-szönöm!”, szintén rendelkeznie kell jelentéssel. A csábítónak neve-zett nézet szerint azonban a „hogy”-os mellékmondattal kiegészít-tett változataik semmilyen módon nem járulnak hozzá jelentésük-höz. Tehát ezeknek az önmagukban értelmes elemeknek is el kelle-ne veszíteniük jelentésüket, amint egy mellékmondattal egészülnek ki. Ez az ellentmondás arra kényszerít, hogy elveszük az illokúciós erő-indikátor jelentésnélküliségének csábító nézetét, és más megol-dás után nézzünk.

⁶ John Searle terminológiája alapján illokúciós erő-indikátornak nevezem azt a szer-kezetet – jellemzően az első tagmondat –, amely tartalmazza az explicit illokúciós igét és az illokúciós erőért felelős esetleges egyéb elemeket.

⁷ COHEN, L. Jonathan: „Do illocutionary forces exist?”, *The Philosophical Quarterly*, 1964/14, 118-137., 120-125.



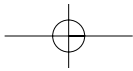
Meg kell tehát vizsgálnunk, milyen következményekkel jár, ha az illokúciós erő-indikátornak van jelentése, és az részt is vesz a teljes mondat jelentésének kialakításában. Mielőtt azonban ilyen irányt venne vizsgálódásunk, emlékezzünk vissza, hogy az általános beszédaktus-elmélet szerint minden lokúciós aktus végrehajtása *eo ipso* egy illokúciós aktus végrehajtása is.

Hogyha minden lokúciós aktus egyben illokúciós aktus is volna, azaz a jelentés és az illokúciós erő mindig együtt járna, akkor miféle lokúciós aktus lenne elkülöníthető az olyan megnyilatkozásokból, amelyek pusztán egy önálló illokúciós igéből állnak? Pontosan tudjuk, mi a „Köszönöm!” mondat ereje, mivel más sincs benne, csak egy illokúciós ige. Viszont pontosan meg tudjuk mondani azt is, mi a jelentése: az, hogy köszönöm. Cohen azt sugallja, hogy ha az illokúciós ígét tartalmazó tagmondat hozzájárul a jelentéshez, akkor valójában az illokúciós erő semmiben sem különbözik a jelentés azon részétől, amelyet ez a mondatrész közvetít. Megoldása szerint az illokúciós erőt a mondat jelentésétől sehogyan nem különíthetjük el, mivel a kettő ugyanaz. Pontosabban a mondatoknak csak jelentése van, és az felelős minden olyan jelenségért, amelyet Austin az illokúciós erők kategóriájával kíván megmagyarázni.⁸

A sikeresen végrehajtott lokúciós aktus – ami a rétikus részaktus által a jelentést hordozza – már önmagában elegendő a cselekvés pontos céljának meghatározására. Az illokúciós ígék jelenléte vagy hiánya ettől még ugyanolyan jelentős kérdés marad, ha nem lesz jelentősebb, de fontos, hogy az illokúciós erőre többé ne tekintsünk a mondat önálló részeként, hanem a jelentés terminusaiban tárgyaljuk. Cohen tehát csak formálisan eliminálná az illokúciós erőt, funkcióját valójában a lokúciós aktusokra és ezzel a jelentésre ruházná. A performatív előtag, avagy illokúciós erő-indikátor jelentésnélkülisége ellen való érvelése így is kielégítő. Ha pedig az illokúciós erő-indikátor hatással van a jelentésre, akkor a jelentésazonosság elve nem lehet helyes, hiszen egy mondat illokúciós erő-indikátorral való kiegészítése vagy attól való megfosztása mindig eltérő jelentésű mondatokat eredményez.

John Searle-nek, akit Austin utódjának tekintünk a beszédaktus-elmélet tökéletesítésében, szintén akadtak kritikus gondolatai Austin hármass felosztásával kapcsolatban. Ő azonban az illokúciós aktusok reformja helyett a lokúciós aktusokat eliminálná, a beszédak-

⁸ COHEN: i. m., 125.



tusok elemzésére pedig az illokúciós erők és propozicionális tartalmak megkülönböztetését javasolja. A III. szakaszban megpróbálom feltárni, milyen viszonyban vannak Searle beszédaktus-elméletre vonatkozó nézetei a jelentésazonosság elvével.

III. Próbálkozás a jelentésazonosság megmentésére: Searle pszichologizáló megközelítése

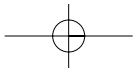
John Searle átfogó Austin-kritikájának egy fontos részlete szintén érinti a jelentésazonosság kérdését. Bár érvelésében nem mondja ki egyértelműen a jelentésazonossággal kapcsolatos nézeteit, elsöre mégis úgy tűnik, minél nagyobb mértékben szeretné megóvni az eredeti, austin-i gondolatokat.

Ere enged következtetni, hogy Searle beszédaktus-elméletének központi eleme egy grice-iánus alapokon nyugvó jelentéselmélet, melynek lényege, hogy a hallgató azáltal érti meg a beszélő mondatának jelentését, hogy felismeri szándékát az adott jelentés átadására, méghozzá az illokúciós erőket szabályozó konvenciók alapján, amelyek jelen vannak a beszélő megnyilatkozásában.⁹ Azzal, hogy az illokúciós erőket irányító konvenciókhoz köti a jelentés átvitelét, megmenti az elméletet az eredeti grice-i megközelítést érő kritikától, miszerint a mondat beszélői jelentése semmilyen összefüggésben nincs a hagyományos mondatjelentéssel, és így bármilyen mondat kimondásával kifejezhetünk bármilyen jelentést, ami a kommunikáció lehetetlenné válásához vezetne.

A beszélő által közölni szándékozott mondat jelentése csak akkor adódott át, ha a hallgató felfogta a beszélő szándékát. Ez teret enged a jelentésazonosság lehetőségének, mert látszólag semmi nem zárja ki, hogy a beszélő mindig rendelkezzen egy határozott szándékkal implicit megnyilatkozásai megtételekor, amely alapján mondatát át lehetne alakítani explicit formába.

Ehhez kapcsolódik szorosan a kifejezhetőség elve, amely szerint bármilyen esetben, ha megnyilatkozást akarunk tenni F erővel, lehetséges olyan mondatot alkotni, melynek jelentése pontosan kifejezi F erőt – azaz ha szándékozhatom F erőt közvetíteni, akkor ezt

⁹ SEARLE, John R.: „What is a Speech Act?“, in: SEARLE, John R.: *The philosophy of language*, Oxford University Press, 1971, 39-53., 44-46. SEARLE, John R.: *Beszédaktusok – nyelvfilozófiai tanulmány*, Gondolat, Bp., 2009, 55-63.



kifejezhetem szavakkal is.¹⁰ Ez azt jelenti, hogy ha szeretnék kiejteni egy mondatot, és van valamilyen szándékom ezzel, akkor lehetőségem van a szándékomat szavakba önteni és egyértelműen kifejezni egy illokúciós erő-indikátor formájában. De lehetőségem van arra is, hogy ezt ne tegyem meg, és a mondatot homályosabb, implicit formában ejtsem ki. Ez a lehetőség elmosza a határokat, és megteremti az átjárást implicit és explicit forma közt, ezzel a jelentésazonosság elvét támogatva.

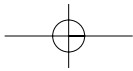
Ez a megközelítés az implicit beszédaktusok illokúciós erőit homályosnak mutatja ugyan, de arra utal, hogy többé-kevésbé határozottan jelen vannak akkor is, mikor a beszélő nem egyértelműsíti őket. A jelentésazonosságot implicit és explicit megnyilatkozás között tehát csak egyfajta pszichologizálás árán tarthatjuk fent. Azaz feltételeznünk kell, hogy a beszélő értette valahogy a mondatot, és hogy ennek szándékolt jelentése megegyezik azzal a jelentéssel, amellyel a mondat akkor rendelkezne, ha a beszélő explicit megnyilatkozást tett volna. Ekkor azonban számolnunk kell azzal a nehézséggel, hogy mivel a beszélő szándékát explikáló illokúciós ige soha nem került kimondásra, így nincs is lehetőségünk összevetni az implicit és az explicit verziót.

Searle következő érvelése további kellemetlen következményeket von maga után a jelentésazonosságra nézve. Először is felhívja a figyelmünket arra a tényre, hogy az explicit beszédaktusok a jelenlévő illokúciós ige jelentése által determinálják a megnyilatkozás illokúciós erejét. Tehát a lokúciós aktus végrehajtásával, azaz pusztán a jelentés közvetítésével egy illokúciós aktust is végrehajtottunk. Ezek szerint az ilyen mondatokra nem alkalmazható kielégítően az általános beszédaktus-elmélet hármass felosztása. Azonban nem csak az explicit megnyilatkozásokat érinti ez a probléma.

Austin szerint minden mondat jelentése meghatároz egy megfelelő indirekt beszédmódot (*oratio obliqua*), amellyel beszámolhatunk az adott megnyilatkozásról mint rétikus aktusról. A fatikus aktusokat viszont egyenes módon idézzük (*oratio recta*).¹¹ Ha a beszélő például ki akar küldeni valakit egy szobából, akkor megnyilatkozásáról mint fatikus aktusról úgy számolhatunk be: „Azt mondta: »Menj ki!«”. Míg ugyanezt a megnyilatkozást mint rétikus aktust így írhatjuk le: „Azt mondta, hogy menj ki”.

¹⁰ SEARLE: i. m., 31-33.

¹¹ AUSTIN: *Tetten ért szavak*, i. m., 113.



A jelentésbe mindenképp beletartozik az igemód. Ez pedig előírja nekünk, hogyan beszélhetünk magáról a mondatról. Például ha az eredeti megnyilatkozás egy kijelentő mondat, a beszámoló így fog kezdődni: „Azt mondta, hogy...”, míg egy kérdő mondat esetében a beszámoló „Azt kérdezte...” kezdetű lesz.

Szembetűnő, hogy a rétikus aktusokról szóló indirekt beszámolók egytől egyig illokúciós igéket tartalmaznak. Ezek alapján, mivel minden megnyilatkozásnak van módja, levonhatjuk a következtetést, hogy nincsenek „erő-független” megnyilatkozások, mert az igemód már önmagában utal egy illokúciós erőre.¹²

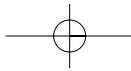
Austin tehát a rétikus aktusok meghatározásakor egyértelműen illokúciós aktusokként írta le őket. Ráadásul az eddig elmondottak alapján nem is lehetséges, hogy egy rétikus aktusról szóló indirekt beszámoló ne legyen egyúttal beszámoló egy illokúciós aktusról. Viszont ha minden rétikus aktus – és ezzel lokúciós aktus – egyben illokúciós aktus is, akkor le kell vonnunk a következtetést, hogy tisztán elkülöníthető lokúciós aktusok nem is léteznek.¹³

Amint láttuk, Searle nem a jelentésazonosság elvének támogatása céljából mondta ki az erősemlegesség lehetetlenségét, hanem hogy segítségével kiiktathassa a lokúciós aktusokat. Az implicit beszédaktusoknak – például az igemód alapján – feltétlenül tulajdonítható illokúciós erők a legtöbb esetben nem lehetnek azonosak az explicit formák illokúciós erejével, egyszerűen azért, mert túl általánosak, és a beszélőknek a mindennapi helyzetekben határozottabb szándékaik vannak megnyilatkozásaikkal. A javított griceianus jelentésemélet alapján az implicit mondatok illokúciós erejét a beszélő szándékától függőként határoztuk meg. Ebből nemcsak az fog következni, hogy az implicit mondatoknak nyelvtani meghatározottságuk alapján tulajdonítható illokúciós erők nehezen egyeztethetők a hipotetikus explicit formák erejével, hanem az is, hogy egy megnyilatkozásnak többféle illokúciós erőt is tulajdoníthatunk, ami szintén a jelentésazonosság ellen szól.

A lokúciós-illokúciós felosztás tehát abban a formában, amelyben Austin bemutatta, nem működik kielégítően. Helyette Searle új

¹² A jelenséget, miszerint minden mondat tartalmaz valamilyen elemet, amely meghatározza a – többé vagy kevésbé határozott – illokúciós erejét, a továbbiakban az „erősemlegesség lehetetlenségének elve”-ként fogom megnevezni.

¹³ SEARLE, John R.: „Austin on Locutionary and Illocutionary Acts”, *The Philosophical Review*, 1968/77, 405-424., 410-413.



felosztást kínál, melyben illokúciós aktust és propozicionális aktust különböztet meg. Searle szerint Austin a lokúciós aktuson az aktus tartalmát (mint propozíciót) érthette, és ettől meg kell különböztetni az erőt. Bemutatja, hogy egy adott – erőtől független – p propozicionális tartalom különböző erővel jelenhet meg, és a lokúciós aktustól eltérően jól elkülöníthető a mondaton belül. Persze a propozicionális aktus sem hajtható végre önmagában, anélkül, hogy egyidejűleg végrehajtanánk valamilyen illokúciós aktust is, de meg tudjuk ragadni mint erő-semleges elemet, így mentesül a lokúciós aktust sikeresen célzó ellenvetésektől.¹⁴

IV. A próbálkozás eredménye és a fentiek következményei

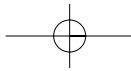
De nem kerültünk-e ezzel vissza a Cohen által kritizált nézethez, ahol a jelentést kizárólag az illokúciós erő-indikátortól független elemek hordozzák? Ha Cohen ellenvetését alkalmaznánk a searle-i elméletre, akkor a jelentés kizárólag a propozicionális tartalomban lenne, és az illokúciós erő-indikátornak nem lenne szerepe a jelentésben. Azonban a lokúciós aktusok eliminálásának következtében létrejött új rendszerezés¹⁵ egyik eredménye, hogy az illokúciós erő közvetítése a jelentés funkciója lett.¹⁶ Tehát Searle elmélete az illokúciós erőt a jelentés részeként kezeli. Így ha különböző illokúciós igékkel/erő-indikátorokkal egészítünk ki egy propozicionális tartalmat, különböző jelentésű mondatokat kapunk. Ezzel a lépéssel nemcsak kizárjuk az illokúciós erő-indikátorok jelentésnélküliségét, ahogy korábban Cohen tette, de elismerjük, hogy ugyanakkora jelentőségük van a teljes mondatjelentés kialakításában, mint a propozicionális tartalmaknak. Tehát szó sincs az utóbbiak kizárólagosságáról.

Searle grice-iánus jelentéselmélete alapján a beszélő által közölni szándékozott mondat jelentése csak akkor adódott át, ha a hallgató felfogta a beszélő szándékát. Ezt gyakran sikerül elérni egy implicit formában végrehajtott beszédaktussal is, pusztán a kontextuális információkra hagyatkozva. Akadnak azonban bonyolultabb szituációk, amelyekben a kontextuális információ nem kielégítő, és

¹⁴ SEARLE: „Austin on Locutionary and Illocutionary Acts”, i. m., 420-421.

¹⁵ SEARLE: i. m., 424.

¹⁶ SEARLE: i. m., 417.



a hallottak alapján nem tudjuk biztosan megmondani, mi lehetett a beszélő szándéka.

A feltételezés, hogy a beszélő által ténylegesen kimondott implicit mondat jelentése minden esetben megegyezik az eredeti szándéka által determinált jelentéssel, rengeteg félreértésnek enged teret. A kontextus és az illokúciós erőre utaló egyéb – az illokúciós igénél primitívebb – struktúrák¹⁷ túl sok lehetőséget adnak. Pedig a jelentésazonosság igazolásához szükséges lenne, hogy meg tudjuk határozni pontosan azt az illokúciós erőt, amely a beszélő szándéka által adott. Ha a beszélő megnyilatkozását kérésnek veszem, pedig parancsnak szánta, akkor a kettőnk közti kommunikáció sikertelen volt. A jelentésazonosság elve tehát csak akkor működik biztosan, ha a beszélő implicit formában kiejtett mondatát egyedül úgy érthetnénk, ahogy akkor érthettük volna, ha explicit formában mondja ki. Ekkor biztosak lehetnénk benne, hogy az implicit forma jelentése megegyezik az explicit formáéval. Erre viszont nincs lehetőség, mert a beszélő nem specifikálta, hogy mi a szándéka a megnyilatkozással. Searle pszichologizáló érvelése tehát képtelen igazolni a jelentésazonosságot, és ezért el kell vetnünk.

Mindkét kritika kapcsán elfogadtuk, hogy az illokúciós erő közvetítése a jelentés funkciója. A kontextuális információ és egyéb primitív erőjelző struktúrák azonban nem működnek kifogástalanul. Nem feltételezhetünk egy konkrét szándékolt erőt, amelyre az implicit formában kiejtett mondat minden esetben visszavezethető, mert a kontextuális információra való hivatkozás ennek biztosítására nem elegendő. A felmerülő kommunikációs zavarok elkerülése érdekében az illokúciós erőt a mondat ténylegesen jelenlévő és jelentéssel rendelkező elemei alapján kellene meghatározni, nem pedig bizonytalan jelentéselemekből és feltételezett szándékokból kikövetkeztetni. Az implicit beszédaktusokra pedig, mivel nem tudunk általános módszert adni illokúciós erejük meghatározására, érdemes volna úgy tekinteni, mint meghatározatlan erejűekre.

A fenti szakaszok értelmében, mivel az illokúciós erő-indikátorok jelentésnélküliségét kizártuk, Searle pszichologizáló megoldása pedig sok esetben félreértésekhez vezet, ami egy általános érvényű elmélet esetében megengedhetetlen, úgy látszik, nincs más választásunk, mint elvetni a jelentésazonosság elvét.

¹⁷ Ld.: 5. lábjegyzet.

BÁRDOS DÁNIEL

A reprezentációk memetikai megközelítésének védelmében

1. Bevezetés

Charles Darwin 1859-ben jelentette meg *A fajok eredete* című művét, mely pár év leforgása alatt megváltoztatta nem csak a korabeli tudományos paradigmákat, de mondhatjuk, hogy az egész nyugati gondolkodást. Az evolúcióelmélet szembeszállt azzal a világképpel, mely az élővilág változatosságát természetfeletti erők közreműködésével, a Biblia szó szerinti értelmezése alapján teleologikusan próbálta magyarázni. A darwini elmélet naturalisztikus oksági magyarázata rövid időn belül egyeduralgoddóvá vált a biológiában, és pár évtized leforgása alatt megjelent az éppen kialakuló társadalomtudományokban is. Ez általában vagy félrevezető leegyszerűsítéseken és általánosításokon, félreértéseken alapult és rendkívül gyakran elnyomó ideológiák használták elméleteik megalapozásaként; vagy pedig csupán hangzatos, de valójában üres metaforaként szolgált, mellyel az emberi kultúrákban meglévő „fejlődést” próbálták leírni.¹

A kognitív tudományok 1960-as évekbeli robbanásával az evolúciós gondolat ismét előkerült a társadalomtudományokban, ill. a pszichológiában – most már jóval adekvátabb formában, számottevő elmefilozófia relevanciával. A fő kérdés az, hogy milyen (evolúciósan kialakult) mechanizmusok teszik lehetővé a mentális reprezentációk terjedését, mely reprezentációk összessége végső soron a kultúrát alkotja? Mi teszi lehetővé, hogy ezek a mentális reprezentációk összehangolódjanak, és ezzel az ember mint csoportban élő

¹ A darwinizmus hatása a társadalomtudományokban rendkívül kutatott tudománytörténeti téma, könyvtárnyi irodalommal. Az általam jobbnak és olvasmányosabbnak tartott magyar nyelvű művek közül lásd: BERECZKEI Tamás: *A belénk íródott múlt. Biológiai evolúció és emberi viselkedés*, Dialóg Campus, Pécs, 1998. vagy SOMLAI Péter (szerk.): *Az evolúció elméletei és metaforái a társadalomtudományokban*, Napvilág, Bp., 2004.

szociális lény túlélési esélyeit növeljék? Egyáltalán mik is ontológiai státuszukat tekintve azok az entitások, melyek a magasan fejlett kognitív képességek alapját alkotják? Észre kell vennünk, hogy ezek (legalábbis részben) filozófiai kérdések, melyek megválaszolása nem empirikus vizsgálatokat igényel, hanem konceptuális elemzést!

Tanulmányomban Dan Sperber francia kognitív tudósnak és kulturális antropológusnak a mémelmélettel, annak is elsősorban Richard Dawkins által képviselt változatával szemben 2000-ben megjelent tanulmányában² felhozott ellenvetését fogom megvizsgálni. Egy rövid mémelméleti bevezető után bemutatom Richard Dawkins gondolatkísérletét, majd szeretném rekonstruálni Sperber ellenvetését és megvizsgálni, hogy valóban cáfolja-e a mémelméletet vagy sem, esetleg csupán annak egy általa félreértelmezett és/vagy leegyszerűsített változatát. Amellett fogok érvelni, hogy ez az ellenérv nem genuin cáfolata Dawkins koncepciójának, hanem annak bizonyos félreértésén és Sperber előzetes elméleti elköteleződésén alapul.

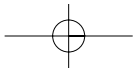
2. A kultúra szelekciós modellje – a mémelmélet

A reprezentációk megoszlásának egyik legismertebb és legnagyobb hatást kiváltó biologisztikus elképzelése az úgynevezett mémelmélet. Magát a mém kifejezést az oxfordi evolúciobiológus, Richard Dawkins találta ki 1976-ban megjelent könyvében *Az őnző gén*ben.³ Elképzelése nem előzmények nélküli, azonban Dawkins fejtette ki a koncepciót először rendszeres és programatikus formában. Dawkins az akkor uralkodó funkcionalista típusú szociobiológiai megközelítésekkel szemben szintén egy darwini prekonceptión nyugvó kultúraelméletet szeretett volna megalkotni, mely azonban génszelekciós felfogáson alapul, vagyis a szelekció alapegységének a gént, nem pedig egy magasabb szintű egységet tekint – kizárva a csoport-, ill. faj-szelekciós mechanizmusokat a kultúra magyarázatában.

A mém szó a görög *miméma* szóból származik – mely utánzást, imitációt jelent –, hangzásában pedig a génre rímel, utalva arra, hogy a mémek a génekhez hasonló módon működnek, csak egy el-

² SPERBER, Dan: „An objection to the memetic approach to culture”, in: AUNGER, Robert (szerk.): *Darwinizing Culture: The status of memetics as a science*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

³ DAWKINS, Richard: *Az őnző gén*, Kossuth, Bp., 2005.



térő hordozóközegben. A mentális reprezentációk terjedése során a repetitív mozzanatokot hangsúlyozza és ezzel magyarázza az adott reprezentációk eloszlását egy bizonyos populációban. Mik is tulajdonképpen a mémek Dawkins szerint? Leegyszerűsítve mondhatjuk azt, hogy a hétköznapi szóhasználatban a gondolatnak nevezett entitások, információs csomagok vagy mentális reprezentációk.

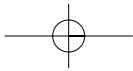
„A mém lehet egy dallam, egy gondolat, egy jelszó, ruhadívat, edények készítésének vagy boltívek építésének módja. Éppúgy, ahogy a gének azáltal terjednek el a génkészletben, hogy spermiumok vagy peték révén testből testbe költöznek, a mémek úgy terjednek a mémkészletben, hogy agyból agyba költöznek egy olyan folyamat révén, melyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk. Ha egy tudós egy jó gondolatot hall vagy olvas, akkor továbbadja kollégáinak és tanítványainak. Megemlíti cikkeiben és előadásaiban. Ha egy gondolatnak sikere van, azt mondhatjuk, hogy agyról agyra terjedve szaporodik.”⁴

A központi elgondolás, melyet a mémelmélet minden képviselője oszt, nagyjából a következő: a biológiai evolúcióban megismert mechanizmusok nem korlátozódnak pusztán egy szubsztanciára, hanem tkp. bármire érvényesek lehetnek, ami replikátorként képes funkcionálni. Dawkins és Dennett is expliciten kijelenti, hogy e kétféle evolúció mechanizmusai analógok egymással. „Dawkins szerint a mémek evolúciója nemcsak hasonlít a biológiai vagy genetikai evolúcióhoz. Ez a jelenség a természetes szelekció törvényeinek elég pontosan engedelmeskedik, és nemcsak egy evolúciós nyelvzettel metaforikusan leírható folyamat.”⁵ A replikáció, variáció és szelekció alapvető törvényei függetlenek a hordozó közegtől, kisebb eltérésekkel nem meghatározott számú evolúciós térben megvalósulhatnak, vagyis többszörösen realizálhatóak.

A mémelmélet heves viták keretében áll megjelentése óta. Ezek nagy hányada emocionális alapú támadás a naturalizáló megközelítésekkel nem szimpatizáló társadalomtudósok részéről, kisebb részük pedig a mémelméletet, mint a reprezentációk terjedését leíró modellt támadja. Ezek közé tartozik többek között

⁴ DAWKINS: *Az önző gén*, i. m., 178-179.

⁵ DENNETT, Daniel: *Darwin veszélyes ideája*, Typotex, Bp., 2010, 373.



Sperber epidemiológiai programján keretein belül kidolgozott attraktor modellje.⁶

3. A sperber-i kritika

A következőkben először is Dawkins gondolat kísérletét fogom bemutatni, ezután Sperbernek az erre adott ellenérvét fogom rekonstruálni. A mémelmélet sperber-i kritikája kapcsán tulajdonképpen két egymástól elkülönült, azonban közös gyökerű ellenérvről beszélhetünk. Az első ellenvetés az a mémelmélettel szemben felhozott leggyakoribb ellenérv, melyet legelőször Dawkins saját maga vet fel mint megfontolandó kritikát, és erre válaszol a dzsunkás gondolat kísérlettel. A másikat Sperber fejt ki először ilyen formában, azonban mint látni fogjuk, valójában egy, közös gyökerű kritikáról van szó, csupán más hangsúlyokkal. Ezzel azt állítja, hogy a dawkins-i analógia – miszerint a gének és a mémek tkp. azonos másolási pontossággal replikálódnak – hibás.

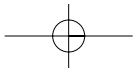
3.1. Az első ellenvetés

Sperber tanulmányában Dawkins nyomán a következőképpen definiálja a mém fogalmát: olyan kulturális replikátorok, melyek (1) utánzás révén, (2) szelekciós folyamatok által szabályozottan terjednek és (3) nem azért szelektálódnak, mert előnyösek emberi hordozóikra nézve, hanem mert önmaguk számára előnyösek.

Sperber egy egyszerű gondolat kísérletére hivatkozik, melyet Dawkins, Susan Blackmore 1999-es könyvéhez írt előszavában⁷ vezet be. Ebben azt mondja, hogy képzeljünk el gyerekeket, akik egy

⁶ Az epidemiológiai programra és az attraktor modellre jelen tanulmányban terjedelmi okokból nem térek ki, ehhez magyar nyelven lásd: KERTÉSZ Gergely: „Kultúra és evolúció. Mire (volt) jó a mémelmélet, és mire nem?“, *Századvég*, 2010/2, 71-96.; LÁSZLÓ János: „A szociális reprezentáció járványtanáról“, *Replika*, 2000/41-42, 289-300.; MUND Katalin: „A kulturális evolúció újabb elméleti a hagyományok tükrében“, *Információs Társadalom*, 2002/2, 60-87.; MUND Katalin: „Járványos kultúra“, *Buksz*, 2002, 237-248.; PLÉH Csaba: „A gondolatok terjedési mechanizmusai: mémek vagy fertőzések?“, *Replika*, 2000/40, 165-185.; TÓFALVY Tamás: „A kultúra és a kommunikáció járványtani modellje“, *Információs Társadalom*, 2002/2, 97-101.; valamint természetesen SPERBER, Dan: *A kultúra magyarázata*, Osiris, Bp., 2001.

⁷ DAWKINS, Richard: „Bevezetés“, in: BLACKMORE, Susan: *A mémgépezet*, Magyar Könyvklub, Bp., 2001.

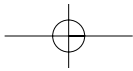


kísérletben vesznek részt. Mutatunk egy kínai dzsunkáról készült rajzot az egyik gyerekeknek, majd később megkérjük, hogy emlékezetből rajzolja le. Ezután ezt a rajzot mutatjuk meg egy második gyerekeknek, majd megkérjük, hogy ezután ő rajzolja le emlékezetből, majd ezt a második képet a harmadik gyerekek és így tovább. Nyilvánvaló, hogy már néhány lépés múlva, de mondjuk a tizedik rajz esetében már biztosan olyan mértékben el fog télni a rajz az eredetitől, hogy esetlegesen már szinte semmiben nem is hasonlít ahhoz. Készítésük sorrendjében egymás mellé téve őket, mind-egyik szomszédos rajzon felfedezhetőek a hasonlóságok; emellett azonban azok a változtatások is, melyek amiatt jönnek létre, hogy a gyerekeknek memóriájukra hagyatkozva kellett minél pontosabban lerajzolniuk a látott rajzot és a memorizálásra korlátozott idő állt rendelkezésre. Hogyan működhetnek a mémek a génekhez hasonlóan a kulturális változás folyamatában, ha másolási megbízhatóságuk ilyen csekély és szinte minden példány különbözik a másiktól – így lehetetlenné téve az élővilág evolúciójában központi evolúciós mechanizmusokat?

A gének esetében a mutáció aránya ezer replikációból egy, vagyis rendkívül alacsonynak mondható; ráadásul ezeknek a mutációknak a többsége hatásában elhanyagolható, nem okoz jelentős fenotipikus eltéréseket. A gének másolása tehát egy közelítőleg 100%-os pontosságú folyamatként írható le, ami hatékony szelekciót tesz lehetővé.⁸ A mémek esetében azonban – mint maga Dawkins is elismeri – nem identikus másolatok keletkeznek, eltekintve egyes ritka típusú esetektől. „Ha (...) a kultúra esetében (...) minden másolási eseményben lehet egy bizonyos mutációs összetevő, akkor kérdésessé válik a szelekció kumulatív hatásának lehetősége.”⁹ A mémelmélet értelmezése szempontjából tehát kulcsfontosságú, hogyan tekintünk a gén-mém analógiára. Szükségünk van arra, hogy fenntartsuk az elképzelést, hogy a mémek is relatíve nagy másolási pontossággal képesek replikálni magukat; ellenkező esetben az egész koncepció megdőlné. A mémelméletnek ezt az Achilles sarkát próbálja támadni a legtöbb kritika, mint később azonban rámutatok, véleményem szerint a másolási pontosság felől támadó stratégiák nem tudják genuin cáfolatát adni a

⁸ Lásd pl. MAYNARD-SMITH, John: *Evolutionary Genetics*, Oxford University Press, Oxford, 1989, 20-24.

⁹ SPERBER, Dan: *A kultúra magyarázata*, Bp., Osiris, 2001, 145.



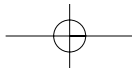
memetikának, mivel a mém fogalmának szimplifikációjából származnak és egy szofisztikáltabb mémfogalommal kivédhetőek.

Visszatérve a gondolatkísérletre, Dawkins azt mondja, képzeljük el, hogy nem egy rajzot mutatunk az első gyerekeknek, hanem azt tanítjuk meg neki, hogyan tud kínai dzsunkát hajtogatni. Ezután ő tanítja meg a második gyereket az origami dzsunka elkészítésének módszerére és így tovább. Ebben az esetben egymás mellé téve az elkészült papírhajókat, sokkal nagyobb hasonlóságot fogunk felfedezni az egyes példányok között. Természetesen itt is lesznek jobb és rosszabb, sőt akár kifejezetten elrontott dzsunkák, azonban egy rontott példány után következhet egy jól sikerült is. Ez azért van, mert Dawkins szerint az utasítások (a kód) önjavító¹⁰ (self-normalizing process). A gyerek, aki egy rosszabbul sikerült origamit lát elkészítés közben, a saját papírjának hajtogatása közben kognitív képességei révén képes felismerni a hibát és az eredeti szándékot, vagyis azt, hogy a cél eredetileg egy ideális dzsunka elkészítése volt – és ha ügyesebb vagy akkurátusabb az előző gyereknél, akkor képes az általa látottnál jobbat készíteni. Persze előfordulhat, hogy az egyik gyerek rosszul jegyez meg vagy elfelejt egy kulcsfontosságú lépést és ezzel a makromutációval egy teljesen új sor indul el; innentől kezdve ezt másolják a többiek hasonló mechanizmusok szerint.

Dawkins szerint a két feladat esszenciálisan különbözik egymástól, ennek ábrázolására a genetika analógiájára bevezeti a genotípus és a fenotípus megkülönböztetését. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy egy organizmus genotípusa az egyed génkészlete, míg a fenotípus az egyed egy tulajdonsága (pl. szemszín), amit a megfelelő gének kódolnak. A mémek esetében a genotípus az az elem, ami öröklődik az egyes nemzedékeken át, reprodukálja magát és egy felismerhető mintázatot alkot elemek egy sorában. A fenotípus pedig az egyes példányok külső „megjelenése” (a megjelenés szót itt nem feltétlenül fizikailag értve, hanem mint egy mentális vagy nyilvános reprezentáció partikuláris jellegzetességeit).

„Mi a döntő különbség a kétféle kísérlet között? A magyarázat a következő: a rajzolásos kísérlet a lamarcki öröklődés-

¹⁰ Az eredeti kifejezés a self-normalizing, melyet a *Mémgépezet* fordítója hibajavítónak fordított le, én azonban inkább önjavítónak mondanám. Egyrészt ez pontosabban adja vissza az angol kifejezés értelmét, valamint kongruens a magyar természettudományos terminológiával, mely önjavító és önrontó folyamatokról, körökről beszél.



elméletet¹¹ követi (Blackmore elnevezésével „termékmásolás”), a hajtogatási kísérlet pedig a weismann-i öröklődést (Blackmore szerinti „utasításmásolás”). A rajzos kísérletben a külső megjelenés (a fenotípus) minden nemzedékben egyúttal a genotípus (az örökletes információk összessége) is, amely átadódik a következő nemzedéknek. A hajtogatásos kísérletben a következő nemzedék nem a papírból készített tárgyat kapja, hanem az utasításkészletet az elkészítés módjáról. Az utasítások végrehajtásának tökéletlenségei átböjtában készül dzsunkákhoz (fenotípusokhoz) vezetnek, de nem adódnak tovább a következő nemzedékekre; ezek nem memetikai jellegűek.”¹²

A mémelméletet a másolási pontosság felől támadó kritikusok a mémeket homogén elemeknek veszik, amikor azt állítják, hogy minden átadási folyamat során a szelekciót lehetetlenné tevő mutáció történik. Nem vesznek tudomást arról, hogy a felszíni jellegzetességek mellett vannak bizonyos stabil mintázatok is – állítja Dawkins. A genotípus segítségével tehát magyarázhatóvá válik az, hogyan képesek a mémek szelekcióra a látszólagos variabilitásuk ellenére is.

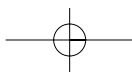
3.2. A második ellenvetés

Sperber a tanulmányban Dawkins gondolatkísérletének egy leegyszerűsített, de szerinte ekvivalens verzióját adja.¹³ Az első esetben képzeljük el egy kriksz-krakszot, amit megmutatunk tíz másodpercre a kísérlet egyik résztvevőjének, majd tíz perc elteltével le kell rajzolnia ezt a szabálytalan ábrát, amit a második résztvevő memorizál majd rajzol le tíz perc múlva és így tovább. A második esetben pedig a feladat egy egyetlen tollvonással lerajzolható ötágú csillag lerajzolása. (1. ábra) Sperber szerint az első esetben szimpla memorizálás történik, a résztvevők megpróbálják létrehozni az érzékelt ábra egy mentális képét, majd ezt előhívni és minél pontosabban

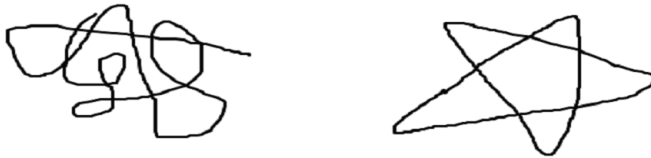
¹¹ Egy másik ellenvetés, melynek cáfolatára most nem szeretnék kitérni a lamarcki öröklődés-elmélettel kapcsolatos. A mémek esetében – szemben a genetikai evolúcióval – látszólag lehetségesek lamarcki oksági nyilak, vagyis a szülők az életük során megszerzett előnyös tulajdonságaikat továbbörökíthetik utódaiknak.

¹² DAWKINS: „Bevezetés”, i. m., 14.

¹³ SPERBER: „An objection...”, i. m., 165-166.



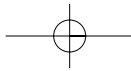
viSSzaadni. A csillag esetében azonban – mondaná Dawkins – felismerik az implicit utasítást („rajzolj egy ötágú csillagot a toll felemelése nélkül”) és a látott ábrát mint egy típust jegyzik meg, majd ennek a típusnak egy partikuláris példányát hozzák létre később. A látott rajz, a konkrét stimulus esetleges jellemzőit elfelejthetik, azonban ennek ellenére mind a 10 elkészült rajz hasonlít egymásra releváns vonatkozásaiban és felismerhető a hasonlóságuk az eredetileg mutatott rajzhoz. Dawkins tehát azzal magyarázná ezt, hogy a kricsz-kracsz genotípusa és a fenotípusa megegyezik, míg a második esetben maga az ötágú csillag típusa a genotípus, az egyes létrehozott példányai pedig a fenotípusok. Sperber szerint ez a magyarázati kísérlet alapvetően elhibázott, mivel a genotípus-fenotípus distinkcióval Dawkins eleve bizonyítottnak veszi, amit bizonyítani akar. Ez persze bizonyos tekintetben magától értetődő és mint Kampis is megjegyzi, minden evolúciós alapú magyarázatnak jellemzője, mivel „a körforgás oka az, hogy az evolúcióról való tudásunk egyszerre kiindulópont és magyarázandó teljesítmény.”¹⁴ Mit is veszünk bizonyítottnak ebben az esetben? Magyarázatot kell adnunk arra, hogy (1) mi az ami változik és (2) miért változik, az ami változik. Miért van mutálódás? Mert van ami mutálódjon. És miért van ilyen mutálódó elem? Mert nyilvánvalóan van mutálódás. Úgy vélem azonban, hogy ez nem egy ártalmas körbenforgás, így nem jelent valódi veszélyt a mémelméletre.



Annak eldöntésére, hogy mikor beszélhetünk valódi replikátumokról, Sperber Dawkinst rekonstruálva két feltételt ad meg:

- 1) Egy A elem egy másik B elem replikátuma lehet anélkül, hogy B-hez minden szempontból hasonlítana; vagyis identikus másolata lenne. Elég ha A és B csupán releváns aspektusaiban egyezik meg egymással, vagyis memetikai megközelítésben abból a szempontból, amit éppen magyarázni akarunk.

¹⁴ KAMPIS György: „Dennett és az evolúció”, *Replika*, 1999/36, 28.

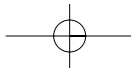


2) Bizonyos kulturális elemek stabil mintázatokat mutathatnak hosszabb-rövidebb időn keresztül, eközben lehetnek individuális változtatások, de lényegében mindvégig ugyanazt a típust példázza minden elem.

Memetikai értelemben tehát nem akkor (illetve nem csak akkor) beszélhetünk replikátumokról, amikor identikus másolatok jönnek létre, hanem akkor is, ha felismerhető egy stabil mögöttes tartalom, a genotípus, a változások pedig csupán fenotipikusak. Ez tehát nem azt jelenti, hogy az egyes elemek egymás tökéletes másolatai, hanem éppenséggel azt, hogy jelen van egy tetszőlegesen variálódó komponens is, melynek változása azonban lényegtelen magának a mémnek a szempontjából. Véleményem szerint ezt érti félre Sperber Dawkins és Dennett mém-konceptiójában. „Vannak természetesen kulturális morzsák, melyek replikálódnak. Vannak emberek, akik lemásolják a láncleveleket. A középkori szerzetesek kéziratokat másoltak.”¹⁵ Lényegében még ezek a Sperber által identikus másolatoknak tekintett produktumok sem teljes mértékben tökéletes másolatok, hosszabb idő alatt mutációk és variációk sora megy végbe ezekben is. Éppen hogy elsősorban nem akkor beszélhetünk replikátumokról, amikor identikus másolatok jönnek létre, melyeknél A és B elem minden egyes tulajdonságában azonos; hanem mikor az egyes elemek nem minden, hanem csak az aktuálisan releváns tulajdonságaikban egyeznek meg. A releváns és irreleváns aspektusok elkülönítése teszi lehetővé azt, hogy a mémek továbbörökíthessenek nemzedékek során keresztül és eközben a felszíni változások ellenére is megőrizték lényegüket, ami miatt értelme van egy adott memről beszélni tetszőlegesen nagy számú partikuláris megnyilvánulás esetében.

Annak eldöntésére, hogy mely elemekről mondhatjuk, hogy genuin replikátumok, Dawkins egy tesztet ajánl. Rendezzük el véletlenszerűen az egyes elemeket és adjuk azt az utasítást egy személynek, hogy (*ceteris paribus*) próbálja rekonstruálni az oksági láncot, vagyis rendezze készítésük sorrendjébe a példányokat. Ha ez nem sikerül neki, akkor valódi replikátumokról beszélhetünk, míg ha sikerül az oksági láncot felderíteni, akkor nem – ugyanis ebben az esetben nincsen az egyes elemeknek egy olyan közös genotípusa, mely a fenotipikus megnyilvánulások mögött meghúzódna.

¹⁵ SPERBER: *A kultúra magyarázata*, i. m., 145.



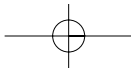
Ez a teszt azonban nem kielégítő Sperber szerint, ezért Dawkins lazább replikátum meghatározásával szemben Sperber a következő három minimális feltételt javasolja. Abban az esetben mondhatjuk, hogy B elem A elem valódi replikátuma ha:

- 1) B-t A okozta
- 2) B releváns aspektusaiban megegyezik A-val
- 3) a B-t létrehozó folyamatnak hozzá kell jutnia ahhoz az információhoz ami B-t hasonlatossá teszi A-hoz A-ból kiindulva

Az (1) és (2) feltételek, melyek egyfelől az oksági kapcsolatot, másfelől a hasonlósági reláció meglétét teszik szükségessé, úgy gondolom nem szorulnak bővebb magyarázatra, vizsgáljuk meg azonban a (3) feltételt kicsit alaposabban! Ez összekapcsolja az első kettőt, mivel önmagában az hogy az A okozza B-t és az ok és okozat hasonlít egymáshoz, nem elégséges feltétel. Nem csak, hogy A-nak B okának kell lennie és B-nek hasonlatosnak lennie a kérdéses tulajdonságaiban A-hoz, hanem B-nek azokat a tulajdonságokat kell örökölnie A-tól, amik hasonlatossá teszik A-hoz. Arra, hogy miért nem elégséges az (1) és a (2) feltétel, ebből következőleg pedig miért túl tág Dawkins tesztje – vagyis olyan dolgokat is replikátumoknak vesz, melyek valójában nem azok – Sperber a nevetés példáját hozza. „A nevetés olyan társas viselkedésforma, melyet – az egyéni fejlődés folyamán – tipikusan mások nevetése vált ki és a nevetés ragadós [*contagious*] viselkedésforma marad.”¹⁶ A nevetés esetén nem lenne elég az (1) és (2) feltétel, mivel attól, hogy a nevetések között oksági kapcsolat van – memetikai értelemben vertikális, vagyis generációk közötti átadás történik –, valamint releváns aspektusaiban fennáll a hasonlóság ok és okozat között, még nem beszélhetünk mémekről. A hasonlóság ebben az esetben nem egy másolási folyamat révén, hanem evolúciósan kialakult kognitív mechanizmusok által jött létre. B hasonlóságát A-hoz nem maga A okozta, hanem egy közös C külső ok miatt hasonló egymáshoz A és B.

Ha feltételezzük Dawkinsról, hogy tisztában van azzal, hogy mi lehet egyáltalán egy mém, potenciálisan mi töltheti be egyáltalán a mém funkcióját (ami összességében egy meglehetősen plauzibilis feltételezés), akkor illegitim egy a posztulált dolgok kategóriájának körén kívül eső kategóriába tartozó példát hozni, vagyis ez nem egy tényleges ellenpélda, hanem szimplán egy rossz példa. A nevetés bi-

¹⁶ SPERBER: „An objection...”, i. m., 168.



zonyos társadalmi szituációkhoz kötődik, nagyrészt ösztönösen, nem tudatos módon történik, az emberi agy evolúciósan kialakult alapvető kognitív működéséből fakad és kulturálisan viszonylag kevésbé meghatározott. Ilyenformán a potenciális mém kategóriájába ugyanúgy nem tartozik bele, mint mondjuk egy szemöldökráncolás.

Sperber szerint az első esetben az alapvető kognitív képességeiket használták a kísérlet alanyai (vagyis érzékelték az ábrát, azt próbálták memorizálni, majd motorikus képességeiket felhasználva visszaadni), míg a második típusú feladatok esetében nem ez történt.

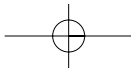
„A második feladatban (...) felismertük az ingert. Ez kiváltotta egy előzetes tudáskészlet aktivációját. Az inger egy általános típus egy példányaként lett kategorizálva: egy ötágú csillag a ceruza felemelése nélkül. Az aktuális inger tulajdonságai, mint ezen kategorizáció szempontjából irrelevánsakat, figyelmen kívül hagyták. Amikor tíz perccel később megkérték őket, hogy reprodukálják az ingert, a résztvevők csupán az ötágú csillag egy másik példányát hozták létre anélkül, hogy a legtöbb esetben próbáltak volna visszaemlékezni, hogyan is nézett ki az eredeti ábra. A képesség, ami miatt jól teljesítettek ebben a második feladatban, nem az észlelésre és a másolásra való képesség. Ez az arra való képesség, hogy felismerjenek és reprodukáljanak és erre az ötágú csillag típusának tudását használják, amivel már azelőtt rendelkeztek mielőtt találkoztak volna a példánnyal.”¹⁷

Tehát a kricsz-kraksz esetében csupán az (1) és (2) teljesült, míg a csillag esetében nem történt másolás, hanem a már meglévő előzetes fogalmi készlet és kategorizációs rendszer aktivizálódása és ezek hozzákapcsolása a konkrét stimulushoz, a perceptuális ingerhez ment végbe. „(...) az emberi agy nem másolásra vagy szintetizálásra használja a teljes beérkező információt, hanem többé vagy kevésbé releváns evidenciaként, melynek segítségével saját reprezentációkat épít fel.”¹⁸ Sperber azonban itt félreértelmezi az agy szerepét a memetikai átadásban.

Ellentétben azzal amit Dawkins állít, nem maguk az utasítások önjavítóak, hanem lényegében azok a kognitív folyamatok, melyek

¹⁷ SPERBER: „An objection...”, i. m., 170.

¹⁸ SPERBER: *A kultúra magyarázata*, i. m., 149.



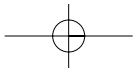
révén a szándékok és az implicit utasítások felismerése történik – polemizál Sperber. Amikor az origami dzsunka készítésének egy hanyag módját látjuk, például a papír négy sarkát szabálytalan módon hajtja be az illető, akkor ennek ellenére felismerjük, hogy eredetileg az utasítás az volt, hogy a lehető legpontosabban középre történjen a behajtás, vagyis a szándék az ami normalizálja a folyamatot a következő megvalósítás során, nem pedig magában az utasításban van inherens módon a javító mechanizmus. Itt azonban megint nem világos, hogy mi is tulajdonképpen a különbség a kettő között. Ha egyszer a kognitív folyamatok, a szándékok felismerésének mechanizmusai hajtják végre a korrigálási folyamatot, vagyis ezek önjavítóak; akkor végső soron mégis maguk az utasítások önjavítóak, amelyek úgy vannak megfogalmazva, hogy általuk a kognitív rendszer képes legyen egyáltalán felismerni a hibát, majd végül korrigálni azt.

Sperber ezzel tulajdonképpen azt sugallja, hogy alapvetően nem maguk a külső információs csomagok hordoznak inherens módon magukban valami közös tulajdonságot (olyan értelemben, ami megfigyelőtől függetlenül megtalálható bennük, mint konkrét mémek), hanem a közös tulajdonság lényegében a hasonló kognitív felépítésű ágensek kognitív aktusai során jönnek létre. A mém koncepciója ezzel ellentétes módon posztulál bizonyos tulajdonságokat, amikkel bizonyos reprezentációk, A és B ténylegesen rendelkeznek, nem pedig csak az ingerfelismerés és kategorizáció során egy érzékelő viszonylatában keletkeznek. A mémek, mint ténylegesen létező entitások saját maguk rendelkeznek ezekkel a tulajdonságokkal, éppen emiatt van értelme egyáltalán a mém fogalmáról beszélni.

A memetikát véleményem szerint alapvetően ebben érti félre sok kritikusa, köztük Sperber is. Vagyis a másolási pontosság fogalmát reflexió nélkül, a gén-mém analógiát szó szerint véve alkalmazza az egyes kulturális elemekre. Ezért a kritikusok azt állítják, hogy a mémek másolási pontossága rendkívül alacsony, két tetszőleges mentális vagy nyilvános kulturális reprezentáció a legtöbb esetben nem egyezik tökéletesen, de mint láttuk ez egyáltalán nem is szükséges feltétele azonosságuknak.

4. Összefoglalás és zárómegjegyzések

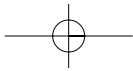
Álláspontom szerint Sperber nem annyira egy legitim kritikát ad a mémelmélettel szemben, mint inkább leegyszerűsíti a mémelméletet,



továbbá kritikája során nem szakad el kellő mértékben a saját háttér-elméleteitől és az ezekből fakadó általános ellenérzéseitől. A mém-elmélet – ahogy én látom – nagyrészt független az elme Fodor és Chomsky-féle moduláris felfogásától (amin a relevanciaelmélet alapul), sokkal inkább filozófiai, mint empirikus szinten mozog. Nem annyira az a kérdés, hogy a mémek pontosan hogyan is valósulnak meg és pontosan milyen átadási mechanizmusok révén terjednek hanem inkább az amit a mentális reprezentációk és ezek terjedési mechanizmusainak jellegzetességeiről mondanak. A mémelmélet szempontjából az agy csupán egy hordozóközeg, „a mémek úgy terjednek a génkészletben, hogy agyból agyba költöznek egy olyan folyamat révén, melyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk.”¹⁹ Vagyis azok a neurális és kognitív mechanizmusok, melyek révén ez a folyamat megvalósul, irrelevánsak ebből a perspektívából. Sőt, lényegtelennek is kell lenniük, mivel maga a replikátor mechanizmus, az evolúciós algoritmus közegfüggetlen, így nem is kötődhetnek egy-egy konkrét hordozóközeg esetlegességeihez. Ez az, amit Sperber elkötelezett kognitivistaként nem tud megemészteni és ami miatt úgy tekint a mémelméletre, mintha annak szubsztantív cáfolatát lehetne adni az emberi agy működésének jellegzetességeiből, esetleges modularitásából kiindulva.

A mémelmélettel kapcsolatban – véleményem szerint – alapvetően két hibába lehet esni. A memetikát egyfelől sokan hajlamosak, mint afféle naiv elméletet elutasítani, mondván, hogy a mém csupán egy hangzatos, de üres metafora, mely nem vezet sehova és empirikusan is bizonyíthatatlan. Másfelől azonban veszélyes a génmém/genetika-memetika/biológiai evolúció–kulturális evolúció analógiát túlhajtani és minden egyes ponton a tökéletes megfeleléseket keresni. A biológiai és kulturális evolúció mechanizmusáiban számos releváns különbség van, ez azonban nem érinti a központi elképzelést, miszerint a replikátor szerepét lényegében bármilyen, funkcionálisan alkalmas egység betöltheti különböző hordozóközegekben és ezek a replikátorok alapvetően hasonló mechanizmusok alapján szerveződnek. A mémelmélet, mint modell (nem pedig tudományos elmélet) A gén–mém analógia rugalmas értelmezése fontos és talán alapvetően helytálló értelmezését nyújtja a mentális reprezentációk terjedési mechanizmusainak – továbbá nem feltétle-

¹⁹ DAWKINS: *Az önző gén*, i. m., 179.



nül áll szemben minden tekintetben más modellekkel, amilyen pl. Sperber epidemiológiai koncepciója.

Pléh Csaba felteszi a kérdést, hogy a két modell vajon mennyire tud, ill. egyáltalán mennyire akar túllépni a pusztá metafora szintjén. Azt mondják-e, hogy a kultúra bizonyos aspektusaiban így és így működik, hasonlóan a biológiai evolúcióhoz vagy a fertőzések terjedéséhez vagy ennél valami többről van szó? „A terjedélméletek egészében azzal az alapvető gonddal küzdenek, hogy vajon mennyire csak biológiai analógiák, s mennyire valódi mechanizmuselméletek szeretnének lenni.”²⁰ Dennett és Blackmore alapvetően a második verzió mellett teszik le a voksukat, és én is efelé hajlok. Azonban nem gondolom, hogy a mémelmélet egy valódi tudományos elmélet lenne. A mémelmélet egy modell, amit még sok helyen pontosítani kell, hogy az empirikus adatokra jobban ráilleszthető legyen, ill. meg kell húzni érvényességi körét is, mert az az egyes szerzőknél tapasztalható lelkesedés amivel a kulturális jelenségek mindegyikét a mémekkel szeretnék magyarázni, túlzás. Ez utóbbira példa Kim Sterelny álláspontja, aki a memetikai átadás jelentőségét a kulturális evolúció egyes szakaszaiban centrálisnak, más szakaszaiban elhanyagolhatónak véli.²¹

A mémelmélet egyedüli érdeme, hogy a naturalisztikus társadalomtudományi magyarázatokat kivezette a szociobiológia funkcionalista szemléletű redukcionizmusából, megnyitva ezzel az utat más biologisztikus kultúrafelfogásoknak, ahogy Kertész véli?²² Persze egy gyakorló társadalomtudós szemszögéből valóban nem sok gyakorlati haszna van a klasszikus memetikai megközelítésnek, olyan értelemben legalábbis, hogy az empirikus valóságban felbukkanó konkrét jelenségekre valóban nem ad magas heurisztikus értékkel rendelkező, az empirikus folyamatokra ráilleszthető modellt, azonban mint hangsúlyoztam nem is biztos, hogy feltétlenül erre való. Úgy látom, hogy a memetika szükség esetén tovább finomítható, más terjedélméletekkel bizonyos elemeiben szintetizálható és talán egy tényleges társadalomtudományi alkalmazhatósággal rendelkező, elmefilozófiailag adekvát modell is kidolgozható a segítségével.

²⁰ PLÉH Csaba: „A gondolatok terjedési mechanizmusai: mémek vagy fertőzések?”, i. m., 181.

²¹ STERELNY, Kim: „Memes revisited”, *British Journal for Philosophy of Science* 2006/1, 145-165.

²² KERTÉSZ Gergely: „Kultúra és evolúció. Mire (volt) jó a mémelmélet, és mire nem?”, i. m., 94.

KOVÁCS LÁSZLÓ

A Sartre-i reflexió

Az Ego transzcendenciája *valamint* A lét és a semmi *alapján*

Bevezető

Tanulmányomban a sartre-i reflexió-fogalom átalakulásának leírására vállalkoztam. Az *Ego transzcendenciáját* alapul véve vizsgálom meg *A lét és a semmi*ben végbement strukturális változásokat, melyek aztán módosítanak az én feltáruló szerkezetén.

A Tudat és felosztása

Sartre tudatkonceptiója a husserli fenomenológia alapjait követi, melynek gondolata az volt, hogy vissza kell mennünk a dolgokhoz; arról kell beszélni, hogy az, amit a valóságban látunk, az előttem lévő asztal vagy egy pohár víz, hogyan jelenik meg számunkra és miként adódik. Minden tudat valaminek a tudata,¹ ez az alapja a husserli intencionalitás-elméletnek.² Ez azt jelenti, hogy minden egyes tudat rendelkezik egy tárggyal, megragad egy tárgyat, azaz a tudat elválaszthatatlan a számára megjelenő tárgytól.³ Sartre ennél többet állít: az nem elég, hogy minden tudat valamire irányul, azt is hozzá kell tenni, hogy ezenfelül minden tudat önmagát is tételezi. Ezt nem feltétlenül kell reflektált tudatosságként elképzelni.⁴ Viszont ott kell lennie nem-tételezetten, hogy aztán a reflexív aktus kapcsán

¹ SARTRE, Jean-Paul: *Az Ego transzcendenciája* (ford. SÁNDOR Péter), Latin Betűk, Debrecen, 1996, 25.

² HUSSERL, Edmund: *Az intencionalitás elmélete* (ford. VARGA Péter András – ZUH Deodáth), in: *Husserl és a logikai vizsgálódások* (szerk.: VARGA Péter András – ZUH Deodáth), L'Harmattan, Bp., 2009, 25.

³ ULLMANN Tamás: *Jean-Paul Sartre*, Fenomenológia Online, é. n., 2. (http://www.fenomenologia.hu/wpcontent/uploads/2009/10/Ullmann_Sartre.pdf) – utolsó letöltés: 2013. 02. 21.

⁴ Uo. 2.

tételező tudattá alakíthassuk. A tudatot az intencionalitás, a spontaneitás és az öntudat jellemzi, de sehol sem található a tudat mezején belül az a bizonyos valami, amit transzcendentális Egónak lehetne nevezni.⁵ Nem beszélhetünk transzcendentális Egóról, ahogy azt Husserl gondolta⁶ – ez a kritika Sartre tanulmányának az alapja.

A tudatot Sartre *Az Ego transzcendenciájában* több változatra osztja. A két fő forma, amely megjelenik az írásban, a reflektáló és a nem-reflektált tudat. Elsőként a nem-reflektált tudatot vizsgálom meg, amely *én nélküli pillanatokkal rendelkezik*.⁷

A) Nem-reflektált tudat

Sartre azt mondja, hogy nincs hely a tudatban az Én számára. A tudatban nem lakik semmi, így a nem-reflektált tudatban sem lehet Én. A *nem-reflektált* tudat önmagát csak abszolút interioritásként ismeri el. Ebből arra következtethetünk, hogy a nem-reflektált tudat olyan bensőség, amit nem befolyásol és nem is ragad meg a valós és 'külvilági' vagy külső lét. Olyan bensőségesség, amely önmaga totalitásában realizálódik. Ez a tudat autonóm.⁸ Első fokú, mert önmagának nem-tételező tudata, mert mint transzcendens tárgy-tudat önmaga tudata.⁹ Ez a tudat Sartre-nál azon felül, hogy egy tárgynak tetikus tudata, vagyis tételező, úgy ezzel még önmagának a nem-tetikus, vagyis nem-tételezett tudata is. Így tehát a *nem-reflektált* tudat mindig két dolgot tudatosít, anélkül hogy mindkettőt megragadná: először is a tárgyat, amit tételez (megragad), másodszer pedig a reflektálatlan önmagát. Önmaga tudatosítása azért fontos, hogy egy másik aktussal a reflexió mezejére léphessünk.

A nem-reflektált tudat az első, ami megjelenik a világban. Abban a világban, amely mentes az Éntől egészen addig, míg egy reflexív tudat ezt meg nem változtatja. Sartre fő gondolata éppen ez, hogy az Én eredendően nincs benne a világban, csak konstruálás révén jelenik meg. Csak a tudat van, s ez a tudat az, ami konstituálja a világot és minden tárgyat, ami benne van. Ez az Én konstruálása előtti tudat a nem-reflektált tudat. Sartre szerint a világ

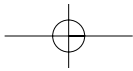
⁵ Uo.

⁶ HUSSERL, Edmund: *Karteziánus Elmékedések* (ford. SAJÓ Sándor – ULLMANN Tamás), Atlantisz, Bp., 2000, 30§.

⁷ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 12.

⁸ I. m., 37.

⁹ I. m., 26.



ilyen nem-reflektált tudati aktusokból épül fel. Ez nem jelenti azt, hogy a tudatfolyamban nem konstruálódik Én, pusztán azt, hogy a *nem-reflektált* tudati aktusban erre nincs lehetőség. A nem-reflektált síkon nincs Én,¹⁰ így a nem-reflektált tudatban sincs. Mikor a nem-reflektált síkon vagyunk, csak a különböző dolgok tudatai léteznek. Sartre példájával élve: a villamos-elérve-kell-legyen tudatában¹¹ nem gondolkodunk azon, hogy sietünk a villamoshoz, egyszerűen csak sietünk utána. Ha valaki megállít minket és megkérdezi, hogy mit csinálunk, azt válaszolhatjuk, hogy: sietünk a villamoshoz. Viszont akkor az már nem egy nem-reflektált tudat, akkor már át-esünk a reflexió síkjára, amiben már feltárult egy Én, aki válaszol. Egészen addig, amíg a cselekvés zajlik, a tudat elmerül a nem-reflektált síkban, s ahogy megpróbálok megragadni, hogy megfigyeljem a nem-reflektált tudatot, egy másik tudattal fogok rendelkezni, és a nem-reflektált tudat elillan. Sartre úgy fogalmaz, hogy ilyenkor belemerülünk a tárgyak világába,¹² s ezt támasztja alá a villamos példája. A nem-reflektált sík maga a tárgyak világa.

B) Reflexív tudat

A másik fajta reflexió aktusban konstituált, reflexív tudat, vagyis reflektáló tudat. A reflexív tudat az, amikor a *nem-reflektált* tudatot tételezzük, tesszük meg tárgynak. Ilyenkor a tudat elsődleges tárgya önmaga lesz,¹³ nem pedig egy a világban jelenlevő tárgy. Sartre azt mondja, hogy ez mindig csak másodlagos lehet. Lehetetlen elgondolni, hogy a *nem-reflektált* tudatot megelőzze egy ilyen önmagára utaló tudat. Azért is állítja, hogy a *nem-reflektált* autonóm és elsődlegességet élvez. A tudat elsődlegesen mindig egy tárgy-tudat lesz.¹⁴

Az Ego transzcendenciáját alapul véve, ez az a tudat, ahol az Én megjelenik és részt vesz a világ konstituálásában. Az Én a reflektált tudaton keresztül mutatkozik meg.¹⁵ A reflektált tudatokat újabb két fajtára lehet bontani: immanensre és transzcendensre – ezek igen erősen eltérnek egymástól. Immanensként itt úgy jelenik meg,

¹⁰ I. m.,28.

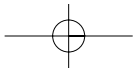
¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ ULLMANN: *Jean-Paul Sartre*, i. m., 2.

¹⁴ Uo.

¹⁵ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 31.



mint saját magát alkotó és saját maga egysége,¹⁶ ha viszont transzcendensként gondoljuk el a reflektált tudatokat, akkor az az állapotok és a cselekvések¹⁷ összessége lenne.

Sartre transzcendens és transzcendentális fogalmai eltérnek a kanti értelmezéstől és nem úgy használja őket, ahogy ezt Kant tette *A tiszta ész kritikájában*. Egy husserli meghatározás alapján használja ezeket a fogalmakat, és ahol szükséges volt, át is alakította őket úgy, hogy az rendszerének megfeleljen. Husserl ezt a két fogalmat *A fenomenológia ideája*¹⁸ című előadásaiban fejtette ki, melynek lényege, hogy el kell hagynunk a természetes beállítódást, mert az elfogadja a transzcendens objektum és a megismerő szubjektum szembeállítását. A fenomenológiai módszert képtelenség a természetes beállítódás keretein belül megvalósítani, így Husserl gondolata szerint át kell szűrni mindent az epokhé-n, hogy a fenomenológiai beállítódás szintjén vizsgáljuk a dolgokat. Ezért a transzcendenciának és immanenciának több jelentése van, mert két beállítódás szerint értelmezhetjük őket.

Sartre a husserli fenomenológiai beállítódással alkotja meg a rendszert, viszont árnyalatnyi különbségeket alakít ki a husserli transzcendenciából.¹⁹ A transzcendenciát három értelemben használja. Az első, ami ellentétben áll a fakticitással, mert a tudat egyfajta képességére utal, mint a vágy vagy a képzelet. Ezeket máshogy ragadjuk meg, mint a valós tárgyakat a világban és nem is jellemzi őket a tagadással való meghatározás. A második az a fajta transzcendencia lenne, amit az immanenciával szemben határoz meg; ez Sartre-nál a tudat alkotó struktúráját jelenti, ekképp fogalmazza meg: a tudat valaminek a tudata: „ez annyit jelent, hogy a transzcendencia a tudat konstitutív struktúrája; vagyis, hogy a tudat olyan létre támaszkodva születik, ami nem ő.”²⁰ Ez nem egy szigorúan vett alkotó struktúra, az Ego és annak egységesített részei is mind transzcendens tárgyak, de mégsem alkotják a tudatot, csak annak valós megjelenését segítik elő. A harmadik pedig azokra vo-

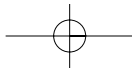
¹⁶ I. m., 40.

¹⁷ Uo.

¹⁸ HUSSERL, Edmund: *A fenomenológia ideája* (ford. BARÁNSZKY Jób László), in: Edmund HUSSERL: *Válogatott tanulmányai*, Gondolat, Bp., 1972, 63.

¹⁹ Ezt a legjobban Phyllis Sutton Morris fejtí ki tanulmányában. PHYLLIS, Sutton Morris: „Sartre on the Transcendence of the Ego”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1985/46, 179-198.

²⁰ SARTRE, Jean-Paul: *A lét és a semmi* (ford. SEREGI Tamás), L'Harmattan, Bp., 2006, 26.



natkozik, a meghatározott konkrét tapasztalattal bíró tárgyak helyett, amik időben meghaladják pillanatnyi megjelenésüket.²¹

A másik fogalmat is husserli értelmezés²² szerint használja, akárcsak a transzcendenciát. A transzcendentális az objektív világ, és objektívan tekintett tárgyak tiszta alapját jelentené, s így a transzcendentális mező az, amit az értelmet adó és eredendő tudatok alkotnak.²³ Az immanencia a valós struktúra ellenében tárul fel *Az Ego transzcendenciájában*. Az immanencia is egyfajta struktúra tehát, mindössze csak egy belső totalitásként felfogott rendszer szerint kell értelmezni.

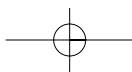
Sartre a reflexió két változatáról beszél, miszerint a reflexió vagy „utat nyit a végtelen felé”, és a reflektált tudat által az Én feltárulását követve egy transzcendens egységet hoz létre (az Egót), vagy visszatér egy Én nélküli pillanathoz, és újra elveszik a tárgyak világában egy nem-reflektált tudatot tételezve.²⁴ A reflexió aktusa így csupán egy átmenet a két lehetséges végpont között. Ennek a szerkezetnek a váza az lenne, hogy a nem-tiszta reflexió aktusában feltárul az Én, és ennek a feltárulásnak köszönhetően aztán maga a reflexió tűnik el egy Én által tételezett állapotban, ami lehet gyűlölet, szeretet vagy féltékenység. A tiszta reflexió aktusa, miszerint „lefejeverezzi” a *nem-reflektált* tudatot, annyit mond, hogy az aktus egyszerűen visszautal minket a *nem-reflektált* tudat szintjére, egy nem-reflektált síkra. Ám Sartre ezzel azt állítja, hogy a reflexió aktusai közül, amelyek eredetileg kétfélének mutatkoztak, valójában csak az egyik által tárulhat fel az Én. A tiszta reflexió fogalmát nem fejt ki Sartre *Az Ego transzcendenciájában*. Amikor a tanulmány során a reflexív síkra kerülünk, vagy a vele kapcsolatos aktussal van dolga az Énnek, egyszer sem gondolja úgy Sartre, hogy az a tiszta reflexió hatóköre lenne. Eszerint minden a reflexió aktusában megragadott tárgy vagy állapot csak a nem-tiszta reflexióban bontakozik ki és annak a pályájára visz minket. Nem beszél tehát arról, mi viszi a tudatot a reflexió síkjára úgy, hogy eközben nem tárul fel Én, és így a sík tiszta felére kerülve, újra visszakerülünk a *nem-reflektált* tudathoz.

²¹ PHYLLIS, Sutton Morris: i. m., 187.

²² HUSSERL: *Karteziánus Elmélkedések*, i. m., 11§.

²³ Uo.

²⁴ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 43.



Reflexió – Az ego transzcendenciája valamint *A lét és a semmi* alapján

A reflexió struktúráját máshogy adta meg Sartre a két műben. A két felépítés alapján véve nem tér el jelentősen egymástól, megtartotta a rendszer vázát, a későbbi munkában viszont kiterjesztette annak felületét. *A lét és a semmi*ben már nem hagyja figyelmen kívül a reflexiónak a leírását, megvan a tiszta és nem-tiszta reflexióra való felosztás, viszont hangsúlyosabb szerepet kap a tiszta reflexió. A tiszta reflexió kapcsán nem tárul fel az Én, de jelentősége nem merül ki abban, hogy aktusa során csak a *nem-reflektált* tudathoz utal vissza.

A) Tiszta reflexió

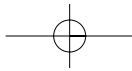
Sartre a tiszta reflexió definícióját úgy írja le, hogy: a tiszta reflexió, a reflektáló tudat jelenléte a reflektált tudatnál.²⁵ Az látható *Az Ego transzcendenciájában* is hogy ez az autentikus forma. A nem-tiszta reflexió a tiszta reflexió alapján tűnik fel, így a tiszta reflexió a mindenkor alap, amelynek feltétlenül fel kell tűnnie, hogy azután a nem-tiszta reflexió konstruáljon egy Ént az aktusa során.²⁶ A nem-tiszta reflexió nem lehet adott csak abban az esetben, ha a tiszta reflexió már megjelent. Ez a momentum viszont így explicite nincs ki-mondva *Az Ego transzcendenciájában*. A tiszta reflexió ott nem felelős azért, hogy magával hozza vagy jelenlétével konstituálja meg a nem-tiszta reflexiót. Úgy néz ki, mintha az Én választása lenne, hogy feltárul, s akkor egy transzcendens egységbe vagy tárgyba süllyedve a reflektált tudat részévé válik, vagy az Én feltárulása nélkül visszautal a *nem-reflektált* tudatra. Ha a tiszta reflexió feladata az, hogy lehetőséget adjon a nem-tisztának, akkor a jelentősége megnőtt a tanulmányban leírthoz képest.

„Mégsem képzelhető el azonban, hogy a reflektálatlan önmagáért-való, mely felbukkanásával történetivé válik, saját maga e minőségek, állapotok és aktusok összessége lenne.” (LS 209)²⁷

²⁵ SARTRE: *A lét és a semmi*, i. m., 204.

²⁶ Uo.

²⁷ A tanulmányban az LS rövidítés Sartre: *A lét és a semmi* című művére utal.



A tudat megjelenésével, ha azt semmilyen reflektáló tudat nem ragadja meg, úgy az időbeliségben történetivé válik. Itt már fontos szerepet kap majd az idő, a tartam, minden tudatot és megjelenést időbeliesíteni fog. A szöveg kimondja, hogy az önmagáért-való nem lehet az állapotok, cselekvések és minőségek alapja, így Sartre ezzel kizárja azt, hogy az önmagáért-való konstruáljon Ént. Így az Ego területe az önmagában-való lesz, amely tartalmazza majd ezeket a transzcendens egységeket. *A lét és a semmi*ben is kimondja, hogy az Ego önmagában-való, nem pedig önmagáért-való.²⁸

Sartre a tiszta reflexió struktúráját úgy alkotta újra, hogy belehelyezte egy önmagát konstruáló körbe, melyet körülvesz az időbeliség. Nem rendelkezik Én nélküli pillanatokkal, viszont megvan benne egyszerre a múlt-jelen-jövő.

B) Nem-tiszta reflexió és az Ego egységeinek tárgyalása

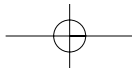
„A nem-tiszta reflexió azonban, ami az elsődleges és spontán reflexív mozgás (de nem az eredendő), az önmagában-való módján számára-lét.” (LS 210)

Az már impliciten benne volt a tiszta reflexió definíciójában, hogy az önmagában-való területéhez tartozik a nem tiszta-reflexió. Mert elsődleges és spontán. Ez a spontaneitás már megfogalmazódik korábban is, mikor azt írja, hogy: *minden pillanatban meghatározza magát a létezés számára, anélkül, hogy bármit is elképzelhetnénk őelőtte.*²⁹ Ez a meghatározás a transzcendentális tudatra vonatkozott, de a spontaneitás lényege expliciten megfogalmazódik benne. A nem-tiszta reflexió nem konstituálja magát minden pillanatban, tekintve hogy a tiszta reflexió az eredendő struktúrája, így a konstitúció is csak ennek révén jöhet létre. Viszont a spontaneitáshoz hozzátartozik az is, hogy az Én lényegéből fakad.

A számára-lét itt egy önmagában-valóhoz köthető létbirtoklására kell gondolni, vagyis arra, hogy a nem-tiszta reflexió úgy viselkedik, mint egy önmagában-való, s így ez a reflexió önmagában-valóként önmaga-lét.

²⁸ SARTRE: *A lét és a semmi*, i. m., 148.

²⁹ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 71.



„(...) három formája létezik a nem-tiszta reflexiónak: a reflektáló, a reflektált, és egy önmagában-való, aminek a reflektálónak kell lennie, amennyiben ez az önmagában-való lenne a reflektált, s ami nem más, mint a reflektáló fenomén *számárāja*.” (LS 210)

Sartre elkülönít három formát a nem-tiszta reflexióban, ez a felosztás csak itt kap helyet,³⁰ Az *Ego transzcendenciájában* nem kerül kifejtésre. Ott is beszél arról, hogy mi történik a reflektálóval vagy a reflektált tudattal, a nem-tiszta reflexió, de ezeket nem állítja be úgy, mintha a reflexió formáját képeznék. A reflektáló és a reflektált az Énhez való kötődésük miatt került a nem-tiszta reflexió hatásköre alá. Természetesen nincs hierarchikus viszony közöttük, ahogy Sartre többi rendszerében sincs. Filozófiájának a lényege az, hogy ezeket a hierarchikus viszonyokat a létezés tekintetében meg kell szüntetni. A nem-tiszta reflexiónak ezért formái vannak és nem szintjei. Ezek a formák egyenként is képviselik a nem-tiszta reflexiót egy adott aktusban.

A pszichét *A lét és a semmi*ben is az Egoval állítja párhuzamba Sartre, s így a pszichét a konstituáló reflexió hozza létre.³¹ Konstituáló reflexió a nem-tiszta reflexió. Sartre *Az Ego transzcendenciájában* nem használja egyesítő fogalomként a pszichét. Elkülönít egymástól pszichikait és pszichofizikait, de az Egót nem hozza közvetlen relációba a pszichével. Az Ego egységének rendszerében nem lép fel változás, ugyanúgy az állapotok, a minőségek és a cselekvések alkotják. Viszont itt ezeknek az egységeknek megváltoznak a tulajdonságai.³² Bár nincs hierarchikus viszony közöttük, elsődlegességet biztosított nekik.

Az *Ego transzcendenciájában* az Egónak még nagy szerepe van, teremtő és befolyásoló tulajdonsággal van felruházva. A transzcendens egységek csak ennek a vezetésével tárulnak fel. Ennek a struktúrának az alapját őrzi a nem-tiszta reflexió.

C) Az Ego és egységei – állapot, cselekvés, minőség

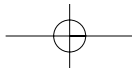
Az Ego közvetlenül transzcendens egysége az állapotoknak és a cselekvéseknek.³³ Az Ego az Én és a Magam felosztása nélkül, e kettő összességként adja ki a cselekvések és állapotok egységét.

³⁰ SARTRE: *A lét és a semmi*, i. m., 205.

³¹ I. m., 212.

³² I. m., 213.

³³ I. m., 47.



Sartre beszél transzcendens Egóról és transzcendentális Egóról. Már említettem, hogy a transzcendentális Egót nem fogadhatjuk el. A transzcendens Ego nem a közvetlen tapasztalat tárgya, hanem szintetikus és ideális dolog.³⁴ Az Ego tehát nem immanens, de mint ahogy más tárgyak is, az Ego is túl van a tudaton. Máshogy jellemezve, az Ego ideális egysége egy végtelen sorozatnak, pontosan úgy, ahogy Husserlnél megjelenik a noéma. Reisman írja le azt,³⁵ hogy a sartre-i terminológia hogyan használja a noéma és noétikus fogalmakat, amelyeket Husserl az *Ideenben*³⁶ alkalmaz. Sartre úgy tekint az Egóra, mint egy husserli tekintetben vett noémára. Ideális létezőként, ami megragadja a végtelen sorozat közös tárgyát és a lehetséges cselekményeket.³⁷ Fontos, hogy nem az ideális cselekvéseket ragadja meg, és nem is minden lehetséges tárgyat. Csak azokat a tárgyakat, amelyek az egysége kapcsolata alatt lehetőségként felmerülnek és azokat a cselekedeteket, amelyek ezeknek az egységeknek lehetőségként feltáruznak.

Azt, hogy az Ego csak a reflexió által képes feltáruzni a világban, az is alátámasztja, hogy az Én a reflektált tudaton keresztül mutatkozik meg. A reflexió által megragadott reflektált tudat közvetítésével feltáru az Ego aktív pólusa, ami nem más, mint az Én. Az Ego két pólusa egymástól függetlenül rendelkezik az adott szubjektumról információkkal. A Magam az, amit megismerhet a másik, sőt, több dolgot tud egy másik az én Magamjáról, mint én magam. Viszont az Én már nem tárul fel a másik előtt, legalábbis az az Én, amelyik a nem-reflektált tudatból kiindulva a reflektált tudaton keresztül megnyilvánul. Az Én interioritások termelője.³⁸ Az Én olyan bensőségesség, ami nem megismerhető külső személy által.

Az Ego által szintetizált egységek, mint a cselekvés vagy az állapotok mind transzcendens tárgyak.³⁹ Az Egóval ezeket teremtő viszony köti össze, de ettől még nem határolódnak el egymástól, mert minden, amit az Ego alkot, az befolyásolhatja is egyben.⁴⁰

³⁴ PHYLLIS, Sutton Morris: „Sartre on...”, i. m., 187.

³⁵ REISMAN, David: *Sartre's Phenomenology*, Continuum, London, 2007, 53.

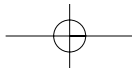
³⁶ HUSSERL, Edmund: *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy* (ford. F. KERSTEN), Martinus Nijhoff Publishers, Boston, 1983, 90§.

³⁷ REISMAN: *Sartre's Phenomenology*, i. m., 53.

³⁸ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 18.

³⁹ SARTRE: *Az Ego...*, i. m., 53.

⁴⁰ SARTRE: *Az Ego...*, i. m., 54.



Az *Ego transzcendenciájában* az Egónak még egységesítő és összefogó szerepköre van, *A lét és a semmiben* ebből már szinte semmi sem marad meg. Ha megfigyeljük, az Egóról írt tanulmány volta-képpen egy Husserl-kritika, ami szembe megy az *Én* egységesítő elvével. Az *Ego* egységesítő képességének a tényétől viszont csak *A lét és a semmiben* tudott elhatárolódni. Az Egónak ott is van helye, de már csak mint összesítő megnevezés.

A transzcendens egységek között nincs hierarchia egyik műben sem, de beszélhetünk az egységek közötti prioritásról. Az *Ego transzcendenciájában* ez a szerep az állapoté *A lét és a semmiben* pedig a minőségé.

Minőség

A minőség összekötő és közvetítő szerepet tölt be. Az állapotok és cselekvések közötti egységesítést hajtja végre.⁴¹ Az *ego transzcendenciájában* még nincs önállósága, csak egy tulajdonképpeni hozadéka a két másik transzcendens egységnek. Csak úgy jelenhet meg, ha ezekbe kapaszkodik. Itt a minőség még nem valós létező csak egy lehetőségfeltétel, ami kiteljesíti az állapotokat és cselekvéseket.

„Az *Ego* minőségeit a virtuális, látens, potenciális dolgok összessége reprezentálja, amely jellemünket és habitusainkat alkotják.” (LS 212)

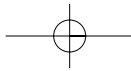
Megerősíti, hogy azok a dolgok, amiktől az *Én* elnyeri szubjektivitását, azok a jellemből és habitusokból formálódó potencialitások. Ahogy írja is: a megfáradt, öreg, elkeseredett,⁴² mind olyan habitusok, amik az *Én* feltárulását követve belemélyednek az Egóba.

„Azon kívül a minőség egy velünk született vagy szerzett szellemi hangoltság, ami hozzájárul személyiségem *minősítéséhez*.” (LS 213)

Itt világosodik meg a minőség koncentráltabb szerepe. Az *Ego transzcendenciájában* még nem fektetett ekkora hangsúlyt a minőségre, akkor is rendelkezett a potencialitás és a virtualitás jellemzőivel, viszont még nem emelte fel egy olyan posztra, ami egy ereden-

⁴¹ SARTRE: *Az Ego ...*, i. m., 47.

⁴² SARTRE: *A lét és a semmi*, i. m., 212.



döbb alapot adott neki. A minőség így egy sokkal mélyebb és ragszódóbb egysége lesz az Egónak.

Állapot

Ez az egység a reflexió által ragadható meg. *Az Ego transzcendenciájában* ezt az egységet a gyűlölettel mutatja be, ami egy adott tárgyra irányul és egy Énnel teli állapot. Ez nem egy pillanat-érzet, nem egy tünékeny dolog. Ahogy Sartre is írja, a gyűlöletem mindig itt van bennem,⁴³ de nincs mindig adva a gyűlöletem tárgya, így az elmerül egy nem-reflexív síkban.

A lét és a semmiben már nem egy lehetséges állapot perspektívításából ragadja meg az egységet, hanem valós létezése által.

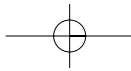
„Az állapotok, azokkal a minőségekkel szemben, amik „potenciálisan” léteznek, aktuálisan létezőnek adódnak. (...) Ugyanígy számos olyan jellemvonás, ami kívülről járul a személyiségemhez, ha úgy tekintem, képes állapottá válni (...)” (LS 213)

Az állapotok aktualitását hangsúlyozza, azzal szemben, hogy a minőségeknek csak egyfajta kvázi-aktualitás jut. Hiába rendelkeznek temporalitással felruházott tulajdonsággal, az állapotokhoz képest csak egy kvázi-temporális lét adatott nekik. Ebben a fejezetben közelebb hozta a két egységet egymáshoz, s mégis ebben a szorosra fűzésben a tulajdonságaik révén mélyebb repedés keletkezett köztük.

„Az állapot ezzel szemben sokkal mellékesebb és esetlegesebb dolog: *valami, ami megesis velem.*” (LS 213)

Ezzel a mondattal veszíti el a korábban megszerzett prioritását az állapot. Azzal, hogy olyan dologként jellemzi, ami csak megesis velem, elsöpri azt a mély és erős struktúrát, amit a gyűlölet esetében leírt. Ez mind a koncepció megváltozásából fakad. A gyűlölet a másikkal való magatartásmód kérdéskörének megjelenése miatt elhagyja az állapotok egységét, így az állapotok elvesztik az általa biztosított kohéziós erőt. A gyűlölet nem szűnik meg állapot lenni, pusztán csak fontosabb szerepe lesz a másikkal való érintkezés kapcsán. Egy állapotnak nem kell feltétlenül kapcsolódnia egy má-

⁴³ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 41.



sik emberhez, viszont az olyan állapot, aminek szüksége van erre, a teljességét csak a másikkal együtt képes létrehozni.

Cselekvés

Az *Ego transzcendenciájában* Sartre az egységek konkrét megvalósulásának tekinti,⁴⁴ ami azt mutatja, hogy a cselekvés, viselkedés és alapját tekintve olyan, mint egy intencionális tárgy, vagyis mint több intencionális tárgy egysége. A cselekvés transzcendens függetlenül attól, hogy fizikaira vagy pszichikaira gondolnak. *A lét és a semmi*ben ez a szűk tulajdonságkör kibővül és jóval nagyobb hangsúlyt kap. A cselekvés több lesz egy időben meghatározott tevékenységénél.

„Cselekedet alatt a személyiség összes szintetizáló tevékenységét kell értenünk, vagyis minden célra irányuló hangoltságot, de nem annyiban, amennyiben az önmagáért-való saját lehetőségeiként van, hanem amennyiben az aktus valamilyen transzcendens pszichikai szintézist jelenít meg, amit meg kell élnie.” (LS 213)

Itt ismét használja a hangoltság kifejezést, mely a szintetizáló tevékenység egy formájaként van jelen. A hangoltság itt irányultság, mely felkészít egy bizonyos aktussal való megjelenésre. A cselekvés nem tudati határokkal megszabott dolog, hanem inkább egy pszichikai egység egy aktuson belüli megjelenése.

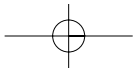
Sartre szerint a cselekvés megjelenhet a reflexív tudat virtuális tárgyaként.⁴⁵ Olyan esetekre gondol, mikor egy adott dolog potencialitása által kell az önmagáért-valónak, vagy másképp mondva a tudatnak megjelennie, ilyen a meginni-szükséges-ital vagy a nyújtandó-segítség.⁴⁶ Ebből levonja a következtetést, hogy nem rendelkezhetem egyszerre Péternek a tudatával és az iránta érzett barátság tudatával. Péternek a tudata ebben az esetben tárgy-tudat lesz, ami a *nem-reflektált* síkon jelenik meg, míg a barátság reflektív tudati állapot.⁴⁷ Az hogy a cselekvés képes ilyen virtualitást felvenni, még nem jelenti azt, hogy úgy a része lenne, mint a minőség esetében.

⁴⁴ SARTRE: *Az Ego transzcendenciája*, i. m., 46.

⁴⁵ SARTRE: *A lét és a semmi*, i. m., 214.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ REISMAN: *Sartre's Phenomenology*, i. m., 61.



„A cselekedet mint pszichikai lét minden említett esetben egy transzcendens létezést és az önmagáért-való világgal való kapcsolatának objektív oldalát képviseli.” (LS 213)

A cselekvések összefoglalója a fenti mondat, mely leírja, hogy a cselekvés vegyíti egybe a pszichikai létet a világ objektív oldalával. Sartre objektív oldalon a valóban megjelenő, a külvilágban jelenlevő transzcendens tárgyakat és azok egységét érti. A három egység közül, melyet elemez, ez az egyetlen, amelyik összevonja a pszichikai létet a transzcendensen megjelenő léttel. Ha megnézzük a minőséget és az állapotot, látszik, hogy mindegyik megjelenésével formálja az Ént. Mind a kettőnek van a külvilágra vonatkoztatott és megjelenített hatása. Az állapotomnak és a minőségeimnek van nyoma a külső megjelenítésben. Viszont Sartre erre nem helyez hangsúlyt, mert az, hogy van nyoma, még nem kapcsolja össze közvetlenül a transzcendens léttel. A cselekvésnek a feladata az, hogy ezeket egybefogja.

Összefoglalás

Tanulmányomban összehasonlítottam a két reflexiót, melyek – mint kiderült – nem csak fogalomhasználatban térnek el egymástól, hanem a struktúrában is felfedezhetők változások. A reflexió maga és az Én feltárulása is megváltozik azáltal, hogy elhagyja a tanulmányban írt prioritást a transzcendens egységek között, és egységesíti őket hierarchia nélkül. A legnagyobb változás a tiszta és nem-tiszta reflexió kapcsolatában rejlik, mert az már nem csak egy hányados, hanem alapot, funkciót és lehetőséget adott neki. Az *Ego transzcendenciájában* leírt reflexióban feltáruló Én is kezdetleges volt még csupán, s akkor teljesedett ki és érett meg arra, hogy a rendszer része legyen, mikor ezeket a ki nem mondott változásokat *A lét és a semmiben* leírta.

