Személyjelölés és poétika

Szerkesztők: Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Gábor
és Tátrai Szilárd

DiAGram Könyvek 7.

Személyjelölés és poétika

Szerkesztők: Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Gábor és Tátrai Szilárd

DiAGram Könyvek 7.

Személyjelölés és poétika

Szerkesztők: Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Gábor és Tátrai Szilárd

Sorozatszerkesztők: Laczkó Krisztina, Tátrai Szilárd és
Tolcsvai Nagy Gábor

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2024

A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-23-0031) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2024
Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója
Szerkesztők: Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Gábor és Tátrai Szilárd
Lektorok: Ballagó Júlia, Bednanics Gábor, Bodó Csanád, Domonkosi Ágnes, Hámori Ágnes, Krizsai Fruzsina, Kulcsár-Szabó Zoltán, L. Varga Péter, Mészáros Márton, Molnár Gábor Tamás, Pethő József, Seláf Levente, Simon Gábor, Szemes Botond, Tátrai Szilárd, Tolcsvai Nagy Gábor
Copyright © Eötvös Collegium 2024 © A szerzők
Minden jog fenntartva!
A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.
1118 Budapest, Rétköz utca 55/A fszt. 4.
Felelős vezető: Szendy Ilona
ISBN 978-615-5897-62-7

Tartalom

Tátrai Szilárd:
Bevezető: Személyjelölés lírai diskurzusokban 9

I. A személyjelölés poétikussága

Kulcsár-Szabó Zoltán:
A jelölés árulása 25

Tolcsvai Nagy Gábor:
Lírai személyjelölés-változatok 41

Simon Gábor – Kopcsák Róbert:
Lírai személyjelölés egy ökológiai modellben 69

Törökné Molnár Mária:
A személyjelölő konstrukciók konzisztenciateremtő szerepe az allegorikus értelmezés folyamatában – kognitív poétikai vizsgálódások.....89

II. Személyjelölés, megszólalás és megszólítás

Osztroluczky Sarolta:
„Apró kalcitkristályokból állsz, anya" A halott anya megszólításának alakváltozatai a közelmúlt magyar lírájában 117

Ágoston Enikő Anna:
Az alkotói én poétikai kiterjesztése (A lírikus epilógja, Vers versek helyett, „Költőnk és kora") 137

Pomázi Bence:
A költői szerep megkonstruálásának nyelvi és poétikai jellemzői Tóth Krisztina lírájában 157

Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes:
Feleim, bébi, édes Hazám. A vokatívusz típusai és szerepei a lírai közléshelyzetekben 179

Horváth Péter:
A versbeszélő nyelvi jelölésének összefüggései a versek szerzőjével, keletkezési idejével, hosszúságával és metrumával 203

III. A személyjelölés műfaji sajátosságai

Laczházi Gyula:
Személyjelölés a kora újkori magyar „önmegszólító versekben" 235

Pethő József:
„Menj, drága gyermek…" A szegény kisgyermek panaszai személyjelölő konstrukciói 255

Horváth Márta:
Átélt beszéd és olvasói empátia. Személyjelölés Arthur Schnitzler elbeszéléseiben 273

Krizsai Fruzsina:
Aposztrofé táncdalokban és halottbúcsúztató versekben 289

IV. A személyjelölés mintázatai nem kanonikus lírai alkotásokban

K. Molnár Emese:
Vegyetek jót, ha tudtok
– Hangok és personák remixalapú elemzése 313

Szemes Botond:
Önmegszólító dalszöveg 347

Fejes László – Molnár Cecília:
Ki kicsoda? Személyes játékok dalszövegekben 361

Molnár Cecília – Fejes László:
Nocsak, ki beszél? Beszélő- és perspektívaváltások dalszövegekben 393

Pap Andrea – Sólyom Réka:
Mi is az a slam poetry? – Empirikus vizsgálat egyetemi hallgatók körében 415

Tátrai Szilárd

Bevezető: Személyjelölés lírai diskurzusokban

Kivonat

A személyjelölés vizsgálatát poétikai szempontból az teszi indokolttá, hogy a személyjelölő konstrukciók nem csupán a szereplők azonosításában, episztemikus lehorgonyzásában, hanem azon túl a poétikai hatás létrejöttében is lényegi szerepet játszanak. Ha annak deiktikus természetéből kiindulva a személyjelölés poétikai potenciálját lírai diskurzusokban kívánjuk vizsgálat tárgyává tenni, érdemesnek tűnik a líra diszkurzivitását, azon belül is lírai diskurzusokban történő tájékozódás kontextusfüggőségét, továbbá a fiktív aposztrofikus aktusoknak az abban játszott szerepét a figyelmünk fókuszába helyezni. A kötet rövid bevezető tanulmánya ezt tűzi ki célul.

Kulcsszavak: személyjelölés, kognitív poétika, közös figyelem, deixis, lírai beszédhelyzet, aposztrofé

1. A személyjelölés líraisága

A személyjelölésben rejlő poétikai potenciált elsősorban lírai szövegek kapcsán tematizáló tanulmánykötet hátterében az ELTE DiAGram Stíluskutató csoportjának folyamatban lévő kutatási projektje, *A személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú, kognitív poétikai vizsgálata* (NKFIH K 137659) áll. Ennek a kutatásnak az a fő célja, hogy a magyar nyelvre összpontosítva szisztematikus, elméletileg, módszertanilag és empirikusan egyaránt megalapozott leírását adja a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak, és erre alapozva részletesen bemutassa, hogy a személyjelölés hogyan járul hozzá a lírai diskurzusok poétikusságához. A kutatás alapfeltevése ugyanis az, hogy a lírai diskurzusokban a személyjelölő konstrukciók sajátos, műnem- és műfajspecifikus mintázatokat alkotnak, amelyek lényegi szerepet kapnak a poétikai hatás létrejöttében. A lírai beszédhelyzet

társas viszonyrendszerének nyelvi konstruálására ennélfogva úgy tekint, mint a poétikusság kibontakozásának egyik lényegi, de nem kizárólagos tényezőjére.

A kutatás személyjelölésként azokat a különböző nyelvi műveleteket értelmezi, amelyek a diskurzus résztvevői által megfigyelt, megértett, azaz konceptuálisan feldolgozott jelenet(ek) szereplőinek a referenciális azonosítását teszik lehetővé (l. Tátrai 2022: 37–43). Ezek a műveletek eltérő összetettségű és konvencionáltságú szerkezetekkel szimbolizálódnak a magyarban, a diskurzus résztvevőinek grammatikai jelölésétől (az ige ragozási paradigmáján és a birtokos személyjelölésen keresztül) a megnevezéseken át a metonimikus és megszemélyesítő kifejezésekig (vö. még Cysouw 2009). A szerkezeti variabilitáson túl az is lényegi szerepet kap a kutatásban, hogy a jelenetbeli szereplők megnevezése nem abszolút értelemben történik meg, hanem mindig a beszélőhöz és a megértett beszédhelyzethez (az interszubjektív kontextushoz) episztemikusan lehorgonyozva (l. Langacker 2015; Brisard 2021; Tolcsvai Nagy 2017: 430–435; valamint Tátrai 2017: 953–980). Ennélfogva ez a bevezető – a jelzett kutatással összhangban – a személyjelölés deiktikus természetéből indul ki (2.), és a személyjelölő konstrukciók deiktikus figyelemirányító szerepét a lírai diskurzus befogadói feldolgozásával összefüggésben, az aposztrofikus aktusokra fókuszálva tematizálja (3.). Továbbá azt is jelzi, hogy a kötet a személyjelölés poétikai vizsgálatának milyen irányait nyitja meg (4.).

2. A személyjelölés deiktikus természete

A személyjelölés deiktikus műveletei a nyelvileg hozzáférhetővé tett, a diskurzuspartnerek által együttesen megértett világbeli jelenet szereplőinek referenciális azonosítását a közös figyelmi jelenet interszubjektív kontextusához lehorgonyozva végzik el. Az egyes szám első és a második személyű deiktikus nyelvi konstrukciók a közös figyelmi jelenet résztvevőit, a megnyilatkozót és a címzettet objektiválják a referenciális jelenet szereplőiként. Az E/1. és E/2. szereplők egymáshoz való diszkurzív viszonyukban konstruálódnak meg. Így amíg az E/1. és E/2. szereplők konstruálása különbözik a diskurzus résztvevőinek nézőpontja szerint, addig egy E/3. szereplő konstruálása megegyezik a két résztvevő nézőpontja szerint (l. Tolcsvai Nagy 2017: 433). A harmadik személyű konstrukciók ugyanis a referenciális jelenetnek azokat a szereplőit jelölik, akik nem azonosíthatók sem a megnyilatkozóval, sem a címzettel, pontosabban sem azok megfigyelhetővé tehető jelenbeli, múltbeli vagy éppen jövőbeli „én”-jével. A személydeixis műveletei szempontjából tehát az első és második, illetve a harmadik személyű nyelvi formák (azaz a személyes névmások és az inflexiós

morfémákkal személyhez lehorgonyzott szóalakok) használata között alapvető, mélyen gyökerező különbség van.

A harmadik személyű deiktikus kifejezések vonatkoztathatók – általában gesztussal kísérve – a beszédesemény fizikai világában jelen lévő egyéb személyekre. Ám az első és második, illetve a harmadik személyű deixis megkülönböztetését még indokoltabbá teszi az a tény, hogy a harmadik személyű névmások és szóalakok a koreferencia tekintetében az első és a második személyűektől eltérő módon viselkednek. Az anaforikus (vagy kataforikus) funkcióban használt harmadik személyű formák ugyanis nem csupán a beszédszituációban fizikailag jelen lévő harmadik személyeket említhetik újra. Az ilyen esetekben a harmadik személyű formák referenciális értelmezéséhez nem a beszédesemény fizikai és társas világának az ismerete szükséges, hanem egy nyelvileg jellemzően főnévi szerkezettel kidolgozott, a jelenetben színen lévő (onstage) referenciapont, az antecedens (vagy katafora esetén a posztcedens) megtalálása.

(1) Edward király, angol király
Léptet fakó lován:
Körötte csend amerre ment,
És néma tartomány.

Montgomery a vár neve,
Hol aznap este szállt;
Montgomery, a vár ura,
Vendégli a királyt.
(Arany János: A velszi bárdok)

Az (1)-ben az *Edward király* antecedenst követő harmadik személyű említések (a *léptet, ment, szállt* igealakok, a *körötte* személyragos névutó, illetve a tágan értve ugyancsak harmadik személyűnek tartható szereplői megnevezések, az *angol király* és *a királyt* nominálisok) mindannyian az antecedenssel együtt (vele koreferenciális kapcsolatot teremtve) válnak értelmezhetővé. Az első és második személyű formák azonban nem töltenek be úgy anaforikus funkciót, nem úgy hoznak létre koreferenciális viszonyt, mint a harmadik személyű formák (l. Tolcsvai Nagy 2023). Sikeres referenciális azonosításukhoz ugyanis nincs szükség egy színen lévő (onstage) referenciapontra, első említéshez is elégendő a beszédesemény résztvevőinek az ismerete: az 'én' mindig a megnyilatkozóból, a 'te' pedig mindig a címzettből mint jeleneten kívüli (offstage) referenciapontokból kiindulva válnak értelmezhetővé (vö. Brisard 2021: 345).

(2) Visz a vonat, megyek utánad,
talán ma még meg is talállak,
talán kihűl e lángoló arc,
talán csendesen meg is szólalsz:

Csobog a langyos víz, fürödj meg!
Ime a kendő, törülközz meg!
Sül a hús, enyhítse étvágyad!
Ahol én fekszem, az az ágyad.
(József Attila: Óda)

A (2)-ben tehát ugyancsak koreferenciális kapcsolat jön létre egyfelől az első személyű szóalakok (*megyek*, *talállak*, illetve *én, fekszem*), másfelől a második személyű szóalakok (*utánad, talállak, szólalsz, illetve fürödj meg, törülközz meg, étvágyad, ágyad*) között. Ezek a szóalakok úgy vonatkoznak a referenciális jelenetnek ugyanarra a szereplőjére, hogy a beszélőhöz, illetve a beszédpartnerhez horgonyzódnak le. Azzal együtt, hogy a két versszak esetében a beszélői szerepek fel is cserélődnek. Az első versszak beszélője ugyanis a második versszakban egyenesen idézi a beszédpartnerét, annak megnyilatkozását kontextualizálva is (*talán csendesen meg is szólalsz*). A második versszak ilyen módon beágyazott megnyilatkozója pedig nem mást, mint az őt idéző személyt szólítja meg. Ennek a perspektívaváltásnak köszönhetően az első versszak E/1. és a második versszak E/2. alakjai ugyanarra a szereplőre vonatkoznak, ahogy az első versszak E/2. és a második versszak E/1. alakjai a másikra.

A személydeixisről általánosságban elmondható, hogy az első és második személyű nyelvi formák általában prototipikus, szimbolikus használattal jellemezhető deiktikus kifejezésekként funkcionálnak. A referenciális jelenet olyan szereplőit jelölik, akik megegyeznek a diskurzus résztvevőivel, de legalábbis azok múltbeli vagy jövőbeli énjével. Ugyanakkor a harmadik személyű deiktikus kifejezések (névmások, főnévi és igei szóalakok), amelyek a beszédeseményen kívül eső személyekre vonatkoznak, nem tekinthetők a kategória prototipikus példányainak. Nem jellemzi őket ugyanis a deixis tisztán szimbolikus használata. Sikeres referenciális értelmezésük általában vagy gesztussal kísért használatot, vagy anaforikus (esetleg kataforikus) használatot követel meg.

A személyjelöléshez kapcsolódó deiktikus természetű műveletek vizsgálata szempontjából lényegi következménye van továbbá annak, hogy a közös figyelem interszubjektív kontextusában a résztvevők saját magukat és egymást nem csupán társas létezőként dolgozzák fel, hanem fizikai entitásokként, valamint mentális

ágensekként is. Mindez ugyanis olyan kontextusfüggő kiindulópontok kijelölésére ad lehetőséget, amelyekhez képest a referenciális jelenet szereplői egyrészről fizikai entitásokként jelenhetnek meg, a maguk tér- és időviszonyrendszerében, másrészről társas létezőként is objektiválódhatnak, a maguk szociokulturális viszonyrendszerében, harmadrészt mentális ágensekként is megkonstruálódhatnak, a maguk mentális állapotaival (vélelmeivel, szándékaival, vágyaival és érzelmeivel).

Fontos ugyanakkor hangsúlyozni, hogy a személyjelölés a referenciális jelenet szereplőit elsősorban valamilyen társas viszonyrendszer tagjaként jeleníti meg (*én, te, ő*). Ám a személyjelölés deiktikus műveletei a beszédesemény résztvevői szerepeit nem csupán a referenciális jelenet szereplőinek azonosíthatósága érdekében hozza működésbe. A társas attitűd jelölésével a résztvevők szociokulturális viszonyulásait is érvényre juttatják. A társas attitűdjelölés személyjelöléssel összekapcsolódó jellegzetes nyelvi kifejezései a magyarban a tegező és nem tegező alakok, illetve a különböző felszólító és megszólító formák, a diskurzus résztvevői között fennálló, pontosabban diskurzusról diskurzusra újra és újra létrejövő társas kapcsolatot teszik megjeleníthetővé (vö. Domonkosi 2016). Ám a társas attitűdjelölés nem csupán a személyjelöléshez kötötten valósulhat meg. A megnyilatkozó szociokulturális helyzete azon túl is kontextusfüggő kiindulópontul szolgál a referenciális jelenet interszubjektív megkonstruálásában. A megnyilatkozó ugyanis a hozzáférhetővé tenni kívánt tapasztalatok nyelvi megkonstruálását viszonyba hozza azokkal a közösségi alapú, kulturális kötöttségű elvárásokkal, amelyek az adekvát nyelvi megformálással kapcsolatban mozgósíthatók a közös figyelmi jelenet résztvevői számára (l. Tátrai–Ballagó 2020). A megformálásban érvényesülő kontextusfüggő szociokulturális viszonyulás – a személyközi viszonyokon túl a diskurzus megalkotottságához, a nyelvi konstrukciók időbeliségéhez, a szóba kerülő dolgok értékességéhez, az adott nyelvváltozat normáihoz (vö. Tolcsvai Nagy 2012) – a stílustulajdonítás társas deiktikus természetére mutat rá.

A közös figyelmi jelenet fizikai világában a megnyilatkozónak mint fizikai entitásnak a pozíciója – hasonlóan a szociokulturális szituáltságához – szintén összetett kiindulópontként funkcionál, hiszen az időjelölésben ugyanúgy lényegi szerepet kap, mint a térjelölésben. A megnyilatkozó a maga térbeli és időbeli pozíciójából (*én, itt, most*) kiindulva szituációfüggő viszonyítási pontokat kínálhat fel a referenciális jelenet tér- és időviszonyainak a feldolgozásához. A térjelölés esetében a szituációfüggő referenciapontokat első vagy második személyű szóalakok objektiválhatják is – ahogy ezt a (2)-ben az *utánad* kifejezés mutatja.

Ám a térjelölésben szerepet kapó szituációfüggő (offstage) referenciapontok objektiválása nem szükségszerű. A szintén a (2)-ből hozott *Ime a kendő* kifejezés úgy helyezi el a térben a kendőt a megnyilatkozóhoz közel, hogy magát a megnyilatkozót nem objektíválja. Az időjelöléssel kapcsolatban ugyancsak megjegyezhető, hogy amíg a magyar igealakok az időbeli lehorgonyzás mellett a személybeli lehorgonyzást is elvégzik, addig a deiktikus időhatározó-szók (pl. *tegnap, most, jövőre*) és időt kifejező névmási szerkezetek (pl. *ezen a nyáron, ebben az évben*) használata a magyarban sem kapcsolódik össze a személyjelöléssel.

Mindehhez hozzá kell még tenni, hogy a referenciális jelenet szereplői nemcsak a fizikai és társas létezést feltételező cselekvő ágensként (azaz személyként), hanem olyan mentális ágensként (azaz szubjektumként) is megkonstruálhatók, akikhez a tudat aktív működése, az érzékelés, az akarat, a gondolkodás és a beszélés kapcsolódik (vö. Sanders–Spooren 1997). A szubjektumnak ez az értelmezése tehát nem korlátozza a fogalmat az E/1-re, hanem azt tételezi, hogy az egyéb személyek is megkonstruálhatók akként.

(3) Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártyás lábakon?
(Pilinszky János: Apokrif)

A (3)-ban az *ismeritek, értitek, tudjátok* T/2. igealakok a megszólítottakat objektiválják a referenciális jelenet olyan szereplőiként, akik mentális ágensekként, azaz szubjektumokként konstruálódnak meg. Mindez azért lehetséges, mert a közös figyelmi jelenet megnyilatkozója saját magát és a másikat nemcsak fizikai és társas létezőnek, hanem mentális ágensnek is tekinti, és így képes arra is, hogy saját magát, a másikat, sőt egyéb harmadik személyeket is szubjektumként konstruáljon meg, azaz ráirányítsa a figyelmet az adott szereplő mentális állapotaira. Másképpen szólva: a megnyilatkozó a saját tudatán átszűrve teszi nyelvileg hozzáférhetővé a világgal kapcsolatos tapasztalatokat. A megnyilatkozó tudati beállítódásának mint kontextusfüggő kiindulópontnak a kapcsán azonban érdemes azt is hangsúlyozni, hogy annak működése nem a referenciális tájékozódás deiktikusságára (tér- és

időbeli pozicionáltságára, illetve szociokulturális szituáltságára) hívja fel a figyelmet, hanem egyfelől a referenciális tájékozódás szubjektumhoz kötöttségére (Bruner 1986), másfelől annak metapragmatikai tudatosságára, reflektáltságára (Verschueren 2000). A (3)-ban szereplő versrészlet utolsó három sorának első tagmondata (*És tudjátok[?]*) például – szemben az előtte lévő sorok mondataival – nem egyszerűen a megszólítottak mentális állapotait írja le, azokra rákérdezve, hanem perspektivizációt jelölve a megszólítottak tudati beállítódását jelöli ki kiindulópontként az azt követő kérdéshez (*miféle fájdalom tapossa itt az örökös sötétet hasadt patákon, hártyás lábakon?*). A megnyilatkozónak ugyanakkor természetszerűleg arra is megvan a lehetősége, hogy saját szubjektív viszonyulását tegye külön elemi mondattal metapragmatikai reflexió tárgyává (pl. *Én ugyanis tudom, hogy…*). Ám fontos azt is hangsúlyossá tenni, hogy a megnyilatkozói szubjektum az elemi mondatokban jellemzően rejtett módon juttatja érvényre a saját tudati beállítódását a konstruálásban. Ahogy a (2) példa első versszakában az aktuális beszélő episztemikus bizonytalanságát kifejező *talán* többszöri használata is szemlélteti, a beszélő a közöltekhez való szubjektív viszonyulását anélkül is ki tudja fejezni, hogy önmagát mentális ágensként objektiválná (l. ehhez Tolcsvai Nagy 2017: 306–309, Tátrai 2017: 1045–1053).

A fentebb vázoltak egyik lényegi következtetése az, hogy a személyjelölés jelentésképző szerepének vizsgálata a diskurzus résztvevői által érvényesített kontextusfüggő kiindulópontokkal, azok deiktikikus és metapragmatikai természetével összefüggésben értelmezhető adekvátan.

3. A személyjelölés és a lírai diskurzusok aposztrofikussága

A személyjelölés lírai diskurzusokban történő vizsgálata során érdemesnek tűnik abból kiindulnunk, hogy a lírában a kontextusfüggő tájékozódás sajátszerűségét a fiktív aposztrofikus aktusok alkalmazása adja. Az aposztrofé értelmezése során eltávolodunk a retorikai hagyomány alakzatfelfogásától, és az aposztrofénak a lírával való kapcsolatra reflektáló irodalomelméleti belátások (lásd Frye 1957; Culler 1981, 2015) kognitív nyelvészeti adaptációjára teszünk kísérletet. A retorikai hagyomány alakzatértelmezésétől való eltávolodást a funkcionális kognitív nyelvészet előbbitől eltérő jelentésfelfogása teszi leginkább indokolttá. E kiindulópontból ugyanis a jelentés nem a nyelvi tevékenységet megelőzően létező mentális objektumként, hanem olyan interszubjektív aktusként nyer értelmezést, amely egy közös figyelmi jelenet résztvevői számára lehetővé teszi, hogy a világról szerzett tapasztalataikat megkonstruálva azokon megosztozzanak.

A tényleges diskurzus címzettjétől történő elfordulásként értett aposztrofé gyakran, a lírai szövegekben pedig jellemzően nem egy ténylegesen közvetlenül megszólítható címzettel kezdeményez diskurzust, hanem olyan entitásokkal, akikkel erre a nyelvi megismerés testesült és diszkurzív korlátaitól való eltekintés nélkül nem nyílna lehetőség. A líra diszkurzivitása szempontjából meghatározó jelentőségű fikcionális aposztrofikus aktusok lényegi jellemzői az alábbiak (vö. Tátrai 2018; Simon–Tátrai 2021: 138–142).

(i) A prototipikus lírai diskurzusok olyan diszkurzív sémával jellemezhetők, amelynek lényege, hogy a tényleges diskurzussal párhuzamosan megkonstruálódik egy fikcionális, közvetlen (szemtől szembeni) interakcióval jellemezhető aposztrofikus diskurzus. Ennek a fiktív résztvevői pedig a figyelmüket egy közvetlenül (perceptuálisan) megfigyelhető referenciális jelenetre irányítják.

(ii) A lírai diskurzusba ágyazódó aposztrofikus figyelemirányítási aktusok annak sajátos lehetőségét teremtik meg, hogy a nyelvi megismerés számára egyébként harmadik személyként hozzáférhető entitások második személyként konstruálódjanak meg. Így azok egy társas, diszkurzív viszonyrendszer résztvevőjévé válnak, akikkel nemcsak interperszonális kapcsolatba lehet kerülni, azaz akikkel nemcsak együtt lehet lenni, hanem akikkel az interszubjektív megismerés keretében együtt lehet megfigyelni a világ dolgait és eseményeit, illetve akikkel az azokkal kapcsolatos cselekvéseket együtt lehet összehangolni.

(iii) A lírai diskurzus megnyilatkozója a fikcionális aposztrofé alkalmazásával – az interszubjektív figyelemirányítás keretében – nemcsak az érzelmek, hanem az egyéb mentális állapotok kifejezésére, illetve befolyásolására is különleges lehetőséget biztosít. A fikcionális aposztrofikus diskurzus résztvevői megosztozhatnak a világgal kapcsolatos ismereteiken, továbbá összehangolhatják a saját vágyaikat és szándékaikat a másik vágyaival és szándékaival.

Mindez azt jelenti, hogy a lírai diskurzus megnyilatkozója az aposztrofé alkalmazásával egy fikcionális közös figyelmi jelenetet is létrehoz, amelyet egyfelől a résztvevők közvetlen interakciója, másfelől az általuk közvetlenül megfigyelhető

referenciális jelenet jellemez. Ennélfogva egy lírai diskurzus befogadójának nem egyszerűen annak a tényleges közös figyelmi jelenetnek az interszubjektív kontextusát kell létrehoznia, amelynek az adott lírai alkotás szerzőjével együtt maga is résztvevőjévé vált. Ennek keretében ugyanis olyan kontextuális ismereteket is mozgósítania kell, amelyek az aposztrofikus aktussal létrejövő fikcionális közös figyelmi jelenet interszubjektív kontextusának megértéséből származnak (vö. Simon 2016). Így a lírai diskurzusok aposztrofikussága kapcsán lényegi kérdésként vethetők fel az alábbiak:

(i) Honnan és hogyan konstruálódik a lírai diskurzusban a referenciális jelenet szereplőinek fizikai világa, annak tér- és időviszonyaival együtt?
(ii) Honnan és hogyan konstruálódik a lírai diskurzusban a referenciális jelenet szereplőinek társas világa, annak szociokulturális viszonyaival együtt?
(iii) Honnan és hogyan konstruálódik a lírai diskurzusban a referenciális jelenet szereplőinek mentális világa, azok mentális állapotaival együtt?

A fizikai, társas és mentális világ fogalmai tehát nem csupán a közös figyelmi jelenet interszubjektív kontextusának pragmatikai leírására alkalmasak. E fogalmak értelmező potenciálja a referenciális jelenetek leírásában is kiaknázható, nemcsak a narratív, hanem a lírai diskurzusok esetében is (a narratív diskurzusok pragmatikai megközelítéséhez lásd még Tátrai 2019). A lírai diskurzusok – a narratív diskurzusokhoz hasonlóan – élményszerű tapasztalatokat tesznek hozzáférhetővé és konstruálnak jelenetté, így a referenciális jelenet szereplőit fizikai entitásként, társas létezőként és mentális ágensként egyaránt megkonstruálják, azok fizikai, társas és mentális világával együtt. Ahogy fentebb szó esett róla, a lírai diskurzusokra jellemző aposztrofikus fikció abban különbözik az epikus és a drámai diskurzusokra jellemző narratív fikciótól, hogy abban a referenciális jelenet és a közös figyelmi jelenet tere és ideje egybeesik.

Általánosságban elmondható tehát, hogy az aposztrofikus fikció annyiban tekinthető a lírai diskurzusok jellegadó tulajdonságának, hogy létrehozza és fenntartja a lírai beszédhelyzetet (vö. Culler 2015), de nem azonosítható magával a lírával. Nem hagyható ugyanis figyelmen kívül, hogy az aposztrofikus fikcióként megjelenő referenciális jelenet megkonstruálásban ugyancsak lényegi szerep jut például a nyelv zeneiségének (vö. Simon 2014), illetve a nyelvi gondolkodás

metaforikusságának (vö. Tolcsvai Nagy 2003). Mindehhez hozzá kell tenni, hogy az aposztrofikus fikció csak lehetőséget ad a poézisre, ám nem szavatolja azt. Kognitív poétikai kiindulópontból (l. erre Stockwell 2002; Brône–Vandaele eds. 2009; Simon 2016) a személyjelölés poétikussága a lírai diskurzusokban annak függvénye, a személyjelölő konstrukciók a szereplők azonosításán, episztemikus lehorgonyzásán túl milyen mértékben növelik meg a diskurzus referenciális összetettségét (l. Horváth–Simon–Tátrai 2021: 137).

Mindebből az is következik, hogy ha a lírát diszkurzív kategóriaként értelmezzük, a líraiság fogalmának olyan kiterjesztett értelmezéséhez juthatunk, amely azt a kanonizált szépirodalmi szövegek egy jellegzetes csoportján túl nemcsak a népdalokra, hanem a könnyűzenei dalszövegekre is vonatkoztathatónak tartja. Így nem húz éles határvonalat sem a populáris és a magas kultúra, sem a hétköznapi és a szépirodalmi nyelvhasználat közé (l. Domonkosi–Simon szerk. 2018; Laczkó–Tátrai szerk. 2021). Éppen ellenkezőleg: mindkét esetben kontinuumot, azaz átmenetiséget és fokozatiságot feltételez az adott tartományok szélső pólusai között.

4. A személyjelölés poétikai vizsgálatának lehetséges irányai

A tanulmánykötet kimondottan interdiszciplináris vállalkozás. Azokat a különböző kérdezői pozíciókat, különböző elméleti belátásokat, módszertani eljárásokat, valamint empirikus eredményeket kívánja láthatóvá és egymással kapcsolatba hozhatóvá tenni, amelyek a lírai diskurzusok személyjelölő konstrukcióinak poétikai vizsgálata kapcsán relevánsnak mutatkoznak a nyelvészetben, illetőleg az irodalomtudományban.

A kötet tanulmányai a személyjelölés poétikai megközelítésének négy lehetséges irányát jelölik ki. (i) A tanulmányok egy része a személyjelöléshez kapcsolódó kérdések nyelv- és poétikaelméleti relevanciájára kíván rámutatni, azt is reflexió tárgyává téve, hogy e kérdéseknek mi a tétje a megismerés, illetve a megértés tekintetében. (ii) A tanulmányok egy másik része a líra diszkurzivitás teszi reflexió tárgyává, a megszólalás és a megszólítás kölcsönös feltételezettségének poétikai potenciálját esettanulmányokon keresztül mutatva meg. (iii) A tanulmányok egy további csoportja a személyjelölés poétikusságával kapcsolatos kérdéseket a műfajiság problematikája felől artikulálja, a lírai mellett más jellegű diskurzusokat is játékba hozva. (iv) Végül vannak a kötetben olyan tanulmányok is, amelyek a személyjelölés mintázatait nem a szépirodalmi kánon részét képező lírai művekben, hanem populáris dalszövegekben teszik vizsgálat tárgyává, illetve egy tanulmány a slam poetryvel kapcsolatos elvárásokra is rákérdez.

E megközelítési irányok abból a szempontból mindenképpen támogatják

egymást, hogy egyaránt hozzájárulnak a személyjelölés szisztematikus korpuszalapú poétikai vizsgálatának megalapozásához.

Irodalom

Brisard, Frank 2021. Grounding. In: Wen, Xu – Taylor, John R. (eds.): *The Routledge handbook of cognitive linguistics*. New York, London: Routledge. 344–358.

Brône, Geert – Vandaele, Jeroen (eds.) 2009. *Cognitive poetics. Goals, gains and gaps.* Berlin, New York: W. de Gruyter

Bruner, Jerome 1986. *Actual minds, possible words.* Cambridge MA: Harvard University Press.

Culler, Jonathan 1981. *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. London, New York: Routledge.

Culler, Jonathan 2015. *Theory of the lyric.* Cambridge, London: Harvard UP.

Cysouw, Michael 2009. *The paradigmatic structure of person marking.* Oxford: Oxford UP.

Domonkosi, Ágnes 2016. Perspective and attitudinal deixis in Hungarian. *Jezyk, Komunikacja, Informacja* 11: 86–98.

Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.) 2018. *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum

Frye, Northrop 1957 [2007]. *Anatomy of criticizm: Four essay.* Toronto: University of Toronto Press.

Horváth, Péter – Simon, Gábor – Tátrai, Szilárd 2021. A lírai személyjelölés konstrukcióinak annotálási elveiről. In: Laczkó, Krisztina – Tátrai, Szilárd (eds.): *Líra, poétika, diskurzus.* Budapest: ELTE Eötvös Collegium. 133–166.

Laczkó, Krisztina – Tátrai, Szilárd szerk. 2021. *Líra, poétika, diskurzus.* Budapest: ELTE Eötvös Collegium.

Langacker, Ronald W. 2015. How to build an English clause. *Journal of Foreign Language Teaching and Applied Linguistics* 2(2): 1–45.

Sanders, José – Spooren, Wilbert 1997. Perspective, subjectivity, and modality from a cognitive point of view. In: Liebert, Wolf-Andreas – Redeker, Gisela – Waugh, Linda (eds.): *Discourse and perspective in cognitive linguistics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 85–112.

Simon Gábor 2014. *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2021. *A modern magyar elégia kognitív poétikai modellje.* In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Történeti változatok elégiára.* Budapest: L'Harmattan Kiadó. 133–149.

Stockwell, Peter 2002. *Cognitive poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.

Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 899–1057.

Tátrai Szilárd 2018. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.

Tátrai Szilárd 2019. Kettő az egyben - That Will Be Fine. A kifejtettség és a kifejtetlenség összjátékának egy sajátos narratív mintázata. In: Fodor Péter – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *Hallgatás: poétika, politika, performativitás.* Budakeszi: PRAE.HU. 170–185.

Tátrai Szilárd 2022. A kontextusfüggő kiindulópontok deiktikussága. Újabb rátekintés a deixisre. In: Laczkó, Krisztina – Tátrai, Szilárd (szerk.): *Tanulmányok a deixisről.* Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 19–52.

Tátrai Szilárd – Ballagó Júlia 2020. A stílustulajdonítás szociokulturális szituáltsága. Funkcionális kognitív pragmatikai megközelítés. *Magyar Nyelvőr* 144: 1–43.

Tolcsvai Nagy Gábor 2003. A metafora alakulástörténete a magyar lírai modernségben. Történeti tipológiai vázlat. In: Bednanics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg.* Osiris Kiadó. Budapest. 26–61.

Tolcsvai Nagy Gábor 2012. A stílus szociokulturális tényezőinek kognitív nyelvészeti megalapozása. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A stílus szociokulturális tényezői.* Budapest: ELTE. 19–49.

Tolcsvai Nagy, Gábor 2017. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (ed.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 207–499.

Tolcsvai Nagy Gábor 2023. A potenciális antecedensről. *Officina Textologica* 23: 232–247. https://mnytud.arts.unideb.hu/ot/23/

Verschueren, Jef 2000. Notes on the role of metapragmatic awareness in language use. *Pragmatics* 10 (4): 447–456.

Introduction: Person marking in lyrical discourses

From a cognitive poetic point of view, the examination of person marking is justified by the fact that person marking constructions play an essential role not only in the identification and epistemic grounding of characters but also in the creation of poetic effect. If we want to investigate the poetic potential of person marking in lyric discourse, starting from its deictic nature, it seems worthwhile to focus our attention on the discursivity of lyric, and within it the context-dependence of orientation in lyric discourse, along with the role played by fictive apostrophic acts. This is the aim of the brief introductory essay in this volume.

Keywords: person marking, cognitive poetics, joint attention, deixis, lyrical situation, aphostrophe

Tátrai Szilárd
Eötvös Loránd Tudományegyetem
tatrai.szilard@btk.elte.hu

I. A személyjelölés poétikussága

Kulcsár-Szabó Zoltán

A jelölés árulása

Kivonat

A nyelvi személyjelölés, és általában az ún. indexikus jelek arra emlékeztethetnek, hogy a jelölés akár az alapjául szolgáló művelet intenciója ellenében, sőt hiányában is képes elárulni a tárgyát, és egyben önmagát A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy – irodalmi vonatkozásban – megvizsgálja, miként értékelhető az *árulás* kétértelműsége, vagyis az, hogy a jelölés egyben etikai vonatkozást is nyer: valamiféle exkluzív kommunikációs alakzat, például *titok* leleplezéseként is érthető. Támpontokat a klasszikus jelelméletek mellett Georg Simmelnek a titokról nyújtott alapvető szociológiai elemzése kínál. A névmásváltás etikai vonatkozásai kerülnek előtérbe Ottlik Iskola a határon c. regényének egy jelenetében, ezt követően pedig a költői megszólítás problémája kínál alkalmat hasonló összefüggések vizsgálatára. József Attila egyik korai önmegszólító költeménye, a József Attila [József Attila, hidd el…] annak megfigyelésére teremt lehetőséget, hogy miként fordulhat át az *én* és a *te* névmások találkozása egyazon jelöltben a fent említett kettős értelemben árulásba: önkéntelen leleplezésbe, illetve valamily specifikus kötelék felmondásába.

Kulcsszavak: aposztrofé, árulás, személyjelölés, titok, jel

Aki azt mondja, *én*, legalább kétféle értelemben elárulja magát. A névmás egyfelől leleplezi, hiszen azonosíthatóvá teszi a beszéd forrását, és ezzel hozzáköti azt valamiféle önkifejezés, egy szubjektum manifesztációjának mintázatához, másfelől ki is szolgáltatja, hiszen – amennyiben mindenki más is megjelölheti magát énként – átsajátíthatóvá teszi bárki számára. Továbbá, és egyben a jelzett kettős következményrendszer folyományaként: az, hogy az *én*t mondó ilyen értelemben kikerülhetetlenül összeköti a beszédét saját magával, még ha ezt

mégoly törékeny módon teszi is, egyben igényt formál ennek a köteléknek az elismerésére vagy visszaigazolására, vagyis arra, hogy *én*-mivoltát, beszédének saját, erre az énre visszavezethető voltát tanúsítsák. Aki *én*t mond, arra formál igényt, hogy elismerjék, ő az az én, aki beszél. Ez az igény pedig természetes módon implikálja az ellenkezőjét is, nevezetesen azt az (etikai) elvárást, hogy amit nem mond (nem énként mond, *én*ként legalábbis nem jegyez), az iránt ne tegyék olyan értelemben felelőssé, hogy – például valamiféle önkifejezésként – rá visszavonatkoztatható legyen. A kommunikáció mindennapos gyakorlata ugyanakkor ezerféle bizonyítékot és érvet szolgáltathat amellett, hogy az önmagát a rendelkezésre álló nyelvi eszközök valamelyikével a diskurzus alanyaként megjelölő beszélő kiszolgáltathatja, adott esetben valóban a szó rétegzett jelentésspektrumának széles tartományát ideértve elárulhatja magát eleve azáltal, hogy kommunikációba bocsátkozik, vagyis ahelyett, hogy elutasítaná azt (ami nem teljesen magától értetődő opció: bizonyos értelemben a kommunikációtól való elzárkózás is kommunikál), elfogadja a részvételt. Az a kockázat tehát, amit az én ilyen módon vállal, nem csupán nyelvi vagy ökonómiai színezetű, hanem etikai is: valaki azáltal, hogy – *én*ként – beszél, elárul (közread, nyilvánossá tesz) egy információt, amivel egyrészt valamiféle árukereskedelem körforgásába bocsátkozik (hiszen mások számára értékesíthetővé tesz valamit, ami „csak" az övé volt), másrészt elárulja saját magát, elárul magáról valamit, ha mást nem, annyit mindenképpen, hogy ő az adott közlés forrása. Közismert, hogy a beszéd egyben jeladás is: aki megszólal, az elárulja például egy test ott-, illetve hollétét: elárulja többek közt azt, hogy lélegzik (vagyis hogy él), ennyiben valóban elmondható, hogy „a beszédhang a test nyoma a beszédben" (Krämer 2011: 47).

Könnyen belátható, hogy ez olyan folyamatokat is implikál, amelyek nem nevezhetők szándékoltnak: aki (valamiről) beszél, nem feltétlenül tervezi kommunikálni annak lehetséges jelentését (máshonnan nézve: továbbadni a megfejtés terhét), hogy megremeg, elcsuklik, elakad a hangja, ismeretes, hogy ezek rendkívül informatívak minden kommunikatív szituációban. A beszélő olyasvalamit is alárulhat magáról, amit nem tervezett a beszéde által elárulni. A „titok" szociológiájáról nyújtott, máig alapvető jelentőségű elemzésében Georg Simmel (vö. 1908: 341–344) egyenesen odáig megy, hogy az emberek közötti (többek közt: kommunikatív) közlekedés egyik legfontosabb alapja az abban tetten érhető aszimmetria, hogy az egyik tud valamit, amit a másik nem, úgy is értve, hogy többet tud (miközben persze kevesebbet is) a másikról, mint amit az közzétenni vél. Ez – és, jobban belegondolva, voltaképpen *csak* ez – kényszerít kommunikációra. A titok strukturálisan nézve nehezen

kiküszöbölhető eleme a jelhasználatnak, hiszen, legalábbis a jel szerkezetéről alkotott konvencionalista vagy arbitraritáselvű elképzelések keretei között, maga az a kötelék, amely egy jelölőt a jelöltjéhez fűz, eredetét és motiváltságát tekintve titokzatos, titkos. Ahogy Ferdinand de Saussure fogalmazott a jel önkényességének téziséről adott magyarázatában, „a beszélőket nem kérdezik", sőt maga a nyelv is pusztán egy imperatívuszban részesül. Saussure (1997[2]: 96) különös kis jelenetében azt mondják *neki*, a nyelvnek, hogy „a jel ez lesz, és nem más". Talán még beszédesebb az a következtetés, amelyet Saussure ezt követően von le: ami megfigyelhető, az csupán az, „hogyan csúszik ki a nyelvi jel akaratunk ellenőrzése alól". Ha ez így van, ha tehát a nyelvi jel lényege szerint egyfelől olyan titok, amely nem fedi fel magát, másfelől olyasvalami, ami a használatban folyamatosan megvonja magát annak akaratától, aki használja, akkor az árulás az eddig pedzegetett jelentésrétegzettségében nem csupán járulékos, hanem lényegi aspektusát tárja fel.

Az ún. indexikus jelek gazdag tárháza arra irányíthatja a figyelmet, hogy a jelölés akár az alapjául szolgáló művelet intenciója ellenében, sőt hiányában is képes elárulni a tárgyát: a lángoló házat attól függetlenül elárulja a füst, egy beszélő viszonyát ahhoz, amit mond, annak ellenére leleplezi az elvörösödött arc, hogy szándékában állt-e megjelölni magát vagy sem. Az ujjlenyomat bizonyos intézményes keretek között az a jel, amely – egyben valamiféle interpretánsként is viselkedve – garantálja és visszaigazolja tárgyának önmagával való azonosságát, például elárulja, hogy egy *én* valóban az az *én*. Ugyanezen intézményes gyakorlatok közepette azonban közismerten el is árulja azt, akinek a jele, felmondja a szövetséget jelhasználó és jel között, amennyiben ott jelöli meg, ahol az éppenséggel nem akar jelet hagyni. Előfordulhat azonban akár az is, hogy egy ént a cserbenhagyás értelmében árul el a megjelölése, legyen az az általa sajátként autorizált diskurzus, legyen az a tulajdonneve vagy egyenesen az a szócska, a névmás, amellyel önmagát jelöli, amikor beszél.

A jelölés ilyen, legalább kettős értelemben vett árulása (ez a kettősség más nyelveken is megfigyelhető, például a *to betray* vagy a *verraten* igéknek a magyar kifejezéshez hasonlóan viselkedő szemantikájában) valóban azt *árulja el*, hogy a jelölés egyben etikai vonatkozásokkal is bír (például valamiféle exkluzív viszonylat, titok leleplezéseként is érthető), elárulja tehát az etikai természetét. Az angol és a német etimológia ehhez azt is elárulja továbbá, hogy a kiszolgáltatás/cserbenhagyás jelentésmozzanata (a – latin *trader*ere visszamutató – *to betray* esetében a félrevezető, hűtlen kiszolgáltatásé, például valamely ellenség kezére juttatásé, a *verraten*nél a hamis tanáccsal való ellátásé) előbb kapcsolódott

a szóhoz, mint az ismeretlen ismertté tételéé (Simpson–Weiner szerk. 1989[2]: 150; J. és W. Grimm 1893: 985–986). A magyar szótörténet a gazdasági értékesíthetőség jelentéskörére vezeti vissza az ige képzését,[1] amely persze könnyedén hozzátapad az etikai jelentéshez – kultúrtörténeti mintát Júdás apostol újszövetségi alakja szolgáltathat. A modern jelelméletek másik nagy megalapozója, Charles Sanders Peirce gyakran él a *to betray*, *betrayal* kifejezésekkel. Egy sokat idézett feljegyzése (Peirce 1935: 297) szerint a valamirevaló tudományos vizsgálódások célpontjába azon hiedelmek helyett, amelyekkel az emberek úgymond kérkednek, azokat kell állítani, amelyeket elárulnak („for it is the belief men betray and not that which they parade which has to be studied"), és – lehetne továbbfűzni – amelyek elárulják őket. Egy helyen az intenció és az interpretáns viszonyának tárgyalásában használja a kifejezést: az olyan jelek esetében, amelyek elárulják (ez itt ezúttal a kifejezés mindkét értelmében veendő) az intenciót, ez az ún. közvetlen interpretáns kategóriájába tartozik, az olyan esetben, amikor nem, akkor az intenció nem lehet interpretánsa ugyanannak a jelnek (Peirce 2020: 167). Vagyis az intenció és, ami talán fontosabb, a „közvetlen interpretáns" egyéb megnyilvánulásai úgyszintén (ezeknek a legismertebb peirce-i definíció szerint az a közös nevezője, hogy magában a jelben reprezentálva vagy jelölve vannak – mint például egy szó szokványos jelentése; Peirce 1958: 343), épp azáltal lehetnek közvetlenül kifejezettek a jel által, *mert* az elárulja őket – sőt, mivel Peirce azt sugallja, hogy ennek a relációnak a hiányában átlépnek a szemiózis másik síkjára (amit a jel nem árul el, az már nem lehet közvetlen interpretáns, hanem csak másik jel interpretánsává válhat), úgy is lehetne fogalmazni, hogy a jel legközvetlenebb értelmezését éppen az így értett árulás biztosítja.

Mivel egy jel még az ilyen esetben is valaki más számára jelöli a tárgyát, az árulás jelentésköre természetesen figyelmessé kell, hogy tegyen a jelhasználók közötti relációkra, és így a cselekvés intencionális aspektusaira is, amint azt a szó vulgármorális használatának mindennapi példatára is tanúsíthatja, amelyben az árulás általában információk továbbadására, meghatározott (valamilyen értelemben exkluzív) kommunikációs közösségek megtörésére, felnyitására vonatkozik: az óvodás, akit *árulkodáson* kapnak, nem tesz mást, mint hogy beszámol társa egy tettéről vagy közléséről olyanoknak, akik annak nem voltak tanúi vagy címzettjei. Érdekes lehet például, hogy Peirce (például 1933: 78–80, 145) a leggyakrabban olyan kommunikációs sémák logikai elemzése során használja a *betrayal* kifejezést, amelyeknek a középpontjában valamely kommunikáció megakadályozásának elmulasztásáról van szó, olyan esetekről, amikor valaki

[1] https://uesz.nytud.hu/index.html

nem gátolta meg, hogy egy kommunikációs lánc valamely pontján másvalaki közölhessen valamit egy harmadikkal. Az árulás, mint közismert, nem pusztán manifesztáció. Ennek, és vele az összes olyan operációnak, amelyet Simmel (1908: 351) a „meggondolatlan szavak mohó és kémkedő elfogásaként", egy sajátosan diszkrét morális indiszkréció eszköztáraként jellemzett, is van ugyan, méghozzá kardinális jelentősége a kommunikáció fenntartásában. Legalább ennyire fontos ugyanakkor, hogy az árulás mindig egyben valakinek vagy valaminek valaki vagy valami felé vagy számára való elárulása is, egyszerűen: a másik elárulása. Mint arra Simmel (vö. 1908: 39) is emlékeztet, egy elárult és így leleplezett titkos kötelék vagy szövetség gyakran éppen azt árulja el, hogy az nem is valamely ezen az úton feltárulkozó titok (megőrzése) köré szerveződött, hanem magának a szövetségnek a nem-nyilvános megléte volt a titok. Ebben az értelemben az árulásnak nincs mindig feltétlenül referenciális tárgya.

Ettől függetlenül manifesztációja viszont kell, hogy legyen, amit adott esetben a diskurzusban résztvevők ön- és kölcsönös jelölése hordozhat. Elárulható-e a másik titka (pontosabban: a másikkal közösen őrzött vagy éppen előállított titok) anélkül, hogy ez a másik elárulását is jelentené egyben, illetve – épp megfordítva – elárulható-e a másik anélkül, hogy ez titkának az elárulását is jelentené? Ottlik Iskola a határon c. regényének egy központi cselekményrétege tulajdonképpen ennek a kérdésnek egyfajta analízisét viszi színre, hiszen a regény elbeszélőinek bonyolult viszonyát egy olyan szövetség, tulajdonképpen szerződés határozza meg, amelynek eredményeképpen az egyik narrátor, a már halott Medve, a másikra, Bébére hagyományozza az elbeszélését, egyfelől ugyan mint kizárólagos címzettjére és olvasójára („halálom esetén átadandó – saját kezébe. Ha már ő sem él, kérem olvasatlanul elégetni"; Ottlik 1980[5]: 19), másfelől mégis oly módon, hogy ez végsősoron az annak nyilvánossá tétele felőli döntést is magában foglalja (az egyetlen ki nem húzott instrukció ez: „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem." – 20), amit Bébé egy specifikus, beavatkozó idézés formájában valósít meg. Idézi ugyanis, de olykor mégsem idézi, hanem korrigálja, kommentálja, részben pedig elhagyja a kézirat bizonyos részeit. Ezzel a technikával Bébé egyfelől leleplezi (bizonyos értelemben, sőt többféle, ezúttal a művelet szándékos aspektusát előtérbe helyező értelemben *elárulja*) Medvét. Először is feloldja az M. rövidítéssel szerepeltetett elbeszélő azonosságát, elárulja, hogy M., az elbeszélés főhőse és központi fokalizátora nem más, mint Medve, a kézirat szerzője, vagyis alkalmat teremt a szöveg én-elbeszéléssé való transzformálására, a kézirat M.-jét ugyanis Bébé olykor Medve Gábor teljes nevével oldja fel, található azonban példa arra is, hogy a kézirat szerzőjét nevezi M.-nek (33; vö. ehhez Tátrai 2002: 160–162;

ill. 2013: 122–123). Maga Bébé is az itt középpontba állított igével él a művelet leírása során: „Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis *elárultam* a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét." (uo.; kiem. KSzZ). Másfelől, ami tulajdonképpen csak látszólag paradox, Bébé beavatkozásai helyenként éppen azt eredményezik, hogy a szöveg előrehaladtával a két elbeszélői szólam nem vagy legalábbis egyre nehezebben különíthető el világosan egymástól. Amint azt számos értelmezése megmutatta már (lásd elsősorban Szegedy-Maszák 1994: 84–87; Tátrai 2002: 160–162; Jakus–Hévizi 2004: 134–135), a regényben egyre inkább háttérbe szorul, egyre kisebb arányban van jelen Medve kéziratának közvetlen idézése, ezzel párhuzamosan pedig Bébé kiegészítései vagy kommentárjai egy olyan megszólalásmódba váltanak át, amelyben ingadozik vagy olykor lehetetlenné válik egy rövidebb vagy hosszabb szövegrész hozzárendelése az egyik vagy a másik elbeszélőhöz. Átjárhatóvá lesz tehát a határvonal a két elbeszélő perspektívája és hangja között, ez nyilvánvalóan megintcsak egyfajta árulás: Bébé azáltal lesz hűséges barátja hagyatéka iránt, hogy időnként megakadályozza a szöveg elbeszélőjeként való azonosítását.

Egy olyan történet elbeszéléséről van szó, amely ráadásul egy barátság történetét is előadja, melynek alakulását erőteljesen meghatározza az, hogy egy olyan környezetben bontakozik ki, amelyben szigorú különbséget kell tenni az exkluzív, privát kommunikáció és a nyilvános viselkedés nyelvi gesztusai között és ahol a kettő közötti határ átlépését megtorolják. Erre az elhatárolásra figyelmeztetnek eleve a tulajdonnevek. Amikor, a regény nyitójelenetében, Szeredy Gáborként utal a már halott barátjukra, ez visszakérdezésre készteti Bébét („– Gábort kellene megkérdezni. / – Gábort? / – Medvét. / Most is alig nevettünk, de most másként. Medve Gábort mi mindig vezetéknevén, Medvének hívtuk, csak az utóbbi években kezdtük néha, kissé félszegül, Gábornak szólítani, a civil barátaihoz alkalmazkodva." – 19), Bébé becenevének nyilvánossá válására, amelyet az egykori, *civil* környezetéből érkező Halász Péter ugyan nem árul el az iskolában, de amely később, beszédes módon egy nem nyilvános kommunikáció nyilvánossá válásának (Júlia levele eltulajdonításának) köszönhetően mégis lelepleződik, ismét szembesítve a névvel való azonosulás korlátaival, elvörösödéssel, illetve a levél nem-címzett elbirtoklóinak reakcióját átvéve és a megszólítástól való eltávolodással reagál („igyekeztem vigyorogni, a vállamat vonogattam, heherésztem hülyén" – 205).

Bébé és Medve/M. barátságát egy árulás teszi próbára, amely megint csak egy kézirattal, illetéktelen kézbe került szöveggel kapcsolatos. A reáliskolában

játszódó cselekményszál egy fontos pontján, amelyet egyébként értelmeztek is a kéziratot Bébére hagyományozó testamentális gesztus egyfajta öntükrözéseként (Zemplényi 1982: 479), a barátok által közösen írott és az „összeesküvés" gyanúját magára vonó kockás füzet illetéktelen kézbe kerül, amit Bébé először arra hivatkozva ítél veszélytelennek, hogy tartalma lényegében nem más, mint az iskolai nyilvánosság tagadása („Jó, hogy a kezükbe került most, a holmimmal együtt. Hiszen láthatják majd, hogy amit írunk Medvével, bár a helybeli dolgokkal kapcsolatos, semmiképpen sem vonatkozik rájuk. A legtávolabbról sem. Szinte ellenkezőleg, mintha Merényiék a világon sem lennének, nekünk éppen azt jelentette az egész." – 366). Mint később kiderül, a füzet hatalma valóban nem a tartalmában rejlik, amely elbitorlói számára, akik egy darabig „unottan" olvasgatják, legfeljebb némi szórakozás forrását jelenti (385), majd vissza is szolgáltatják. Medve azonban mégis megsemmisíti, széttépi a visszaszerzett füzetet, éppen azért, mert értékét kevésbé a tartalma, mint éppen az a titkos vagy exkluzív kötelék jelenti, amelyet valamiképpen szimbolizált, legalábbis addig, amíg nem került ki a barátok kezéből. „Elárultál!" – így nyugtázza Medve a füzet kiszolgáltatását („Bevallottad a füzetünket"; 367). „Dögölj meg" – így Bébé a visszaszerzett füzet megsemmisítését (385). A füzet így, mint egyfajta üres jelölő, egyszerre szignalizálhatja (és árulhatja el) Bébé és Medve barátságát, az összeesküvést, magát az árulást vagy éppen a hálátlanságot. A legérdekesebb az, hogy a cselekmény elbeszélésében a szöveg névmáshasználata is nyomatékosítja a baráti szövetség megrendülését. A kockás füzetet Bébé tulajdonképpen éppen azért kapja vissza, mert elárulta, mert kiszolgáltatta. Az a cselekmény, amely a füzet visszakérését megelőzi (és tulajdonképpen lehetővé teszi), Bébé részleges befogadása Merényiék körébe. Amikor Gereben Ének megosztja a csomagját a társaival, Bébé „ámulatára" őt is hívja, oly módon ugyanakkor, hogy egyben ki is zárja a megszólítottak kollektívumából: „»Gyertek! te is gyere"« – intett felém." (365) *Ti* és *te*, Bébé egyszerre része és nem része a lakomához hívott közösségnek, megszólítottsága ugyanakkor azt jelzi, hogy kikerül, legalábbis ennek a jelenetnek az erejéig kikerül egy másikból, amelyet azonban nem teljesen árul el, hiszen egy narancsot félretesz, hogy megoszthassa azokkal, akik nem részesültek a meghívásból. Pár sorral ezt követően számol be Bébé egy néhány nappal korábbi eseményről, amelynek eredményeként Medve, akik sosem volt igazán része, de Bébének köszönhetően olykor játszhatott benne, kikerül az iskolai futballcsapatból. „*Kitettük* a futballcsapatból" (kiem. KSzZ), írja beszédes – és a kijelentés címzettjeinek lehetséges körét is kitágító – többes számban Bébé, amit Medve „önző" játékáról előadott eszmefuttatással magyaráz,

és innen kapcsolódik vissza a füzet széttépésének következményeihez, amelyek közé többek között egy másik árulás, Medve újkeletű barátkozása egy *árulóval*, Tóth Tiborral is beletartozik. A barátság végül nem szenved végzetes károkat, Bébé igazat ad Medvének a füzet megsemmisítését illetően, amely, mint kiderül, képtelen megfelelő jelölőként szavatolni ezt a barátságot, olvashatóvá, de egyben (mint az a külső tekintet érdektelensége elárulja) olvashatatlanná is teszi azt a szövetséget, amelyet hitelesít. Medve hagyatéka esetében azonban mégsem járható ez az út. Ellentétben a kockás füzet körforgásának idősíkjával ugyanis Medve már nem él, nem lehet jelen másként, csak a barátjára hagyományozott szövegeiben. Amit Bébé ezzel a hagyatékkal tesz, vagyis az, hogy nem pusztán megőrzi és idézi, hanem – bizonyos értelemben hűtlenül – elmossa a két elbeszélői szólam határait, lényegében az egyetlen lehetőség a már halott barát olyan képviseletére, amely oly módon állítja helyre a baráti szövetség exkluzivitását, hogy nem rendeli alá Medve pozícióját egy hozzá képest elsődlegesnek megtett narrátornak.

Az én-te kommunikációs tengely kitüntetettsége természetesen élesen reflektálja azokat az etikai dimenziókat, amelyek sok esetben inkább látensek maradnak a jelölés struktúrájában. Ilyenkor ugyanis, akkor tehát, amikor az A-tól B felé irányított közlés továbbadását valamely C felé meggátolják, a megszólaló és a címzett abban az értelemben a maga abszolút másságában nyilvánul meg vagy lép – akár hallgatagon – színre, hogy ez a kommunikációs szituáció csak a résztvevők exkluzív kötelékében engedi szabályozni és referenciálisan ellenőrizni magát. Jacques Derrida éppen erre a strukturális sajátosságra hivatkozva kötötte a másikhoz való odafordulás gesztusához az implicit eskütétel performatív műveletét (és vele a potenciális hamis tanúzás teljesen soha ki nem iktatható terhét). Azt a titkot, amelyet egy én és a kizárólagos címzettjének megtett te köteléke létrehoz, a referenciális ellenőrizhetőség akadályoztatása pecsételi meg. A különféle dialógusfilozófiák (Martin Bubertől Emmanuel Levinasig) meggyőző érveket sorakoztattak fel amellett, hogy az én-te reláció exkluzivitása képezi meg azt a teret, amely egy ént (és egy te-t) a maga redukálhatatlan másságában, kiszámíthatatlanságában valóban énként (és te-ként) megnyilvánulni enged. Ez persze, könnyen belátható módon, eleve implikál valamiféle árulást is, legalább olyan, még ha nem is annyira kézenfekvően megmutatkozó mértékben, mint az én és te titkának kiszolgáltatása valamely harmadik pozíció felé. Hiszen, mint arra Derrida emlékeztet, a harmadik kizárása is, a titok is egyfajta árulás, egészen egyszerűen azért, mert valamiféle elfordulást implikál attól a nyelvi tértől, amely például a felelősség megítélését vagy egyáltalán az igazságszolgáltatás

mechanizmusait szabályozni engedi. Míg a harmadik jelenléte egyfelől kontaminálja azt az etikai teret, amelyet az én és te face-to-face relációja előállít (többek közt azzal, hogy alárendeli a törvények, megállapodások, szerződések és felelősségre vonások személyfölötti rendjének), a harmadik kizárása és így hiánya az etikában implikált erőszakot (Derrida egyenesen így fogalmaz: etikai erőszakot) nyilvánítja meg, a face-to-face közvetlenség erőszakosságát, például éppen azt, hogy ez a performatív elköteleződés ellenőrizhetetlen műveleteit veszi igénybe, többek közt a hamis tanúságtétel és ebben az értelemben megintcsak egyfajta árulás kiküszöbölhetetlenségét (vö. például Derrida 2000: 52–53; lásd ehhez Barbour 2017: 56–61, ill. Kamuf 2012). Egyszerűbben fogalmazva: a harmadik hiánya bizonyos értelemben az árulás lehetőségét ülteti el egy olyan etikai (vagy, ha lehet így fogalmazni: szélsőségesen *etizált*) szituációban, amelyik alapvetően az árulás lehetőségének elhárítását garantálná. Bébé innen nézve mérhetetlen etikai körültekintéssel jár el, amikor Medve kizárólag rá hagyományozott szövegét kommentárokkal, beavatkozásokkal, egy másik tanú perspektívájának (a sajátjáénak) a beültetésével teszi közzé.

Ismeretes, hogy az irodalom, sőt a nyilvános beszéd retorikai eszköztárában található nem egy példa ennek a kettős etikai kényszernek a reflektálására. Maga a megszólítás, vagyis az a nyelvi gesztus, amelyben egy beszélő egy meghatározott címzetthez fordul, egy címzettet jelöl és így tüntet ki, eleve ily módon címzetté téve a címzettet, *elforduláson* alapul, Quintilianus (2008: 287; vö. még 581) definíciója szerint a nyilvános beszéd keretei között az a jelenség, „amikor a beszéd elfordul a bíró személyétől". Az **aposztrofé** jó ideje nagy érdeklődésnek örvendő alakzata ezt az elfordulást implikálja. Az aposztroféval élő lírai hang azáltal konstituálja magát, hogy elfordulva általános vagy esetleges hallgatóságától (modern körülmények között: olvasói közvetlen megszólításától vagy egyáltalán a közönség előtti megszólalástól) valamely, adott esetben fiktív entitáshoz intézi a szavait, utóbbit ezáltal beléptetve a diskurzus terébe, magát pedig éppen ebben a műveletben beszélőként megjelölve.[2] Ebben az el- (és egyben persze: oda)fordulásban ismét legalább kettős értelemben munkálkodik a jelölés árulása. A megszólítás egyfelől elárulja a beszélőt és persze elárulja, hogy van hallgatója, illetve címzettje, másfelől pedig elárulja a közönségét, amelynek hátat fordít, és amely helyett a beszéd terébe léptetett entitásra bízza szavai viszszaigazolását. Egyfajta nyilvánosságtól való elfordulásról van szó tehát (még ha ez Quintilianusnál továbbra is a nyilvánosságra gyakorolt hatás szolgálatában

[2] Jonathan Culler nagy hatású elképzelését az aposztrofé retorikájáról (Culler 2000), a költői megszólítás más formákat is számításba vevő, későbbi tárgyalásának kontextusában lásd Culler (2015: 186–243). Culler modelljének kritikájához lásd Kneale (1991) vagy Waters (2003: 3–15).

is áll[3]), egy olyasfajta titok színreviteléről, amelyet persze éppen ez, a színrevitel maga, egyből el is árul.

A költői megszólítás olyan formáinak, amelyekben a lírai hang önmagához fordul vagy legalábbis nem zárja ki megszólítottjával való azonosításának lehetőségét, a személy meg- (és talán egyben: ki)jelölésének némiképp specifikus kihívásával kell boldogulniuk. Mi árulja el, hogy a megszólított *te* ugyanaz (a személy), mint a beszéd alanya, az *én*? A lehetséges megoldások nagy része nyilván szemantikai természetű: a szöveg kontextusa oly módon alakul, hogy a személyre vonatkoztatható információk egyértelművé teszik, hogy csak egyvalaki van a színen, aki magához (vagy egyenesen: magában?) beszél. Az önmegszólítás kézenfekvő indexe lehet az is, amikor a szövegben az én visszavonul abban az értelemben, hogy magát csak a megszólaló hang instanciájaként jeleníti meg, visszavonul és átengedi a teret annak a te-nek, akiről állításokat fogalmaz meg, akihez meg-, felszólításokat vagy kérdéseket intéz, ilyenkor az én nem más, mint egy hang, amely a lírai személy attribútumainak összességét a megszólítottra vonatkoztatja. József Attila egyik József Attila c. vagy legalábbis kezdetű verse (1924), amelyben tehát a cím és a szerzői név egybeesnek, a tulajdonnév színreléptetésével nyomatékosítja az önmegszólítás beszédhelyzetét. A vers nyitányában a szerzői aláírás és a te megszólítása egybeesik, „*József Attila*, hidd el", mondja egy hang, akiért a szöveget övező intézményes tulajdonítás aktusa József Attilát ruházza fel felelősséggel. Mintha tehát az én és a te azonosságát, és így azt a retorikai utasítást, hogy a verset önmegszólításként kell olvasni, a tulajdonnév belépése a vers szövegébe garantálná, máshogyan nézve tehát az, hogy – egyfelől – a név kiiktatja a névmás deiktikus vonatkoztatásának apóriáit, valamint – másfelől – a tulajdonnév átjárást teremt a vers szövegében kibontakozó azonosítások és a szöveget úgymond kívülről szabályozó, azt egy szerzői névhez rendelő megállapodás között, a tulajdonnévben a versszöveg kilép önmagából és mintegy kívülről visszafordulva önmagára ezzel a tulajdonnévvel pecsételi le a versben önmagát megszólító én identitását. Ezzel persze inkább egy hármas struktúrát épít ki: az én és a te mellett színre lép, mintegy a kettő összetartozását hitelesíti vagy tanúsítja a név, oly módon ugyanakkor, hogy hol az egyik, hol a másik pozícióval azonosítja magát. A versben megszólaló én József Attila, a versben megszólított te is József Attila. Mivel azonban a megszólítás tárgya így maga a név is lehet, bizonyosfajta rotáció figyelhető meg a pozíciók között: ha a név a megszólított, akkor a te voltaképpen, ahogyan Lőrincz Csongor (2020:

[3] „Olykor azonban mégis szükségszerű a bevezetésben is egy-egy saját gondolat, és ez sokkal élesebb és hangsúlyosabb lesz, ha egy másik személyhez intézzük." (Quintilianus 2008: 287).

151; 2021: 40) észrevételezte, az ő pozíciójába, valamiféle tanúsító harmadik szerepkörébe lép át, ha a megszólítás a névvel a te-re, a személyre irányul (akit tehát, József Attila jóval későbbi formuláját kölcsönözve, „a szó nevén szólít" [*A hetedik*]), akkor a név lesz a harmadik, az a pozíció, amely hitelesíti, nyugtázza az ömegszólítás tényét.

A versnyitány azonban nem hagyja jóvá a szerepek ilyesfajta el- vagy leosztását. „*József Attila*, hidd el, hogy nagyon szeretlek, ezt még anyámtól örököltem, áldott jó asszony volt, látod, a világra hozott". A „hidd el" eleve valamiféle distanciát teremt, egy újabb külső pozíció színrelépését implikálhatja, ami persze nem jelent kezelhetetlen irritációt (miért ne szorulhatna egy én időnként arra, hogy győzködje saját magát?), mint ahogyan talán az önszeretet képzete sem, a személyjelek alakítása, valamint az utolsó mondatrész tárgyának elhagyása azonban grammatikai jellegű törésekkel konfrontál a szövegben. *Anyám*, mondja egy én, aki „a világra hozott", de kit? Engem vagy téged, a megszólítottat? Továbbá ott van az öröklés képzete: mit örököl pontosan az az én, aki itt beszél, mire vonatkozik az *ezt* deixise? A „nagyon szeretlek" kijelentésre, amely így tehát, mintha egy újabb ént bevonva a versmondatba, az anyai szólamot idézné, *örökítené* át a beszélőre, vagy pedig magára a névre, amelyet leggyakrabban – a személyek azonosításának egyik legkézenfekvőbb intézményes gesztusában – a szüleitől örököl az ember? Ez utóbbi esetben az első személyű birtokjel azt árulná el, hogy voltaképpen második személyűnek kellene olvasni. A „világra hozott" tárgyának jelöletlenül maradása megerősíti ezt, ám némiképp ambivalens módon: egyfelől megerősíti én és te szoros összetartozását (akár a felcserélhetőség, akár valamiféle testvéri közösség értelmében – *anyám* csak a testvéremet hozhatja világra rajtam kívül), másfelől viszont – elsősorban azáltal, hogy az anyát többes helyett egyes szám első személyű birtokjellel látja el – mégis lebontja ezt a közönséget, az *én* anyám, nem a tied vagy a miénk. A személyjelölés alakulása ebben az elliptikus (legpontosabban talán az aposziopészisz retorikai figurájával leírható), de talán egyenesen anakolutonikus mondatban (e retorikai fogalom – dekonstrukciós színezetű – értelmezéséhez lásd de Man 1999: 403; továbbá: Derrida 2002: 181–182) ismét a jelölés kettős árulás-karakterével szembesít: elárulja a névmások mögött rejlő másik névmás jelenlétét, így ezek felcserélhetőségét, adott esetben azonosságát, ugyanakkor el is árulja az ily módon köztük előálló közösséget vagy köteléket.

A vers negyedik sora, ahol ez a szövegszerveződését tekintve nyilvánvalóan avantgarde poétikák által ihletett szöveg a leginkább adja magát valamiféle parafrázis lehetőségének, vagy ahol, mondhatni, értelmező parafrázist kínál fel

magáról, a nyitányt tekintve következetes módon a személy önazonosításának korlátairól beszél, arról, hogy annak, amit egy én csak magáról, és egyben amit magáról csak egy én mondhat, vagyis annak, hogy azonos „önmagával", annak tehát, hogy magát „önmagaként" nevezheti meg, valójában máshol, másban, a másikban (Másikban) van a garanciája, egy olyan régióban, amelyhez a nyelv csak a *te*, vagyis a második személy megszólítása útján férhet hozzá: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos". A szöveg itt – és innentől többször, mintegy váltogatva az egyes szám első személyű megszólalással, *én*t a *mi*vel – általános többes alannyal él, ami persze, a nyitányra visszautalva, nem is feltétlenül pusztán általános, hiszen ott éppen arról győz meg a szöveg, hogy az az önmagaság, amit például egy tulajdonnév („József Attila") jelöl, több (grammatikai vagy valóságos) személy között oszlik meg és foszlik szét. Érdemes figyelmet szentelni annak, hogy ezen a ponton is felbukkan a szöveg talán legkövetkezetesebb kidolgozott vagy legsűrűbben jelölt motívuma, a natalitásé (lásd ehhez Lőrincz 2020: 153–154; 2021: 42). A világra hozó (*áldott* állapotban lévő) asszony, a szív alatt elültetett és ott növekedő (úgy is lehetne mondani: kihordott), organikus értelemben elevennek láttatott dal („A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük a szívünk alá") mellé kapcsolódhat, legalábbis ebben a kontextusban, a másokban, egy te-ként megszólítható másikban (anyai testben) lakozó önmagaság képzete is.

A szöveg végtelenül konzekvens ennek a motívumsornak a kiépítésében. Ahol ugyanis az élet fogalmát szóba hozza („Az életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki"), ezt oly módon teszi, hogy egyrészt – szemben a személyjelölő grammatikai eszközökkel – felcserélhetetlennek, például retorikai műveletek (hasonlítás) útján helyettesíthetetlennek minősíti, másrészt pedig olyasvalaminek (megelőlegezve egy a életmű kései szakaszában, például az *Eszmélet*ben fontossá váló elgondolást), ami adományként, ajándékként, úgy is lehetne fogalmazni, örökségként érkezik el: csak az ilyen módon el- vagy megérkezett, mástól kapott adománynak, örökségnek lehet *örülni*. Az élet így éppen ellentétes utat jár be, mint az önmagaság, nem máshova kell menni érte, hanem máshonnan érkezik – ez azonban csak formális paradoxon. A két fel-, majd gyorsan elvetett hasonlat mindenesetre persze nyomot hagy a szöveg képvilágán. Az élet mint cipő alapozza meg az eljutás képzetét: bár az önmagunkhoz való elutazás nyomatékosan közlekedési eszközöket vesz igénybe („Jó volna jegyet szerezni"), ezt a hetedik sor viszonylagosítja (minden utazás gyaloglás: „Akadnak olyanok, akik lovon, autón és repülőgépen is gyalog vannak […]"), az én ezzel részben szembeállított mozdulatlan mozgásnak leírása

(„[…] én a pacsirták hajnali énekében heverészek, mégis túljutottam a szakadékon”) pedig – mivel visszautal a kihordott *dalok* metaforájára – ismét a születés értelmében vett keletkezés motívumsorához kapcsolódik. A másik élethasonlat, a vegytisztító intézeté, a tisztaság motívumláncát alapozza meg („Minden reggel hideg vizben fürdetem gondolataimat, igy lesznek frissek és épek”; valamint: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhákat gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre”) és kapcsolja a fentebb már tárgyalthoz: az élet testi értelemben vett megőrzéséhez és gondozásához (a fürdetett gondolatok trópusának egy lehetséges alapja a gyereket gondozó anya képe lehet).

Azok a motivikus összefüggések, amelyeket a vers tropológiai rendszere kiépít, innen nézve az én, egy tulajdonnévvel megjelölhető, illetve megszólítható instancia keletkezésére irányítják a figyelmet: arra, hogy – akárcsak az életét – önmagaságát is másoktól kapja és (részben ezért) csak másokban találhatja meg. Az anyától kapott élet vonatkozásában ez a magzati lét azon szimbiotikus sajátosságát aktivizálja, hogy abban az én és a másik még nem választható teljesen külön (Bartal 2003: 275), és minthogy a vers nyitánya, mint látható volt, az anyai örökséget mindenekelőtt a névben (a megszólíthatóságot biztosító intézményben), valamint magában a megszólítás műveletében („nagyon szeretlek”) konkretizálja, ezt a szétválaszthatatlanságot ülteti el a megszólítás szerkezetében is. Az önmegszólítás – az egymást helyettesítő, egymással felcserélhetővé tett névmások rotációjában – éppen azt az azonosságot (én és te azonosságát) árulja el, amelyet előállítani (és a tulajdonnév pecsétje által hitelesíteni) hivatott. Az, hogy az én egyben te is lehet, itt azonosság helyett egyfelől azt erősíti meg, hogy az, amit a tulajdonnév pecsétje identitásként rögzít, voltaképpen inkább valami keletkező, határaiban diffúz entitás, másfelől, szigorúbb olvasatban pedig azt a következtetést alapozza meg, hogy az én, ezúttal kevésbé a jelöltjét, mint magát a névmást tekintve, mindig egyben – valaki vagy valami más.

Irodalom

Barbour, Charles 2017. *Derrida's secret*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bartal Mária 2003. „És még mindig kérdezem: Hol vagy?” In: Bednanics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg*. Budapest: Osiris Kiadó. 268–290.

Culler, Jonathan 2000 [1977, 1981]. Aposztrophé. *Helikon* 46: 370–389.

Culler, Jonathan 2015. *Theory of the lyric*. Cambridge/London: Harvard University Press.

de Man, Paul 1999. *Az olvasás allegóriái*. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport.

Derrida, Jacques 2000. *Istenhozzád*. Pécs: Jelenkor Kiadó.

Derrida, Jacques 2002. „Le Parjure," perhaps. In: Derrida, Jacques: *Without Alibi*. Stanford: Stanford University Press. 161–201.

Grimm, Jacob – Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch* 25. Leipzig: Hirzel.

Jakus Ildikó – Hévizi Ottó 2004. *Ottlik-veduta*. Pozsony: Kalligram Kiadó.

Kamuf, Peggy 2012. Betrayals. *The New Centennial Review* 3: 17–26.

Kneale, J. Douglas 1991. Romantic Aversions. *ELH* 1: 141–165.

Krämer, Sybille 2011. A hang negatív szemiológiája. *Replika* 77: 45–58.

Lőrincz Csongor 2020. Költői invenció materializáció és hívás között. In: Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda (szerk.): *A feltalálás vágya és ígérete*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 149–159.

Lőrincz Csongor 2021. Élet, közösség, szubjektum a ritualizált nyelvben. *Alföld* 2: 33–53.

Ottlik Géza 1980[5]. *Iskola a határon*. Budapest: Magvető Kiadó.

Peirce, Charles Sanders 1933. *Collected papers* III. Cambridge: Belknap.

Peirce, Charles Sanders 1935. *Collected papers* V. Cambridge: Belknap.

Peirce, Charles Sanders 1958. *Collected papers* VIII. Cambridge: Belknap.

Peirce, Charles Sanders 2020. [Logic Notebook]. In: Charles Sanders Peirce: *Selected Writings on Semiotics, 1894-1912*. Berlin/Boston: de Gruyter Mouton. 152–183.

Quintilianus, Marcus Fabius 2008. *Szónoklattan*. Pozsony: Kalligram Kiadó. 2008.

Saussure, Ferdinand de 1997[2]. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest: Corvina Kiadó.

Simmel, Georg. *Soziologie*. Leipzig: Duncker & Humblot.

Simpson, J. A. – Weiner, E. S. C. (szerk.) 1989[2]. *Oxford english dictionary* II. Oxford: Oxford University Press.

Szegedy-Maszák Mihály 1994. *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram Kiadó.

Tátrai Szilárd 2002. Az elbeszélés lehetőségei. *Magyar Nyelvőr* 126: 157–169.

Tátrai 2013. Az Iskola a határon perspektivikussága. In: Bednanics Gábor – Hansági Ágnes – Horváth Csaba – Palkó Gábor – Wernitzer Julianna (szerk.): *„Próza az, amit kinyomtatnak"*. Budapest: PIM. 108–127.

Waters, William 2003. *Poetry's touch*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Zemplényi Ferenc 1982. Regény a határon. *ItK*. 86: 473–485.

Betrayal in signification

Linguistic person marking, and so-called indexical signs in general, show that signification can betray its object and itself even against the intention of the underlying action, or even in the absence of it. The paper attempts to examine – in a literary context – how the ambiguity of *betrayal*, or, to put it otherwise, the ethical aspects of signification can be explored: betrayal, in this sense, can be conceived of as the disruption of exclusive frames of communication or the disclosure of a *secret*. In addition to classical theories of signification, Georg Simmel's fundamental sociological analysis of the secret provides seminal insights in this regard. The ethical implications of the shift of pronouns are brought to the fore in a scene from Géza Ottlik's novel Iskola a határon, followed by the problem of lyrical address, which offers an opportunity to examine further aspects of the issue. One of Attila József's early self-addressing poems, titled *József Attila* [*József Attila, hidd el…* 'Attila József, believe me…'], shows how the clash between the pronouns *I* and *you* within the very same subject of signification can turn into betrayal in the double sense of involuntary disclosure and disintegration of a specific bond.

Keywords: apostrophe, betrayal, person marking, secret, sign

Kulcsár-Szabó Zoltán
Eötvös Loránd Tudományegyetem
kulcsar-szabo.zoltan@btk.elte.hu

Tolcsvai Nagy Gábor

Lírai személyjelölés-változatok

Kivonat

A magyar líra a 20. század második felében a személyjelölésnek több karakteres változatát dolgozta ki. A személyjelölésnek ezek a változatai alapvető tényezői a lírai beszédnek, mind magát a versszöveget tekintve, mind a lírai beszélő és a befogadó közötti interszubjektív viszony létrejöttének folyamatában. A személyjelölés eddig felderítetlen módozatait a kognitív grammatika és poétika keretében vizsgálom a tanulmányban, Nagy László, Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes költészetében. Az eddig is ismert poétikai különbségeken túl az a kiinduló feltételezésem, hogy a három költői életműben a lírai beszélő jelöltségének nem csupán a magyar morfológia szab keretet, hanem a perspektiválás, a nyílt és bennfoglaló jelölés, az episztemikus lehorgonyzás, a szubjektivizációs eljárások, valamint az interszubjektivitás változatai éppen megnyitják a különböző poétikai lehetőségek előtt a teret. Az alább olvasható elemzések erre a variabilitásra kívánnak rámutatni. A lírai személyjelölés így bemutatott változatait röviden szembesítem a személyjelölés korpuszalapú kutatásával, rámutatva a lehetőségekre, egyúttal a korlátokra.

Kulcsszavak: episztemikus lehorgonyzás, fiktív helyzet, személyjelölés, nézőpont, lírai beszélő, szubjektivizáció

1. Bevezetés

A magyar líra történetében a személyjelölés, pontosabban a lírai beszélő és az általa megnevezett vagy megszólított személy(ek) nyelvi kifejezése egyértelműen nagy változatosságot mutat. A Stíluskutató csoport mostani kutatásának témája „A személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú, kognitív poétikai vizsgálata", miképp azt az elfogadott kutatási terv címe jelzi. Az alábbiakban a már jelentékeny eredményeket felmutató kutatásnak egy kérdését, a lírai beszélő említését mint személyjelölést vázolom, két fő kérés keretében:

- hogyan viszonyul egymáshoz az interszubjektivitás mint a személyjelölés kommunikációs, szellemi közege és a lírai beszélő nyelvi megvalósulása, annak variabilitása;
- milyképp alakul a személyjelölés annotálhatósága az interszubjektivitás leíró keretében?

Az NKFI-pályázat Részletes kutatási tervének 1.2. A kutatás elméleti háttere, előfeltevései című szakasza a személyjelölés és az interszubjektivitás fent megfogalmazott kérdését előzetesen ekképp foglalja össze (érdemes hosszabban idézni):

A kutatás a személyjelölés konstrukcióit azok diszkurzív közegében, a jelentésképzés interszubjektív folyamatában vizsgálja. Az interszubjektivitás a nyelvi szimbólumok alkalmazásának alapvető jellegzetességeként nyer értelmezést: a beszélő emberek egymást önmagukhoz hasonló intencionális, mentális ágensnek tekintik, akik képesek egy triadikus viszonyrendszer keretében egymás figyelmét a világ dolgaira, eseményeire irányítani és így a tapasztalataikat megosztani, valamint cselekvéseiket összehangolni (l. Tomasello 2002; Sinha 2005; Verhagen 2005; Tátrai 2011, 2017). A kutatás lényegi feltevése, hogy az interszubjektivitás a tipikusan monologikusnak tekintett lírai diskurzust is jellemzi, ezért a társas figyelemirányításra épülő nyelvi tevékenység, továbbá a személyközi viszonyok konstruálása és nyelvi szimbolizálása előfeltétele a poétizálódás folyamatának is. Ennélfogva a kutatás kitüntetett figyelmet fordít azokra a nyelvi szerkezetekre, amelyek a lírai diskurzusokban a részt vevő személyek jelölését valósítják meg (l. Simon 2016a, 2016b; Simon–Tátrai 2017, 2020), a korpuszalapú leírás keretében pedig megvizsgálja e szerkezetek konvencionáltságának a mértékét, azaz feltárja konstrukciós jellegüket. […] Jelen kutatás azonban ‑ szoros összefüggésben a kognitív irodalomtudomány előfeltevéseivel (Zunshine ed. 2015; Horváth–Szabó 2013; Horváth ed. 2014) ‑ szakítani kíván e dilemma előfeltevéseivel: a személyesség problémáját a diskurzus interszubjektív viszonyrendszerében, a személyjelölés konstrukcióinak a vizsgálatán keresztül értelmezi, nem a szubjektum státuszából kiindulva. Ennélfogva a kutatás számára nem az a kérdés, hogy milyen előzetes státust tulajdonítunk bármely megszólaló szubjektumnak, hanem az, hogy a megnyilatkozó miként kontextualizálja nyelvi tevékenységét egy társas viszonyrendszerben, és hogyan aknázza ki ezen keresztül a megismerési kapacitásait. […]‑Szükséges lesz ugyanakkor annak elméleti körüljárása is, hogy mennyiben módosul a személyjelölési konstrukcióknak tulajdonított funkció olyan kommunikatív keretek között, amelyek – ahogyan

a modern költészet széles tartományaiban – nem feltétlenül vezethetők vissza egy meghatározott kommunikációs szituációra, meghatározott idő- és térbeli koordináták által egymáshoz rendelt beszédpartnerek képezte interszubjektív relációra. Ebből a szempontból is különös figyelmet érdemelnek az olyan lírai beszédhelyzetek (pl. az önmegszólítás vagy a személytelen megnyilatkozás), ahol a személyviszonyok feldolgozását nem vagy nem egyértelműen orientálják a grammatikai szerkezetek (vö. Németh G. 1982; Kulcsár Szabó 2018: 15–60).

Amint a Stíluscsoport egyre jobban elmélyed a lírai személyjelölés vizsgálatában, úgy mutatkozik meg e poétikai jelenségkör valós összetettsége és jelentős mértékű feltáratlansága. A kutatás megalapozottságának és sokrétűségének egyik fő bizonyítéka a megnyíló kérdésirányok sokasága.

E sajátságra a kutatás módszertani elveinek rövid összefoglalása is felhívja a figyelmet (vö. Tátrai 2022, összhangban az NKFIH-pályázat részletes kutatási tervével): „a személyjelölő konstrukciók kutatása során a tényleges mintázatba rendeződés evidenciáinak a kézileg annotált korpuszból kell származniuk […, valamint] a személyjelölés mintázatainak funkcionálása és poétikai jelentősége további kísérletes, teszteléses vizsgálatok mentén deríthető ki – módszertani pluralizmus". A személyjelöléssel kapcsolatos előzetes ismeretek, hipotézisek nyilvánvalóan alakítják a kutatást, miközben az eredmények visszahatnak a hipotézisekre. Ezek közül egy területről lesz alább szó.

Tanulmányom elsősorban a lírai személy poétikai megvalósulásaira összpontosít, azon belül a személyjelölés néhány jellegzetes poétikai változatára a 20. század második felének magyar lírájában. A jelen tanulmány semmiképpen nem vállalkozhat az itt tárgyalandó változatokban a személyjelölés poétikájának és grammatikájának részletező leírására. Az alakilag, számítógéppel is azonosítható személyjelölésnek, illetve a befogadás folyamatában felismerhető személyjelölés, azon belül is a lírai beszélő felismerhetőségének az összjátékát vagy határtartományát érdemes vizsgálni. Annak érdekében, hogy a megszólaló befogadói azonosíthatóságának változatai felől lehessen reflektálni a géppel azonosított beszélő adataira, a módszertan egyes pontjaira rávilágítandó.

A kiinduló kérdés a módszertan egyik dilemmájából ered: a kognitív grammatikai azonosító elemzés, amely a korpuszépítés és az annotálás alapja, mit tár föl a megértő műveletekből akkor, ha azt párhuzamba állítjuk a megértés poétikai jellemzőivel. Melyek a hatáskeltő poétikai eljárások és feltételezhető (azonosítható) befogadói hatások, amelyek hozzátartoznak a személyjelölés konstrukcióihoz, sőt azok felismeréséhez.

Az egyik oldalon ott van a nyelvi jelölés, amely még hagyományos nyelvleírásokkal is azonosítható, bizonyos mértékig. Azonban nyilvánvalóan nem egyszerűen személyjelölésről van szó, hanem sokkal inkább olyan grammatikai konstrukciókról, amelyek egy vagy több személyt helyeznek a figyelem előterébe vagy éppen a hátterébe. A lírai szövegekben a személy nem annyira megjelölődik, mint inkább megkonstruálódik, ittlétként (Daseinként) megszólal, vagy a megszólalás címzettje, és e beszédben „itt és most" jelenik meg a színen (Heidegger 2006; Culler 2015; L. Varga 2017: 259–264). A színen megjelenés közvetlensége és profiláltsága, az önbeteljesítés (Gadamer 1994: 149) a meghatározó a lírában, szemben az E/1. hétköznapi beszéddel, ahol a beszélő színen tartózkodása jellegzetesen nem maga a beszéd fókusza.

A prototipikus lírai beszéd (a modernség lírai beszéde) folyamatosan történik beszédként a lírai beszélő perspektivikus kiindulópontjából. Ez azt jelenti, hogy a vers befogadása a lírai beszéd mindenkori pillanatnyi itt és most létrejötte folyamatában megy végbe. A lírai nyelv performatív jellegét Culler (2014) a „nem-progresszív" időhöz köti, az olvasás ismétlő jellegére alapozva. L. Varga (2017: 263) meg is jegyzi, hogy a Culler-féle modell az angol nyelvre érvényes. Az (angol) igeidők további részletezése nélkül megjegyezhető, hogy Brisard (2002 és 2021) szerint az angol egyszerű jelen állapotokra, habitusokra és a beszélő által episztemikusan nem kontrollált eseményekre, illetve a világról való strukturális (a világ működésével kapcsolatos általános) tudásra vonatkozik lehorgonyzó műveletében. A folyamatos (progresszív) jelen fenomenális tudásra utal, az adott pillanatban észlelt jelenségre, episztemikus bizonyossággal, temporálisan kontingens módon. A lírai beszédben sajátos kettősség érvényesül: az adott pillanatban jön létre és észlelhető, de valójában a világról való strukturális tudást reprezentálja személyes monológban. A magyar nyelvben alakilag egyetlen jelen idővel szembesül beszélő és hallgató, az ige és a mondat aspektusát további szemantikai és pragmatikai tényezők határozzák meg (Tolcsvai Nagy megjelenőben). A magyar nyelvű líra esetében ebben az általános alakban jelenik meg egyszerre az általános hatókörű igazság megformálása és a kontingens, határolatlan temporalitás.

A hétköznapi nyelvi tevékenységben a feldolgozó idő (pontatlanul „beszédidő") és a megértett idő (pontatlanul „eseményidő") jól követhetően elkülönül egymástól (Langacker 2008: 79). A legelemibb viszonyt nézve a beszélő által megkonstruált jelenet időtartama nem egyezik a beszélő és a hallgató megértő műveleteinek idejével. A modernségtől kezdve a lírai beszédben a feldolgozó idő és a megértett idő lényegében egybeesik, legalábbis az olvasás (hallgatás) befogadói ideje megfelel a vers szövegének hangzó idejével. Későbbi felidéző

megértő folyamatok a befogadó részéről természetesen lehetségesek. Ez a jellemző határozottan elkülöníti a lírai beszédet a hétköznapi megnyilatkozásoktól.

A hétköznapi beszédben a mondat jelenetet fejez ki, amelynek szereplői a színpadon vannak, míg a beszélő és a hallgató a nézőtérről szemléli a velük kapcsolatos eseményt. Az E/1. és E/2. jelöltségű dolog (a beszélő és a hallgató) a magyarban alapbeállításban igealakos formában használatos, tehát minimális az alaki jelöltsége, nem kötelező a személyes névmás használata. Ezek az alakok teljes episztemikus közvetlenséggel és áttétel nélküli érthetőséggel funkcionálnak, magas fokon szubjektivizálva, az alap (a beszédhelyzet középponti összetevője) részeként, ahol a színen lévő (onstage) és a színen kívüli (offstage) figurák megegyeznek (Langacker 2008: 78, 356). A lehorgonyzó funkció meghatározó az E/1. és E/2. esetében, ám a lehorgonyzás nem profilálódik. Az E/1. és E/2. dolgot (a beszélőt és a hallgatót) konceptualizáló szemantikai tartalma viszont előtérben áll. Az E/1. és E/2. eleve deiktikus, tehát a mondat (szövegrészlet) megértésébe bevonja azokat a kontextuális ismereteket, amelyek a beszédesemény tér- és időbeli, valamint szociokulturális viszonyainak a feldolgozásából származnak (Tátrai 2017: 968–972). Az E/1. és E/2. a beszélőt és a hallgatót kontextusbeli dologként teszi hozzáférhetővé, egyszerre objektivizálva és szubjektivizálva.

A lírai beszélő E/1. alakú önmegjelölése megtartja a hétköznapi használat jellemzőit. Azonban az episztemikus közvetlenséget felnagyítja, és nyílttá teszi a lírai beszélő és az alap középpontjának az azonosságát. A prototipikus lírai szöveg befogadója azt észleli, hogy a beszélő folyamatosan mindent önmagához mint alaphoz horgonyoz le. A prototipikus lírai beszéd deiktikusan lehorgonyzódik a fiktív diskurzusvilágban, amely diskurzusvilágot a beszélő kezdeményezi megszólalásával, és a befogadóval együtt tartja fenn a beszéd és a befogadás folyamatában (vö. Brisard 2002, 2021; Tátrai 2017: 958–961; Tolcsvai Nagy 2017: 301–305). Azonban mind a temporális, mind a lehorgonyzó tényezők megléte és jelöltsége nagymértékben függ a lírai beszélő explicit jelöltségétől vagy annak háttérbe húzódásától vagy teljes hiányától, ahogy az alábbi elemzésekből kirajzolódik.

Az irányzati jelleg nélküli leírás föltehetően túl általános, a lírai beszéd erősen irányzatfüggő. Például a vallomásos vagy képviseleti lírában a megszólaló önmagát általában határozott, autonóm referenciális pontként tételezi a versben megkonstruált világgal szemben, és ezt nyíltan jelöli is. A befogadásban erre a reprezentációra épül rá a beszélő és a befogadó közötti interszubjektív viszony. Másfelől például a tárgyiasnak, személytelenítőnek tekintett lírában a beszélő önmagát belső világú fogalmi és érzelmi folyamatokhoz és más entitásokhoz

viszonyítva tudja lehorgonyozni, a beszéd folyamatában változóan vagy meghatározatlanul. A beszélő mint referenciapont ekkor nem feltétlenül azonosítható közvetlenül, státusa bizonytalanná válik. A személyjelölés a prototipikus lírában nem puszta grammatikai vagy lexikai elemekkel (számot és személyt jelölő elemmel, névmással vagy névvel) történik meg, hanem a monologikus szöveg szereplőjeként beszélőként, cselekvőként vagy elszenvedőként, témaként, kontextusban megjelenítve. Alak és jelentés szimbolikus párba rendeződő konstrukciós sémáiban, tehát tágabb nyelvi szerkezetekben, de egyedítve, illetve lírapoétikai mintázatokat kialakítva.

A lírai beszélő és a befogadó közötti interszubjektív viszony a fentiekben összefoglalt önmegjelenítő folyamatokban alakul ki, vagyis a beszélői önmegjelenítés eleve a befogadóval közös jelentésképzés keretében lehetséges. Ugyanakkor a lírai beszélő kezdeményező helyzete meghatározó és irányító, nagyobb mértékben, mint a hétköznapi helyzetekben: „A mondásba való belépés azt a mondást jellemzi, amely azt követi, amit valakinek mondania kell azért, hogy a maga egyszeriségében kimondja. Amit mondani kell, alighanem az, ami lényege szerint a nyelv körzetébe tartozik. Metafizikailag elgondolva ez nem más, mint a létező teljessége. A létező teljessége a tiszta vonatkozás sérthetetlensége, a nyitott épsége, amely magában foglalja az embert" (Heidegger 2006: 274). A befogadó ebben a folyamatban nem tekinthető közvetlenül jelen lévő szereplőnek, miközben a beszélő az.

Azonban az is kérdéses, hogy a közvetlen mondatkonstrukciókban a személy, a lírai beszélő konstruálási módjai milyen mértékben és tartalommal ragadhatók meg nyelvi szerkezetek felismerésével és leírásával. Közvetlen-e a viszony az alakilag is megvalósuló személyjelölés és a megszólaló beszélő önkonstruálása között; másképp: a befogadó számára azonosítható lehorgonyzó nyelvi elemek és az interszubjektív viszonyban létrejövő beszélői szubjektum között.

2. A személy lírai kidolgozása

Az előzőekben jelzett kérdések megválaszolására sokrétű szintézis szükséges, amelyhez egyelőre csak közeledünk.

Nyilvánvaló, hogy itt a funkcionális nyelvészeti leírások és a kognitív poétikák által megnyitott tágabb horizont ad kihasználandó lehetőségeket. Egyrészt a személyjelölés grammatikai megvalósulásai alakilag is elválaszthatatlanok az episztemikus lehorgonyzástól (Brisard 2002, 2021), a kontextualizáló anchoringtól (Imrényi 2019; Tátrai 2022b), szoros összefüggésben a mondat vagy szövegrész konstrukciós szerkezeteitől. Másrészt – a magyar nyelv sajátosságaiból eredően

– elkerülhetetlen az implicitség vizsgálata, vagyis annak a látszólag egyszerű ténynek a figyelembe vétele, amely a személy jelölését a véges igealak szám- és személyjelölésével meg tudja oldani. Vagyis sem főnév, sem személyes névmás nem szükséges a személyjelöléshez. A kontextuális tényezők mellett e ponton fontos az ige szemantikai szerkezete, például a trajektor–landmark és a szemantikai szerepek megoszlása. Még sajátosabb a személyjelölés kérdése azokban a versekben, ahol egyes szövegrészekben ige sincsen.

A másik oldalon a személy ontológiája helyeződik a kérdés középpontjába. Hogyan konstruálódik meg a személy a különböző poétikai eljárásokban, milyen ontikus megformáltságokat kaphat – ez a kérdéskör nem független a nyelvi megformálás változataitól. Az ittlét (Dasein) ontikus nyelvi lehorgonyzásai milyen személyjelölő konstrukciótípusokban mutatkoznak meg, nem csak mondatszinten (amennyiben a mondat egyes líratípusokban egyértelműen körülhatárolható szerkezet), hanem szövegszinten. Pontosabban: az ontikus lehorgonyzások milyen ontológiai önmegjelenítést eredményeznek, a létező teljességére vonatkoztatva.

Föltételezhetően ebben a variábilis poétikai közegben válik értelmezhetővé a személyjelölés néhány elkülöníthető változata azzal, hogy az ezredforduló utáni elméletek egy része szerint a lírai beszédmód fiktív, közvetett, jelen idejű (vagyis éppen történő) és terű, a lírai megszólaló a szöveg előtt ontológiailag feltételezett, míg a lírai szövegben megkonstruálódó személy, a befogadó egyszerre résztvevője és tanúja a lírai beszédnek (vö. Lőrincz 2007; Kulcsár-Szabó 2007; Simon 2016a). A lírai beszéd interperszonális és interszubjektív jellegének meghatározó tényezői (l. Sinha 2009; Tátrai 2011; Tolcsvai Nagy 2021) a fenti kérdésekben jelzett változatokban érvényesülnek a lírai beszédben. A személyjelölés kutatása ezeknek a változatoknak a részletes felderítését eredményezheti, illetve támpontokat adhat egyes típusok annotálásához.

Az E/1. beszélő kommunikációs értelemben magát létesíti szereplőként a hétköznapi diskurzusban. Önmaga más személyekkel viszonyban lehet szereplő a hétköznapi kommunikációs tevékenység során. Az E/1. beszélő (az én) jelölten a referenciális, deiktikus középpont, mindig az E/2. (a te) és az E/3. (az ő) viszonyában, a beszélőváltásoknak megfelelően, eltérő mértékben reflektált módon. Ez a beszédmód lehetővé teszi, hogy az E/1. beszélő objektivizálva beszéljen saját magáról mint színen lévő (onstage) szereplőről, miközben e beszélő beszélőként színen kívül (offstage) van. Az E/1. beszéd emellett mindig tartalmaz szubjektivizációs elemeket, hiszen az E/1. beszélő saját magát saját magához horgonyozza le deiktikusan. A hétköznapi kommunikáció során e dinamikus viszonyhálózat

természetes, számos – többnyire közösségi normákban, azaz sémákban konvencionálódott – változatban megvalósulva. A pillanatnyi E/1. beszélő a pillanatnyi E/2. hallgatóval közösen, interszubjektívan hozza létre a jelentésképzést, a közös megértést, a pillanatnyi E/1. beszélő kezdeményezésére.

A lírai beszédben az elemi kommunikációs tevékenység sémája szintén aktiválódik, de azonnal specifikálódik: a lírai beszéd a művészet, az irodalom, a vers, a líra szociokulturális közegébe helyeződik. Emellett a hétköznapi kommunikáció tényezői csakis annak ismeretében vonatkoztathatók a lírai beszédre, hogy a lírai beszéd kommunikációs értelemben fiktív, és az imagináriustól nincsen egyértelműen elválasztva (Iser 2001 fiktívértelmezése kiterjeszthető a beszédhelyzetekre). A hétköznapi kommunikáció konvencionális viszonyai csak korlátozottan és módosítva érvényesülnek. A lírai beszédhelyzetben a téridő viszonyok fiktívek (hasonlítanak a hétköznapira, de nem konkretizálódnak, valós fizikai tér és társas idő nem játszik szerepet), a társas viszonyok a beszélő – hallgató interszubjektív viszonyra általánosulnak, a beszélő önmaga státusát a versszövegben konstruálja meg, a befogadó önmagát a lírai beszéd alapján érti meg a befogadás során. A beszélő intencionális, mentális ágensként fordul a befogadó felé, ugyanezt feltételezi a befogadóról, de kettejük közös jellemzőjét nem jelzi (mint az megtörténik a hétköznapi beszédben például metapragmatikai kifejezésekkel), a kapcsolatot nem implikálja vagy nem fejti ki. A befogadó a beszélő E/1. referenciális kiindulópontjából felkínált megértési lehetőségekből tudja meg a közös jelentésképzés lehetőségét.

A lírai beszédhelyzet nem hétköznapi konvencionális formák szerint alakul, hanem egyedileg hozza létre a beszélő. A lírai beszéd

- előtérbe állítja a megszólalás önmagára utaló jelentőségét, folyamatos jelen ideje a beszéd folyamatos és közvetlen létrejöttét és észlelhetőségét emeli ki,
- a monológ egy változatát valósítja meg: a fiktív beszédhelyzetben nincsen személyesen jelen valamely megszólított, a lírai beszélő közvetetten szól a befogadóhoz (vagy az aposztrofikus megszólítotthoz, ha van), csak a beszélő van beszélőként és szereplőként közvetlenül jelen,
- saját maga hozza létre a beszéd referenciális keretét,
- valamely (belső) képzeleti világ monologikus felépítése, artikulálása a fiktív beszédhelyzetben,

- előhívja az archetipikus ikonikus mozzanatokat: a megformáltság antropológiai alapjait (hangzás, ritmus, rím), a beszéd történő és a jelölés szimbolikus jellegét,
- a begyakorlott konstrukciós sémák reflektált, figuratív alakítása, a nagyfokú szemantikai telítettség (a kifejezések szemantikai potenciáljának minél teljesebb aktiválása) révén alakul ki,
- a hétköznapitól nagyobb mértékű befogadói figyelmet és megértési erőfeszítést kíván.

A lírai beszélő szubjektivizációs jellemzői meghatározóak, egyúttal eltérő mértékűek. A modernség prototipikus lírai beszélője jellegzetesen szereplője a beszédnek, a színen van, miközben ugyanannak beszélője is, a színen kívül. Ám egyúttal a jelenetet, a színt, ahol a beszélő szereplőként megjelenik, szintén a beszélő hozza létre, fiktív helyzetként. Ezáltal a beszélő E/1. jelöltsége kettős megerősítést kap, az objektivizációs eljárásokkal együtt jelentős szubjektivizációs mozzanatokkal.

A lírai beszéd interszubjektív tényezője e ponton válik valóban fontossá. A lírai beszélő bevonja beszéde közvetlen észlelhetőségének, érthetőségének tartományába a befogadót, mintha egy észlelési térben állnának, ezáltal hoz létre fiktív diskurzusvilágot. Továbbá felkínálja a befogadónak a nyelvileg megformált belső világ megértési lehetőségét. Mivel ez a megértési felkínálás hangsúlyosan a beszéd folyamatában történik, a befogadás folyamata a befogadó részéről interszubjektív viszonnyá, közös jelentésképzéssé alakul, észlelési, érzelmekkel és elvárásokkal kapcsolatos reakciókkal.

A befogadó úgy érti meg a versbeli beszédet, mintha közvetlenül jelen lenne a beszélő, akivel jelzik egymásnak a közös megértést, de ez tudottan fiktív, konstruált térben és időben történik. E mozzanat a befogadó részéről történik így, a beszélő által kiemelten felkínált megértési lehetőségekkel élve, de nem a beszélő „mondanivalóját" rekonstruálva.

A lírai beszélő a beszéd során megkonstruálódik önmagának, és egyúttal a befogadó számára is. A beszélő így ontológiailag feltételezett a befogadó számára, azáltal, hogy megszólal, de nem vagy nem feltétlenül ismerős. És ontikusan jelen lévő a fiktív térben és a beszéd idejében, az adott pillanatban elhangzó beszédrészével. A befogadónak a lírai beszélőhöz való viszonya alakul a szöveg befogadásának műveletei során.

Az itt elemzendő költők műveiben két jellegzetes beszédmód körvonalazódik. Az egyikben a lírai beszélő nézőpontjából a feldolgozó idő (a "beszédidő")

hangsúlyosan a hangadás folyamata, amelynek explicit megnyilvánulása a verselés és versritmus. Ez a lírai beszéd kifelé irányul, erősen a megszólított felé fordul, felhívó, még ha nem is mindig expliciten. A megértett idő nem profilálódik, vagy a megkonstruált helyzetek, állapotok, viszonyok, események általánossá kivetítésével a háttérben marad. A tér fiktív, de nincs távol a valóstól. Ez a lírai beszélő hallgatóként vonja be a befogadót, aki hallja a verset, a fiktív beszédhelyzetben látja és hallja (elképzeli) a lírai beszélőt. Az én önreflexív, önmagát mint Dasient konstruálja, de e lírai folyamatként kifelé irányul, a befogadó és a befogadó közösség, az aposztrofikus személy(ek) felé fordul, többnyire konvencionálódott poétikával. Szubjektum és objektum kettőssége része a beszélő világalkotásának. Ennek a változatnak egyik megvalósulása az itteni elemzésben Nagy László költészete.

A másik itt vázolandó változatban a belső beszéd ideje mentális idő, tere nagymértékben elvont, fiktív. A belső monológ mint megtörténés folyamatként konstruálódik meg, ez azonban nem hétköznapi életvilágbeli folyamat. A megszólított a háttérben marad, a befogadó nem lehet közvetlen részese a lírai beszélő belső beszédének. A beszélő én ekkor nem irányul kifelé, Daseinként önmagát beszédében létrehozza, körvonalazza, értelmezi, és tudja, hogy valaki ezt a beszédet észleli és befogadja, de a beszélő inkább nem reflektál erre. Szubjektum és objektum nem különül el egymástól, a világ a beszélőn mint a szubjektumon át közelíthető meg. E másik változat eltérő módokon Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes költészetére jellemző.

Mindkét változatban világot konstruál maga köré a beszélő. Az első inkább nyitott, impliciten, de erősen profilálódik a befogadó vagy az aposztrofikus megszólítottak köre és világuk. Ez a lírai beszéd úgy fiktív (vö. ismét Iser 2001: 32kk értelmezését), mintha valódi lenne, túl az imagináriuson, referenciális és figuratív. A második inkább zárt, belső, amely csak a beszéd révén terjed ki valameddig, még imaginárius, gomolygó, halad a fiktív felé, mintha konvencionális beszéd lenne, vagy éppen ellenkezőleg, távolodik a megszokott beszédhelyzettől, így figuratív.

Valószínűsíthető, hogy az 1945 utáni magyar lírában néhány típus elhatárolható a fenti szempontok együttes érvényesítésével, kitérve az alábbi kérdésekre:

- A személy nyelvi lehorgonyzása (én, te, ő, itt és most) megtörténik-e, ha igen, hogyan?
- Különböznek-e az E/1. alakok egymástól eltérő költői irányzatokban?
- Ki beszél a lírai versben, milyen nyelvi alakban jelenik meg a beszélő?
- Van-e megszólított, hogyan épül föl az aposztrofikus szerkezet?

A tanulmány a fenti kérdéseket néhány jellegzetes magyar lírai irányzat költői művein vizsgálja:

- Nagy László képviseleti és vallomásos versei,
- Pilinszky János egyszerre E/1., E/3. és személytelen lírája,
- Nemes Nagy Ágnes „nominális" versei.

3. Személyjelölés Nagy László költészetében

Az itteni vizsgálatban az első példa, az első jellegzetes személyjelölési mód Nagy László költészetének személyjelölése. Bár Nagy László életművében elkülöníthető korszakok ismerhetők fel, a személyjelölés mintázata jórészt önmagával azonos módon valósul meg végig. Ebben a költészetben, amely jelentősnek bizonyult az 1945 utáni magyar lírában, a lírai beszéd folyamatként, a prototipikus kommunikáció jellemzőire építve, monológ formájában valósul meg.

Az azonosítható E/1. beszélő végig uralkodó, beszéde „történik", a maga természetesnek tekintett módján. Ez a beszéd személyes, abban az értelemben, ahogy Nagy László a képviseleti lírának egy kései változatát valósítja meg: a beszélő lírai megszólalásában azt a közösséget képviseli, annak hangján szólal meg szándéka szerint, ahonnan társadalmi értelemben származik.

Ennek a lírának az egyik alapvető jellemzője a lírai beszélő és környezete viszonyának az artikulálása, közvetlen és poétizált észlelések révén. A lírai beszélő a jó és a rossz történő viszonyát formálja meg, egyszerre társas és morális szempontból.

A lírai beszélő saját cselekvései nyílt nyelvi cselekvések: reflexiók, érzelmi folyamatok, indulatok, felszólítások, a jó és a rossz történő viszonyában, ahol a beszélő mindig egyértelműen jelzi a jó tartalmát és közösségi, valamint egyéni, beszélői lehorgonyzását.

A lírai beszéd profiláltan időben történik, méghozzá folyamatos jelenben, ahol a lehorgonyzó idő magára a folyamatra összpontosít, kevéssé a feldolgozó és a megértett idő kettősségére. A beszéd folyamat jellege a nyelvi cselekvés folyamatát profilálja, ezáltal közvetlenül fordul a megszólítotthoz. Ezt egyrészt a verselés és a ritmus fejezi ki, másrészt az érzelmi és indulati telítettség dinamikája. A lírai beszélő megszólalása határozottan kifelé irányul, az aposztrofikus megszólítottra, illetve a befogadóra, a lírai beszélő részéről a beleélő azonosulást várva.

Bár a beszédhelyzet fiktív, a beszélő én-nek van viszonya a felidézett dolgokhoz. Nagy László költészetének egyik jellegzetessége a konkrét természeti tér,

a személyek és dolgok szereplőként megjelenítése. Egyrészt a maguk életvilágbeli tulajdonságaikkal, másrészt, egyúttal metaforizálva, allegorizálva. Nagy László lírájában a tér alapvetően természeti, a népi földműves ismereteken alapulva, allegorizáló metaforákkal. Ebben a stilizált, figuratív világban a lírai beszélő az én, az egyes szám első személy, az általános referenciapont, amely önreflexív, önmagát mint Dasient konstruálja a megjelenített viszonyokban átélőként és megértőként, és amelyhez viszonyítva történik a társas viszonyok elvont jelzése a jó és a rossz kettősségében, a humán létezés archetipikus jellemzőiként.

Az aposztrofikus összetevő is a beszélő és az értékdichotómia viszonyában konstruálódik meg. A fiktív megszólított allegorikusan specifikus: egyik oldalról a gonosz, a rossz, a másik oldalról a szenvedő, a jó, a népi, sajátos világi és népi keresztény dichotómiában. Valójában a ráhagyatkozott közösség a fiktív, a jó és rossz dichotomikus egységeként.

Nagy László verseiben a hagyományos nyelvtan uralkodó, amelyben a grammatikai alany azonosítható, akár az én az, akár más entitás. Közvetlen E/1. alakú a beszélő személyjelöltsége, például a Havon delelő szivárvány nyolcadik egységében:

(1) Én, mint a kisgyerek,
aki halálosan a szépért
jajgat és didereg,
kiálltam a télbe,
a faggyal kötekedésre,
[…]
Ó, én az ég alatt állva
múlhatatlan fényeket látva
az idő roppant szemealjára
odafagyok mint egy könnycsepp
törhetetlen gyönggyé,
viselhet az idő örökké,
bennem az öröm és a bánat
az időé.

A fentinek változata az E/2. alak, amely itt egyszerre önmegszólítás és a befogadó, illetve az aposztrofikus megszólított felé fordulás. Ezt általánosítja a „lélek, ó lélek" E/3. alakú megszólítása:

(2) Dolgod a fegyelem,
katonáénál szigorúbb,

szentebb és iszonyúbb –
lélek, ó lélek,
kellenek e bajos földre
újra a dantei léptek,
melyek poklot és mennyet
és mindent lemérnek.

Más verseiben, például a Gyöngyszoknyában a humán nézőpont allegorizálással, értékjelölő szubjektivizációs szerkezetekkel formálódik meg, E/2. általános szubjektumjelöléssel kezdve, majd humán szereplő nélküli látomásos 'leíró elbeszéléssel' folytatódik:

(3) Nem sajtoltál még mustot, miért dicsekedsz azzal?
Együgyű kismadárként fürdesz a tűnő fényben, s napod
sötét felére fordul, akár egy érem.
Árnyéka széjjelterped, mindent beborít barnán,
rajzik a villám, ugrál, meggyűlt fellegek halmán.
Goromba dörgés száll, a kényes föld belereszket,
bajt érezve a búzák mind lefeküsznek.
Ágaskodik a ló, a dombról majdnemhogy felszáll,
füle körül a villám csokra s a szakadt fékszár.
Sörényén, bársony szőrén szikrák sajognak, mintha
árammal volna töltve – száll, mint meteorszikla!
Nyargal a völgybe, a rozs tengerébe robogva,
kéktüzű csillag omlik síró ezüsthabokba.

Az utolsó hat sor allegorizálása általánosít, visszahozza az E/3. humán nézőpontot, ismét nyelvileg jelölve:

(4) S mégis: amiket a szív s ész gyönyörűn eregettek,
ábrándok, tervek sárba lesújtva nem lehetnek!
Áll az ember a tájban, vassá mered a lába,
fönséges fejét a bánat, bitangság fölé vágja –
s látja: az újabb harcok zöld arénája megnyílt,
mellébe levegőt vesz, tartja – egeket zendít.

A Ki viszi át a Szerelmet beszélője E/1. birtokos szerkezetben konstruálódik meg (*létem*). Az így jelölt perspektivikus kiindulópont referenciapont-struktúrát

hoz játékba, amelyben a *ki* E/3. személyes névmás 'valaki más', szembe állítva és egyben azonosítva a beszélővel. A nyílt személyjelölés itt is azonosítható.

A kései korszakokból említésre érdemes a Balassi Bálint lázbeszéde, amelyben az E/1. beszélő és az E/2. másik; az jó áldozat és a pusztító gonosz teljes szembenállása határozza meg a teljes verset. Itt a beszélő önmagára referálása és az E/2. alakkal megszólított ellenoldal egyértelmű deiktikus inflexiós elemekkel jelölődik. Ez a kétpólusú viszony pontosan kijelöli a fiktív beszédhelyzetben a beszélő és az aposztrofikus megszólítottak viszonyát és hatókörét.

(5) Ördög már veletek, ti álszent hivatalok,
hites uraságok csipkegallérban, csuhában,
kik arcomat dongva a kárt örvenditek rajtam,
dongók, a szentlélek dühödt pirosa kitílt.
[…]
Szent vagyok, költő-vitéz
[…]
nem esem hanyatt se orrlag,
angyalaim karolnak égbe, s majd krónika csácsog:
címere hárfa – hungarus volt, istentelen.

Nagy László költészetében a folyamatos, kifelé irányuló, a megszólított felé forduló beszédmód jellemző, az én és a világ, a szubjektum és az objektum határozott elkülönítésével. A lírai beszédhelyzet fiktív, de nincs távol a valóstól. A megszólalásra jellemző a nagyfokú objektivizációs jelleg, ezekre a szerkezetekre helyeződnek szubjektivizációs mozzanatok. Nagy László költészete alapvetően metaforizáló és allegorizáló, a beszélő általi alkotottság jelzéseivel: a figuratív megszólalás objektivizáló. A személy, főképp a lírai beszélő nyelvi jelzettsége mindezzel együtt változatokat mutat, az uralkodó explicit E/1. formák mellett más személyű és implicit megoldások is olvashatók.

4. Személyjelölés Pilinszky János lírájában

Pilinszky költészetében a különböző korszakok eltérő személyjelölést mutatnak.[1] Az életmű első szakaszairól itt csak röviden lehet szó. A Harmadnapon

[1] Pilinszky János lírai személyjelölésének egyes jellemzőit korábban már vizsgáltam (vö. Tolcsvai Nagy 2018). Az itteni tanulmányban főképp a kései korszak episztemikus lehorgonyzó műveleteinek egyediségére összpontosítok, a beszélő mint ittlét ontikus és ontológiai konstruálására, és kevésbé a személyjelölés specifikus grammatikai szerkezeteire.

legkiemelkedőbb verseiben, így az Apokrifban és a Négysoros a beszéd a személytelentől halad a személyes felé, mindig visszacsatolva és több irányban elágazva. Például az Apokrifban a tárgyat megnevező E/3. dologmegnevezéstől halad az E/1. felé, közben a személyjelölő E/3. alakok váltják a nézőpontot. Végül újból személytelen E/3. alakkal zárul a vers: *üres árok*; ez azonban az emberi arc metonimikus alapú metaforája, alaki személyjelölés nélkül. A Harmadnapon versei a személyjelölés variabilitásában meghaladják a hagyományos képviseleti vagy a modernség vallomásos személykonstruálását, sőt akár József Attila vagy Szabó Lőrinc szubjektumképzési eljárásait is.

Pilinszky utolsó köteteinek, a Végkifejletnek, a Kráternek poétikájában a beszédmód sok tekintetben lényegesen átalakult a korábbiakhoz képest.

A kései versek poétikája nem egységes, több irányban nyitnak a költemények. Az egyik fő jellemző a magánbeszéd mint a létezés belsőleg folyamatos, kifelé töredékes megvalósulása és egyúttal ugyanennek a jele. Ez a beszéd elemi mondatokban jut alakra, egy valóban elemi helyzetre vagy jelenetre minimalizálva a jelenet összetevőit és kontextualizáló elemeit. Gyakori a meglét, a létezés mint folyamat töredékes kimondása, a nyelvi cselekvésérték viszonylagos előtérbe helyezésével, egy intim térben, vagyis egy olyan fiktív, képzeleti térben, amely a redukált pillanatnyi személyes figyelmi keretre korlátozódik, szemben az Apokrif egyetemes tér-idő kontinuumával.

Az előhívott, alkalmazott konstrukciós sémák részben megőrzik sémajellegüket, nem válnak példánnyá, a töredékesség miatt is, a beszélő egyszerre felidézi és egyúttal megvalósítja a sémákat. A beszéd így gyakran lehorgonyzatlan egyetemes és egyúttal kontextusában redukált közvetlen megszólalásmód, fiktív beszédhelyzet. Az E/1. elsősorban nem dologszerű létező, nem objektivizált szereplő a mondatban vagy a szövegben, hanem egyszerre színen lévő és színen kívül létező, történő megszólaló. Az E/1. beszélő világban-benne-lét mint létezés, mint folyamat, a Dasein folyamatszerű megléte a beszédben, pontosabban a beszéd által. A töredékes, pillanatnyi megszólalások, (látszólag) nem másra irányulnak, nem a befogadóra, mégcsak aposztrofikus alakra sem; a beszélő egyre kevésbé intencionális ágens. A teljes lírai életművet és az itt tárgyalt köteteket mint lírai szöveget tekintve talán Istenhez, akárkihez fordul a beszélő, egyfajta nem-formális gyónás folytonos monológjában, ontikusan esetleges helyzetekben, részletek nélkül. Az így megformálódó lírai beszéd jellemzőit alapvetően nem írják fölül a második személyű beszédek. Az ekképp összefoglalt személyjelölést jól példázza az alábbi két vers.

(6) Végkifejlet

Magam talán középre állok.
Talán este van. Talán alkonyat.
Egy bizonyos: késő́re jár.

Kettő

Két fehér súly figyeli egymást,
kéte hófehér és vaksötét súly.
Vagyok, mert nem vagyok.

A látszólag pontos deiktikus személylehorgonyzás a teljes szövegeket tekintve ellenkező hatású. Az E/1. beszélő a lehorgonyzás alapjaként bizonytalan, nincsenek megadva a kontextuális körülményei a maguk ontikus jellemzőivel. Ez az eljárás korlátozza a beszélő mint létező ontológiai szempontú státusát, a beszélő nem feltétlenül képes valamely körülhatárolt világban önmagát Daseinként azonosítani.,

Az E/ 2. alakban megjelölt beszédbeli szereplők az E/1. beszélőhöz hasonlóan konstruálódnak meg a kései versekben. Ezek töredékes monológok a társhoz, részben a társ által.

Egyetemes nézőpontból az E/2. csak az E/1.-hez viszonyítva lehetséges, csak ebben a viszonyban jelenhet meg így lehorgonyozva. A kései Pilinszky-versekben az E/2. abszolút viszonyított, tehát csak a beszélőtől függő szereplő, méghozzá hangsúlyosan az, pontosabban csak így van létmódja, nem független létezőként rögzített objektum.

Az E/1. beszélő zárt, abszolutizált és jórészt időben változatlan, időtlenné kimerevített viszonyban áll a megszólítottal. A beszélő általában valami megtörténtre mint jóvátehetetlenre, saját bűnre utal vissza. A versbeli monologizált jelenet maga a puszta viszony, egy implikált epizódra célzással. Ezekben a versekben ismét nincsenek a beszédhelyzetet, a beszéd mint jelenet kontextusát felidéző elemek. A beszélő és a megszólított (aposztrofikus) hallgató tér-idő- és társas körülményei nem jelennek meg a háttérben sem:

(7) Kapcsolat

Micsoda csönd, ha itt vagy. Micsoda
pokoli csönd.

Ülsz és ülök.
Vesztesz és veszítek.

A fentiek a Kráter című versre is állnak, a látszólagos körülményjelölők, kontextualizálók ellenére. Ezek éppen az esetlegességükkel törlik a helyzet ontikus részleteit is. Csak a beszélő, a megszólított és a közöttük történő elemi viszony marad.

(8) Kráter

Találkoztunk. Találkozunk.
Egy trafikban. Egy árverésen.
Keresgéltél valamit. Elmozdítasz
valamit. Menekülnék. Maradok.
Cigarettára gyújtok. Távozol.

Leszállsz és fölszállsz.
Fölszállok és leszállok.
Cigaretta. Lépkedel. Lépkedek.
Egyhelyben járunk; mint a gyilkos
a járásodban gázolok.

Madárcsicsergés ahogyan
szememre veted születésem.
Azt, hogy itt állunk. Majd egy útszakasz
holtágában a motyogásom
gurulni kezd, legördűl óriás
tagjaidról és ama diadalmas
és vakító valamiről,
ami már nem te vagy.

Úgy érint elutasításod,
ez a parázna, kőbeírott suhintás,
hogy tekintetem – két kavics –
azóta is csak gurul és gurul
egy hófehér kráterben. Két szemem,
két szem pattog: az üdvösségem.

Nemcsak a személyjelölés nézőpontjából tekinthetők poétikailag különösen érdekfeszítőnek azok a Pilinszky-versek, amelyekben alakilag nincs személy. Ezekben a versekben nem az egyszerű hiány a meghatározó. Hanem egyrészt a bennfoglalások sokrétű összetettsége, amelyet a jelen bemutatásban nem lehet részletesen vizsgálni. Másrészt a beszélő megszólalásának jellege: a beszélő ezekben a versekben háttérben marad. A személyes humán mozzanatok két tényezőben sejlenek föl a vers szövegén át: e verseket is mondja valaki, továbbá mindkettőben egyértelmű humán perspektívarendszer érvényesül a kifejezések egyszerre tapasztalati és figuratív jelentéseiben. A Kárhozat és az Életfogytiglan jelenettöredékei felidéznek közvetlenül is tapasztalható életvilágbeli eseményeket, de töredékes és figuratív voltuk ezt azonnal el is vonatkoztatja. A személyes szereplő nélküli versek nélkülözik az E/1. és E/2. alakú elemi lehorgonyzó műveleteket. Ezáltal az alap sem aktiválódik, bizonytalan marad. Pilinszky lírájában a beszédhelyzet interszubjektív jellege itt kezd kikerülni a megértésműveletekből, az én és te közötti antropológiai alapú dialógusformák fiktív alkalmazása helyébe a beszéd imaginárius meghatározatlansága lép (vö. Iser 2001).

(9) Kárhozat

Holott a semmi van jelen,
a világ azért tovább lüktet,
az erek szállítják a vért,
a kéz csomót köt, kulcsra zár,
gyufát gyújt és megágyaz éjszakára.

Életfogytiglan

Az ágy közös.
A párna nem.

A Kárhozat és az Életfogytiglan verseiben a jelöletlen és teljesen a háttérben maradó beszélő felől perspektiválva, tárgyiasítva és metonimizálva jelenik meg az én – te viszony. Csak 3. személyű fizikai tárgyak részesei a jelenetnek, metonimikusan bennfoglalt kanonikus humán funkciókkal, magukat a kifejezéseket, a nyelvet előtérbe állítva.

Végül az Infinitívusz említendő még. Ebben a versben a beszélői nézőpont általános humán perspektívaként alakul ki, ontikus határhelyzeteket megkonstruálva,

a vers teljes olvasatában az ontológiai határhelyzeteket előtérbe helyezve. A határhelyzetek ellentétekben jelennek meg, a lehetségesség szembenálló végpontjainak megnevezésében. A határhelyzetek azonban valójában nem is szituációk, hanem cselekvések, személy, ágens nélkül – ez maga az infinitívusz. Az infinitívusz, a magyar főnévi igenév dologszerű valamit nevez meg, de valamire (önmaga lehetőségére, bekövetkezésére) irányuló eseményt tartalmaz szimulációs feldolgozással, kismértékű dimanizmussal, lehorgonyzatlanul (Tolcsvai Nagy kézirat). A folyamat jelleget a versben az episztemikus modalitást kifejező *lehet* jelöli, és ez is nyitva hagyja a lehorgonyzást.

(10) Infinitívusz

Még ki lehet nyitni.
És be lehet zárni.
Még föl lehet kötni.
És le lehet vágni.
Még meg lehet szülni.
És el lehet ásni.

Pilinszky kései költészetében az E/1. alakú beszélővel megszólaló és a személy nélküli versekben az aposztrofikus mozzanat teljesen háttérbe van szorítva, vagy törölve van. Ebben a lírában az E/1. megvalósulásai az énfelszámolás kezdeti szakaszát jelzik. A személynélküli Pilinszky-vers az énfelszámolás egy nagyon erősen szubjektivizált változata, amelyben a bennfoglalt tartalmak és maga a nyelvi cselekvés, a megszólalás és annak hangsúlyosan perspektivált (= eltávolított) mozzanata a háttérben, a jelenetben nem tudatos összetevőként van jelen.

5. Nemes Nagy Ágnes személytelenítő költészete

Nemes Nagy Ágnes költészetében a tárgyiasság uralkodó poétikai alapállás. Ennek több változata ismerhető fel az életműben, amelyből a jelen tanulmányban egyet emelek ki, a dologmegnevezések szövegszervező dominanciáját. E poétikai változat egyik kanonikus verse a Között. Nemcsak a dologmegnevezések miatt. Hanem a címadó viszonykifejezés versbeli jelentéstartományai okán is: a *között* névutó viszonyt fejez ki sematikusan: valami van két másik valami által elhatárolt téren belül. A *között* névutó nem önálló fogalmilag: más fogalmak szükségesek megértéséhez, meg kell nevezni azokat a dolgokat, amelyek között a jelzett viszony megkonstruálódik. A versben impliciten beszélő azonban nyitva hagyja a sematikus dolgok kidolgozásának tartományait, részben függetlenül a versben

valóban megnevezett dolgoktól. Azok a dolgok mind fizikai jellegű kategóriáikban, mind figuratív értelmükben alkalmat adnak a köztesség tapasztalatának beszédbeli megkonstruálására, de nem nevesítik azokat kizárólagosan.

A Között című versben nincsen jelölt beszélő, nincsen jelölt vagy implicit személy. Beszélő mondja a szöveget, de olyannyira háttérben marad, hogy még alapként is alig azonosítható. A fiktív lírai beszédhelyzet minimanizálódik, a befogadó számára annyi fogható fel, hogy szöveggel, verssel kerül érintkezésbe, amelyet valaki mond. Ez a valaki azonban teljesen rejtve marad, nem mutatkozik intencionális ágensként, csak áttételesen kínál fel interszubjektív jelentésképző viszonyt a befogadóval, akihez nem fordul oda. Az implicit beszélő hagyja, hogy az imaginárius gomolygása kerüljön előtérbe, azt rendezi, vagy a gomolygás rendezetlenségéből a rendezhetőt előtérbe helyezi, intuitív nyelvi- és világismeretekre, pontosabban azok töredékeire támaszkodva. Az implikált, nem szereplői státusú beszélő a szubjektivizáció jellegzetes megvalósulása. Azonban itt még ez sem történik meg, az implicit beszélői jelenlét objektivizációs szintje közelít az észlelhetetlenhez, szubjektivizációs szintje pedig minimális. A nyelv kerül előtérbe, mintha a nyelv beszélne (vö. Heidegger 1993: 12, 2006: 269–272; L. Varga 2017: 256; Kulcsár Szabó 2022: 94kk), pedig ezt a szöveget is mondja valaki.

(11) Között

A levegő nagy ruhaujjai.
A levegő, amin szilárdan
támaszkodik madár s madártan,
az érvek foszló szélein a szárny,
egy percnyi ég beláthatatlan
következményű lombjai,
az élő pára fái, felkanyarodva
akár a vágy, a fenti lombba,
percenként hússzor lélegezni
a zúzmarás, nagy angyalokat.

És lent a súly. A síkon röghegyek
nagy, mozdulatlan zökkenései,
amint feküsznek, térdenállnak
az ormok és a sziklahátak,
a földtan szobrai,
a völgy egy percnyi figyelem-lazulás,

aztán megint a tömbök és a formák,
meszes csonttól körvonalig
kővé gyűrődött azonosság.

Az ég s a föld között.

A sziklák roppanásai.
Amint a nap átlátszó ércei
már-már magukba, fémmé a követ,
ha állat járja, körme füstölög,
s köröznek fent a sziklafal fölött
az égő paták füstszalagjai,
aztán az éj a sivatagban,
az éj, amint kioltja s kőmivolta
magváig ér, fagypont alatti éj,
s amint hasadnak és szakadnak
a porcok, forgók, kőlapok,
amint feszítik véghetetlen,
széthasgató önkívületben
a fehér s a fekete mindennapos
néma villámcsapásai –

A nap s az éj között.

A szaggatások, hasgatások,
a víziók, a vízhiányok,
a tagolatlan feltámadások,
a függőlegesek tűrhetetlen
feszültségei fent és lent között –

Éghajlatok. Feltételek.
Között. Kő. Tanknyomok.
Egy sáv fekete nád a puszta-szélen,
Két sorba írva, tóban, égen,
két sötét tábla jelrendszerei,
csillagok ékezetei –

Az ég s az ég között.

A dolog archetipikus fogalom, humán fogalom, és ez az archetipikus fogalmi szint adja a vers perspektivikus alapját, amelyben a dolgok megjelenítéséhez tartozó beszélő referenciapontja jelöletlen, fiktív. Mintha a dolog fogalma és megnevezése önmaga jelenne meg, 'létezőként', ami tehát van, és ami létezőként megragadható. A Között dologmegnevezései nem a dolgok esszenciáját, hanem egzisztenciájukat helyezik előtérbe. Ezek a dolgok formailag többnyire le vannak horgonyozva, de az alap ehhez nincsen megadva. Ezáltal a dolgok ontikus korlátok között konstruálódnak meg, hiába tűnik úgy, mintha a dolgok kategória szinten lennének említve. Ez a beszédmód helyezi teljes háttérbe a beszélőt. (A dolog mint létező jellemzőit Heidegger részletesen tárgyalja például A műalkotás eredete című művében; ennek az itt alkalmazott kognitív grammatikához való viszonyát nincs mód a jelen dolgozatban részletezni).

6. A lírai személyjelölés és a korpuszalapú kutatás

A Stíluscsoport kutatása az annotált korpuszokon alapul. Az annotálás részben géppel történik (vö. Horváth–Simon–Tátrai 2021; Horváth 2022), részben kutatói műveletekkel. Az annotálás, különösen a gépi, csakis explicit nyelvi jelölők felismerési műveleteivel történhet. A személyjelölés nyelvi jelölői azonban a magyar nyelvben olyan jellegzetes mintázatokba rendeződnek, amelyekben a szám és személy alaki (inflexiós) és szemantikai megnyilvánulása nem különíthető el egyértelműen más grammatikai elemektől.

A szépirodalom, főképp a líra személyjelölése emellett erőteljesen különbözhet a hétköznapi szövegekétől. A megelőző részekben három költői életmű jellegzetes személyjelölő poétikai eljárásait vázolva a nagyfokú változatosság körvonalazódott, az alaki jelölők tekintetében is.

Nagy László verseiben a személyjelölést, főképp az expliciten színen levő, környezetét fiktív beszédhelyzetben kontextualizáló beszélő egyes szám első személyét viszonylag könnyű azonosítani gépi annotálással is. Ezt segítik a második személyű alakok is (sőt a harmadik személyűek is), amelyek mindig valamely más, a lírai beszédben szereplőként megjelenő személyt jelölnek. Pilinszky János költészetében már a Harmadnapon kötetében már megjelennek az E/1. lírai beszélőtől elkülönülő, és nem feltétlenül jelölt beszélői kiindulópontok. Utolsó korszakában a lírai beszélő megszólalása egyre inkább elvont, elemi humán viszonyokra, elemi jelenettöredékekre korlátozódik, melyben maga a beszélő is háttérbe kerül, sőt nyelvileg azonosíthatatlanul implikálódik, „eltűnik", a beszédhelyzet fiktív jellegét erősítve. Ebben a lírában a személy (bármely személy) jelöltségét csak befogadói megértő folyamatokkal lehet megbízhatóan földeríteni, a grammatikai jelöltség

csak részleges eredményt adhat. Nemes Nagy Ágnes legtárgyiasabb verseiben nincsen személyjelölés. E verseket is beszélő mondja, de ez a beszélő grammatikailag azonosíthatatlan, implicit szemantikai és pragmatikai tényezőkkel deríthető fel.

A személyjelölés lényegi, a beszélőt és a befogadót ontológiájukban, interszubjektív viszonyukban megragadó mozzanatait csak befogadói műveletek azonosításával lehet megközelíteni. Az annotált korpusz ebben nagy segítséget ad, főképp nagy versanyagon, de nem nyújthat kimerítő adatsort. A viszony ellenkező irányban is fennáll: a megértői alapú elemzés és értelmezés egyes kidolgozott példái megkönnyítik a gépi annotálás elvégzését, a gépi műveletek ellenőrzését és esetleg szükséges javításait. A befogadói műveleteknek agyi (biológiai) megismerésként való azonosítása azonban ismét leszűkítené a lírai művek interszubjektív befogadásának horizontját. A kognitív poétika hajlamos az irodalom esztétikai jellegéről elfeledkezni a mentális és externális műveletek előtérbe helyezésével (vö. például Schacht–Pollmann–Bayer 2013). Az irodalom esztétikai, művészeti vonatkozásait természetesen nem lehet pusztán a személyjelölés tartományában megragadni, de a lírai személyjelöléshez, annak változataihoz hozzátartozik esztétikai összetevője.

7. Összefoglalás

A tanulmányban a magyar líra személyjelölésének több karakteres változatát vizsgáltam a lírai beszédnek, valamint a lírai beszélő és a befogadó közötti interszubjektív viszony létrejöttének folyamatában. A személyjelölés eddig kevéssé felderített módozatait a kognitív grammatika és poétika keretében vázoltam Nagy László, Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes költészetében. A három költői életműben a lírai beszélő jelöltségének nem csupán a magyar morfológia szab keretet, hanem a perspektiválás beszélőközpontú vagy nem beszélőcentrikus volta, a nyílt és bennfoglaló jelölés, az episztemikus lehorgonyzás megléte vagy hiánya, a szubjektivizáció kisebb vagy nagyobb mértéke, valamint az interszubjektivitás változatai megnyitják a különböző poétikai lehetőségek előtt a teret. Ezek a jelentős különbségek az egyes lírai irányzatok beszédmódjainak meghatározó tényezői, miközben a személynek, elsőrendűen a lírai beszélőnek a jelöltsége a teljes grammatikai (sőt lexikai) formáktól a minimalizált bennfoglalásig terjednek. A lírai személyjelölés így bemutatott változatainak korpuszalapú kutatása ezért nagy lehetőségeket nyit meg, jelentős méretű adatbázisok létrehozását teszi lehetővé, ugyanakkor nem elhanyagolhatók a korlátok sem az implicitség miatt. A nagy szövegmennyiségen végzett korpuszvizsgálat és az elemző értelmezés kölcsönösen segítheti egymást a személyjelölés változatainak leírásában.

Irodalom

Brisard, Frank 2002. Introduction: The epistemic basis of deixis and reference. In: Brisard, Frank (ed.): *Grounding. The Epistemic Footing of Deixis and Reference*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. xi–xxxiv.

Brisard, Frank 2021. Grounding. In: Wen, Xu – Taylor, John R. (eds.): *The Routledge Handbook of Cognitive Linguistics*. New York, Abingdon: Routledge. 344–358.

Culler, Jonathan 2014. The Language of Lyric. *Thinking Verse* 4: 160–176.

Culler, Jonathan 2015. *Theory of Lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Gadamer, Hans-Georg 1994. Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez. In: *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó. 142–156.

Heidegger, Martin 1992. *Az idő fogalma*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

Heidegger, Martin 1993. Die Sprache. In: *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Verlag Günther Neske. 9–33.

Heidegger, Martin 2006. Költők – mi végre? In: *Rejtekutak*. Budapest: Osiris Kiadó. 233–278.

Horváth, Márta – Szabó Erzsébet 2013. Kognitív irodalomtudomány. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 59: 139–149.

Horváth, Márta (szerk.) 2014. *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Budapest: Typotex.

Horváth Péter 2022. Igei konstrukciók szótári feldolgozásának lehetőségei. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A magyar mondat és kontextuális környezete*. Budapest: ELTE. 107–137.

Horváth Péter – Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2021. A lírai személyjelölés konstrukcióinak annotálási elveiről. In: Laczkó, Krisztina; Tátrai, Szilárd (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 133–164.

Imrényi András 2019. Kontextualizáló viszonyok az elemi mondatban. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Kontextualizáció és metapragmatika tudatosság*. Budapest: Eötvös József Collegium. 29–46.

Iser, Wolfgang 2001. *A fiktív és az imaginárius*. Budapest: Osiris Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő 2018. *Költészet és korszakküszöb.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő 2022. *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika.* Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben. Pozsony: Kalligram.

Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive Grammar. A Basic Introduction.* Oxford: Oxford University Press.

Lőrincz Csongor 2007. *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez.* Budapest: Ráció Kiadó.

L. Varga Péter 2017. Hívás, megnyilatkozás, visszatérés. A költői szó „igazságának" kérdéséhez – a hermeneutikai változat. In: Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái.* Budapest: Ráció Kiadó. 251–267.

Németh, G. Béla 1982 Az önmegszólító verstípusról. In: *7 kísérlet a kései József Attiláról.* Budapest: Tankönyvkiadó.

Schacht, Annekathrin – Pollmann, Katrin – Bayer, Mareike 2013. Lese-Erleben im Labor? Zu Potential und Limitationen psycho(physio)logischer Methoden in der empirischen Literaturwissenschaften. In: Ajouri, Philip – Mellmann, Katja – Rauen, Christoph (hrsg.): *Empirie in der Literaturwissenschaft.* Münster: Mentis. 431–445.

Simon Gábor 2016a. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Simon, Gábor 2016b. On patterns of intersubjective cognition in didactic poetry. *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text* 3: 90–112.

Simon, Gábor – Tátrai, Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt" - Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 141: 164-190.

Sinha, Chris 2005. Biology, culture and the emergence and elaboration of symbolization. In: Saleemi, Anjum P. – Bohn, Ocke-Schwen – Gjedde, Albert (eds.): *Search of a language for the mind-brain. Can the multiple perspective be unified?* Aarhus: Aarhus University Press. 311–335.

Sinha, Chris 2009. Language as a biocultural niche and social institution. In: Evans, Vyvyan – Pourcel, Stéphanie (eds.): *New directions in cognitive linguistics.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 289–309.

Tátrai, Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés.* Budapest: Tinta Kiadó.

Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 899–1058.

Tátrai, Szilárd 2022a. A személyjelölés líraisága. Egy korpuszalapú kognitív poétikai kutatás kiindulópontjai. Ppt a *Magyar nyelvészeti kutatások a társadalom szolgálatában 2.* című konferencián. Budapest: ELTE BTK Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet. 2021. november 9.

Tátrai Szilárd 2022b. A kontextualizáció interszubjektív műveletei. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A szövegértés kérdései.* Budapest: Gondolat Kiadó. 43–77.

Tolcsvai Nagy Gábor 2017. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 207–466.

Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Személyjelölés a személytelenítő lírában. Pilinszky költészetének egy poétikai jellemzőjéről. *Magyar Nyelvőr* 142: 280–297.

Tolcsvai Nagy Gábor 2021. Alany, szubjektum. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus.* Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 13–41.

Tolcsvai Nagy Gábor kézirat. The temporal nature of the Hungarian infinitive and participles.

Tolcsvai Nagy megjelenőben. Az episztemikus bizonyosság és közvetlen észlelés funkciója a magyar folyamatos aspektusban. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Magyar igei konstrukciók. Használatalapú függőségi vizsgálatok.* Budapest: Eötvös Kiadó.

Tomasello, Michael 2002. *Gondolkodás és kultúra.* Budapest: Osiris Kiadó.

Verhagen, Arie 2005. *Constructions of intersubjectivity. Discourse, syntax, and cognition*. Oxford: Oxford University Press

Zunshine, Lisa ed. 2015. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies.* Oxford: Oxford UP.

Varieties of person marking in Hungarian lyric poetry

The paper explores certain characteristic versions of Hungarian lyric person marking in the context of the intersubjective relationship between the lyrical speaker and the receiver. In the framework of cognitive grammar and

poetics, I have outlined hitherto unexplored forms of personal marking in the confessional poetry of László Nagy, and the objective, impersonal lyric of János Pilinszky and Ágnes Nemes Nagy. In the three poetic oeuvres, marking of the lyrical speaker is not only framed by Hungarian morphology, but rather various poetic opportunities are also opened up by the speaker-centred or non-speaker-centred nature of perspectivization, overt and implicit marking, the presence or absence of epistemic grounding, greater or lesser degree of subjectification, and varied manifestations of intersubjectivity. These significant differences are the determining factors of the speaking modes of each lyrical trend, while formal person marking, primarily that of the lyrical speaker, ranges from complete grammatical (and even lexical) forms to minimized implication. Corpus-based research on the analysed versions of lyrical personal marking holds great potential and allows for the creation of significant databases, but at the same time its limitations due to implicitness cannot be neglected. Corpus examination of a large number of texts and analytical interpretation can mutually help each other in describing the variants of person marking.

Keywords: epistemic grounding, fictive situation, person marking, perspective, lyric speaker, subjectification

Tolcsvai Nagy Gábor
Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest
tnghu@hotmail.com

Simon Gábor – Kopcsák Róbert

Lírai személyjelölés egy ökológiai modellben

Kivonat

Tanulmányunkban a személyjelölés határait problematizáljuk József Attila (Jön a vihar…) versének elemzésén mint esettanulmányon keresztül. Kiindulópontunk egy olyan ökológiai megismeréselmélet, amely nem a szubjektum–objektum dichotómián alapul, hanem e kettő kölcsönös egymásra utaltságát felismerve az elme kiterjesztettsége mellett érvel. A kiterjesztett megismerés elmélete mentén megkíséreljük újraértelmezni, mi tekinthető személynek egy lírai diskurzusban, és egy olyan lírapoétikát körvonalazunk, amely az elemzett vers tétjét abban látja, ahogy a megnyilatkozó és a környezet egymással együttműködésben valósítja meg a kogníció és a verbalizálás folyamatait. Az elemzés támaszkodik a lírai diskurzus résztvevőinek többdimenziós (ágencia, empatikus azonosulás, figura/alap viszony) megközelítési lehetőségeire is. Javaslatunkban a vizsgált mű az emberközpontú megismerés kizárólagosságát egy olyan versnyelven keresztül kérdőjelezi meg (összhangban az életmű más darabjaival), amely a jelentést a környezettel közösen és nem az objektumba belevetítve hozza létre – így válik a nyelv maga is a kiterjesztés közegévé. A tanulmányban javaslatba hozott ökológia szemléletű megközelítés kitágítja a személy fogalmát, bevonva azokat a periférikus eseteket is, amelyek nem egyértelműek a grammatikai személyjelölést tekintve.

Kulcsszavak: megismerés, ökológiai modell, szubjektum-objektum dichotómia, személy

1. Problémafelvetés

Ahhoz, hogy a lírai személyjelölés mintázatait feltérképezhessük, meg kell próbálnunk válaszolni az egyik legalapvetőbbnek tűnő kérdésre: mi számít személy(jelölés)nek egy versben? Az olvasó persze azonnal válaszolhat is a saját intuíciójára támaszkodva, hiszen a SZEMÉLY kategóriája általában kellően körülhatárolt a természetes nyelvekben: elsősorban (i) a beszédesemény résztvevőinek nyelvi megjelenítését

tekintjük a személyjelölés megvalósulásának, mégpedig olyan paradigmatikus eszközökkel, amelyek (ii) alkalmasak a résztvevők többféle nézőpontból történő reprezentálására (például az első és második személyű névmások értelemzése perspektívafüggő, de a harmadik személyű névmás megértéséhez is szükséges a kontextus ismerete), és (iii) erre a reprezentációs funkcióra specializálódtak (lásd Cysouw 2009: 5). Vagyis a diskurzus résztvevőire utaló névmások, szám- és személyjelölő grammatikai formák minősülnek a személyjelölés centrális eseteinek, amelyhez még a főnévi (személyre utaló köznévi és tulajdonnévi) utalások vehetők hozzá.

Ugyanakkor ezt az alapvetést meglehetősen bonyolulttá teszi az a tapasztalatunk, hogy lírai diskurzusokban a grammatikai személyjelölés nem prototipikus személyekre is kiterjed. A jelen tanulmányban közelről is vizsgált alkotás, József Attila címtelen, (Jön a vihar…) kezdetű szövege[1] például a következő kérdéses esetekkel szembesíti olvasóját.

(1) haragos bírák feketében
(2) Almaszirmok […] igyekszenek, hogy szállni bontsák / kis lepkeszárnyuk
(3) a szegény fűszál […] fél, hogy örökre alkonyúl

Míg (1)-ben a közeledő viharfelhők metaforizálódnak bírákként, (2) és (3) növényeknek vagy éppen növényi részeknek tulajdonít mentális kapacitást. Mind a bírói kategória, mind a mentális aktusokra való képesség prototipikusan humán ágenseket feltételez, ezért a kiemelt példák a személyjelölés olyan határesetei, amelyek nem a grammatikai szerkezet, hanem az emergáló jelentés mentén tágítják ki a személy kategóriáját.

Vannak olyan szöveghelyek is, amelyek még inkább átmenetet képeznek személy és nem személy között.

(4) megremegnek a jázminok
(5) Borzongásuk a nem remélt vád
(6) így adnak e kicsinyek példát
(7) mint ha a fű is hallana
(8) s téged is fűnek vallana

A (4) és (5) példa sajátossága abban rejlik, hogy mind a megremegés, mind a borzongás tekinthető pusztán fizikai eseménynek, ugyanakkor érzelmileg motivált

[1] A vers szövegét az életmű online kiadásából idézzük, amely elérhető az alábbi URL-címen: https://www.mek.oszk.hu/00700/00708/html/kolto00000/kotet00001/ciklus00519/cim00537.htm (utolsó elérés: 2023. 03. 16.).

viselkedési aktusnak is, és ez a kétértelműség a természeti környezet reprezentálásának fontos poétikai mozzanata a műben. A (6)-ban olvasható példamutatás esetében nem egyértelmű, hogy a megfigyelő által megvont konklúzióként tekintsünk a borzongás eseményére, vagy a megfigyelt entitások szándékolt cselekvéseként (azaz a példa csak a beszélő számára értelmezhető, vagy már eleve annak szánták a megfigyelt létezők, a példaadás ambivalenciájáról lásd Lőrincz 2022), ahogy az sem bizonyos, hogy az *e kicsinyek* nyelvi kifejezés a versen belül pontosan melyik színre vitt figurákra vonatkozik.[2] Vagyis a mentalizáló (a környezetnek mentális állapotokat tulajdonító) olvasat lehetősége ezúttal is fennáll. Végül izgalmas kettősségben hagyja a befogadót a vers zárlata (lásd (8) és (9)), amennyiben a fű percepciós tevékenységét és deklaratív beszédaktusát a feltételesség körébe utalja, elbizonytalanítva az olvasót, hogy végbemennek-e ezek a perszonalizált folyamatok.

A vers világában tehát legalább három kategóriát különíthetünk el a megjelenített alakok szempontjából: az E/1. beszélő csak implikált, de nyelvileg nem jelölt figuráját, egy E/2-vel jelölt aposztrofikus címzettet (*éld át, téged*), valamint E/3. jelöltségű (jellemzően főnevekkel is megnevezett) további szereplőket. Míg az első két figura SZEMÉLY státusza nem kérdéses (még a beszélő jelöletlensége mellett sem – nem zárva ki azt, hogy az E/1. szereplőhöz több hang is köthető, lásd például a kiszólásszerű „mily bolondság!" felkiáltást), a harmadik kategóriába tartozó résztvevőknél folyamatos a mozgás a természet személytelen leírása és a megelevenítő, megszemélyesítő konstruálás között. Az apró jelenségek megfigyelése mentalizáló leírással történik, ami a humánorientált, antropocén irodalmi hagyományban meglehetősen konvencionális. Ám egy másik, nem bentről kintre (a szubjektív elme felől a környezetbe), hanem kintről bentre irányuló folyamat is detektálható a versben: a felütésben a fej fájdalma még csak a villámok figuratív megjelenítését szolgálja (*villámok szelnek át az égen / mint fájó fejen a kínok*), ám a zárlat imperatívuszában a fájdalom már faktuális (*fájdalmad szerényen áld át*). Másként fogalmazva, a vihar előtti táj megfigyelését plasztikussá tevő hasonlat fájdalma az aposztrofikus címzett által ténylegesen megélt fájdalommá válik (másként nem lenne értelmezhető e fájdalom átélésére irányuló parancs). Ám akár figuratív, akár faktuális ez a fájdalom, megtapasztalásának harmóniába kell kerülnie a természeti tájjal (azon belül is a növényvilággal), olyannyira, hogy még az aposztrofikus címzett növénnyé válása is lehetővé váljon.

Következésképpen a vizsgált szöveg nem csupán a figuratív jelentésképzés folyamataival hat a SZEMÉLY kategória kitágítására, hanem magát a személységet is

[2] Ezt az észrevételt, valamint az E/1. szereplő hangjának belső heterogenitására irányuló meglátást köszönjük Kulcsár-Szabó Zoltánnak.

a környezet entitásai által legalább részben konstituált minőségként mutatja be, már amennyiben a fájdalom megélését az emberi elme inherens folyamataként (így tehát személyhez tartozóként) értjük. A vers tehát legalább részlegesen felszámolja a személy–tárgy, szubjektum–objektum dualizmust, olyan kihívások elé állítva ezzel mind olvasóit, mind a személyjelölés iránt érdeklődő kutatót, amelyek nem oldhatók meg egy klasszikus kognitivista ismeretelméleti keretben. Ezeket a belátásokat – részben eltérő nézőpontból – már Lőrincz 2022 is körvonalazta, amely az itt bemutatott elemzésre is inspirálóan hatott. Az alábbiakban a korábbi elemzést kívánjuk kiegészíteni egy újszerű poétikai szemléletmód javaslatba hozásával, ám nem célunk a példaként hozott lírai mű kimerítő tárgyalása. Tanulmányunk kimozdítja a kognitív poétikai elemzést a megszokott kognícióelméleti keretek közül, és egy új, ökológiai vagy más terminussal externalista kiindulópontból mutatja be a szemely kategória jelentőségét a poétizálódás folyamatában. Úgy is fogalmazhatunk, hogy kísérletet teszünk e kategória újraértelmezésére az externalizmus perspektívájából, és eszközöket javaslunk a kategória poétikai elemzéséhez lírai műalkotásokban.[3] A javaslatunkat a kognitív poétika ismeretelméleti háttérfeltevéseinek vizsgálatával kezdjük, új alapokra helyezve a kognitív poétikai elemzést, és kitérve az externalista kognícióelméleti kiindulópont következményeire a líraelméleti gondolkodás terén (2.). Ezt követően visszatérünk József Attila választott verséhez, és a figurák kognitív poétikai elemzését összekapcsoljuk a környezet által konstituált megismerés fogalmával (3.). Tanulmányunkat a javaslatunk összegzése és a javasolt keretben történő elemzés tanulságainak összefoglalása (4.) zárja.

2. A klasszikus kognitivizmustól a kiterjesztett megismerésig – egy ökológiai líraelmélet háttérfeltevései

Aligha vitatható, hogy a kognitív poétika nagyban támaszkodik az emberi elme kurrens modelljeire: Peter Stockwell, az irányzat egyik alapítója egyértelművé

[3] Fontos megjegyezni, hogy a szemely fogalmát ebben a tanulmányban olyan entitásokra vonatkoztatjuk, amelyekkel képesek vagyunk/lehetünk interszubjektív viszonyt létesíteni. Az első és a második személy e kategória centrumát képezi, ők ugyanis diszkurzív viszonyba is kerülnek, a harmadik személy sajátosságát pedig éppen az adja, hogy célpontja lehet interszubjektív aktusainknak (pl. szándéktulajdonítás), így potenciális diskurzuspartner. A grammatikai személyjelölés a folyamatok episztemikus lehorgonyzásában funkcionál általában, ezért (különösen a harmadik személynél) nivellálja ezt a társas kognitív heterogenitást személy és nem személy között. Másfelől azok a humán tudományok, amelyek a személy alatt emberi létezőt értenek (a jogtól a pszichológiáig), szűkebben értelmezik a kategóriát, kevésbé nyitottak arra, hogy a személy a környezet révén is konstituálódik. Következésképpen javaslatunkban a személy kategóriája tágabban ontológiailag nem humán létezőket is magában foglalhat, ugyanakkor a grammatika általános személyjelöléséhez képest jellegadó jegye az interszubjektív viszony létesíthetősége.

teszi, hogy az irodalmi művek kognitív szemléletű elemzésének meg kell haladnia az elme/test dualizmust és további téves diszkontinuitásokat, például a racionalitás–emocionalitás, a forma és a funkció, a szó szerinti és a metaforikus, a valós és a fiktív merev megkülönböztetését (Stockwell 2009: 4). Azaz a kognitív poétika eredendően a „testbeli elme" tézisét[4] fogadja el.[5] Ám az emberi test mint reprezentációinkat részben meghatározó faktor elfogadásán túl nem jellemző radikálisabb vagy határozottabb elméleti irányváltás a kognitív poétika háttérelméletében: jóllehet az imént idézett Stockwell (2009: 5–6) külön felhívja a figyelmet az ökológiai keretre, hangsúlyozva a kapcsolatot és a kontinuitást a minket körülvevő környezettel, inkább az irodalmi művel folytatott aktív interakciót helyezi előtérbe az ökológia címkéjéhez kapcsolódva. Amellett érvel, hogy az irodalmi mű nem csupán egy tárgy, és a befogadó sem csupán egy individuum: mindkettőt kiterjedt kapcsolatrendszer jellemzi, így a szöveg és az olvasó elméjének interakciója együttesen eredményezi a poétikusság tapasztalatát. Következésképpen a test, a megélt tapasztalatok és a művel folytatott interakció elsősorban a befogadás folyamatainak modellálásában kap szerepet (hogyan formálják a testbeli elme műveletei az irodalmi szövegre adott választ), illetve tágabb kulturális háttérként hangsúlyozódik, nem pedig a műalkotás létrejöttéhez vezető aktusok leírásában.

Egyetérthetünk Omri Moses megállapításával: „A kognitív irodalomkritika számos munkája mind a mai napig utánozza az elme tanulmányozásának klasszikus megközelítéseit, amelyek a mentális aktusokat az agyban lokalizált feldolgozó folyamatokként kezelik. […] Annak a társas és kapcsolati kontextusnak az alulértékelése, amelyben a mentális aktivitás kibontakozik, kétségessé teszi, hogy ezek a megközelítések önmagukban új megvilágításba fogják-e helyezni, miként fókuszál a vers a világra, hogyan változtatja meg értékeinket, vagy teszi lehetővé számunkra azoknak a kognitív problémáknak a megoldását, amelyeknek a megoldására maga a vers létrejött" (Moses 2018: 310–311). A teoretikus nem kevesebbet állít, mint hogy hiábavaló a kognitív poétika minden célkitűzése, amellyel a műalkotást a megismerés felől teszi vizsgálat tárgyává, ha magáról a megismerésről fenntartja a hagyományos nézeteket. Egy mégoly forradalmi kezdeményezés is, mint az irodalom mint megismerésmód értelmezése veszít magyarázó erejéből, ha nem vonja maga után a kognícióról való újszerű beszédmódot. Vagy: miközben a kognitív poétika megújította az irodalmi műre irányuló reflexiós teret (kiterjesztve azt a megismerés alapvető folyamataira és

[4] A kifejezést az embodied mind terminus magyarítására tett új javaslat (Sutyák 2022) mentén alkalmazzuk, kísérletet téve a meghonosodott „megtestesült elme" leváltására.

[5] A tesbeliséget implikálja a kognitív poétika több más neves képviselője is, például Reuven Tsur (2008: 124) vagy Margaret H. Freeman (2014: 314).

struktúráira), nem tartott lépést a megismerésre irányuló reflexiós tér tágulásával, ez pedig az irodalmi mű funkciójának és működésmódjának számos aspektusát rejtve hagyta.

Miben is rejlik pontosan a kognitív poétika klasszikus kognitivizmusa? Mindenekelőtt az emberi elme internalista felfogásában, amely szerint a mentális folyamatok az egyéni elmében mennek végbe. Bármennyire is szoros a kapcsolat a testtel, amely az elmét meghatározza, és bármennyire is hangsúlyozza Stockwell a módszertani triangulációt (azaz annak az igényét, hogy a befogadás folyamatairól generalizálható adatsorokat szerezzünk), mégis az irodalmi olvasat mint a kutatás tárgya „az önmagunkra irányuló tudatosság (self-consciousness) egy formája" (Stockwell 2009: 12), amely tehát eredendően az elmében bontakozik ki. Ennek pedig lényeges következményei vannak, akár a már idézett vers kapcsán is. Korántsem mindegy ugyanis, hogy a környezet megelevenítését és a mentalizálás aktusát kivetítésként (projekcióként) vagy együttműködésként (koprodukcióként) értelmezzük: míg az előbbi fenntartja az évszázados hagyományt, miszerint a környezetben látni vélt folyamatok voltaképpen csak az egyéni elme állapotainak kivetülései (azért szomorú a naplemente, mert a szemlélője szomorú), addig az utóbbi azt hangsúlyozza, hogy saját mentális állapotainkra éppen a környezettel folytatott aktív interakció során tudunk reflektálni (érzelmi állapotunkra mintegy rátalálunk a világba való bevonódásunk révén). (A kivetítés téveszméjéről és ennek az elégikus hagyománnyal való kapcsolatáról lásd Simon–Tátrai 2021; Simon 2020.)

A megismerési folyamatok testen és elmén belüli lokalizálása természetesen nem a kognitív poétika sajátja: a megismerés reprezentációs és komputációs modellje, másként az úgynevezett I-koncepció (vagyis hogy a megismerés individuális, intellektuális és internális folyamat) uralkodó nézet napjaink kognitív tudományában (Hutto–Myin 2018: 96). Ennek megfelelően a testbeli elme fogalmának is kialakult egy gyengébb és egy erősebb értelmezése (Gallagher 2018: 354): míg az előbbi a testben formálódó neurális reprezentációknak ad jelentős magyarázó szerepet (azaz a megismerés továbbra is az agyban zajlik), addig az utóbbi a nem neurális testi folyamatoknak tulajdonít lényegi szerepet (kiemelve a kogníciót internális zártságából). Tehát az úgynevezett „második generációs kognitív tudomány" (Johnson 2018: 626) sem egységes az elme, a test és a környezet kapcsolatának meghatározásában. A hagyományos I-koncepció revideálását éppen ezért a megismerésről vallott előfeltevések megújításával kell kezdeni, ebben azonban a kognitív poétikának fontos szerepe lehet, ha az irodalom mint megismerésmód vizsgálata során hatékonyan kezdeményezi ezeket a reflexiókat.

A körvonalazódó probléma tehát kétszeres: egyrészt a kognitív poétika mint magyarázó vállalkozás előtérbe helyezi az irodalmi mű és az olvasó interakcióját, de magának a megismerésnek az ökológiai interakcionális jellegére mint alaptapasztalatra nem irányítja a figyelmet; másrészt olyan hagyományos internalista kognícióelméletet érvényesít, amely az irodalmi műben reprezentálódó megismerési folyamatok leírásánál is az individuális és mentális folyamatoknak tulajdonít elsőbbséget. Mindezt a vizsgált versre vonatkoztatva a következő kérdések vethetők fel. (i) Hogyan értelmezhető a mentális reprezentáció (gondolat vagy érzés) egyéni jellege, ha annak keletkezésében a környezet is szerepet játszik? (ii) Miként eredeztethető egy mentális állapot a testen kívülről? (iii) Milyen szerepe van a személyjelölésnek a versbeli megismerési folyamatokban?

A kognitív poétika internalista előfeltevéseiből következő problémára egy ökológiai, másként externalista kognícióelméleti kiindulópont alkalmazásával keresünk megoldást, az alábbi tézisekre építve.

- A versbeli megismerési folyamatok során elmosódik a határ szubjektum és objektum között, ezért e dichotómiát meghaladó elméleti keretre van szükség.
- A társas megismerésben a nem prototipikus személyek is aktív résztvevőkké válnak, a velük való interakció feltérképezéséhez és a poétikai elemzésbe való beemeléshez azonban nem elegendő a megismerés megszokott modellje.
- A költészet (és általában az irodalom) nem csupán megismerési aktusaink tárgyaként érdemel figyelmet, de olyan reprezentációs aktusként is, amelyben maga a humán megismerés folyamat válik megfigyelhetővé. Az irodalomnak tehát nem csupán kognitív, de metakognitív potencialitása is van.

Javaslatunk, amelyet az internalizmus paradigmájával szemben megfogalmazunk, a megismerés, illetve a mentális működés kiterjesztettsége mellett érvel. Ezek a megközelítések azt az alapvető belátást fogalmazzák meg, hogy a mentális folyamatok a testben létező egyén és a világ kölcsönösen egymásra vonatkozó kapcsolataiban jönnek létre, azaz a test és a világ által közösen konstituálódnak. A kiterjesztettség különféle megközelítései az externalizmus gyűjtőneve alatt foghatók össze, hiszen azt hangsúlyozzák, hogy a mentális működés nem zárható a test szigorú értelemben vett (internális) határai mögé („belülre"). Az externalista megközelítések a test és a világ kölcsönös, kokonstitutív kapcsolatára mutatnak

rá, anélkül azonban, hogy érdekeltek lennének a bent és a kint közötti dichotómia megőrzésében. Másként fogalmazva, a kiterjesztettség különféle elméletei mindig amellett érvelnek, hogy a mentális folyamatok nem helyezhetők el sem a test, sem a világ egy éles határral körülvont szegletén belül, azaz a mentális folyamatok alapvető működésmódjára éppen a lokalizálhatatlanság jellemző (Manzotti 2011; Myin–Veldeman 2011).

Az externalizmus különféle megközelítései azonban nem élesen, hanem egy skála mentén különböznek el az internalizmus paradigmájától. Érdemes az externalizmus eltérő mértékű hatóköreiről beszélni és az egyes megközelítéseket is így tárgyalni, figyelembe véve, hogy az egyes megközelítések a mentális működés mely részét tartják a test és a világ által közösen konstituáltnak, és mely részét értelmezik internalistán, a testen belül lokalizálhatóként. Innen nézve egyedül a skála végpontján, a legteljesebb, legradikálisabb hatókör esetében beszélhetünk „tisztán" externalista megközelítésről, a skála közbülső pontjai inkább tekinthetők az internalizmus és az externalizmus keverékeinek. Az alábbiak során négy hatókör mentén tárgyaljuk az externalizmus gyenge, visszafogott, erős és radikális változatát (a felosztás alapja Manzotti 2011; lásd még Laki 2022: 9–15).

A gyenge externalizmus hatóköre alá a szemantikai externalizmus tartozik, amely Putnam nevéhez köthető. Az externalizmus gyenge megközelítése azt teszi láthatóvá, hogy az egyének világról való tudását az egyén és a világ közösen hozza létre, miközben a mentális működés további folyamatai (például a tudás tárolása, a kogníció aktusa) továbbra is az internalistán szerveződnek (Putnam 1975). A visszafogott externalizmus hatókörét a testben létezés lakoffiánus elmélete, illetve a fenomenális externalizmus érvényesíti. A testben létezés lakoffiánus elmélete, illetve az arra alapozó funkcionális kognitív megközelítések az egyén világról való tudása mellett a prekogníció aktusait, valamint az epigenezis során kialakuló fogalmi struktúrákat, illetve reprezentációs folyamatokat is externalistán értelmezik, azaz úgy, mint amelyek a testben létező egyén, valamint a társas-fizikai környezet közötti interakció eredményeként jönnek létre (Lakoff–Johnson 1980; Kövecses–Benczes 2010; Tátrai 2017a: 902–905). A fenomenális externalizmus a világról való tudás mellett a fenomenális minőségeket, illetve azok létrejöttét is bevonja az egyén és a világ által közösen konstituálódó folyamatok közé (Manzotti 2011: 33–34; lásd még Velmans 2007). Annyiban mégis visszafogottak maradnak ezek a megközelítések, hogy nem érintik az evolúcióbiológia perspektívájához képest rövidebb távon működő észlelés, tapasztalat vagy kogníció kérdéseit.

Az erős externalizmus hatóköre alá tartozik az externalizmus paradigmáján belül rendkívül nagy hatású aktív externalizmus elmélete (lásd Clark–Chalmers 1998). Az erős externalizmus a gyenge és a visszafogott externalizmussal ellentétben képes tematizálni a kognícióhoz vagy a tapasztalathoz kötődő olyan aktusokat, amelyek a szubjektumok és objektumok rendszeres, rutinizált és közös cselekvéseinek köszönhetően jönnek létre, azaz amelyek a szubjektumok és objektumok társulásán (coupling) alapulnak. Ennek értelmében vannak a megismerésnek olyan folyamatai, amelyek során a szubjektum úgy társul az őt körülvevő világgal, hogy az egyén és a világbeli tényezők (tárgyak) cselekvéses, mentális folyamatokat létrehozó mintázatai rutinizálttá válnak. A társult kapcsolatok képesek felgyorsítani az olyan kognitív aktusok lefolyását (például ha a számítógép segítségével többször is elforgatunk a Tetris nevű játékban egy alakzatot, hogy eldöntsük, hova kell helyezni), amelyek internalizáltan, társulás nélkül is létrejöhetnek (képesek vagyunk az alakzat elforgatását mentálisan is szimulálni, csak lassabban), de az is egyaránt lehetséges, hogy teljesen új, társult és nem internalizálható kognitív aktusok jöjjenek létre (például ha társulva egy jegyzetfüzettel van valami információ, amit nem tudunk megjegyezni másképp, csak úgy, ha leírjuk) (Clark–Chalmers 1998).[6]

Az externalizmus fent bemutatott megközelítései annyiban hasonlók, hogy mindig a szubjektum és az objektum közötti viszonyok egy részére – és nem egészére – vonatkoznak, egyetlen esetben sem érintik a tudás tárolásának kérdését, még az erős externalizmus is csak a megismerés tudatos és kontrollálható aktusait tematizálja, fenntartva a helyet internálisan lokalizálható mentális folyamatoknak. Ezzel szemben az externalizmus radikális hatókörébe olyan elméletek tartoznak (lásd például Manzotti 2011; Pennycook 2018), amelyek amellett érvelnek, hogy a szubjektum és az objektum közös, cselekvéses viszonyai minden mentális, észlelési, tapasztalati, illetve kognitív aktust érintenek, legyenek azok akár tudatosak, akár nem tudatosak, értve az alatt a folyamatok létrejöttét épp úgy, mint a mentális tartalmak vagy reprezentációk tárolását, illetve előhívását (Manzotti 2011: 36–38). Pennycook (2018) amellett érvel, hogy a szubjektumok és objektumok kokonstitutív cselekvéses mintázatai sokkal tágabban működnek annál, ahogy azt Clark és Chalmers (1998) eredetileg megállapította. Ennek

[6] Érdemes megjegyezni, hogy a funkcionális kognitív nyelvészet egésze nem kezelhető egységesen az externalizmus hatóköreit tekintve. Sinha (1999) megközelítése – például – a visszafogott és az erős externalizmus között helyezkedik el: egyrészt arra irányítja a figyelmet, hogy a jelentésképzés emergens aktusa társas környezet nélkül létre sem jöhetne (erős társas externalizmus), ugyanakkor a fizikai környezet alakító hatását a prediszkurzív megismerés folyamata alatt kezeli (visszafogott externalizmus).

értelmében a szubjektumok és objektum egy együttest (asszamblázst) alkotnak, amelyben a szubjektumok és objektumok a tudatos és nem tudatos mentális folyamatokat közösen konstituálják, azaz egyfajta performatív koprodukcióként hozzák létre (Pennycook 2018: 1–55, 103–107). A performatív koprodukció a társulás fogalmával rokon, de tágabb kategória. Amíg a társulás azt teszi megfigyelhetővé, hogy bizonyos mentális folyamatok a szubjektumok és objektumok rendszeres, rutinizált és közös cselekvései által jönnek létre, addig a performatív koprodukció a rutinizált közös cselekvések mellett az egyszeri, véletlenszerű közös cselekvésekre is vonatkozik. Innen nézve a performatív koprodukció egy olyan tág kategóriának tekinthető, amelynek a társulás egy specifikus esetét képzi. Azaz: minden társulás performatív koprodukciónak tekinthető, de az eseti koprodukciók nem minden esetben válnak rutinizált társulássá.

Érdemes megjegyezni, hogy az externalista paradigma fenti belátásai ugyan a kognitív tudományok területén belül újszerűnek számíthatnak (főleg az erős és a radikális externalizmusé), a filozófia felől nézve kevésbé, hiszen az externalizmus a filozófiatörténet már megkezdett szálait szövi tovább, egy filozófiai hagyomány meglévő gondolatait hangsúlyozza újra, még akkor is, ha a kognitív tudományok mindeközben a saját nézőpontjukat érvényesítik. Az olyan szerzők, mint Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty vagy Dewey szintén az internalista paradigmát vonták kritika alá (persze korántsem azonos módon, l. Yu 2015), elsősorban a Descartes-féle gondolkozás karteziánus hagyományát, a szubsztanciadualizmust, valamint a szubjektum-objektum paradigma dichotomikus felfogását (Laki 2022: 15–25).

Jelen dolgozatban nincs lehetőségünk az externalizmus filozófiatörténeti megelőlegezettségét szabatosan áttekinteni (ehhez bővebben l. Laki 2022-t), ezért csak két, a dolgozat szempontjából lényeges gondolatot emelünk ki. Egyrészt azt, hogy Merleau-Ponty Az észlelés fenomenológiájában az emberi észlelés, megismerés, sőt, általában véve az emberi tapasztalat szituáltsága mellett érvel, miközben azt fogalmazza meg, hogy az ember a világra, a világ pedig az emberre nyílik, és ez az az interdependens, összefonódó viszony, amiben a tapasztalatok leülepednek, valamint a leülepedett tapasztalatokat megbontva és átrendezve új tapasztalatok jönnek létre (Merleau-Ponty 2012). Másrészt azt, hogy a fenomenológiával és az amerikai pragmatizmussal párhuzamosan Theodor W. Adorno kritikai filozófiája is a szubjektum-objektum paradigma dichotomikus, illetve karteziánus elgondolása ellen érvel. Ennek értelmében a szubjektum, tehát (némileg leegyszerűsítve) az emberi tapasztalat soha nem tartható sem teljesen autonómnak, sem teljesen heteronómnak, hiszen a szubjektum és az objektum mindig egymásra

vonatkozóan, egymást kölcsönösen formálva és egymást közvetítve határozódik meg (Adorno megj. előtt,[7] Adorno 2001).[8] Innen nézve a poétika és az esztétika területe az a közeg, ahol a leülepedett tapasztalatok mozgósításával valamilyen újszerű tapasztalat jön létre (lásd Merleau-Ponty 2012), illetve, ahol a szubjektum és az objektum első látásra talán rögzítettnek tűnő viszonya a nyelv identifikáló (azonosító) aktusainak megbontásával elcsúszik, elmozdul és újrarendeződik (lásd Adorno 1998), azaz, ahol az olvasó számára még nyilvánvalóbbá válik az, hogy az ökológiai világgal képezhető viszonyok nem befejezettek.

Egy externalista irányultságú poétika kétfelől is képes megvilágítani a szubjektumok és az objektumok által megvalósuló performatív koprodukciót, azaz a szubjektumok és az objektumok között interakció dinamikus, le nem zárt jellegét. Egyfelől láthatóvá tehető, hogy a szöveg mint anyagszerűen létező entitás (például egy verseskötet mérete, lapminősége vagy kötése) miképpen járul hozzá az olvasás aktusának megvalósulásához, azaz, hogy a szöveg mint tárgy és az olvasó mint a tárgy használója miképpen hozza létre a cselekvéses megismerés különböző mintázatait (lásd Stockwell (2009) textúramodelljének ökológiai előfeltevéseit). Másfelől az is jól körvonalazható, hogy a lírai szövegben kidolgozott szituációk miképpen értik újra a (lírai) objektumok és a (lírai) szubjektumok viszonyát, tehát az, hogy az így kidolgozott szituációk a befogadó mindennapi, leülepedett megismerési módozataihoz képest miben válnak újszerűvé (Moses 2018). Ez egyben azt is jelenti, hogy a lírai szöveg által színre vitt performatív koprodukciók ugyan nem azonosak a hétköznapi életben megtapasztalható performatív koprodukciókkal, a líra éppen a mindennapi tapasztalatok mozgósítása által képes alakítani a befogadók ökológiai világhoz fűződő viszonyrendszerén, azaz a megismerés mindkét közege, a lírai és a hétköznapi tapasztalatok egyaránt szükségesek ahhoz, hogy valami újszerűt tapasztaljunk meg, és ezt az újszerűséget a lírai szubjektumok és objektumok (a versbeli figurák), a lírai diskurzusvilág emberi és nem emberi résztvevői (szerző, befogadó, illetve a szöveg mint materiális aktor), illetve a hétköznapi világ szubjektumai és objektumai közösen hozzák létre. Az alábbi elemzésben elsősorban a második pontra koncentrálunk, hiszen a személyjelölés mintázatai a lírai diskurzus során színre vitt szituációk részleteit dolgozzák ki, különös hangsúllyal a figurák egymáshoz való viszonyára. A kidolgozott figurák közötti viszony kifejtetté tétele lehetővé teszi, hogy

[7] Hálásan köszönjük Teller Katalinnak, amiért a rendelkezésünkre bocsátotta a fordítás alatt álló könyv elkészült részeit.

[8] Érdemes azt az óvatos észrevételt megfogalmazni, hogy a szubjektum és objektum közötti merev felosztás átgondolása, a kettő közötti mozgás megfigyelése és megfigyeltetése legalább Hegelig vezethető vissza (lásd Hegel 1961).

a befogadó úgy vonódjon be a lírai diskurzusba, hogy a megfigyelt jeleneteket egyben az ökológia világhoz fűződő cselekvéses kapcsolataira is vonatkoztassa, azaz a lírai tapasztalat hatására átformálódjon a mindennapi világhoz fűződő gyakorlati tapasztalata is.

3. Figura, személy, szubjektum – a személyjelölés elemzése egy ökológiai modellben

Ahogyan az az elméleti áttekintésből is kitűnik, az externalista ismeretelmélet nem elemző eszköztárat, hanem szemléletmódot és reflexiós teret kínál a kognitív poétika számára. Vagyis egy externalista kognitív poétikai elemzésnek nem kell szükségképpen új fogalmi kategóriákkal dolgoznia, sokkal inkább a poétikusság (és tágabban a nyelvi megalkotottság) hagyományozódó kategóriáinak az újraértelmezésében érdekelt. A továbbiakban magunk is ezzel a céllal fordulunk ismét a bevezetőnkből már ismert József Attila-vershez, hogy az abban megjelenő figurák SZEMÉLY státusát az externalizmus perspektívájából vizsgáljuk meg. Ehhez pedig Peter Stockwell topikalitás modelljét hívjuk segítségül, amely az alany (subject) kategóriájáról nem monolit egységként, hanem különböző skaláris tényezők együttállásaként beszél (Stockwell 2002). Az 1. ábra ismerteti a modell tényezőit.

The topicality of subject

semantic role	agent	>>	>>	>>	>>	patient
↓						
empathy	speaker >>	hearer >>	human >>	animal >>	physical >> object	abstract entity
↓						
definiteness	definite	>>	specific indefinite	>>	non-specific indefinite	
↓						
figure/ground	trajector	>>	landmark		>>	other

1. ábra Az alany topikalitásának kognitív poétikai modellje (Stockwell 2002: 61)

Az alanyiság ebben a keretben nem abszolút, hanem relatív minőség, melynek négy meghatározó tényezője van. A szemantikai szerepek skáláján a prototipikus alany

az ágens tartományát valósítja meg, ám a grammatikai alany más szemantikai (vagy tematikus) szerepekkel is jellemezhető (instrumentum, experiens, mozgó stb.), egészen a páciensig. (Sőt, Stockwell zéró, abszolút és téma szerepű grammatikai alanyokra is mutat példát, amelyek még inkább eltávolodnak a prototipikus esettől.) A szemantikai szerep mellett lényeges az alany által szimbolizált figurával való empatikus azonosulás lehetősége: e tekintetben a prototipikus alany a megnyilatkozó, hozzá legközelebb a befogadó (vagyis a beszédesemény másik résztvevője) áll. A humán > állat > tárgy > elvont entitás skála csak e diszkurzív szerepek után következik.[9] Az alanyiságnak tehát nem csak enciklopédikus, hanem pragmatikai háttere is van e modellben. A harmadik számottevő tényező a határozottság: a specifikus, episztemikusan lehorgonyzott figura a tipikus alany, ám specifikus határozatlan (például *egy bizonyos Péter; egy srác, akit ismerek*) és a nemspecifikus határozatlan (*egy lány*) figurák is lehetnek alanyok a konstruálásban. Végül, a figura–alap viszony is az alanyiság konceptuális hátteréhez tartozik: eszerint a prototipikus alany elsődleges figura, ugyanakkor egy folyamat másodlagos figurái is válhatnak alannyá (passzív konstruálás esetén például).

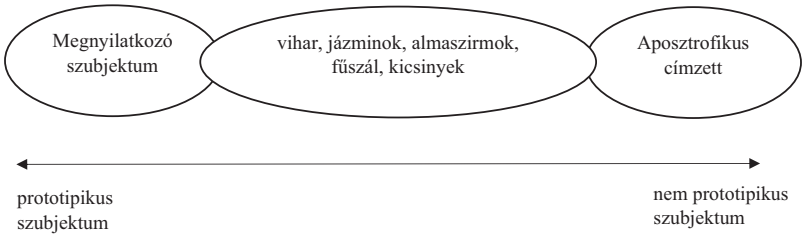
Ebben a megközelítésben tehát, amely az alany (és a további szereplők) konstruáltságának szisztematikus mintázatait térképezi fel, a prototipikus alany az egyes tényezők tartományainak együttállásával jellemezhető, vagyis jellemzően ágense és trajektora egy folyamatnak, tipikusan a megnyilatkozó (de legalábbis humán létező), és jellemzően határozott. Más együttállási mintázatok is elképzelhetők azonban, amelyek grammatikailag ugyancsak alanyként vannak szimbolizálva. Mindez két szempontból is lényeges a mi számunkra. Egyrészt hidat képez a diskurzus szubjektuma (mint nem semleges kiindulópont) és a grammatikai szubjektum között, amennyiben az előbbi a legtermészetesebb alanya a diskurzus mondatainak, és vélhetően a legkönnyebben feldolgozható, vagyis domináns, mégsem kizárólagos a diskurzus személyjelölése szempontjából. Másrészt valóban kiszabadítja a személy kategóriáját a szűkebb értelmezésekből: a diskurzusvilágban résztvevő figurákhoz kognitív grammatikai megformálási módok társíthatók, így az elemzés feltérképezheti a tipikus és kevésbé tipikus szubjektumokat. Másként szólva, nem az lesz a kérdés, személy-e egy résztvevő a vers

[9] Érdemes megjegyezni, hogy miközben az empátia skálájának tartományai láthatóan nem alkotnak homológ sort (hiszen a beszélő és a befogadó alapbeállításban a humán tartományba tartoznak), éppen a diskurzus résztvevőinek kiemelésével mozdul el a modell a puszta ontológiai skálák felől a diszkurzív megalapozottságot is figyelembe vevő modell lehetősége felé. Másként fogalmazva, az empátia skálája azon az alapvető belátáson nyugszik, hogy az első és a második személyű résztvevők mindig szaliensebbek a diskurzusban, mint a harmadik személy, a „human" tartomány pedig vélhetően ez utóbbira vonatkozik. Hálával tartozunk Horváth Péternek, hogy erre a látszólagos ellentmondásra rámutatott a tanulmány egy korábbi változatának megvitatása során.

világában, hanem hogy milyen jellegű grammatikai szubjektum, és mennyire távolodik el a prototipikus alanyiságtól az alanyként való konstruálása.

A vizsgált versnek ebben az elemzési modellben a következő figurái érdemelnek figyelmet (a versbeli megjelenés sorrendjében). A *vihar* (*jön*) ágens, fizikai entitás (vagy absztrakt fogalom), határozott és trajektor. A *jázminok* (*megremegnek*) páciensek vagy experiensek (az ige mentalizáló értelmezésétől függően), fizikai entitások (a növényeknek a rendszerben nincs saját tartományuk), határozottak vagy specifikus határozatlanok (egy bizonyos jázminokról is lehet szó), és trajektorok. Az *almaszirmok* (*igyekszenek*) ágensek, humán jellegűek (mentalizáló olvasatban), specifikus határozatlanok (almaszirmok, melyeket a megnyilatkozó lát/megfigyel) és trajektorok. A *fűszál* (*lekonyúl* és *fél*) ágens és páciens a két különböző folyamatban, egyszerre humanizált (mentális állapot tulajdonítható neki) és fizikai entitás, határozott és trajektor. A *kicsinyek* (melyek borzonganak, illetve *példát adnak*) téma és páciens szerepűek is, egyszerre humán és fizikai jellegű entitások, határozott alanyok, valamint elsődleges figurái a versbeli folyamatnak. Végül a versbeli (pusztán inflexióval jelölt) Te páciens (a fájdalom elszenvedője), befogadó, aki a diskurzus világában határozott, ugyanakkor nincs egyértelműen nyelvileg is jelölve ez a lehorgonyzás (tehát a referenciális azonosíthatósága nem egyértelmű), és míg a fájdalom átélésének folyamatában trajektor, a környezet számára landmark (akinek a dallamát a fű hallhatja).

Vegyük észre, hogy a versben olyan figuráknak van tipikus alanyiság tulajdonítva (ágens vagy páciens szerep, empatikus azonosulás, határozottság és trajektor jelleg), amelyek enciklopédikus tudásunk és hétköznapi ontológiánk alapján nem funkcionálnak szubjektumként. Eközben a befogadó, aki diszkurzív státusából eredően közel prototipikus alany lenne, el van távolítva ettől a minőségtől mind a tematikus szerepe, mind a konstruálásban betöltött szerepköre alapján. Ezt a 2. ábra foglalja össze.



2. ábra A (Jön a vihar…) figurái az alanyiság kontinuumában

A többdimenziós modell láthatóvá teszi, ahogyan a nem prototipikus szubjektumok a vers nyelvi megalkotottságában előrelépnek az alanyiság kontinuumában, és közelítenek a megnyilatkozóhoz, míg az aposztrofikus címzettet ezzel ellentétes szemantikai mozgásokba kényszeríti a poétikussá váló megnyilatkozás. A személynek tételezett és konvencionális személyjelölési megoldásokkal konstruált résztvevő tehát kevésbé lesz tipikus szubjektuma a diskurzus világának, mint a nem személynek vett, mégis személyként konstruált természeti entitások.

Mindez pedig a vers mint összetett kognitív aktus egyik fő mozzanata: a vers világában a megnyilatkozó szubjektum olyan interakcióba lép az őt körülvevő természeti környezettel, amely lehetővé teszi e környezet elemeinek bevonását a diskurzusba, nem megnyilatkozókként, de mentális kiindulópontokként. Ennek kiteljesedése lehet a zárlatban a környezet mint hallgató közönség potencialitása, amely mégis csak tételezi a valódi diskurzus lehetőségét. A környezet bevonása pedig nem áll meg a diskurzus közegénél: az aposztrofikus címzett fájdalmának megélését ugyanis meghatározza a tájjal való interakció, vagyis a környezet konstituálja a humán mentális állapot fenomenális minőségét. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a nem prototipikus figurák alanyiságának megteremtése voltaképpen azt a célt szolgálja, hogy reprezentálható legyen a környezettel kialakított externalista társulás, és kibontakozhasson egy olyan megismerési folyamat, amely nem a humán szubjektum belső ügye, hanem a humán elme és a környezet interakciójából emergáló minőség. A személyjelölés ebben a megközelítésben nem puszta identifikálása a versvilág szereplőinek, hanem komplex társulási mintázatok nyelvi szimbolizálása. Ugyanakkor egyúttal poétikus szimbolizálása is, mert bár a vers ugyanazt a paradigmatikus személyjelölő rendszert alkalmazza, mint a hétköznapi nyelvhasználat, mégis megsokszorozza annak kognitív kapacitását, kimozdítva saját reflexióinkat is a kiterjesztettség irányába.

4. Következtetések

Ebben a tanulmányban két, egymással szorosan összekapcsolódó célt tűztünk ki magunk elé. Egyrészt kísérletet tettünk a SZEMÉLY kategóriájának tágabb értelmezésére, amelybe így nem csupán a diskurzus megszokott szerepviszonyai, hanem a környezet interakciót kínáló entitásai is beletartozhatnak. Ennek a kiterjesztésnek a konklúziója: a személyjelölésnek valóban van jelentősége a poétikusság kibontakozásában, hiszen bár többé-kevésbé konvencionális nyelvi megoldásokként, de nem konvencionális kognitív-diszkurzív szituáltságban találkozunk személyjelölési esetekkel lírai költeményekben. Éppen ezért alkalmas a személyjelölés mind a poétikusságnak (mint a megszokott kognitív sémák rekonfigurálásának, ezzel

együtt a begyakorolt megismerési pozíció(k)ból való kimozdulásnak) a kezdeményezésére és a jelöltté tételére, mind pedig a hétköznapi és irodalmi megismerésmód, illetve nyelvhasználat közötti kontinuitás érvényesítésére.

A személység újraértelmezése azonban egy tágabb és általánosabb elméleti reorientációban kapott maga is szerepet, ez pedig a kognitív poétika kimozdítása a hagyományos, internalista kognícióelméleti előfeltevések közül. A célunk e téren annak artikulálása volt, milyen alternatív megismeréselméleti perspektíva adódik, és ennek az úgynevezett externalista kognícióelméletnek a vázlatos bemutatásával azt kívántuk hangsúlyossá tenni, hogy a kognitív poétikai elemzés innovatív jellege igazán a megismerésre irányuló reflexiók megújításában és megújításával teljesedhet ki. Egy externalista kognitív poétika a szemléletében más, nem az eszközeiben: a stockwelli topikalitás modell révén bemutathatóvá vált, milyen hatékonyan hozza közel József Attila vizsgált költeménye a környezet nem humán figuráit a versbeszélőhöz, és hogyan alakít ki olyan konfigurációt, amelyben az aposztrofikus címzett nem csupán kevésbé lesz prototipikus szubjektum, de megismerési aktusai is részlegesen a környezet révén konstituálódnak.

Elemzésünk és szemléletváltási kísérletünk végső konklúziója egy olyan ökológiai líramodell lehetőségeit körvonalazza, amely a líraiság fő tétjét abban látja, hogy – összhangban a kognitív poétikával – a humán megismerésre irányuló reflexivitást kezdeményezzen és erősítsen, illetve hogy – összhangban az externalizmussal – újra és újra ráirányítsa a befogadói figyelmet az emberi dominancia illuzórikus jellegére, és az így értett humanizmusnak a megkérdőjelezhetőségére. Miként Drew Milne (2014: 364) fogalmaz: „Az emberi percepció, amely a természeti szépben rejlő lélekről jön létre, […] a tudományos gondolkodás határait sugallja, hiszen a madarak és az emberek között ezekben a percepciókban nyilvánvalóan egy megbékítetlen affinitás mutatkozik meg. Ez az affinitás teszi lehetővé a lírikusnak, hogy felfedezze mind a humanizmus korlátait a dalról alkotott fogalmainkban, mind a varázstalanítás korlátait a természet ember által való uralásában."

A poétikus nyelvhasználat tehát egyszerre kínálja fel a kiterjesztett megismerés aktusait, és várja el ugyanakkor ezeknek az aktusoknak a végrehajtását, még ha a fikcióképzés közegében is. És valószínűleg ez a költészet jelentőségének egy újabb aspektusa, amelyet a kognitív tudományok tesznek felismerhetővé.

Irodalom

Adorno, Theodor W. megj. előtt [1966]. *Negatív dialektika*. Hollós Levente és Teller Katalin kéziratos fordítása.

Adorno, Theodor W. 1998 [1957]. Előadás a líráról és a társadalomról. In: Adorno, Theodor W.: *A művészet és a művészetek*. Budapest: Helikon. 48–62.

Adorno, Theodor W. 2001 [1970]. *Negative Dialectics*. Manuscript. URL: https://platypus1917.org/wpcontent/uploads/Negative_Dialectics_Redmondtrans2021.pdf (utolsó elérés: 2023. 10. 13.)

Clark, Andy – Chalmers, David 1998. The extended mind. *Analysis* 58: 7-19.

Cysouw, Michael 2009. *The Paradigmatic Structure of Person Marking*. Oxford: Oxford University Press.

Gallagher, Shaun 2018. Building a Stronger Concept of Embodiment. In: Newen, Albert – De Bruin, Leon – Gallagher, Shaun (eds.): *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* Oxford: Oxford University Press. 353-367.

Gibson, James J. 1986. *The Ecological Approach to Visual Cognition.* New York, Hove: Psychology Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1961. A szellem fenomenológiája. Budapest: Akadémiai.

Hutto, Daniel D. – Myin, Erik 2018. Going Radical. In: Newen, Albert – De Bruin, Leon – Gallagher, Shaun (eds.): *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* Oxford: Oxford University Press. 95-115.

Johnson, Mark 2018. The Embodiment of Language. In: Newen, Albert – De Bruin, Leon – Gallagher, Shaun (eds.): *The Oxford Handbook of 4E Cognition.* Oxford: Oxford University Press. 623-639.

Kövecses Zoltán – Benczes Réka 2010. *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Laki János 2022. Elme, test, megtestesültség. In: Laki János (szerk.): *A megtestesült elme a filozófia történetében.* Budapest: Akadémiai Kiadó. 9–29.

Lakoff, George – Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Lőrincz Csongor 2022. A biosz ellenjegyzése. *Alföld* 73 4: 50–74.

Manzotti, Riccardo 2011. Varieties of Externalism and Aesthetics. In: Manzotti, Riccardo (ed.): *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin.* Exeter: Imprint Academic. 17-50.

Merleau-Ponty, Maurice 2012 [1945]. *Az észlelés fenomenológiája*. Budapest: L'Harmattan.

Moses, Omri 2018. Poetry and the Environmentally Extended Mind. *New Literary History* 49 3: 309–335.

Myin, Erik – Veldeman, Johan 2011. Externalism, mind, and art. In: Manzotti, Riccardo (ed.): *Situated Aesthetics. Art beyond the skin*. Exeter: Imprint Academic. 51–85.

Pennycook, Alastair 2018. *Posthumanist Applied Linguistics*. London, New York: Routledge.

Putnam, Hilary 1975. *Mind, Language, and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Simon, Gábor 2020. Pathetic Fallacy as a Cognitive Fossil. In: Hegyi, Pál (ed.): *Tradition and Innovation in Literature.* Budapest: Eötvös Kiadó. 168–183.

Simon Gábor 2023. Az „ezüstös fejszesuhanás"-tól a „tűzfalak magányá"-ig. Táj, kiterjesztett megismerés és elégikus léttapasztalat József Attila költészetében. In: Halász Hajnalka – Lőrincz Csongor (szerk.): *A lírai hang túloldalai. József Attila-olvasatok.* Budapest: Prae Kiadó. 238–254.

Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2021. A modern magyar elégia kognitív poétikai modellje. In: Ferenczi Attila – Hajdu Péter (szerk.): *Történeti változatok elégiára.* Budapest, L'Harmattan Kiadó. 133–150.

Stockwell, Peter 2002. *Cognitive Poetics. An introduction.* London, New York: Routledge.

Stockwell, Peter 2009. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sutyák Tibor 2022. Szituáció és test. A „testbeli elme" mint metafizikai elmélet és mint kognitív modell. In: Kondor Zsuzsanna (szerk.): *A megtestesült elme. Fókuszban a test.* Budapest: Akadémiai Kiadó. 17–46.

Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan. A magyar nyelv kézikönyvtára 4.* Budapest: Osiris. 899–1058.

Velmans, Max 2007. Reflexive Monism. *Journal of Consciousness Studies*, 15 2: 5–50.

Yu, Ning 2015. Embodiment, culture, and language. In: Sharifian, Farzad (ed.): The Routledge Handbook of Language and Culture. London, New York: Routledge. 227–239.

The analysis of lyric person-marking in an ecological framework

As a result of the analysis of a poem (*Jön a vihar…* 'The storm is coming…') by Attila József, the paper explores the boundaries of person-marking from the perspective of cognitivism. The vantage point of the argumentation lies in the ecological framework of human cognition, which goes beyond the dichotomy of subject-object dualism, arguing for the (phenomenal) extendedness of the human mind based on the interdependence of the subject and its (social and physical) environment (Clark–Chalmers 1998, Manzotti 2011, cf. Gibson 1986). From the perspective of the theory of extended cognition, we make an attempt to reinterpret the category of PERSONHOOD in poetry, with the aim of outlining a new theoretical model of lyrical poetry. This approach can shed new light on the analysed poem as well, in which the lyric I and their environment work closely together to perform the act of cognition and the act of discourse. Our analysis also relies on the muli-dimensional framework of the topicality of subject elaborated by Stockwell (2002). In the present proposal, the analysed poem questions the dominance of the human-centred model of cognition with a use of figurative language (in the context of the oeuvre, see Simon 2023) that rejects the projection of meaning into the environment. Instead, the poetic formation of the text initiates meaning as the result of interaction with the natural world. Thus, poetic language use itself becomes one dimension of the extended mind. This ecological approach widens the category of PERSONHOOD in lyrical discourse, integrating into it those peripheral cases that seem to be ambiguous with regard to the grammatical paradigm of person-marking.

Keywords: cognition, ecological framework, subject-object dichotomy, personhood

Simon Gábor
Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest
simon.gabor@btk.elte.hu

Kopcsák Róbert
Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest
kopcsakrobert@gmail.com

Törökné Molnár Mária

A személyjelölő konstrukciók konzisztenciateremtő szerepe az allegorikus értelmezés folyamatában – kognitív poétikai vizsgálódások[1]

Kivonat

A tanulmány az allegóriát mint kognitív jelenséget, mint langackeri értelemben vett diszkurzív sémát vizsgálja, az elemzések során ennek a diszkurzív sémának a lírai szövegekben való megvalósulásait igyekszik kognitív poétikai keretben leírni. A vizsgálat központi kérdésfelvetése, hogy a figyelemirányítási mintázatok alapján kirajzolódó mondatfókuszjelöltek, és az ezek által aktivált irodalmi sémák miként támogatják az allegóriára definitórikus jegyeként számon tartott konzisztens kétsíkúság kiépülését implikatív (zárt) és explikatív (nyitott) allegóriákban. Egy explikatív allegóriaként számon tartott lírai szöveg (Petőfi Sándor: Föltámadott a tenger), valamint egy implikatív allegóriaként számon tartott lírai szöveg (Conrad Ferdinand Meyer: Két vitorla) figyelemirányítási mintázatainak rekonstruálásával igyekszik a személyjelölés, a mondatfókusz és az irodalmi sémák allegóriatípus-függő mintázatait feltárni.

Kulcsszavak: allegória, kognitív poétika, személyjelölő konstrukció, irodalmi séma

1. Problémafelvetés, elméleti háttér

Esettanulmányomban az allegóriát mint diszkurzív beágyazottságú kognitív jelenséget vizsgálom. Ebben a megközelítésben az allegóriát egy diskurzusokból elvonódó interpretációs sémaként tekintem, amelynek kognitív poétikai leírására eddigi kutatásaim alapján Langacker (2008) diszkurzív séma fogalmát tartom a legalkalmasabbnak. A diszkurzív sémák az irodalmi műfajoknak

[1] Köszönöm lektoromnak, Simon Gábornak hasznos tartalmi javaslatait, észrevételeit, amelyekkel segítette a tanulmány végleges formába öntését.

és általánosságban az irodalmi nyelvhasználat sémáinak rögzült, konvencionalizálódott összekapcsolódásai, amelyek jellemzően a tartalmi, szerkezeti és nyelvi megformáltsággal kapcsolatos strukturált tudást tartalmaznak. Ahogyan Langacker (2008) is kiemeli, a diszkurzív sémák a használati eseményekből, azaz az irodalmi szövegolvasási tapasztalatainkból vonódnak el[2]. Tehát elsősorban (irodalmi) nyelvhasználattal kapcsolatos tudás, amely bizonyos diskurzusoktípusokból vonódik el, illetve ezekben aktiválódik. Ebben a tanulmányban az allegória interpretációs sémájának különböző megvalósulásait vizsgálom a nyelvi megformáltság tekintetében, kognitív poétikai keretben. Ezen belül is következő tényezők: a mondatszinten kibontakozó figyelemirányítási mintázatok, a személyjelölő konstrukciók és az ezek által aktivált tartalmi sémák szerepének vizsgálatára vállalkozom. Még pontosabban annak vizsgálatára, hogy a figyelemirányítási mintázatok alapján kirajzolódó mondatfókuszjelöltek, és az ezek által aktivált irodalmi sémák miként támogatják az allegóriára definitórikus jegyeként számon tartott konzisztens kétsíkúság kiépülését különböző allegóriatípusokban. Vizsgálódásaim a következő központi hipotézisre (H1) épülnek, illetve ennek felülvizsgálatára irányulnak:

> H1: Az allegória az értelmezésnek egy olyan langackeri értelemben vett diszkurzív sémája (*discourse schema*; Langacker 2008), amely két tudásterület összekapcsolására épül[3]. Olvasási tapasztalatainkból és kulturális tudásunkból vonódik el, valamint konstitutív jellemzője a konzisztens kétsíkúság.

---

[2] Langacker a következőképp jellemzi a diszkurzív sémákat: "Our knowledge of a given genre consists in a set of schemas abstracted from encountered instances. Each schema represents a recurring commonality in regard to some facet of their structure: their global organization, more local structural properties, typical content, specific expressions employed, matters of style and register, etc." (Langacker 2008: 478).

[3] Az allegóriában összekapcsolt két tudásterületet a fogalmi metaforaelméletben (Lakoff – Johnson 1980) használt terminusokkal analóg módon allegorikus forrástartománynak illetve allegorikus céltartománynak is szokás nevezni (lásd például Szabó 2007). Ahogyan azt Kurz (2009: 37) is kiemeli az antik retorika allegóriafogalmának bemutatásában, az allegória a quintilianusi definíció szerint egy kiterjesztett metafora. Ez az antik retorikától örökölt nézet a funkcionális és kognitív szempontokat érvényesítő allegóriakutatásban is fontos kiindulópontként szolgál, például Stockwell (2006: 11) a fogalmi metaforaelmélet kognitív poétikai kiterjesztéseként javasolja a 'megametafora' fogalmát. A megametaforák olyan metaforákat jelölnek, amelyek egy irodalmi mű kulcsfontosságú részeiben jelennek meg, és aktívan alakítják a szövegértelmezési folyamatot. A fogalmi metaforaelméletnek és a fogalmi integráció elméletének alkalmazhatóságához az irodalmi szövegek kognitív poétikai elemzésében lásd például Lakoff - Turner (1989), Glucksberg (2001), Evans (2010).

A konzisztencia mértéke különböző allegóriatípusok esetében skalaritást mutat. Eddigi esettanulmányaim (Törökné Molnár 2018, 2021, 2022) eredményei alapján arra következtetek, hogy az allegorikus olvasatok konzisztenciájának mértékét befolyásoló releváns kognitív tényezők közé tartoznak az allegória deskriptív és narratív alapmintái (UTAZÁS, KERT, JELENET, TÁJ, HARC), illetve az allegória alapját képező analógia típusa. Az allegória alapmintáira strukturális analógiákat felépítő explikatív, azaz nyitott allegóriák[4] olvasatai mutatják a legnagyobb mértékű konzisztenciát, ezek jelölik ki a skála egyik végpontját. A másik végpontot az allegorikus alapmintákat csak részlegesen, töredékesen vagy kevert formában alapul vevő, formai analógiára épülő implikatív, azaz zárt allegóriák jelölik ki. Ezek alapján H1 pontosítható, a konzisztens kétsíkúság vonatkozásában a következő részhipotézissel egészíthető ki:

> $H1_{implikatív}$: Az implikatív allegóriák jellemzően egyáltalán nem vagy csak kevés explicit nyelvi utalást tartalmaznak az allegorikus céltartományra, ebből következően a mondatfókuszok mint referenciapontok által aktivált tudásterületek várhatóan nem függnek össze közvetlenül az allegorikus céltartománnyal. Az allegorikus értelmezés konzisztenciája ez esetben a nyelvi megformáltság felől vizsgálva más módon biztosított, mint az explikatív allegóriáknál. Vélhetőleg az allegorikus alapminták (pl. JELENET) illetve azok résztvevőinek (elbeszélő, lírai én) személyjelölő konstrukciók mentén történő visszatérő fókuszálásán alapul. (vö. Törökné Molnár 2018).

Az előbbi hipotézis a fókuszpontok, a személyjelölő konstrukciók és az irodalmi sémák összefüggéseit állítja a középpontba, ezért szükségesnek tartom az esettanulmány bevezető szakaszában ezeknek a kulcsfogalmaknak rövid meghatározását adni. A három kulcsfogalom közül az irodalmi sémák és a személyjelölő konstrukciók pontosan definiálhatók, a fókuszpontok és az irodalmi

[4] Ahogyan azt Lausberg (1990) is kiemeli, az allegória két alaptípusának elkülönítése az antik retorikai hagyományból ered, ezen belül is Quintilianus allegóriaértelemzésének képezi részét. Ezek alapján elkülöníthetők ún. 'tiszta/ tökéletes allegóriák' (*tota allegoria*) illetve 'nem tökéletes/ kevert allegóriák' (*permixta apertis allegoria*). Ebben a megközelítésben Lausberg (1990: 442) alapján 'tiszta/ tökéletes allegória' (*tota allegoria*) az az allegória, amely nem tartalmaz lexikai utalást az allegorikus értelemre, a 'nem tökéletes/ kevert allegória' (*permixta apertis allegoria*) viszont ezzel szemben tesz lexikai utalást az allegorikus értelemre, azaz nyelvileg kifejti azt. Ebből a hagyományos retorikai felosztásból kiindulva, azonban a hermeneutikai hagyomány felől újragondolva Kurz (2009: 43) a két allegóriatípus megkülönböztetésére az 'explikatív' illetve az 'implikatív' jelzőpárost javasolja, amely meglátása szerint hermeneutikai nézőpontból pontosabban adja vissza a két allegóriatípus jellemző értelmezési struktúráját.

sémák összefüggéseivel kapcsolatban azonban csak egyfajta tentatív hipotézisre támaszkodik az elemzés. Ahogyan arra az allegória retorikai meghatározásai is utalnak, az allegóriára jellemző konzisztens kétsíkúság kialakulásában az olvasó háttértudása, azaz a 'pretextus' (lásd Kurz 2009; Kocsány 2008) központi szerepet játszik. Ezen háttértudás kognitív poétikai leírásába célszerűnek látom kiindulópontként bevonni (Stockwell 2002) irodalmi séma fogalmát. Stockwell (2002) szerint az irodalmi szövegek értelmezési folyamatába bekapcsolódó háttértudás a hosszútávú memóriában tárolt, alapvetően kulturális, strukturált tudás, amelyet szocializációnk és szövegolvasási tapasztalataink során szerzünk. Ennek a strukturált tudásnak három aspektusát, jellemző használati módját emeli ki. Az olvasás során a tartalmi elemekkel, motívumokkal kapcsolatos olvasói elvárások tartalmi sémákon (*world schemas*), a szerkezettel kapcsolatos elvárások szerkezeti vagy szövegsémákon (*text schemas*), míg a nyelvi megformáltsággal kapcsolatos elvárások nyelvi sémákon (*language schemas*) alapulnak. Az irodalmi sémák bevonásával az allegória mint diszkurzív séma árnyaltabb leírása adható, mivel megragadhatók a korábban bevezetett langackeri diszkurzív séma tartalommal, szerkezettel és nyelvi jellemzőkkel kapcsolatos részaspektusai. A fókuszpontokat jelen vizsgálatban kettős természetűnek tekintem. Egyrészt a figyelmi mintázat prominens elemei, amelyek az adott megfigyelt jelenet leginkább feltűnő összetevői. Másrészt a mentális feldolgozás kiindulópontjaiként is szolgálnak, amelyek a megfigyelt jelenetek leginkább feltűnő összetevőiként az allegorizáció szempontjából kulcsfontosságú tudásterületekhez biztosítanak mentális hozzáférést. Személyjelölő konstrukcióknak Horváth, Simon és Tátrai (2021) meghatározását alapul véve „azokat a különböző nyelvi műveleteket [tekintjük], amelyek a diskurzus résztvevői által megfigyelt jelenet(ek) szereplőinek a referenciális azonosítását végzik el […]. Ezek a műveletek eltérő összetettségű és konvencionáltságú szerkezetekkel szimbolizálódnak a magyarban, a diskurzus résztvevőinek grammatikai jelölésétől (az ige ragozási paradigmáján és a birtokos személyjelölésen keresztül) a megnevezéseken át a metonimikus és megszemélyesítő kifejezésekig […] [illetve] […] mindig a beszélőhöz és a megértett beszédhelyzethez (az interszubjektív kontextushoz) episztemikusan lehorgonyozva (lásd Brisard ed. 2002; Tolcsvai Nagy 2013, 2017a, 2017b)" (Horváth–Simon–Tátrai 2021: 136). Jelen kutatás közvetlen előzményét Kemény István: A néma H című költeményének kognitív poétikai elemzése[5] képezi, melyben a szöveg figyelemirányítási mintázatait a langackeri kognitív grammatika mondatszinten és afelett

[5] Kemény István: A néma H című költeményének elemzéséhez lásd Törökné Molnár (2023) (előkészületben): Literarische Schemata im Verstehen der Allegorie. In: *Germanistische Studien*.

alkalmazható eszközeinek használatával igyekeztem feltárni. Ennek az implikatív allegória jellemzőit felmutató költeménynek a vizsgálata rámutatott arra, hogy a szöveg figyelemirányítási mintázatai a megfigyelt jelenet TALÁLKOZÁS irodalmi sémáján kívül a lírai beszédhelyzetet is mint komplex irodalmi sémát az olvasó figyelmének előterébe helyezik személyjelölő konstrukciók által. Ezen irodalmi sémák (TALÁLKOZÁS – LÍRAI BESZÉDHELYZET) váltakozó fókuszálása feltételezhetően a konzisztens allegorikus olvasat kiépülésének nyelvi megformáltság felőli motivációja. Az előzetes vizsgálatok eredményeire alapozva azt feltételezem, hogy az explikatív és az implikatív allegóriák az allegória diszkurzív sémájának eltérő használati módjai. Ezen használati módok elkülönítésében pedig releváns kognitív tényezőknek mutatkoznak a szöveg figyelemirányítási mintázatai. Ezt a feltételezést egy explikatív (Petőfi Sándor: Föltámadott a tenger[6]) illetve egy implikatív allegóriára épülő szöveg (Conrad Ferdinand Meyer: Két vitorla) elemzése során tesztelem. $H1_{implikatív}$ -ból kiindulva a figyelemirányítási mintázatok rekonstruálása vélhetően a következő eredményre vezet: az explikatív allegóriák esetében a fókuszpontok a konkrét és az elvont tudásterületet szabályosan váltakozva aktiválják, míg az implikatív allegóriák várhatóan a konkrét tudásterületet és egyéb kettős értelmezést elősegítő irodalmi sémákat, mint például a lírai beszédhelyzet aktiválnak, elsősorban személyjelölő konstrukciók által. Ezen próbaelemzés eredményei alapján következtetéseket fogalmazhatunk meg a személyjelölés funkciójára vonatkozóan az implikatív deskriptív allegóriák konzisztenciájának kiépülését illetően.

A következőkben bemutatott kvalitatív vizsgálat alapján olyan következtetések fogalmazhatók meg, amelyeknek az érvényességi köre az eddig vizsgált korpusz szűkössége folytán meglehetősen korlátozott. Mindazonáltal az eredmények rámutathatnak arra, hogy nagyobb korpuszon végzett vizsgálatokban milyen vizsgálati szempontokkal érdemes számolnunk.

2. Figyelemirányítási mintázatok és személyjelölés egy explikatív és egy implikatív allegóriában

2.1. A figyelemirányítási mintázatok feltárásának módszertani eszközei

A két versszöveg elemzése során a figyelemirányítási mintázatokat a langackeri kognitív grammatika mondatszinten és afelett alkalmazható eszközeinek használatával igyekszem feltárni. Ilyen módon minden mondatban

[6] Petőfi Sándor 1848. Föltámadott a tenger. URL: https://mek.oszk.hu/01000/01006/html/vs184802.htm#32

meghatározható egy általában DOLOGKÉNT konceptualizált fókuszpont. A fókuszpontok meghatározásával pedig azokra a tudásterületekre következtetek, amelyeket a fókuszpontok lehetséges referenciapontokként aktiválnak. A fókuszpont-meghatározások eredményeinek összesítésével legalább részben rekonstruálhatók azok a figyelemirányítási mintázatok, amelyek az elemzés makroszintjén hozzájárulnak a konzisztens kétsíkúság kialakulásához. Egy ilyen kognitív poétikai elemzés azonban számos módszertani kérdést vet fel. Az elemzés makroszintjétől a mikroszint felé haladva ezen módszertani problémák a következők.

- Releváns kontextus: A kognitív poétikai vizsgálat szempontjából releváns kontextus meghatározása, vagyis az allegória diszkurzív és szociokulturális beágyazottságának figyelembevétele
- Szegmentálás: Az allegorikus szöveg elemzési egységekre bontása kognitív tényezők mentén
- Elemzési szempontok: A langackeri kognitív grammatika mondatfókuszpont meghatározásában releváns eszközök meghatározása, a lehetőségek és korlátok felmérése, az ezekre való reflektálás
- Fókuszpont vs. referenciapont: A mondatfókusz és az általa aktivált tudásterületek meghatározása, a mondatfókusz mint stockwelli értelemben vett tartalmi sémákat aktiváló referenciapont kérdése
- Az elemzés mikro- és makroszintjének összehangolása, az allegorikus értelmezés kognitív poétikai modelljének megalapozása

Az itt bemutatott kvalitatív kognitív poétikai elemzés a funkcionális nyelvészet módszertani elveinek megfelelve elmélet és empíria szoros kölcsönviszonyának fenntartására törekszik. Az elemzés során felmerülő módszertani problémákat számon tartom, az alkalmazott eszközöket az eredmények fényében igyekszem a későbbiekben felülvizsgálni. Bár nincs lehetőség ezen módszertani problémák részletes tárgyalására, fontosnak tartom már a jelen esettanulmányban is jelezni, hogy az itt alkalmazott módszerekkel korlátozott érvényű, csupán kiindulópontként felhasználható belátások nyerhetők ki az allegóriák tipikus figyelemirányítási mintázataival kapcsolatban, valamint a figyelemirányítási mintázatok és a személyjelölő konstrukciók összefüggéseivel kapcsolatban.

2.2. A fókuszpont meghatározásának problémája a langackeri grammatikában

A mondatfókusz kijelölésének, főképp az összetett mondatokon belül, a langackeri grammatika keretein belül nincs kiforrott módszertana.[7] Langacker (2008: 372–73) szerint a következő kognitív tényezők mentén jelölődik ki a mondatfókusz:

- szórend (*word order*)
- cselekvéslánc (*action chain*)
- konceptuális autonómia (*conceptual autonomy*)
- konstruálás (*construal*) v. trajektor-landmark felosztás

Ezek a szempontok mind az elemi, mind az összetett mondatok feldolgozásának dimenzióit kijelölik, amelyeket Langacker (2008) a mentális hozzáférés 'természetes ösvényének' (*natural path*) nevez. Ezen szempontok figyelembevételével kijelölhető egy (általában dologként konceptualizált) entitás, amely a vizsgált szakasz fókuszpontjának tekinthetünk. Mivel a legtöbb vizsgált mondat összetett mondat[8], nem ritkán egy egész strófát felölelő versmondat, ezért az elemzést előkészítő lépésként szükséges a szöveg szegmentálásának, tagolásának módszertani kérdését tisztázni. A szöveget elsősorban a versszakok, illetve az írásjelek figyelembevételével tagolom. Abból indulok ki, hogy a versszakok, illetve az írásjelekkel tagolt mondathatárok szimbolikus szövegösszetevőkként tematikus egységeket jelölnek, amelyek a figyelemirányítás szempontjából is relevánsak. A vesszők által határolt szakaszokat Langacker (2008) alapján intonációs és figyelmi egységként kezelem, más szóval figyelmi jelenetekként[9]

---

[7] Az itt felsorolt kognitív tényezők mentén mind az elemi, mind pedig az összetett mondatokban kijelölhető egy mondatfókusz. Ahogyan azonban Langacker is kiemeli, a nyelvi szerveződés magasabb szintjein, mint például az összetett mondatok szintjén a fókuszpontok meghatározásakor módszertani bizonytalanságok merülnek fel: „There is also uncertainty as to how (or even whether) to apply the notion of profiling at higher levels of grammatical structure." (Langacker 2008: 415).

[8] Bár a mondatok fókuszpontjának meghatározása szorosan összefügg az elemi és az összetett mondatok fókuszpontjának kérdésével, az elemi és az összetett mondatok megkülönböztetésének kognitív nyelvészeti lehetőségeit ez a tanulmány nem méri fel. Azonban a fentebb felsorolt négy szempontot célszerűnek tartom a továbbiakban összevetni Kugler (2018) meglátásaival és szempontrendszerével, amelyben az összetett mondatok altípusait eltérő konstruálási módokként (konstrukciós sémákként) kezeli.

[9] A figyelmi jelenetek jellemzője, hogy „résztvevői, a megnyilatkozó(k) és a befogadó(k) – valamely természetes nyelv (vagy nyelvek) közegében – interakcióba lépnek egymással, és a másik figyelmének irányításával, illetve követésével konstruktívan hozzájárulnak azon referenciális

vagy keretekként.[10] Minél összetettebb egy mondat, annál több referenciális (megfigyelt) jelenetből áll, melyek vagy egymás mellé- vagy egymás alá rendeltek.[11] A tagolás után az előbbi négy szempont alapján meghatározom az egyes megfigyelt jelenetek összes lehetséges mondatfókuszjelöltjét. Ezek közül azt nevezem meg első számú mondatfókuszjelöltként, amelyeknek a fenti négy tényező közül legalább három megalapozza a mondatfókusz státuszát. Például vizsgáljuk meg Conrad Ferdinand Meyer: Két vitorla című versének első két sorát ezen szempontok alapján. A vers első két sora az első megfigyelt jelenetnek tekinthető a mondaton mint figyelmi kereten és a lírai diskurzuson mint tágabb figyelmi kereten belül. Ez a következő mondatfókuszjelölteket tartalmazza.

(1) Két könnyű **vitorla**
ragyog a tavon;//

Ezen a megfigyelt jeleneten belül a *vitorla* szó a következő okokból nevezhető első számú mondatfókuszjelöltnek. Konceptuálisan autonóm főnév, amely a cselekvési lánc kiindulópontjaként az ágens szerepét tölti be. Ebben a megfigyelt jelenetben a *vitorla* trajektorként, a *tó* (*tavon*) pedig landmarkként konstruálódik meg. Mindezek mellett a szórend is megalapozza a *vitorla* szó mondatfókuszként való kiemelkedését, hiszen a mondaton belüli elhelyezkedését tekintve

jelenet(ek) létrehozásához és megértéséhez, amellyel a kommunikációs igényeik adaptív kielégítését célozzák meg" (Tátrai 2018: 66-67). Ez a meghatározás a vers mint lírai diskurzus esetében a következőképp specifikálható: „az aposztrofikus fikció prototipikusan közvetlen interakcióval jellemezhető közös figyelmi jelenetet hoz létre. Ennek keretében a megnyilatkozó az aposztrofikus diskurzus címzettjének figyelmét – az alkalmazott nyelvi szimbólumok segítségével – egy mindkettejük számára perceptuálisan feldolgozható, azaz közvetlenül megfigyelhető referenciális jelenetre (nyelvileg megjelenített eseményre, történésre, állapotra) irányítja." (Tátrai 2018: 66-67). Jelen tanulmányban a figyelmi jelenet fogalmat ez utóbbi, speciálisan a lírai beszédhelyzetre vonatkoztatott értelmezésében használom.

[10] A tagmondatokkal mint figyelmi és intonációs egységekkel kapcsolatban Langacker a következőket jegyzi meg: "Whereas a clause resides primarily in objective and segmental content, an attentional frame is defined in terms of non-core channels: attention (an aspect of information structure) and intonation." (2008: 482)

[11] Az összetett mondatok tagmondatainak összefüggéseivel, a mellé- illetve az alárendelő mondatok meghatározásainak szempontjaival kapcsolatban Langacker a következőket jegyzi meg: „Most typical is and-type conjoining, which is minimal and fundamental. Its essential import—inherent in the very notion of coordination—consists in the mental juxtaposition of coequal elements. This is simply a matter of elements being conceived together, in a single attentional frame. In and of itself, juxtaposition is a symmetrical relationship. If nothing imposes an asymmetry, the coconceived elements are thus equivalent in status, as well as in their role in higher-level structures." (Langacker 2008: 409)

a figyelemirányítás szempontjából kitüntetett helyen, preverbális pozícióban, a főige előtt található. Ezen példa kapcsán azonban fontos leszögeznünk, hogy jelen esettanulmány elsősorban egy megfigyelt jeleneten belül nevez meg fókuszpontokat, tehát az allegorikus értelmezés processzuális aspektusai közül csak a lokális, egyes megfigyelt jeleneteken belüli fókuszpontok meghatározására vállalkozik. Ezen megfigyelt jelenetek azonban nagyobb egységek részét képezik, mint például összetett mondatokét vagy versszakokét, amelyek a mentális feldolgozás során egymásba kapcsolódnak. Ezáltal a korábbi fókuszpontok felülíródnak vagy épp megerősítést nyernek. A mentális feldolgozás ezen szintjének vizsgálatára egy ilyenfajta kvalitatív vizsgálat empirikus kontroll nélkül nem vállalkozhat. Mindössze az összetett mondatok szintjéig igyekszik rekonstruálni a megfigyelt jelenetek egymásba ágyazódását és ezen viszonyok mentén a fókuszpontok módosulását vagy épp megerősítését tisztán a nyelvi megformáltság felől vizsgálva. Tekintettel arra, hogy a vizsgált szövegek versszövegek, a vizsgálat szempontrendszerét szükséges lenne a rímmel, mint vizsgálati tényezővel kibővíteni. A rím és ritmus, a vers hangzásának összetevői részben a szórend mentén konstruálódnak meg. A szórend a versek esetében a figyelemirányításon kívül egyéb funkciókkal is rendelkezik, például a hangzásnak mint a versek központi jelentésösszetevőjének kialakításában is részt vesz. A ritmikai mintázatok vizsgálatában alkalmazott „állványzatok" fogalmának definiálásakor Simon a következőképp emeli ki a ritmikai és a figyelemirányítási mintázatok összefüggését:

> [A] ritmikai struktúra közvetlenül közreműködik a versszöveg megértésében, hiszen a *figyelem irányításának műveleti szintjén* fejti ki hatását a befogadásban, és – miként a valós állványzatokat – addig nem „bontja le" a befogadó, amíg a mű végére nem ért, azaz egy felismert ritmikai mintázat orientálja a továbbiakban a megértés folyamatát, anélkül, hogy erre a tudatos figyelemnek feltétlenül irányulnia kellene. (Simon 2016: 161, kiemelés TMM)

A rím tehát szoros összefüggésben áll az első vizsgálati szemponttal, a szórenddel, így a későbbiekben talán érdemes lenne önálló vizsgálati szempontként is érvényesíteni a figyelemirányítási mintázatok feltárásakor. Bár jelen tanulmány nem vállalkozik ezen összefüggések részletes tárgyalására, azonban fontos látni a versekben a szórend különleges, elsősorban hangzással összefüggő funkcióját. A rím és a figyelemirányítási mintázatok összefüggéseit illetően kiindulópontként az a feltételezés szolgál, hogy a szórend abban az esetben erősíti meg mindenképp a megfigyelt jelenet egyik összetevőjének mondatfókusz státuszát, ha sorvégi

rím pozícióban van. A rímszerkezetnek mint figyelemirányítási mintázatnak az integrálása a figyelemirányítási mintázatok vizsgálatába azonban további kutatásokat igényelne.

2.3. A fókuszpontok és az irodalmi sémák összefüggései

Ahogyan Stockwell is hangsúlyozza, az alak-háttér elrendeződés vizuális kogníció kutatásában megfigyelt szabályszerűségei az értelemzési folyamatokra is kivetíthetők. Rámutat arra, hogy a szöveg figyelemirányítási mintázatai által egyes szövegjellemzők, összetevők, tudásterületek a figyelem előterébe helyeződnek.

> Attention can be shifted in reading a literary text not only across its world-structure, but also by the manipulation of attentional focus. Drawing on the fundamental cognitive linguistic distinction between figure and ground, we can explore how a reader is encouraged by textual organization to foreground some features and aspects, to the relative neglect of others.[12] (2015: 468)

A figyelemirányítási mintázatok tehát alakítják és meghatározzák az értelmezés irányát. A fókuszpontok által olyan tudásterületek kerülnek a figyelem előterébe, amelyek az allegorikus értelmezés kulcsai, azaz többnyire az allegóriában összekapcsolt konkrét illetve elvont tudástartományoknak feleltethetők meg. Ezekhez a tudásterületekhez a mondatfókuszok biztosítanak hozzáférést, illetve fenntartják az aktiváltságukat a konzisztens allegorikus értelmezés kidolgozásáig. A fókuszpontok referenciapontokként való meghatározásában a kognitív grammatika referenciapont meghatározása (Langacker 2008: 83-85) érvényesül. A kognitív grammatika a koreferenciális anaforán túl többféle referenciapont-konfigurációt tart számon. Ezt Simon a következőképp írja le:

> Az első hozzáférhető összetevő aktivál egy vonatkozási pontot, amelyből egy másik összetevő válik fogalmilag feldolgozhatóvá, ez utóbbi komponens a célpont. Egy referenciapontból természetesen több célpont is potenciálisan hozzáférhetővé válhat a szöveg értelemszerkezetében (azaz több entitás

[12] „Az olvasó figyelmét az irodalmi szöveg olvasása során nem csak a szöveg szerkezete, hanem a figyelem fókuszának manipulálása által is irányíthatjuk. Az alak és a háttér kognitív nyelvészeti megkülönböztetését alapul véve feltárhatjuk, hogy a szöveg felépítése, szerveződése miképp ösztönzi az olvasót egyes jellemzők és aspektusok előtérbe helyezésére, míg más jellemzők és aspektusok háttérbe szorítására." (Ford. TMM)

> hozható konceptuális kapcsolatba a referenciapontként aktivált elemmel), e potenciális célpontok összességét nevezi a kognitív nyelvtan a referenciapont-szerkezet tartományának. (2016:165)

Az elemzés során a fókuszpontokkal együtt az ezekhez kapcsolódó a referenciapont-szerkezet tartományok részleges rekonstruálására is törekszem. A rekonstruálás olyan értelemben részleges, hogy a potenciális célpontok közül csak azokat a speciálisan az irodalomértelmezés tudáskereteibe rendezhető célpontokat emelem ki, amelyek Stockwell (2002, 2006)[13] irodalmi séma fogalma mentén megragadhatók. Stockwell (2002) alapvetően kognitív pszichológiai megalapozottságú irodalmi séma fogalma az olvasó azon háttértudását kívánja rendszerezni, amely az értelmezési folyamatba releváns kontextusként bevonódik. Eszerint az irodalmi sémák a következő kategóriákba sorolhatók:

- tartalmi sémák (*world schemas*): egy-egy műfaj tipikus tartalmi elemei, motívumai
- szövegsémák (*text schemas*): szerkezeti jellemzők, a strukturális szerveződés jellemző jegyei
- nyelvi sémák (*language schemas*): stílusbeli jellemzők, műfaji sajátosságként számon tartott nyelvi jellemzők

A fókuszpontok és az irodalmi sémák összefüggéseinek vizsgálata során[14] a fókuszpontokhoz társított tudásterületeket saját asszociációimra hagyatkozva összegzem, és elsősorban a fókuszpontokhoz társítható tartalmi sémák beazonosítására törekszem. Az általam felsorolt tudásterületek asszociatív viszonya a mondatfókuszban szereplő szavakkal azonban mindenképp további empirikus vizsgálatokat igényelne. Átlagolvasókkal illetve nem átlagolvasókkal végzett asszociációs tesztek például

[13] „[…] we need to be able to understand how exactly texts interact with readerly experience. We need to address the difficult question of context in relation to literary texts and reading, and we need to develop a principled idea of context that does not simply ascribe particular readings to some vague sense of 'background knowledge'. As a first step in this direction, one of the earliest applications of an approach from cognitive science to literature was schema theory. […] Several different frameworks have been proposed over the years, with different terminology and with slightly different aims, but I will gather them together here under the general term 'schema theory'". (Stockwell 2006: 75-76)

[14] Az elemzés eredményei felvetik azt a kérdést, hogy a fókuszpontok és a személyjelölés konstrukciói az irodalmi sémák stockwelli rendszerén belül melyik sémaszinten váltják ki leginkább a hatásukat. Ennek a kérdésnek a tisztázása azonban csak a személyjelölés és az irodalmi sémák összefüggéseinek alapos vizsgálata után lehetséges. Jelen vizsgálat mindössze a személyjelölés és az irodalmi sémák relevanciáját valamint ezen tényezők interakcióját feltételezi az allegorikus értelemképzés folyamatában, erre építve kezdeményez további kutatásokat ezen a területen.

rámutathatnak arra, hogy egyes olvasócsoportok esetében a mondatfókusz által jelölt entitás mennyire erős asszociatív viszonyban áll az általam feltételezett tudásterülettel. Az asszociációs környezet feltárása azonban az ilyen irányú kutatásoknak csupán előkészítő lépése, hiszen asszociációk által aktivált irodalmi sémák minden esetben egy többszintű értelemzési művelet részévé válnak, sémaműveletek tárgyát képezik, azaz a használat folytán átstrukturálódnak.

3. Egy explikatív és egy implikatív allegória figyelemirányítási mintázatai és személyjelölő konstrukciói

A továbbiakban Petőfi Sándor: Föltámadott a tenger és Conrad Ferdinand Meyer: Két vitorla című versének kognitív poétikai elemzését végzem el, amelynek célja $H1_{implikatív}$ felülvizsgálata, ezért fő vizsgálati szempontjai a figyelemirányítási mintázatok és a személyjelölő konstrukciók, illetve ezek összefüggései. Fontos megjegyeznünk, hogy a személyjelölés poétikai vizsgálatában alkalmazható összetett szempontrendszerből (Tolcsvai Nagy 2018: 283) az elemzés mindössze a következőket alkalmazza és kapcsolja össze az előző fejezetben ismertetett négy langackeri szemponttal:

- a személyjelölés igén[15], névmáson, főnéven implikálva
- az ige sematikus figuráinak (trajektor, landmark) személyjelölő státusa, mondat- és szövegbéli funkciója
- a személyjelölés sorrendje az igéhez képest
- a személyjelölés referenciakerete, jelölt vagy jelöletlen volta
- a személyjelölés lehorgonyzottsága, lehorgonyzó szerepe

Ez a szempontrendszer több ponton összekapcsolható a figyelemirányítási mintázatok feltárásában alkalmazott langackeri szempontokkal, például „a személyjelölés sorrendje az igéhez képest" szorosan összefügg a korábban bevezetett „szórend" szemponttal. Az elemzés során a következő jelöléseket alkalmazom. A megfigyelt jeleneteket // jelöléssel választom el egymástól. Az allegorikus értelmezés konkrét forrástartományával összefüggésbe hozható fókuszpontjelölteket aláhúzással, az elvont céltartománnyal összefüggő fókuszpontjelölteket

[15] Az igén implikált személyjelölés az igei paradigmában több helyen megjelenő zérómorféma miatt nem minden esetben kaphatott külön megjelölést, például a „*lóg*" szónál a következő megfigyelt jelenetben: „*Az árboc és vitorla Megtörve, tépve lóg*". Az ilyen esetekben megvizsgáltam az érintett igék jelentésszerkezetét, így a nyelvi felszínen való jelölés hiányában is egyértelműen kiemelhető a személyjelölés mint implicit módon jelenlevő jelentésösszetevő.

dőlttel jelöltem. A diskurzus résztvevőinek grammatikai jelöléseit, azaz a nyelvi felszínen is megjelenő személyjelölő konstrukciókat félkövérrel jelöltem[16]. Mindazon potenciális fókuszoknál, amelyek nem azonosíthatók be egyértelműen az allegorikus forrás- vagy céltartomány elemeként, mindkét előbbi jelölést, azaz az aláhúzást és a dőltet is alkalmazom. Mindkét versszövegről elmondható, hogy versszövegekben kirajzolódó fikcionális aposztrofikus diskurzusban a lírai én a szubjektivizáció folytán csak implicit módon, a konstruálás kiindulópontjaként van jelen, a személyjelölés eszközei által nem jelenik meg a megfigyelt jelenetekben. A megszólított és a befogadó megnevezése, esetenként beemelése a megfigyelt jelenetbe, legtöbbször az igerag, a birtokos személyjelölés, illetve személyes névmások által történik meg.

[16] Szürkével jelöltem azokat a szavakat, amelyek sem a forrás- sem pedig a céltartományhoz nem köthetők szorosan (pl. *pokolra* és az *égre*). Egyes fókuszpontjelöltek esetében az őket a megfigyelt jelenetbe lehorgonyzó határozott névelőket, illetve mutatónévmásokat is kiemeltem. Ezek amellett, hogy a megfigyelt jelenetben való episztemikus lehorgonyzás eszközei, a figyelemirányítás szempontjából is relevánsak, hiszen a lehorgonyzás művelete által a lírai beszédhelyzetet is aktív értelmezési keretként tartják fenn.

Explikatív allegória	Implikatív allegória
Petőfi Sándor: ***Föltámadott a tenger***	**Conrad Ferdinand Meyer:** ***Két vitorla***

Föltámadott a tenger,
A népek tengere;//
Ijesztve eget-földet,
Szilaj hullámokat vet
Rémítő *ereje.*//
Látjátok *ezt a táncot*?//
Halljátok *e zenét*? //
Akik még nem **tudtátok**,
Most **megtanulhatjátok**,
Hogyan *mulat a nép*.//
Reng és *üvölt* a tenger,//
Hánykódnak a hajók, //
Sűlyednek a pokolra, //
Az árboc és vitorla
Megtörve, tépve lóg.//
*Tombol***d** *ki*, **te** özönvíz,
*Tombol***d** *ki* **magadat**,//
*Mutas***d** mélységes medred,//
S *dobál***d** a fellegekre
Bőszült tajtékodat;//
*Jegyez***d** vele az égre
Örök tanúságúl://
Habár fölűl a gálya,
S alúl a víznek árja,//
Azért a víz *az* úr!//
(Pest, 1848. március 27–30.)
	Két könnyű **vitorla**
	ragyog a tavon;//
	lágyan dagadozva
	fut, elsuhanón.//
	
	Ha **egyik** a szélben
	ujjongani kezd,//
	a **másik** is éppen
	úgy *érzi meg* ezt.//
	
	Ez szállni ha vágyik,
	az is kifeszül,//
	s ha *fárad*, a ***társa***
	is elnehezül.//
	
	(Fordította: Rónay György)

3.1. Petőfi Sándor: Föltámadott a tenger

A lírai én (szubjektum) a befogadó figyelmét egy olyan jelenetre irányítja, amelyben a megfigyelt entitást megszemélyesíti, a mondatok fókuszpontjai a TENGER és a HUMÁN LÉTEZŐ tartalmi sémák között osztják meg a figyelmet a megfigyelt jeleneteken belül. A lírai én megfigyelőként és a közösen megfigyelt jelenetet

megkonstruáló tudatként (*subject of consciousness*), egyfajta kognitív állandóként alapbeállításban jelen van a lírai beszédhelyzetben. A lírai én a szubjektivizáció (*subjective construal*) folytán[17] nem jelenik meg a nyelvi színen (*ostage region*). Azaz a lírai én nem 'lép ki' a megfigyelt jelenetbe, nem válik annak résztvevőjévé, az olvasó viszont a nyelvi konstruálás kiindulópontjaként rekonstruálja a lírai ént. Ezzel szemben a megfigyelt jelenetek résztvevőiként jelennek meg a megszólított befogadók (*látjátok*, *halljátok*).

(2) *Föltámadott* a tenger,
A népek tengere;//

Az első két sor egy megfigyelt jelenetet képez, amelyen belül a *népek* és a *tenger* jelennek meg egyenrangú fókuszpontjelöltekként. Az ismétlés az ágensként, trajektorként megjelenő és a cselekvési lánc élén álló *tenger* szóra irányítja a figyelmet, amely azonban a birtokviszony folytán visszairányítja a figyelmet a szintén konceptuálisan autonóm *népek*[18] szóra.

(3) Ijesztve eget-földet,
Szilaj hullámokat vet
Rémítő *ereje.*//

Ez a megfigyelt jelenet a jelenet cselekvőjére irányítja a figyelmet, amely egyformán lehet az *ereje* szóval birtokviszonyba hozható *népek* vagy a *tenger* is, vagyis az allegorikus forrás- és céltartomány egyformán aktiválódhat.

(4) **Látjátok** *ezt a táncot*?//
Halljátok *e zenét*? //
Akik még nem **tudtátok**,

[17] „Egyes esetekben a mondatban a résztvevőket a beszélő nyíltan kifejezve, objektívan konstruálja meg, vagyis a szereplők a beszédhelyzettől elválasztva jelennek meg (még ha a beszélő és a hallgató is résztvevő a mondatban). Más esetekben a mondatbeli szereplők, viszonyok, körülmények implicit nézőpontból konstruálódnak meg. A szubjekvitizáció a beszélő vagy valamely más cselekvő nem kifejtett, azaz bennfoglalt jelenléte, attitűdjének vagy hiedelmeinek, nézőpontjának a rejtett kifejezése által […], anélkül, hogy a mondat vagy a szövegrészlet nyílt és objektivizált résztvevőjévé válna". (Tolcsvai Nagy 2018: 283)

[18] Köszönöm Simon Gábornak, hogy felhívta a figyelmemet arra, hogy a közösen megfigyelt referenciális jelenet vonatkozásában a *népek* kifejezés egyúttal a személyjelölésként is tekinthető. A *népek* megfigyelt szereplőkként vesznek részt a közösen megfigyelt referenciális jelenetben. A *népek* háborgását, nyugtalanságát ebben az esetben a *tenger* mint minőség, mint metaforikus kifejezés írja le. Ilyen értelemben, a fenti jelölésrendszert alkalmazva a *népek* félkövérrel és aláhúzással kiemelve is szerepelhet.

(5) Most **megtanulhatjátok**,
Hogyan *mulat a nép*.//

A személyragok által a következő két megfigyelt jelenet résztvevőjeként konstruálódnak meg a befogadók (*látjátok*, *halljátok*, *tudtátok*, *megtanulhatjátok*). A befogadókhoz társított cselekvések nem energiaátvitellel járó, perfektív cselekvések, mindössze a megfigyelt jelenet befogadását, mentális feldolgozását jelzik. Az ezt kifejező igék tranzitív igék, az általuk jelölt cselekvések a *táncra* és a *zenére* irányulnak. Ezek a konceptuálisan önálló összetevői a jelenetnek a sorvégi rímpozíció által is kiemelkednek. Ugyanakkor a cselekvési lánc élén álló ágens, aki a személyragok mentén csak sematikusan kidolgozott, szintén lehetséges fókuszpontjelölt, másodlagos fókuszpontjelölt. A konceptuálisan önálló résztvevői a jelenetnek (*táncot*, *zenét*, *nép*) az itt alkalmazott szempontrendszer szerint vélhetően erősebb fókuszpontjelöltek. Mindkét megfigyelt jelenet a nominális lehorgonyzás, elsősorban a határozott névelők által több ponton a lírai beszédhelyzetre mint keretadó értelmezési sémára irányítja a figyelmet: *a táncot*, *e zenét*, *a nép*. A *látjátok*, *halljátok*, *tudtátok*, *megtanulhatjátok* igéken implikált személyjelölés, illetve a szavak jelentésszerkezetében a cselekvő episztemikus lehorgonyzása[19] a lírai beszédhelyzet rekonstruálását, aktívan tartását teszi szükségessé. Ilyen módon a személyjelölő szerkezetek a lírai beszédhelyzet aktív, domináns értelmezési keretként való fenntartásához járulnak hozzá.

(6) Reng és *üvölt* a tenger,//

(7) Hánykódnak a hajók, //
Sűlyednek a pokolra, //

(8) Az árboc és vitorla
Megtörve, tépve lóg.//

A befogadó ezekben a megfigyelt jelenetekben résztvevőként és megfigyelőként van jelen, jelenlétét az előző versszak aposztroféja után továbbra is fennállónak tételezzük. Konceptuális autonómiájuk révén a következő ágens szerepben lévő szavak az elsődleges mondatfókuszjelöltek, amelyek sorvégi pozícióban

[19] „Egy entitás episztemikusan le van horgonyozva, amikor az elhelyezkedése a beszélőhöz és a hallgatóhoz, valamint azok pillanatnyilag aktivált tudásterületeihez, vagyis együttesen az alaphoz képest van meghatározva (vö. Langacker 1987; Brisard 2002; Tolcsvai Nagy 2017b: 301-305)". (Tolcsvai Nagy 2018: 283)

találhatók: *a tenger*, *a hajók*, *az árboc és vitorla*. Ezek a nominális kifejezések a megfigyelt jelenetben horgonyzódnak le, ezáltal is aktívan tartva a lírai beszédhelyzetet mint keretadó értelmezési struktúrát. Az elsődleges fókuszjelöltek által aktivált ugyanazon tartalmi séma, a TENGER és a HAJÓZÁS részét képezik, amely allegorikus forrástartományként funkcionál. Az ebben a versszakban megkonstruálódó megfigyelt jelenetek elsődlegesen az allegorikus forrástartományra irányítják a figyelmet, a lírai beszédhelyzet aktiváltsága az előző versszak megfigyelt jeleneteihez viszonyítva nyelvileg kevésbé biztosított.

(9) *Tombol***d** *ki*, **te** özönvíz,
*Tombol***d** *ki* **magadat**,//

(10) *Mutas***d** mélységes medred,//
S *dobál***d** a fellegekre
Bőszült tajtékodat;//

Első megközelítésben a versszak két megfigyelt jelenetében az *özönvíz*, *medred* és a *tajtékodat* szavak konceptuális autonómiájuk és sorvégi pozíciójuk folytán az elsődleges fókuszpontjelöltek. Az első megfigyelt jelenetben azonban az aposztrofában szereplő személyjelölő konstrukciók és ezek ismétlődése a megfigyelt jelenet központi résztvevőjére, ágensére irányítják a figyelmet (*Tombold ki*, *Tombold ki magadat*). Ez az ágens objektív konstruálás által a nyelvi felszínen is megjelenik, névmással és főnévvel is kifejezve (*te özönvíz*). Ezért ebben a megfigyelt jelenetben elmondható, hogy az *özönvíz* a megfigyelt jelenet azon résztvevője, amelynek a mondatfókusz státusza a konceptuális autonómia, a sorvégi pozíció, az ágensi és trajektor szerep által is biztosított a megfigyelt jelenetben. Az ismétlések és a személyes névmás (*te*) általi megszólítás szintén megerősítik az *özönvíz* fókuszpont státuszát. A következő megfigyelt jelenetben konceptuális autonómiája folytán két összetevő, a *medred* és a *tajtékod* szavak emelkednek ki. Ezek azonban a birtokos személyjelek folytán a birtokviszonyra, a birtokos beazonosítására irányítják a figyelmet. A birtokos az előző megfigyelt jelenetben szereplő, megszemélyesített[20] *te özönvíz*. A megszemélyesítés eszközei a két megfigyelt jelenetben szereplő felszólítások főigéi (*tombold*, *mutasd*, *dobáld*) valamint a *bőszült* jelző, amelyeknek jelentésszerkezetében a cselekvő jellemzően humán létező. Az *özönvíz* mint a megfigyelt jelenet egyik résztvevője a *népek* egyik jellemzőjét megragadó metaforikus kifejezés. Ebből adódóan

[20] A megszemélyesítés kognitív szakirodalmának áttekintéséhez lásd Simon (2022).

mind a forrástartomány, mind a céltartomány képviseletében megjelenhet ebben a megfigyelt jelenetben, ez az inkonzisztencia pedig az olvasót allegorikus értelemképzésre ösztönözheti.

(11) *Jegyez***d** vele az égre
Örök tanúságúl://

(12) Habár fölűl a gálya,
S alúl a víznek árja,//
Azért a víz *az úr*!//

A megnyilatkozó a megszemélyesített *özönvíz*-re irányítja a figyelmet, mint a megfigyelt jelenet központi elemére. A *jegyezd* és a *vele* szavak az előző megfigyelt jelenet fókuszában álló *özönvíz* szóra utalnak vissza. Az ebben a versszakban kirajzolódó megfigyelt jelenetekben a határozott névelők által *az égre*, *a gálya* és *a víz* szavak konceptuális autonómiájuk és sorvégi pozíciójuk által erős fókuszpontjelöltek. A „lépcsőzetes" mondatszerkesztés által a kettőspont utáni szakaszra, a második figyelemi jelenetre irányul a figyelem, ennek konceptuálisan autonóm, főnévvel kifejezett összetevőire: *gálya*, *árja*, *úr*. Az *úr* szó mondatfókusz státuszát, a rím mint szimbolikus jelentésösszetevő is megerősíti, hiszen a második sorral rímpárt alkot.

Összegezve az elemzés eredményeit, elmondható, hogy az első versszakban a TENGER és a NÉP tudástartományokhoz tartozó, főleg főnevekkel kifejezett résztvevőket állítják a figyelem középpontjába. A megfigyelt jelenetben a lírai én, a beszélő a megszemélyesített TENGERRE irányítja a figyelmet, a főképp főneveken implikált személymegjelölés által. A második versszakban a főnévvel kifejezett résztvevők által a NÉP és az EMBER tudástartományokra, míg az igéken implikált személyjelölés, vagyis igei személyjelek által a megfigyelt jelenetben megjelenő befogadóra irányul a figyelem. Ez utóbbi eszköz, a lírai beszédhelyzetet mint kettős értelmezést támogató, illetve konvencionálisan kettős értelmezéssel társított tudáskeretet helyezi a figyelem előterébe. A harmadik versszak ismét az elsősorban főneveken, illetve igéken implikált személyjelölés által a megfigyelt jelenet azon résztvevőire irányítja a figyelmet, amelyek a TENGER tudástartományhoz kapcsolhatók. Egyedül a *reng* és az *üvölt* szavakon implikált személyjelölés kezdeményezi a megszemélyesítést, mivel jelentésszerkezetükben a cselekvés végrehajtója tipikusan humán cselekvő. A negyedik versszak figyelemirányítási mintái is ezt erősítik meg. Ebben a versszakban az igéken és főneveken implikált

személyjelölés két irányba mutat, a figyelemirányítás terén nyelvileg is szimbolizálva ezzel a szöveg kettős értelmezésének lehetőségét: az igei személyjelölés az allegorikus céltartományra (SZEMÉLY, NÉP), míg a főnévi személyjelölő konstrukciók az allegorikus forrástartományra (TENGER) irányítják a figyelmet. Az utolsó versszakban a főnévi személyjelölés által (*gálya*, *árja*, *víz*) ismét az allegorikus forrástartomány kerül a figyelem előterébe. Ezek alapján a vizsgált explikatív allegóriára vonatkozóan azt állapíthatjuk meg, hogy túlnyomórészt a főneveken és igéken implikált személyjelölés eszközeivel jeleníti meg nyelvileg az allegória forrás- illetve céltartományához tartozó résztvevőit, amelyek közül a konceptuálisan autonóm főnévvel kifejezett összetevők egyúttal jellemzően a megfigyelt jelenetek erős fókuszpontjelöltjei is. Ilyen módon a vers nyitott allegorikusságának nyelvi megformáltság felőli kognitív alapjait biztosítják.

3.2. Conrad Ferdinand Meyer: Két vitorla (Zwei Segel)[21]

(13) Két könnyű **vitorla**
ragyog a tavon;//

(14) lágyan dagadozva
fut, elsuhanón.

Az első versszakban két megfigyelt jelenet rajzolódik ki. Első megfigyelt jelenet középpontjában a *két vitorla* szavak állnak, amelyek a jelenet elsődleges fokális prominenciával rendelkező résztvevőit jelölik. A *két vitorla* egy egységként konceptualizálódik, ágensi szerepben, a cselekvési lánc élén, mondatbeli elhelyezkedését illetően pedig alanyi pozícióban jelenik meg. Mindezen tényezők miatt a *két vitorla* az első megfigyelt jelenet legerősebb fókuszpontjelöltje. Ezt erősíti meg a hangsúlyos sorvégi pozíció is.[22] A második megfigyelt jelenetben az alany nyelvileg nem kifejtett, a *fut* ige jelentésszerkezete folytán, a korábbi ágens itt személyként konceptualizálható[23]. Érdekes megfigyelnünk, hogy a megfigyelt jelenetek központi történéseit kifejező igék a megszemélyesítés mellett a dinamizálás eszközei is. Amennyiben a *fut* mint dinamikus folyamat áll ebben a megfigyelt

[21] C. F. Meyer: *Két vitorla* című versének itt bemutatott elemzése Törökné Molnár (2018) átdolgozása. A verset Rónay György fordításában közöljük.

[22] Kérdéses, hogy a sorvégi rímpozíció mint fókuszpontstátuszt megerősítő tényező műfordítások esetében milyen mértékben érvényesíthető ilyenfajta elemzésekben.

[23] Ez a fajta megszemélyesítés Simon (2022) alapján konvencionális vagy 'default' megszemélyesítésnek tekinthető.

jelenetben a figyelem középpontjában, akkor a vers megfigyelt jeleneteinek történései ettől a ponttól egyre növekvő intenzitással dinamizálódnak, és így a vers egy állóképből kiindulva lassan mozdul el az egyre dinamikusabb mozgás felé.[24]

(15) Ha **egyik** a szélben
ujjongani kezd,//

(16) a **másik** is éppen
úgy *érzi meg* ezt.//

(17) **Ez** szállni ha vágyik,
az is kifeszül,//

(18) s ha *fárad*, a ***társa***
is elnehezül.//

A következő mondatokban az alany többnyire nyelvileg nem kifejtett vagy csak sematikus jelentésszerkezettel bíró névmásokkal (*egyik – másik*; *ez –az*) jelölt . Ez nyitva hagyja mind az élő mind az élettelen résztvevőként való beazonosítás lehetőségét, azaz ezeknek a személyjelölő szerkezeteknek a referenciapont-tartománya mind személyeket, mind pedig tárgyakat magukban foglalhat. A második és a harmadik versszakban a versmondatok szerkesztési elve hasonló, az írásjelek és az intonációs egységek által határolt megfigyelt jelenetek koordinatív módon (pl. *s* kötőszóval) összekötöttek[25]. Az összetett versmondatok ilyenfajta megkonstruálása egyfajta szimmetriát szimbolizál a megfigyelt jelenetek történései között. Ennek a szimmetriának a mibenlétét a tagmondatokban szereplő igék specifikálják. Az egyik résztvevő mozgása, cselekvései szorosan követik, tükrözik a másik résztvevő cselekvéseit. A második versszak két megfigyelt jelenetében a legerősebb fókuszpontjelöltek a cselekvési lánc élén álló, ágensi szerepben, alanyi pozícióban álló résztvevők, akik nyelvileg csak a sematikus jelentésszerkezetű

[24] Köszönöm Kocsány Piroskának a fókuszpontmeghatározás problémájához fűzött értékes megjegyzését, amellyel rámutatott erre az elemzési aspektusra.

[25] Arról, hogy a tagmondatok koordinatív módon való összekötése a figyelemirányítás szempontjából milyen jelentőséggel bír, Langacker a következőket jegyzi meg: „Most typical is and-type conjoining, which is minimal and fundamental. Its essential import—inherent in the very notion of coordination—consists in the mental juxtaposition of coequal elements. This is simply a matter of elements being conceived together, in a single attentional frame. In and of itself, juxtaposition is a symmetrical relationship. If nothing imposes an asymmetry, the coconceived elements are thus equivalent in status, as well as in their role in higher-level structures." (Langacker 2008: 409)

egyik és *másik* névmásokkal vannak megjelenítve. A fenti elemzési szempontok közül egyedül a névmások konceptuális autonómiájának hiánya gyengíti azok fókuszpont státuszát. Ugyanakkor a személyjelölő szerkezetek, különös tekintettel a névmások (*egyik – másik*; *ez – az*) sematikus jelentésszerkezetére ennek a két versszaknak a megfigyelt jeleneteiben egyértelműen támogatják az allegorikus, azaz kettős értelmezést. Hiszen az olvasó a névmások episztemikus lehorgonyzását elvégezheti a megfigyelt jeleneten, a HAJÓ/ HAJÓZÁS tudástartományon belül, ezt támogatja a *szállni*, a *kifeszül* és az *elnehezül* igék jelentésszerkezete, amelyben a cselekvés végrehajtói élettelen résztvevők is lehetnek. Az *ujjongani*, *érzi meg*, *fárad* igék jelentésszerkezete folytán az EMBER tudástartományon belül is lehorgonyozható a második és a harmadik versszak mindkét megfigyelt jelenete, hiszen az *ujjongani*, *megérezni*, *vágyik* és *fárad* igékhez jellemzően humán cselekvő társul.

Összegezve a *Két vitorla című* vers elemzési eredményeit elmondható, hogy a legtöbb esetben a fókuszpontjelöltek az igéken és a névmásokon implikált személyjelölés konstrukcióiba beágyazottak, ezeknek azonban sajátosságuk, hogy sematikus jelentésszerkezetük folytán mind az allegorikus forrás-, mind pedig a céltartomány elemeivel feltölthetők (*egyik – másik*; *ez – az*). Tehát az ilyen a figyelemirányítási mintázatok által a figyelem előterébe helyezett névmási és igei személyjelölő szerkezetek feltételezhetően hozzájárulnak az allegória zártságához.

4. Összegzés: A személyjelölés alkalmazhatósága az allegória diszkurzív, lírai beágyazottságának vizsgálatában

A próbaelemzés eredményei megerősíteni látszanak a $H1_{implikatív}$ feltételezését, miszerint az explikatív allegóriák esetében a fókuszpontok az allegorikus forrás- és céltartományt viszonylag szabályosan váltakozva aktiválják, míg az implikatív allegóriák az allegorikus forrástartományt és egyéb kettős értelmezést elősegítő irodalmi sémákat mint a lírai beszédhelyzet aktiválnak, elsősorban személyjelölő konstrukciók fókuszpontba állítása által. Az allegorikus forrás- és céltartományhoz tartozó résztvevők nagyjából egyenlő arányú kiemelése a figyelemirányítási mintázatok és főképp a főnévi személyjelölés által a Föltámadott a tenger című vers sajátossága. Ezzel szemben a Két vitorla című versben főként a sematikus jelentésszerkezetek kerülnek a figyelem előterébe, az igéken és névmásokon implikált személyjelölés mondatfókuszba helyezése által, amelyek a legtöbb ponton mind az allegorikus forrás- mind pedig a céltartomány elemeivel feltölthetők. Azonban a vizsgált korpusz szűkössége miatt ezeket a következtetéseket

a továbbiakban szükséges felülvizsgálnunk. Ugyanakkor az eredmények alapján kiinduló következtetéseket fogalmazhatunk további kutatásainkhoz, a személyjelölés funkciójára vonatkozóan az implikatív deskriptív allegóriák konzisztenciájának kiépülésében. A figyelemirányítási mintázatok alapján ugyanis mindkét allegorikus versszöveg jellemzője, hogy nem az értelmezésekben összekapcsolt tudástartományok egyes elemei fókuszálódnak a megfigyelt jelenetek szintjén, hanem kettős értelmezést kiváltó tudáskeretek is. Ez mind az implikatív, mind az explikatív allegóriákra igaz, csak a figyelemirányítási mintázatok általi kiemelkedésük mutat eltéréseket. Ezek alapján érdemes tehát a lírai beszédhelyzetet a továbbiakban kettős értelmezést kiváltó, nemcsak poétikai, hanem allegorikus funkcióval is bíró konvencióként[26] is vizsgálat tárgyává tenni, különös tekintettel arra, hogy személyjelölő konstrukciók által miként kerül a figyelem előterébe a lírai beszédhelyzet mint kettős értelmezést támogató értelmezési keret. Mindkét vizsgált esetben a lírai beszédhelyzet alapstruktúrájára épült a szöveg allegorikussága, ennek mértéke, más szavakkal az allegória nyitottsága leginkább annak függvénye, hogy a lírai szubjektum nyelvi eszközökkel milyen mértékben helyezi a figyelem előterébe a potenciális allegorikus forrás- és céltartományokat vagy épp a lírai beszédhelyzetet. Az eredmények azt az előfeltételezést is megerősítették, hogy az allegorikusságot mint bizonyos fokú skalaritást felmutató szövegminőséget nem eredeztethetjük kizárólag az allegorikus alapmintákból, vagyis az allegorikusság mindenképp önálló szövegminőségként is vizsgálandó. Megállapítható továbbá az is, hogy a retorikai meghatározásokban is szereplő explikatív (nyitott) illetve implikatív (zárt) allegória megkülönböztetés a kognitív poétika szempontjából szignifikáns, a befogadó fokozatokat és árnyalatokat érzékel az allegorikusság mértékét illetően, ami legalább részben a nyelvi megformáltságból eredeztethető. Mivel a szöveg nyelvi megformáltságának és az elmeműködés szabályszerűségeinek találkozásáról van szó, ezért feltételezhető, hogy bár az irodalmi szövegek allegorikussága erősen irodalmi sémák és olyan keretadó struktúrák által bebiztosított mint az elbeszélői vagy a lírai beszédhelyzet, mégis bizonyos szempontok, például a fókuszpontok mentén megragadható az a fajta, a befogadó által is érzékelhető skalaritás, ami a retorikai explikatív illetve implikatív allegória felosztásban is manifesztálódik. Ilyen módon pedig további, nagyobb korpuszon végzett elemzésekkel leírhatók az allegóriákra jellemző kettős értelmezés nyelvi megformáltságból eredő kognitív alapjai.

[26] A lírai diskurzus itt említett allegorikus funkciója összefüggésbe hozható a lírai diskurzus Simon (2016) által kifejtett kettős perspektiváltságával, a közelítés és a távolítás folyamataival.

Irodalom

Brisard, Frank ed. 2002. *Grounding. The epistemic footing of deixis and reference*. Berlin, New York: Mouton.

Evans, Vyvyan 2010. Figurative language understanding in LCCM theory. In: *Cognitive Linguistics* 21: 601–662.

Glucksberg, Sam 2001. *Understanding figurative language: From metaphors to idioms*. Oxford University Press.

Horváth Péter – Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2021. A lírai személyjelölés konstrukcióinak annotálási elveiről. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.) *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 133–164.

Kocsány Piroska 2008. Allegória. In: Szathmári István (szerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve.* Budapest: Tinta Könyvkiadó. 63–71.

Kugler Nóra 2018. Az összetett mondat. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.

Kurz, Gerhard 2009. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lakoff, George – Johnson, Mark 1980. *Metaphors we live by*. Chicago/ London: The University of Chicago Press.

Lakoff, George – Turner, Mark. (1989): *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago: University of Chicago Press.

Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical prerequisites*. Vol. 1. *Theoretical prerequisites.* Stanford: Stanford University Press.

Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Lausberg, Heinrich 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Dritte Auflage. Stuttgart: F. Steiner.

Meyer, Conrad Ferdinand 1882. Két vitorla. Ford.: Rónay György. In: *Kétnyelvű remekművek. Conrad Ferdinand Meyer válogatott versei*. Budapest: Franklin-Társulat. 1943, 89.

Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Simon Gábor 2022. A megszemélyesítés korpuszvezérelt vizsgálata a Magyarban: Egy Pilot Korpusz elemzésének tanulságai. *Digitális Bölcsészet* 6: 3–22.

Stockwell, Peter 2002. *Cognitive Poetics*: *An Introduction*. London: Routledge.

Stockwell, Peter 2006. Schema Theory: Stylistic Applications. In: Keith Brown, (ed.): *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Volume 11. Oxford: Elsevier. 8–13.

Stockwell, Peter 2015. Texture. In: Sotirova, Violeta (ed.): *The Bloomsbury Companion to Stylistics*. London: Bloomsbury Academic. 458-475.

Szabó Etelka 2007. Egy allegória alakváltozásai. *Argumentum* 3: 85-103.

Tátrai Szilárd 2018. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.

Tolcsvai Nagy Gábor 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe.* Budapest: Osiris Kiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor 2017a. Bevezetés. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 23–71.

Tolcsvai Nagy Gábor 2017b. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 207–499.

Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Szemelyjelölés a személytelenítő lírában. Pilinszky költészetének egy poétikai jellemzőjéről. *Magyar Nyelvőr* 142: 280–297.

Törökné Molnár Mária 2018. Az allegóriaértelmezés kognitív nyelvészeti modellálhatósága egy empirikus vizsgálat tükrében. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények* 12: 90–106.

Törökné Molnár Mária 2021. Analogie und Allegorie. Die Rolle der Analogien in dem allegorischen Interpretationsprozess. In: Kovács Kálmán (szerk.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik (2019). Sprachwissenschaft.* 23–48.

Törökné Molnár Mária 2022. *Allegorie als Interpretationsschema – kognitiv poetische Untersuchungen*. Doktori (PhD) értekezés.

Törökné Molnár Mária 2023. Das Diskursschema der Allegorie – Vorstudien zu einem kognitiv poetischen Allegoriebegriff. (előkészületben) In: *Germanistische Studien*.

Constructions of person marking and consistency in the process of allegorical reading – investigations in cognitive poetics

This study examines allegory as a cognitive phenomenon, as a discourse schema in the sense of Langacker's Cognitive Grammar. Using the methods of cognitive poetics, this research aims to describe varied manifestations of the discourse schema of allegory in lyric texts. By the analysis of two allegorical lyric texts (*Föltámadott a tenger* 'The Sea has Risen' by Sándor Petőfi and *Zwei Segel* 'Two Sails' by Conrad Ferdinand Meyer), I aimed to determine the constructions of person marking and the focus of each sentence. On the basis of these foci I also attempted to determine the literary schemas associated with the foci of the sentences. The analysis revealed that different types of the allegory (tota allegoria vs. permixta allegoria) show different patterns in the constructions of person marking, the foci of the sentences and the literary schemas associated with these foci.

Keywords: allegory, cognitive poetics, constructions of person marking, literary schemas

Törökné Molnár Mária
Debreceni Egyetem
torok.maria@arts.unideb.hu

II. Személyjelölés, megszólalás és megszólítás

Osztroluczky Sarolta

„Apró kalcitkristályokból állsz, anya” A halott anya megszólításának alakváltozatai a közelmúlt magyar lírájában

Kivonat

Írásomban négy kortárs költő, Takács Zsuzsa, Kántor Péter, Simon Márton és Závada Péter néhány olyan gyászversét vizsgálom, amelyekben a lírai beszélő a halott anyát szólítja meg. A nyelvi-poétikai szempontú mikroelemzések többek között az aposztrofikus megszólalásmódra, az ennek nyomán megképződő idő- és identitástapasztalatra, a tárgyszerűség és az emlékek költői reprezentációira, a versbeli „tájak” anyagszerűségeit előtérbe állító látásmódra és a személyjelölés speciális móduszaként elgondolt metaforikus aposztroféra koncentrálnak.

Kulcsszavak: aposztrofé, gyászversek, árvaság-versek, eltárgyiasítás, anyagszerűség, személyjelölés

1. Bevezetés

Az aposztrofikus költészeti hagyományban, mint az közismert, a versbeszélő – elfordulva hallgatóitól[1] – valamely élettelen tárgyat, természeti jelenséget, absztrakciót vagy egy halott, valaha élt másikat invokál. Az élettelen másik megszólítása, vagyis az aposztrofikus beszédszituáció megteremtése egyidejűleg két szubjektumot is életre hív: az aposztrofált *te*-t és a megszólító én-t, ez utóbbit mint költői identitást. Az aposztrofikus vershelyzetnek e kettős keletkeztető hatása különösen érdekes azokban a lírai alkotásokban, amelyekben a versbeszélő a halott anyát szólítja meg, létre hívva, kvázi megszülve ez által azt a másikat, aki magát a beszélőt is megszülte, világra hozta egyszer.

[1] Mivel a lírai aposztrofénak, szemben a retorikaival, nincs valós, jelenlétében tetten érhető hallgatósága, akitől el-, illetve akihez visszafordulhatna, a lírai aposztrofé *te*-je már eleve mindig elérhetetlen. Vö. Smith (2007)

Írásomban olyan közelmúltbeli (1996 és 2015 között keletkezett) lírai alkotásokat vizsgálok, amelyek versbeszélője a halott anyát szólítja meg. Az anya halálára írott gyász-, búcsú- és árvaság-versek kiterjedt lírai hagyományára, vagyis az általam tárgyalt versek költészettörténeti előzményeire ezúttal nem térek ki. A választott versek másik kapcsolódási pontja – az aposztrofikus versbeszéd mellett –, hogy a személyes megszólalásmód kontrasztjaként egy hangsúlyozottan tárgyias, a tárgyi és a természeti világ elemeire és anyagszerűségeire koncentráló látásmód nyer bennük teret. Az ide sorolható költemények egyik részében a halottól hátramaradt, kidobásra vagy eladásra ítélt, esetleg emlékként megőrzött dolgok gyakorta az életben maradt beszélő magányának, elárvulásának vagy más lelki tartalmainak (például az önvádnak) a szimbolikus megjelenítőiként értelmezhetők. A versek másik csoportjában, például Simon Márton és Závada Péter költeményeiben, melyekre a gyerekkori veszteség okán árvaság-versekként is hivatkozom, a test és a táj anyagszerűségei montírozódnak egymásra, illetve a metaforikus aposztrofé mint a személyjelölés egy speciális módusza működik.

2. Újrajátszatott meghalás

A művek keletkezésének időrendjében haladva vizsgáljunk meg először Takács Zsuzsa Halálszoba című versét (Takács 1996: 46–47)[2]:

(1) Ebben az őszi, éjszakai szélben
nem fáj a fejed, csontjaid nem hasogatnak,
negyvenegy napja halott vagy, lehet,
a gyomrod sem vérzik már tovább,
lehet, már nem nézel a semmibe.
Hajnali négy, november huszonhárom, a születésnapom,
az ablaktáblák zörögnek.

Lezárult arcod mint egy szem, lehet,
már nem szeretsz. Fülemet
rátapasztom a szél füttyeire.
Padlórecsegés, föl-alá
járok, mint egy színpadon.

[2] A Halálszoba című vers tagolása (például a sortörések vagy a strófakiosztás) az első, folyóiratbeli (Takács 1995: 289) és a későbbi, kötetbeli közléseket (Takács 1996: 46–47; Takács 2019: 372–373) összevetve többféle eltérést is mutat. Jelen tanulmány az Utószó című kötet (Takács 1996) szövegközlését veszi alapul.

Játszd el, hogy meghalsz, hadd legyek
veled!

Legyen a színhely a halálszoba!
Az izmos, napbarnított férfi melletted
a lélegeztetőkészüléken, mint csúszós
hal a nővérek karjában ficánkol,
odébb egy negyvenes nő,
a szeme alatt sötét karika,
az álla leesett.

A medence alján kerek nyílás?
A lágyrészek összezsugorodnak, akár a szivacs?
Hanyatt, hangtalanul, tisztán
feküsztök, fehér vászonnal letakarva.
Füttyents szél, követlek, boldogan!
Elnézel előre, messze, mereven.
Hideget érzek.
Lehet, már elhagyod az üvegtáblás termet.
Lehet, már többé nem találkozunk.
Fülemből a szél siránkozó füttye kifolyik.

A Halálszoba című költemény beszélője saját születésnapján, az anya halála után negyvenegy nappal szólítja meg a halottat. A negyvenegy nap bibliai allúziója talán a Jézus halála és mennybemenetele között eltelt időre utal, ahogy a kórterem (vagy metaforikusan a *halálszoba*) fehér vászonnal letakart halottjai is Jézus sziklasírban fekvő testének látványát idézik. A beszélő először megszólítja („*negyvenegy napja halott vagy*"), majd felszólítja, játékra hívja a halott anyát („*Játszd el, hogy meghalsz, hadd legyek / veled! // Legyen a színhely a halálszoba!*"). Kérése talán arra utal, hogy mivel a beszélő nem lehetett jelen a másik halálának pillanatában, ahogy az sem lehet jelen most, a vers megírásakor, lánya születésnapján, így – „*mint egy színpadon*" – az álom vagy a képzelet téridejében jöhet csak létre az elmaradt találkozás. A meghalás színrevitele, illetve a kronotopikus síkváltás a szél füttyeire való ráhallgatás nyomán történhet meg („*Fülemet / rátapasztom a szél füttyeire*").

Az első két versszak auditív (zörgés, fütty, padlórecsegés) és vizuális (a halott anya és a kórtermi testek látványa) tapasztalataihoz a harmadik szakasztól kezdve haptikus érzékletek is társulnak (a nővérek karjában ficánkoló csúszós

test, szivacsszerű lágyrészek, vászon, hidegség érzet). A figyelem fókusza így egyre szűkül, pontosabban egyre közelebb lépünk a kórterem imaginárius vagy felidézett terében, ágyakon fekvő testekhez. A halálszobába lépve először még viszonylagos távolságból látjuk a nővérek karjában csúszós halként „*ficánkoló*", napbarnított férfitestet, illetve „*odébb*" egy leesett állú nőt, de az utolsó szakaszban már a medence alji kerek nyílás és az összezsugorodott lágyrészek közeli képei kerülnek a figyelem középpontjába.

Az olvasói figyelmet az aposztrofikus felszólítások is orientálják. Az egyértelműen a halott anyának szóló „*Játszd el…*" felszólítást a „*Legyen a színhely a halálszoba*" felszólítás követi a harmadik versszakban. Ez a mondat ugyanúgy lehet önfelszólítás, mint az anya felszólítása, de szólhat egyszerre mindkettőjükhöz, vagyis a közös játék résztvevőihez. Egy másik lehetőség, hogy itt egy rövid, a vers befogadójához való visszafordulásról van szó, amely egy vizuálisan jól körbeírt teret kíván elképzeltetni velünk, egyfajta színházi instrukcióként. (Ezt az olvasatot erősítheti a „*mint egy színpadon*" kitétel is a második versszakban.) Ebben az esetben, ha tehát nekünk szól a „*Legyen a színhely a halálszoba*" felszólítás, mi magunk, hallgatók vagy olvasók vagyunk a játék színrevitelének „rendezői", s ily módon a halálszoba imaginárius tere annyiféleképpen vizualizálható, ahány befogadója van a versnek.

A negyedik szakasz két kérdéssel indul: „*A medence alján kerek nyílás? / A lágyrészek összezsugorodnak, akár a szivacs?*" Ezeket vajon ki és kitől kérdezi? Első hallásra egyfajta bizonytalanságot tükröznek, mintha a versbeszélő önmagát megszólítva kívánná tisztázni, hogy jól látja-e, amit lát. A szóhasználat azonban valamiféle anatómiai vagy orvosi (leginkább patológusi) tekintetet sejtet, amelyre nem jellemző az ilyen típusú elbizonytalanodás, így esetleg egy patológiai esetleírás (beteg vagy hozzátartozó általi) idézése, kérdésként való artikulálása is lehet ez a két sor.

A negyedik szakasz ötödik sorában ismét fókuszt vált a versbeszélő, ezúttal a szelet szólítja meg: „*Füttyents szél, követlek, boldogan!*" A szél – négyszeri előfordulásával – az egyik kulcsmotívuma a versnek. A versfelütés deiktikus megnyilatkozásában („*Ebben az őszi, éjszakai szélben…*") a szél a vershelyzethez, a beszélő megszólalásának körülményeihez tartozik. Második alkalommal a lírai én a figyelmét teljesen ennek a hangeffektusnak szenteli („*Fülemet / rátapasztom a szél füttyeire*"), s ez a hallásra kiélesült figyelem vezeti át őt a halálszobába. A metaforizációs folyamatban tehát a belső fikcióképzés indikátoraként tűnik fel a szél. Bizonyos értelemben ezen is túllép a „*Füttyents szél, követlek, boldogan*" fikcionális aposztrofája, melyet mintha a testet maga mögött hagyó, anyagtalan

lélekhez intézne a beszélő. Itt válik nyilvánvalóvá, amit már az első szakasz aposztroféja is jelzett, hogy a vers alanya nem az anya életének utolsó perceibe játssza vissza magát, hanem a meghalás, a lélek távozásának pillanatába, ahol a szél füttyentésére odahallgatva és a halott merev nézésének irányát bemérve szeretné figyelmével „*követni*" a távozó animát. Ez a találkozás, ami a halálszoba fiktív terében és imaginárius idejében játszódik le, talán anya és gyermek utolsó találkozása lesz („*Lehet, már többé nem találkozunk*"). A lélek elhagyja az üvegtáblás termet, s az én füléből – mintha mégis lenne valamiféle anyagszerűsége – kifolyik „*a szél siránkozó füttye*". A kifolyás mozzanata visszamenőleg a „*medence alján kerek nyílás*" kérdést is újraértelmezi, s a medencecsont helyett egy képzeletbeli medencét láttat, amelynek alján, a kerek nyíláson, mint egy kiüresedő kád lefolyóján keresztül távozik az élet.

A hajnali négykor fütyülő szél érzéki valósága a halálszoba imaginárius téridejébe álomtartalomként kerül át, s a lélekkel való metaforikus megfeleltetését a *lélegez*tetőkészülék motívumának versbe emelése is segíti.

A vers utolsó szakaszának aposztrofei kétfelé irányba osztják meg a figyelmet. Míg a patológusi tekintet, az idézetszerű kérdések és a többes szám második személyű megszólítás („*Hanyatt, hangtalanul, tisztán / feküsztök, fehér vászonnal letakarva*") a mozdulatlan, halott testeket helyezi a figyelem középpontjába, addig a szelet megszólító fikcionális aposztrofé – korábbi gondolatmenetünk alapján – a testből szélként, leheletként távozó lelket próbálja figyelmével követni (ezt az értelmezést erősítheti a *lehet* szó anaforikus ismétlése). E mozgó figyelem paradoxona abban rejlik, hogy bár materiális értelemben tárgy nélküli, s ily módon lokalizálhatatlan, mégis intencionált, amennyiben keresi a másikat, és szuperintenzív: a hallást, a látást, sőt a hőérzékelést is aktivizálja („*Hideget érzek*").

A Halálszoba című Takács Zsuzsa-vers tehát legalább háromféle megszólítást alkalmaz. A versbeszélő megszólítja egyrészt a halott anya lelkét, amely fütyülő szélként vagy a szél füttyeként metaforizálódik, és kiszáll a halott, emlékműszerűen, fehér vászonnal letakart testből. Megszólítja ezen túl a befogadót, arra instruálva őt, hogy képzelje el a halálszobát, ahol a meghalás pillanatának színrevitele játszódik majd le. És végül megszólít még valakit, talán önmagát, hogy tisztázza, ténylegesen azt látja-e, amit lát.

Mindkét szobát üvegtáblák határolják. A saját szoba zörgő ablaktáblái és az elképzelt halálszoba üvegtáblái az utolsó találkozásra való meghívást és a többé már nem találkozást határoló, transzparens felületek: a semmibe nézés keretei. A semmibe néző szem, az üres tekintet megfosztja primátusától a látást, és átadja helyét a hallásnak, a fülnek, amely ebben a versben a lélekkel való találkozás legfőbb orgánuma.

3. Tárgyakban folytatódó anyai jelenlét

A szenzuális tapasztalatokból és a tárgyi világ kellékeiből építkezik Takács Zsuzsa egy másik, szintén a halott anyát megszólító verse, az Egy lakás felszámolása is, amely az előző vershez hasonlóan az Utószó című kötet azonos címet viselő ciklusában olvasható (Takács 1996: 50–51).

(2) Bekentem kezemet a kamillás krémmel,
amit a te lakásodról hoztam,
ujjad lenyomata még látszik a dermedt,
tiltakozó felületen, elhoztam a megkezdett
liszteszacskót, a porcukrot a vaníliarudakkal,
a fűszereket, kordbársony köntösödet, melyet
meg kellett volna varrnom, de nekem
a varrás büntetés, túl erős fonalat használok
a szétfoszló anyaghoz, így varratlan
maradt a szakadás a hóna alatt és a könyökén,
és vádol ezentúl. Kifosztottuk a lakást,
az íróasztalról egy nylonzsákba belesepertünk
mindent és a feneketlen homályban eltűnt
a nyolcvan év, a zsák száját bekötöttük,
és hallgat. Sorsot vetettünk a tollakra,
ceruzákra, a fényképekre az emlék hevessége
a rajtuk szereplők kiléte, jó vagy rossz
állapotuk szerint, de egyre reszketősebb írásodnál
feladtuk (köszönöm nektek, gyermekeim…),
Pénzzé tettük, amit lehetett. A régiségkereskedő,
vagyis az ócskás, *az összeset, vagy semmit,*
mondta a képekre, elindult hát a sétapálcás
férfi ágyatok felül a velencei kikötőből
San Michele temetőszigete felé, nemhiába
nézte a tengert, lábbal az ajtó felé kivitték,
kinyújtózhatott talán a rőzseszedő asszony,
aki meggörbedő háttal ötven éve hajol a földre
egy gallyért, elúnta magát a négerfej,
tejes-barnából egyszercsak halottfeketévé vált.
Elajándékoztuk a konyhai mérleget, a hat hibátlan műbőr
széket. Elfeledkeztünk a faragott, régi fogasokról,

és kidobtuk a szétporló, ezüsttel futtatott
antik késeket, de elvittük az összes zöldnövényt,
a pálcikákkal, melyeket még te szúrtál a földbe.
Hiába ígérted nekem, nylonhabokban fekszik,
kidobott zacskók között úszik négyéves mosolyod
a csipkés szegélyű fényképen. A lakásodat eladtuk.
A vevő váratlanul költözött be, egy elvált férfi,
az M3-as mellett fekvő zajos és poros házba.
Nem mered föl többé előttem a sötétszürke épület
rettenetes légvezetékeivel, mint egy lekötözött
haldokló, aki azt hiszi, kitört a háború
és megpróbál menekülni. Nem kell simogatnom
könnyeimet nyelve véraláfutásos csuklóját,
nem képzelődik többé a hamuszürke ház,
hogy a háborút élteti a tömeg és beveszi
a kórházakat. Nem, a megpróbáltatás elmúlt.
Ágyadhoz kéretted az orvost és a nővéreket,
megköszönted a fáradozásukat, és kérted,
hagyjanak meghalni már, és hagytak.

Az emlékidézés vershelyzetét egy hétköznapi mozdulatsor alapozza meg a versfelütésben: a beszélő a halott anya lakásából elhozott kamillás krémmel keni be a kezét. Ez a rutinszerű testtechnika egyrészt megidézi az anya alakját, akinek ujjlenyomata „*még látszik a dermedt, tiltakozó felületen*", másrészt hasonlatos a kézmosás gyakorlatához, ami majd csak a vers tizenötödik sorában, a „*sorsot vetettünk*" kifejezés felől újraolvasva válik egyfajta Pilátus-metaforává, a rossz lelkiismeret vagy a bűn(részesség)től való szabadulás szimbolikus gesztusává. Az önvád motívuma a megvarratlanul maradt kordbársony köntös kapcsán is megjelenik („*így varratlan / maradt a szakadás a hóna alatt és a könyökén, / és vádol ezentúl*"), sőt – úgy tetszik – minden egyes kidobásra vagy eladásra ítélt tárgy megemlítése bűntudatot kelt a lakás felszámolójában. A bűntudat mérséklése érdekében a lakásban talált használati és emléktárgyak eltüntetését közös bűnként, egyfajta csapatmunkaként („*kifosztottuk*", „*pénzzé tettük*", „*elajándékoztuk*", „*kidobtuk*", „*eladtuk*"), míg az értékmentést (például a megmaradt élelmiszerek vagy a kamillás krém hazavitelét) egyéni akcióként állítja be a vers beszélője. Bizonyos tárgyak, melyek korábban érintkeztek az anya testével, s így annak közvetlen vagy közvetett lenyomatát őrzik a (mint a krémen az ujjlenyomat vagy mint a kiskori

fotón a mosoly), az anya halálával a test metonimikus helyettesítőiként, a jelenlét újrakonstituálóiként körvonalazódnak, tükrözve azt a szemléletet, hogy „a személyek a tárgyakban vagy a tárgyakra való emlékezésben láthatatlanul tovább élnek" (Szalagyi 2022: 127). Más tárgyak, melyek az emberábrázolás miatt eleve antropomorf jellegűek voltak (ilyenek például a falon függő képek vagy a maszk), a lakás felszámolásakor mozgásba jönnek, s a házból való elszállításukkal a halott anya testének a kórteremből vagy a patológiáról való kikerülését játsszák újra. Az ágy fölött lógó, sétapálcás férfialakot ábrázoló festményt „*lábbal az ajtó felé*" viszik ki, ahogy a négerfej is „*halottfeketévé*" változik a falról leakasztva.

Az ötvensoros, szakozatlan szabadvers utolsó tizenhárom sorában, egy hasonlat révén a hamuszürke szülői ház is a haldokló anya lekötözött testévé lényegül át. A ház aposztrofikus megszólítása nem kevésbé reménytelen, válaszra nem váró gesztus, mint a vers megelőző részében a halott anyához intézett beszéd. A válaszra vagy az anya megszólalására mégis nagy szükség van, hiszen valaha a haldoklás kísérésének „megpróbáltatása" is akkor ért csak véget, amikor a haldokló maga kérte, hogy hagyják meghalni. A tárgyakban folytatódó anyai jelenlét generálta önvád alól is az anyai szó jelenthet feloldozást, s ez a vers tizenkilencedik sorában – bár csak idézetként – el is hangzik: „*köszönöm nektek, gyermekeim…*". A másik halála felőli önmegértés (Szénási 2013: 44), a sajátként idegen haláltapasztalat (Szűcs 2002: 62) azért is olyan erős ezekben a versekben, mert a magukra maradt tárgyak, akárcsak az aposztrofé alakzata, azzal, hogy fiktív létbe hívják a már nem élőt, meg is teremtik, át is formálják a még élő beszélőt.

Az anya halálával megüresedett lakás mint emlékhely Kántor Péter Levél anyámnak című költeményének is központi motívuma (Kántor 2012: 92–95). Kántor episztolája a fenti Takács-vers párdarabjaként is olvasható, nemcsak a téma, de az aposztrofikus megszólalásmód és a szakozatlan szabadvers forma hasonlósága okán is.

(3) Drága anyám,
öt hónap telt el azóta, hogy utoljára láttalak, eközben
rendszeresen jártam és járok át a lakásba, öntözöm a növényeket,
nem nyúltam semmihez, kivéve a kis díványt a belső szobában, azt
rögtön levitettem az udvarra, és a helyébe egy üres szekrény került,
erről jut eszembe, hogy a ruháidat elvitte Á. meg a lánya,
fekete plasztik zsákokba tettek mindent - nem volt sok, mégis
kifáradtam, ahogy adogattam nekik a szoknyákat, blúzokat, pulóvereket,
azt a pár kabátot, blézert, harisnyát, sálat és sapkát, szó nélkül,
a lánya a konyhában talált egy fokhagymapréselőt, amit rögtön

nagy örömmel eltett, aztán a kocsijába raktuk a fekete zsákokat,
és ők elhajtottak, én meg igyekeztem nem gondolni az egészre.
Egy másik alkalommal pedig feljött T. segíteni,
leszedte az előszobában azt a szekrények fölötti tákolmányt,
azt a rudakra erősített, mennyezetig érő szürke vászonfalat,
én meg kidobáltam a vászon mögötti sok ócskaságot,
voltak azok a réges-régi kofferek is, titokban reméltem,
találok bennük valami érdekeset, de semmit, semmit,
kivéve a RICO kötszerművek mintakészleteit fölös számban,
ezektől mind megszabadultam, és a bejárati ajtóra gyorsan
felszereltettem egy hevederzárat, és kész, ennyi. Ja, és három
ingatlanközvetítőn keresztül árulom a lakást május óta,
de hát a beázott mennyezet meg a repedések meg a fekete padló,
az emberek megijednek, viszont a cserépkályha tetszik mindenkinek,
igazad volt, hogy ragaszkodtál hozzá mindenáron, tényleg szép,
előbb-utóbb majd csak megveszi valaki, persze nem mindegy, mennyiért,
és akkor ki kell ürítenem az egész lakást, felszámolnom mindent,
az olyan lesz, mint egy második temetés, végleges búcsú.
Nem nyúltam a személyes dolgaidhoz, a határidőnaplókhoz, a gépelt
kéziratokhoz, amiket végül is nem volt erőd kidobni,
persze hogy jó lett volna, ha valamilyen rendet csinálsz magad után,
ha legalább megritkítod azokat a paksamétákat a halványuló betűkkel,
de mire észbe kaptál, már túl késő volt, csak összekeverted az oldalakat,
és végül rám hagytad az egészet, hogy én dobjam vagy ne dobjam ki,
hagyd csak, mondtam, bízd rám, ne törődj ezzel, majd elintézem,
de hogy intézem el? ezt nem firtattuk, jön majd egy vevő,
és akkor összepakolom a kéziratokat és a határidőnaplókat, és a többi
nem érdekel, valaki elviszi majd a könyveket, a bútorokat, azt a tálalót is,
amit még a nagymamától kaptatok 1939-ben, fiam, nem érdemes
valami jobbat venni, úgyis jön a háború, mondta, majd aztán vesztek
egy rendeset, de sose vettetek egy rendeset, meg a könyvszekrényt,
meg a négy öreg karosszéket, a késeket, villákat, tányérokat, mindent,
és többé nem megyek fel hozzád, mert a maradék növényeket is,
azokat is elviszik, egyet én, a többi kettőt valaki más, akárki,
és egyszer még kimegyek majd az erkélyre, utoljára,
és kinézek a szemközti házra, és kinézek a Dunára, a János-hegyi kilátóra,
és eszembe jut, hogy itt sakkoztunk apámmal gyerekkoromban,

az erkélyrácsra terített pokróc, a két kempingszék,
eszembe jut, hogy akkoriban még örökéletű voltam, ahogy ti is,
örökéletű egy világban, aminek eleje és vége van, tudjuk jól,
és a két nagymama mint két beszélő etruszk kőszobor,
ha a mosolyuk átvészelt két világháborút, nyilván sérthetetlenek,
a berendezéshez tartoztak, mint egy állandó kiállítás tárgyai,
jóllehet mindig előfordul, hogy valami leesik és összetörik,
és nem lehet összeragasztani, valahogy így képzeltem akkoriban,
és mikor aztán bejövök majd az erkélyről utoljára,
ott állsz majd az oldalamnál, persze láthatatlanul, mama,
és bólintasz, amikor kivonulunk a régi falak közül.
Hogy mindez pontosan mikor lesz, azt ma nem tudni még,
de ha nem most ősszel, akkor valószínűleg a jövő nyáron,
most ősszel pedig felállítom a bábuimat a sakktáblán,
és beszédet mondok nekik, elmondom, hogy a helyzetünk
minden, csak nem rózsás, ezen majd mosolyognak,
elmondom nekik, hogy a hely, ahol állunk, az egy gödör,
és a feladatuk kapaszkodni fölfelé, le-föl, le-föl,
és hogyha esetleg nagyon megsajnálnák magukat hirtelen,
amin én személy szerint nem csodálkoznék, sőt,
akkor tekintet nélkül az érveikre, melyek számosak,
megkérem, hogy sürgősen hagyjanak fel ezzel,
mert ez nem vezet semmi jóra, és különben is, értsék már meg,
de hát hol vannak az én bábuim? hol, merre vannak?
miközben korán sötétedik, és az ég, mint egy viszkető, vörös seb,
miközben barbárok grasszálnak és egy barbárvilágról dalolnak,
ahol mindenki barbár, aki nem velük grasszál.
De nem megyek bele a részletekbe, untatna téged,
persze semmi sem tart örökké, ahogy másfelől meg
nincs új a nap alatt, igen-igen, ősz van,
mindenki tudja, mégis muszáj kiáltozni, muszáj
megindulni, ha csak egy kicsiny lépést is tenni előre,
nem csak várni, kivárni, amíg el nem érjük a gödör legalját,
amíg fel nem bukkan végre a megfelelő vevő a lakásra,
amíg valaki nyájasan asztalhoz nem invitál majd, és a szél
le nem törli arcomról az árvák könnyét. Ősz van.

Kántor versbeszélője levélben szólítja meg a halott anyát. Vallomásszerű monológjában többször is igyekszik tisztázni, hogy a lakás kiürítését nem ő kezdte el („*nem nyúltam semmihez*"), sőt később is ellenállt („*nem nyúltam a személyes dolgaidhoz*"), bár a ruhák elhordásában segédkezett („*a ruháidat elvitte Á. meg a lánya, / fekete plasztik zsákokba tettek mindent – nem volt sok, mégis / kifáradtam, ahogy adogattam nekik*"). A közös bűn és a plasztik-zsák motívumai már Takács Zsuzsa versében is szerepeltek („*egy nylonzsákba belesepertünk / mindent és a feneketlen homályban eltűnt / a nyolcvan év*"), ahogy a személyes és használati tárgyak megnevezéseiből álló hosszú, leltárszerű felsorolások is közösek a két költeményben. A tárgyak – melyeknek a verset tartalmazó Kántor-kötet egészében kiemelt szerep jut (Deczki 2013: 47) – a Levél anyámnak-ban tanúságtevő dolgokként jelennek meg. Az anya életében mindegyiknek külön funkciója volt, ám halála után egyetlen közös funkciójuk maradt: az emlékezés, illetve az emlékeztetés.

Az aposztrofikus beszédmód is végigvonul mindkét versen, sőt a Kántor-szövegben a jelen diskurzusához viszonyítva más idősíkokban, a múltban és a jövőben is megszólalnak aposztrofikus szólamok. Ez utóbbira példa annak az elképzelt jövőbeni pillanatnak a kimerevítése, amely az „örökéletűség" gyermeki hitét és az utolsó erkélyre lépés pillanatát köti össze, alátámasztva ezzel Culler (2000) koncepcióját, mely szerint az aposztrofé alakzata a lírai beszédhelyzet, s ily módon az időtlen, narratíva nélküli jelen keletkeztetője. A vers zárlata az ősz toposzába ágyazott saját elmúlásról szól, s ezzel együtt metafizikai távlatot is nyit.

4. Megszólítás és eltárgyiasítás

A személyes és használati tárgyakban továbbélő anyát megszólító versek után most térjünk át azokra az aposztrofikus árvaság-versekre, amelyekben a megszólított, s ily módon „re-animált" anyát a beszélő – alig hogy létre hívta – azonnal el is tárgyiasítja. Az eltárgyiasítás retorikai eszköze a metaforikus átnevezés. Simon Márton és Závada Péter választott árvaság-verseiben, melyek a Dalok a magasföldszintről (Simon 2010) és a Mész (Závada 2015) című kötetekben szerepelnek, ugyancsak visszatérő motívum a halott anya megszólítása.

Simon Márton több anya-versében is él ezzel a retorikai alakzattal (például A merülés elmélete, az Esti vázlat, reggel átolvasni, az És ez egy vagy a Karodba víz címűekben), közülük ezúttal csak A merülés elmélete (Simon 2014: 20) című, több recenzens által is kiemelt jelentőségű (Csobánka 2011: 64; Bedecs 2012: 69) költeménnyel foglalkozom részletesen.

(4) Anya, a hold felszínének sötét foltjait
tengereknek nevezték el. Persze
ezek csak elméletben tengerek,
semmi közük a vízhez. Bár lehet,
hogy nézőpont kérdése az egész,
és akkor az a sötét folt, ami
a melled lett, akkor az is tenger.
Tüdődben, gyomrodban meg víz –
mégis jól emlékszem. És mert a
mélyben nem hallják – hát tényleg
kimondhattam volna mindent?
Jó leszek, csak ne – na, ilyeneket
még ott is felesleges.
Arcomra kenem itt hagyott
festékeid, így próbálván jobban
szeretni magam. És, azt hiszem,
előbb-utóbb, megiszom azt a két
üveg azóta meglévő parfümöd
– mi mást kezdhetnék velük?
Mondtál valamit, mint kiderült:
legvégül. És én nem figyeltem.
Azóta nincs kapcsolat, mert ez nem az.
Csak léptek egy elméleti tenger
partján. A part lezáratlan részein.

A vers énje rögtön a felütésben megjelöli beszédének címzettjét: „*Anya, a hold felszínének sötét foltjait / tengereknek nevezték el.*" Szólama, a megszólítás személyességétől eltekintve, kezdetben meglehetősen tárgyilagosnak hat. A „*Hold-tengerek*" elnevezés csillagászati katakrézise („*a hold felszínének sötét foltjait / tengereknek nevezték el*") nehezen értelmezhető, de legalábbis meglepő információnak tűnik a gyermekként elárvult beszélő és a halott anya áldialógusában. Az első két mondat után maga a versszöveg is nézőpontváltásról beszél („*Bár lehet, / hogy nézőpont kérdése az egész*"), s valóban: a természettudományos téma kulcsmotívumai – akárcsak a negyedik sor áthajlása – finoman átbillennek egy metaforikus tartományba. Sőt, innen nézve az első versmondat sem a csillagászatról, sokkal inkább a poézisről szól, amely eminens értelemben mindig el- vagy átnevez, vagyis új, élő metaforát alkot a halott, elhasznált, köznapinak hatók helyett.

A holdfelszín sötét foltjainak katakrétikus elnevezése egy metaforikus átnevezés párhuzamát vonja maga után, felmutatva a metaforizáció önkényes és totalizáló működésmódját: „*akkor az a sötét folt, ami / a melled lett, akkor az is tenger*".

Az anyai test tengerrel való metaforikus azonosításának több asszociációs bázisa is van Simon Márton árvaság-verseiben. A képzet egyfelől a még élő, de nagybeteg anya testének kóros vizenyőjéből, másfelől abból táplálkozik, hogy a tenger monoton zúgása is az anyára emlékezteti a beszélőt. A Karodba víz (Simon 2014: 42) című versben mindkét képzetkör megjelenik:

(5) Karodba víz gyűlt, így mondták,
magyarázták, megbolondult szerveid
mit csinálnak. Én csak azt láttam,
hogy megdagadt, elképzelhetetlenül.
Ott benne az víz, de mégis hol –
ez az értetlenségem megmaradt.
[…]
Azután föltámasztották a kezeid, feküdtél,
mintha csak nyújtózkodnál. A vizet
– gondolom – magaddal vitted.
A tenger, a monoton zúgás, amire gon-
dolni szoktam, ha nem tudok elaludni –
bár ettől még sosem sikerült –, jut eszembe.
És bennem rejtőző visszhangjaid.

A merülés elméletének másik kulcsmotívuma a kommunikáció hiánya vagy metaforikusan a vízfelszín fölött és alatt tartózkodók kommunikációképtelensége, amely nemcsak az élő és a halott közti kapcsolat megszakítottságára, de az emlékidőből az aposztrofé által előhívott egykori anya-gyerek kapcsolatra is vonatkoztatható. A múltbeli szituáció, amelyben az anya beszélt, de a fiú nem figyelt, („*Mondtál valamit, mint kiderült: / legvégül. És én nem figyeltem*") inverze a mostaninak, amelyben a lírai én beszél, de szavait a „mélyben nem hallják".

Az elméleti tenger lezáratlan partrészein tett lépések a kommunikáció újrakonstruálására tett poétikai kísérletekként is értelmezhetők, de bizonyos értelemben, az aposztrofé fikciós jellege miatt, az én egyfajta önmagára visszahajló szeretetgyakorlásaként is. Az öndédelgetés motívuma Simon Márton más árvaság-versében is megjelenik. „*Ez maradt. / Darabig dajkálom magam.*" – írja az *És ez egy*ben. Ehhez hasonló gesztus az anya szimbolikus inkorporálása is,

például a hátrahagyott festékek arcra kenése vagy a parfümök megivásának lebegtetése, melyek az Egy lakás felszámolása című, korábban említett Takács Zsuzsa-vers felütését is megidézik.

A víz alattiság vagy az arckrém motívumai Závada Péter árvaság-verseiben is megjelennek. A szinkronúszó magányossága című költemény például egymásra vetíti a vízfelszín alatt némán, magában számoló, magányos szinkronúszó és a halott anya helyzetét: „*Hosszú távra rendezkedtél be, / idővel belaktad ennek a magánynak / minden apró zugát, anya*" (Závada 2015: 67).

Az Aszfalt című vers (Závada 2015: 69–70) a hasonlat helyett a metaforikus megfeleltetés trópusával egészíti ki az aposztrofé alakzatát, különféle szerves anyagokkal vagy bomlástermékekkel azonosítva a megszólítottat:

(6) Te is a kőolajból vétetsz, de én nem tudom,
milyen lehet egy elhalt szervezet bomlás-
termékének lenni. Kisebb mennyiségben
az anyakőzetben is megtalálható vagy,
mikor onnan bányásznak, a színed sötét.
Bár az esetek többségében lepárlással
nyernek vissza. Mikor Apával vissza akarunk
nyerni, mi is mindig a lepárlással kezdjük.
Halálodban is sokféleképpen hasznosulsz:
kenőzsírként például, vagy arckrémek
formájában – emlékszem, hogy szeretted
a krémeket, tele volt velük a fürdőszoba-
szekrény. A hideg eljárás során vízzel
kevernek, kőzúzalékot adnak hozzád és finom
szemcséjű mészkőlisztet, hogy kitöltse
az apró kavicsok közötti üres tereket.
Miközben a kocsifelhajtót aszfaltoztuk,
arra gondoltam, hogy az emlékeim közt is
vannak még kitöltetlen terek az elegyengetett,
sima feketeség alatt. Apa szerint mikor
fagypont alá süllyed a hőmérséklet,
a zsaluzatban reggelre folyékonyra fagy
a beton. A betonkalapács csengő hangja
megtévesztő lehet: a szilárdság ilyenkor csak
látszólagos. És most már azt is tudom,

hogy a tartós gyász éppolyan káros,
mint a makacs fagyok. Roncsoló hatású
jéglencsék keletkeznek tőle a gondolataimban,
mire reggelre bennem is folyékonyra fagysz.

Az anyatest kőolajból vagy mészkőből való keletkezésének és átalakulásának versbeli folyamatai a „porból lettél és porrá leszel" (Ter 3,19) ószövetségi mondat allúziójaként is olvashatók. Ezt erősíti az Aszfalt felütésének biblikus szóhasználata is: „*Te is a kőolajból vétetsz*", amelynek bibliai előzménye ugyancsak a Teremtés könyvében, a kiűzetés után hangzik el: „azért aztán kiküldte őt az Úr Isten az Éden kertjéből, hogy művelje a földet, amelyből vétetett" (Ter 3, 23).

Az említett Závada-versek, hasonlóan A merülés elméletének csillagászatból kölcsönzött tényszerűségeihez, részben a tudományos ismeretterjesztés diskurzusából építkeznek. A természettudományos szóhasználat és tényanyag az Aszfalt című versben fokozatosan átmetaforizálódik, de a valóságra vonatkoztathatóság nem tűnik el: a kettős kódolás – részben az aposztrofé alakzatának köszönhetően – allegóriaszerűen az egész versen végigvonul.

A kőolaj, az elhalt szervezet bomlásterméke, az anyakőzet, a jéglencse, a bányászat, a lepárlás, a kenőzsír, a kőzúzalék, a mészkőliszt, a zsaluzat, a beton és a betonkalapács – vagyis a természeti elemek és ásványi kincsek, a kitermelésükhöz szükséges eljárások és a belőlük előállított, szakszerűen megnevezett termékek, eszközök és építmények az anyagszerűség és a tárgyiasság személytelenségét képviselik. A személyesség felé mozdítja el a beszédet a családhoz és az otthonhoz kapcsolható dolgok, például az arckrémek, a fürdőszoba szekrény vagy kocsifelhajtó megemlítése, illetve az apa megnevezése is. Ugyanígy perszonalizáló hatással bír az aposztrofikus és az énbeszédszerű (esetenként többes szám első személyű) megszólalásmód, és az olyan, a veszteségpoétikákra jellemző fogalmak, mint a halál, az emlékezés vagy a gyász.

A Mész című vers (Závada 2015: 71), amely az Aszfalt párversének is tekinthető (Balázs 2017: 106; Semság 2018: 145), hasonló retorikai és poétikai megoldásokkal él:

(7) Aligha kétséges, hogy a mészkő minden formája,
tehát a te csontjaid egy része is, valamikor oldott
állapotban volt a tengerben, anya. Legalábbis
ezt olvastam valami képes ismeretterjesztő újságban,
amikor beültem melléd, egy kikapcsolt fodrászbura

alá – a tiéd megnyugtatóan zúgott. Aztán fizikai
folyamatok következtében csapódtál ki, élő szervezetek
közbenjárásával választódtál ki. A szén-dioxidban
gazdag esővizek bontani kezdték a föld megmerevedési
kérgét – írták, én pedig ebből arra következtettem,
hogy roppant mennyiségű, erősen koncentrált szénsavas
oldatként jutottál a tengerbe – a bura zúgása mintha
a tengeré. Helyenként a koncentráció oly fokot ért el,
hogy a mészkő mint iszap rakódott le. Jelenleg is
találni még igen nagy mélységben is mésziszapot.
Úgy látszik, azóta is egyre képződsz. A mészkő kitűnő
építőanyag. A tömött mészkőből égetik a meszet.
Miután meghaltál, apa beidőzített egy tisztasági festést.
A mészégetés alapanyaga a mészkő, kalciumkarbonát.
Apró kalcitkristályokból állsz, anya. Ezer Celsius-fok körüli
hevítés hatására szén-dioxidra és kalcium-oxidra esel szét.
A szén-dioxid a lelked. Apával úgy döntöttünk, hogy
szép gyöngén megfogjuk az elégett csontjaidat,
az elégett véredet, és a mészhabarcs közé keverünk,
noha már abban is te voltál. Aztán amit estig raktunk,
leomlott reggelre.

A halott anya megszólítása, amely culleri értelemben (2000) nem más, mint egy beszédhelyzet kialakítása, és ezáltal az én és a *te* szubjektumszerű megteremtése, itt is összeér a létre hívott másik metaforikus eltárgyiasításával. A versfelütésben még csak párhuzamként, illetve – a közös földtörténeti eredetre utalva – egyfajta tudományos evidenciaként szerepel egymás mellett a két anyag: a mészkő és az emberi csont („*a mészkő minden formája, / tehát a te csontjaid egy része is valamikor oldott / állapotban volt a tengerben, anya*"), de ez a párhuzam a vers további részében egy „sajátos allegóriává" (P. Simon 2017: 116) tágul. Az allegória sajátossága, hogy a hatodik sortól kikülönithetetlenül eggyé szervesül benne az anyag és az anya, a mészkő és a megszólított. Az *anya* megszólítás csak a huszadik sorban hangzik el ismét: „*Apró kalcitkristályokból állsz, anya.*" A metaforikus aposztrofé mint a személyjelölés egy speciális módusza itt egyszerre tesz személyessé és tárgyiasít el. E két tendencia permanens nyelvi ozmózisa hozzájárul a világban szétszóródott, a tárgyak és más élettelen létezők szerkezetében jelen lévő anya képzetének a megteremtődéséhez. Ez a szétszóródás a Culler-féle

aposztrofé-funkciók közül az internalizációra emlékeztet leginkább, csak míg arra a többszörös aposztrofé szolgál példaként, itt egyetlen megszólított van több metaforikus átnevezéssel.

A lebomló ásványi anyagból alapanyaggá vagy építőanyaggá válás metamorfózisa részben alátámasztja, részben át is értelmezi a „porból lettél és porrá leszel" evidenciáját. A versvégi rituális mészégetés és a Kőműves Kelemenről szóló népballada parafrázisa egyszerre hangsúlyozza az anya(g) mindenhol ottlétét és állandó hiányát. Úgy tetszik, e paradox jelen(nem)lét az aposztrofikus árvaság-versek visszatérő gondolata.

5. A gyászversek és az árvaság-versek kronotopikus sajátosságai

A halott anyát megszólító versek fenti két csoportja, vagyis a friss veszteségélmény hatására írt gyászversek és a gyerekkori veszteség okán hosszú ideje fennálló hiányállapotból megszólaló árvaság-versek beszélőinek diszpozíciója és a versek kronotopikus sajátosságai alapvetően különböznek. A még csak pár hete vagy néhány hónapja halott anya megszólításában – Takács Zsuzsa és Kántor Péter verseiben – még érződik egyfajta közelség vagy közvetlenség, az aposztrofikus megszólítások, felszólítások és kérdések, bár válasz nem érkezhet rájuk, hasonlatosak egy hétköznapi beszélgetés elemeihez. Ez a közelségélmény egyrészt a halál és a megszólalás között eltelt idő viszonylagos rövidségéből, másrészt a halott ember zárt terekben (szobákban, lakásban, házban) koncentrálódott hosszú életidejének és a mementóként megőrzött személyes használati tárgyaiban folytatódó jelenlétének a „kézzelfoghatóságából" következik.

Simon Márton és Závada Péter árvaság-versei, melyekből az anya korai elvesztése, a nélküle töltött évek hiányállapotának huzamossága körvonalazódik az olvasó számára, nemcsak időben távolítják el egymástól a halott anyát és az őt megszólító beszélőt, de az olvasói figyelmet térben is távolabbra: a természetbe vagy az épített környezetbe, vagyis egyfajta nyitottságba irányítják, szétszórva (alap- vagy építőanyaggá téve) benne az anyai szubsztanciát.

A gyászversekben szerepeltetett használati dolgok statikus tárgyiasságának és az árvaság-versek leírásaiban, illetve metaforikus aposztroféiban megjelenő természet folyamatosan képződő, át- és egymásba alakuló anyagszerűségeinek létmódja eltérő. Ami tárgyszerű, az megőrizhető, de ki is dobható vagy el is adható; ami anyagszerű, az külön életet él, afelett nem rendelkezik a beszélő. Az egykori otthon különféle emléktárgyai inkább *körbe*veszik az ént, míg a mindenhol vagy mindenben jelen lévő anyag (például a tenger, a kőolaj vagy a mészkő) *körül*veszi, körbeöleli, sőt magában foglalja, felépíti, keletkezteti, vagyis

anya(g)ként újraszüli a szubjektumot. Míg az anyai jelen(nem)lét az itt vizsgált gyászversekben inkább (hulla)merev vagy tárgyszerű, és zárt terekben kerül vele érintkezésbe a beszélő, addig az árvaság-versekben oldott (atomizálódott) vagy anyagszerű, és a természetben, annak körforgásában tapasztalható meg inkább.

Ezek a kronotopikus sajátosságok a versekben színre vitt kommunikációs helyzetet is befolyásolják. A halott anyához való beszéd az első verscsoportban akadálytalanabb, mert egyfajta közelségélménnyel párosul, míg a másodikban nehezített, mert különféle távolságokon, a beszélő és a megszólított közötti, kitöltött vagy „kitöltetlen tereken" kell(ene) keresztülhatolnia ahhoz, hogy a címzettjéhez elérjen. Bár érzékeljük ezeket a különbségeket, azt is tudjuk, hogy az aposztrofikus beszédszólamok többnyire tudatában vannak saját fiktív voltuknak, vagyis eleve számolnak a válasz hiányával, a kapcsolat újrafelvételének lehetetlenségével. Ahogy A merülés elmélete című Simon-vers beszélője fogalmaz melankolikusan: „Azóta nincs kapcsolat, mert ez nem az."

A halott anya sem a gyászversekben, sem az árvaság-versekben nem felel, tárgyias vagy anyagszerű jelen(nem)létével mégis állandóan körbevesz vagy körülölel.

Irodalom

Balázs Imre József 2016. Hasonlatgépezet. *Alföld* 12: 104–107.

Bedecs László 2012. Ketten az úton. Simon Márton és Nemes Z. Mário költészetéről. *Bárka* 3: 67–71.

Culler, Jonathan 2000. Aposztrophé. *Helikon* 46: 370–389.

Csobánka Zsuzsa 2011. Kettős teher, kettős szorítás. Simon Márton: Dalok a magasföldszintről. Új Forrás 2: 63–66.

Deczki Sarolta 2013. „Csak ami kell" Kántor Péter: Köztünk maradjon. *Alföld* 7: 46–52.

Kántor Péter 2012. *Köztünk maradjon. Versek 2009–2012.* Budapest: Magvető.

P. Simon Attila 2017. Nedvek, érintések, üresség. Závada Péter: Mész. *Tiszatáj* 5: 113–117

Semság Tibor 2018. „A részecskestruktúra adja az élénkpiros színt" A természettudományra jellemző nyelvhasználat és szemléletmód nyomai kortárs verseskötetekben. *Kortárs* 7–8: 144–148.

Simon Márton 2010. *Dalok a magasföldszintről.* Budapest: L'Harmattan.

Simon Márton 2014. *Dalok a magasföldszintről.* Budapest: Libri.

Smith, J. Mark 2007. Apostrophe, or the Lyric Art of Turning Away. *Texas Studies in Literature and Language* 4: 411–437.

Szalagyi Csilla 2022. *Takács Zsuzsa költészete.* Budapest: L'Harmattan.

Szénási Zoltán 2013. A könnyek tárgya. *Alföld* 7: 39–46.

Szűcs Terézia 2002. Van későbbi idő? Bevezetés Takács Zsuzsa költészetének olvasásába. *Műhely* 5: 62–64.

Takács Zsuzsa 2019. *A Vak Remény. Összegyűjtött és új versek.* Budapest: Magvető.

Takács Zsuzsa 1995. Halálszoba. *Jelenkor* 4: 289.

Takács Zsuzsa 1996. *Utószó. Új és válogatott versek.* Pécs: Jelenkor.

Závada Péter 2015. *Mész*. Pécs: Jelenkor.

„You're Made of Tiny Calcite Crystals, Mom"
Forms of addressing a dead mother in recent Hungarian poems

In this paper I examine some of the mourning and orphan poems of four contemporary poets, Zsuzsa Takács, Péter Kántor, Márton Simon and Péter Závada, in which the lyric speaker addresses the dead mother. The poetic analyses focus on the aprostrophic mode of speech, the experience of time and identity, the poetic representation of objecthood and memories, the materiality of the poetic 'landscapes' and metaphorical aprostrophes as a special mode of personification.

Keywords: apostrophe, mourning poems, orphan poems, materiality, personification

Osztroluczky Sarolta
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
osztroluczky.sarolta@btk.ppke.hu

Ágoston Enikő Anna

Az alkotói én poétikai kiterjesztése (A lírikus epilógja, Vers versek helyett, „Költőnk és kora”)

Kivonat

A lírai én pozíciója egy olyan nyitott nyelvi kiterjedéssé válik a 20. század első felének költészetében, amely referenciálisan szoros kapcsolatba kerül a vers egészének hangjával. Az én nyelvi és poétikai kiterjedését három kontrasztos példán mutatom meg a tanulmányomban, amely az én egyre táguló és a versalakulás szempontjából egyre dinamikusabbá váló szerepkörét tárja fel. A lírikus epilógja hangsúlyosan az én személyjelölésének grammatikai és hangzó formáiba zárja a verset, valamint egy körkörös szerkezettel reverzibilisen is a versbe zárja az ént. Szabó Lőrinc verse, a Vers versek helyett egy szabadabb teret nyújt az énnek azzal, hogy a verset egy nyelvelőttes szenzualitásba helyezi, amely az én birtokviszonyába helyezett testben tárolódik. A legtágabb énkiterjedést a „Költőnk és kora” című József Attila-vers valósítja meg azzal, hogy az én nyelvi részegysége és elnyelője is a folyamatosan készülésben tartott versnek, majd a vers végén, a legtömörebb kész ponton felülírja és elnyeli az ént, amely addig őt nyelte el.

Kulcsszavak: lírai én, huszadik századi költészet, Szabó Lőrinc, Babits Mihály, József Attila

1. Bevezetés

A lírai én hangja nem az egyén megnyilatkozása, hanem ellenkezőleg: a költői szubjektum megszólalásának helyét a nyelv veszi át (Agamben 2019: 103). Amikor Giorgio Agamben a szégyenről értekezve Keats levelét említi példaként a költői szubjektum megsemmisüléséhez a nyelvi alapú lírai én javára, akkor a folyamatot a szégyenérzettel kapcsolja össze (Agamben 2019: 98–104). Az Agamben által idézett és elemzett alkotói tapasztalat: a szubjektum

megszólalásának ellehetetlenülése a benne megszólaló külvilág hatására, amely aztán a versírásnál a nyelv megnyilatkozásaként objektiválódik, találkozik Szabó Lőrinc *Tücsökzené*jének alkotói szégyenállapotával is.[1] A szégyenérzet összekapcsolódása az alkotói szubjektumvesztéssel és egy új nyelvi természetű megnyilatkozás történésével azért is válik izgalmassá, mert a szégyennek az a jellemzője kerül előtérbe, amely a feltárulkozás leplezhetetlenségét vonja maga után.[2] Ahogy a költő szubjektumát felülírja egy objektiválható lírai én, úgy ez az üres „én" mint nyelvi elem, performatívan helyettesíthető. A behelyettesítő számára a nyelvi-értelmezői befogadással – ahogy a költő is médiumként befogadja ezt az ént – elrejthetetlen megmutatkozás jön létre, amely a szerzői szubjektum kitárulkozásának lehetetlenségével szemben mutatkozik meg. A lírai én ürességének kitöltése az értelmezői folyamatban a vers különböző poétikai konstellációinak mentén történhet.[3] Olyan hanggá válik a vers, mint Rilke sírfelirata: egy hang, amely rétegzett, mint egy rózsa szirmai, de ha a rétegeket lebontjuk, nincs közöttük a hang forrása (Kulcsár-Szabó 2007: 115–121). A személytelenedett, a lírai én médiumaként működő költőlét maga az alkotás folyamata, a referenciálisan függetlenített költői én létállapota. Ez a rögzíthetetlenség az alkotás állandó dinamikájával kerül párhuzamba, akár a születés folyamata egy örök be nem fejeződésben. A vers születésének és az én nyelvi kiterjedésének összefüggéseit, az alkotásra reflektáló versekben elhelyezett lírai én szerepét három kontrasztos művön (A lírikus epilógján, a Vers versek helyetten és a Költőnk és korán) keresztül vizsgálom az én zártságától a nyíltabbá válás irányába haladva.

---

1 Néhány példát idézve:
„úgy szégyeltem, hogy... költő lettem, és / életem ma is gyerekeskedés." (Szégyen), „És ahogy / tetszett néha, mily tárház tündököl / bennem, mily élet, mily zsúfolt tükör, / sokszor úgy féltem, hogy nekem talán / nincs is egyéniségem! Tétován / néztem szét: színház vagyok, tarkaság, / de nem üres-e nélküled, Világ?" (A régi játék), „*De bármit bármelyik, többnyire jó / volt, amit tett, míg külön tette, míg / mintegy magától - csak a harmadik / vált szégyenemre: az az állapot, / melyben a gyors átmenet dadogott.*" (Három lélek)

2 Lévinas a szégyent a meztelenség példáján keresztül definiálja: ahogy lényegét az önmagunktól való elmenekülés lehetetlenségében látja. A meztelenségben az a totális létezés tárul fel, a létezés végső intimitása, amelytől képtelenek vagyunk távolságot tartani és a tekintetek elől nem tudjuk elrejteni (Levinas 2003: 56-57).

3 Mindenképpen figyelembe kell venni azt a problémát, amelyre Kulcsár-Szabó Zoltán hívja fel a figyelmet a lírai én fogalomtörténete kapcsán: nem a befogadó énje tölti ki a lírai ént (Kulcsár-Szabó 2007: 126). Inkább egy alkotói folyamat játszódhat le a befogadásban, amely a vers hangjának, a lírai énnek az újraalkotását viheti véghez a vers poétikai konstellációja mentén, melyben a vers egységei közti párbeszédből rajzolódik ki az alkalmi értelmezésben az én.

2. Babits Mihály: A lírikus epilógja

A lírikus epilógját egy metapoétikai gesztus határozza meg, amely explicit módon a vers szemantikai-tematikai és impliciten a nyelvi-poétikai síkjába is beíródik, centrális pozíciót nyújtva az én hangjának, személyjelöléseinek. A lírai én és a vers kapcsolati konstellációja egy körkörös bezártságba helyezi a versben megszólaló hangot, olyan körbe, amelyből csak egyetlen mód nyílik a kiszabadulásra: a hang megszüntetésével, az elhallgatással. Mintha a Rába György által feltárt reláció A lírikus epilógja és a schopenhaueri metafizika körmetaforája között nemcsak tartalmilag határozná meg a verset, hanem a nyelvi formára is kiterjedne (Rába 1981: 18–19). Az én a nyelvi formán keresztül, akár a gömb felszíne, felismerhető, határolható, de teljes megismerése túlmutat a formán. Ahogy azt már Nemes Nagy Ágnes is érzékelte, a vers énje paradox módon egyszerre zárt és kiterjeszthető (Nemes Nagy 1984: 280–33). Az én léte egyenlővé válik a vers létével, valamint ez a reláció reverzibilis, akárcsak a vers folyamatos önmagába érése a körkörösség zárt és egyszerre végtelen paradoxonával. A végtelen reverzibilitás az énnek és a versnek egy olyan grammatikai-poétikai zártságot nyújt, amely felnyitható a vers határain belül a végtelenbe a kör befejezhetetlenségében, de mégis határolt marad, és így terjed ki az én a vers hangjára, a vers zárt végtelenére.

A lírikus epilógja önreflexiójában a képiség szintjén megjelenő körkörösség („*Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm*") az én determinált kiterjedését viszi színre a kint és bent tükröző relációját is felhasználva („*Vak dióként dióba zárva lenni*"). A dió-metafora a gömbbe zárja a létet, azonossá téve az ént és a világot, mint méretben különböző, de formára és materialitásra egyforma létezőt. Az én és a mindenség, a bent és a kint olyan értelmezésben válik azonossá, mintha a mindenség is korlátozott határokkal rendelkezne az én és a vers mintájára. Szerkezetileg a vers elejére és végére elhelyezett végpontkijelölések kiasztikus kereszteződése és megfordíthatósága teszi lehetővé a folyamatos ismétlődést: a keresztezés a kör végtelenségéhez hasonlóan a kezdettől a végig jutás megfordításával a vég visszafelé, a kezdethez irányít, a kezdet pedig újra a véghez: „*Csak én bírok versemnek hőse lenni, / első s utolsó mindenik dalomban*", „*jaj én vagyok az ómega s az alfa*". A megfordítást a rímkényszer, a formakövetés is kiválthatja,[4] mely a költői eszközök, a nyelv kereteibe zártságot implikálja. Tulajdonképpen a versben többszöri alkalommal is előforduló „*magam*" személyes névmás palindromként az én nyelvhez rögzített, végtelenül körbeérő

[4] „[Ú]gy tűnik, mintha a rímkényszer lenne a „fordulópont", […] a szonettforma, vagyis bizonyos költészeti konvenciók által meghatározott" (Vida 2006: 104).

zártságát viszi színre a szó bármelyik irányból történő olvashatóságával felcserélhetővé téve a kezdetet és a véget.

Az én a nyelvbe záródik a grammatikai és a hangzásbeli megkomponáltsággal. Az énből való szabadulás azért is lehetetlenül el, mert a nyelvbe ágyazódik az én szemantikailag („*mert én vagyok az alany és a tárgy*") és grammatikailag is a hangzással egybekötve. Az egyes szám első személy igeragjai („***m**indenséget vágyo**m***", „***m**ég tovább **m**aga**m**nál ne**m** jutotta**m***", „***m**ár azt hisze**m***", „***m**egundorodta**m***", „*körö**m**ből nincse**n** **m**ód kitörnö**m***", „*tudo**m***", „***m**aradok*"), a személyes névmás különböző alakjai („***m**agamnál*", „*nincs rajta**m** kívül se**m**mi*", „***m**aga**m** szá**m**ára*") és a birtokviszonyok („*verse**m**nek*", „***m**indenik dalo**m**ban*", „*körö**m**ből*", „*nyíla**m***", „*vágya**m***") a körülöttük lévő szavakban és a bennük megszólaló gyakori m-ekkel morajló vagy mormogó hangzást hoznak létre. Ez a grammatikai-hangzó mormolás csak az én, a hangadó számára érthető, a kívül eső hallgató számára nehezen dekódolható, mintha nem lenne megszólítottja, hallgatója a mondottnak: belső monológgá teszi az én grammatikájába zárt zeneiség, amely az egész vers meloszát átjárja.

Az énhang(zás)ból való kitörés egyik kísérlete az, hogy a főnévi igenevekkel – tehát a ragozás kivédésével – kiterjesztik az én létét („*Csak én birok versemnek hőse lenni*") a „*hős*" létigéjének főnévi igenévként való használatával, és a mindenség („*a mindenséget vágyom versbe venni*") valamint a diómetafora („*Vak dióként dióban zárva lenni*") esetében is ezt a fajta grammatikai felszabadítást használja a vers. Ez az én kiterjesztésének vagy a mindenség beemelésének lehetséges módozataiként szolgálhat: átruházza a mindenséget az énre és az ént a mindenségre. Azonban ez a megoldás kapcsolatba lép a korábban említett diómetaforával is, így a mindenség az énhez hasonló határoltságban válik az énnel azonossá: ellehetetlenül a kitörés lehetősége. Hasonlóan működik a vers, amikor a „*törés*" főnév mentesíti magát az alany grammatikai jegyeitől ellentétben a „*törnöm*"-mel („*s* ***törésre*** várni beh megundorodtam. / Bűvös körömből nincsen mód ***kitörnöm,***"), ezzel is mintha az egyes szám első személy ragját próbálná kivédeni a hang. Egy töréspontonszökhetne ki a vágy, ahol az egymást követő két sornál az egyiknek az elejére, a másiknak a végére kerül a törésre utaló kifejezés, így beér egy ciklus, ahol az egész vers körbeér a már említett kiasztikus kezdet-vég és vég-kezdet párral. Ez a két sor pontosan a vers közepén helyezkedik el, mint egy legbelső burok, melyet a nyelv alkot és zár le. Ahogy az én azonosul a vers megszólalásával, a nyelv keretei közül nincs szabadulási lehetőség, csak az elhallgatás törheti meg a nyelvet. Amint a birtokos viszonyból, a „*nyilamból*" kiválik a kettőspont után a „*vágy*", létrejön az elhallgatás („*csak*

nyílam szökhet rajta át: a vágy –"). A nyíllal azonosított vágy a nyelv szintjén az elhallgatás pillanatában szivárog ki és valósul meg. A kötőjel vizuálisan is nyílként érvényesül, amely a csend- és a nyíljelölésben jön létre, a kettő egymás függvénye. A nyíl és a vágy azonosításával az elhallgatásban felszabadul a vágy, és annak tárgya: a mindenség versbe foglalása („*a mindenséget vágyom versbe venni*"). Az ezt követő sorban visszavonja a „*vágy*" megvalósulásának lehetőségét („*de jól tudom, vágyam sejtése csalfa*"). A vágy a vágyam birtokviszonyba kerülve elveszíti autonómiáját, így a vers megtörésének lehetőségét is. A nyelvi megszólalás az, amely megszüntetve a hallgatást, a vágy beteljesülését lehetetleníti el. Ugyanakkor a vers címe (*A lírikus epilógja*) az egyes szám harmadik személy birtokviszonyába helyezi a verset, az összegző, befejező epilógust, amely ebben a distanciában egy objektiváltan leválasztható énhangzást hozna létre, egy eltávolíthatót, ugyanakkor a vers olvasása közben az ént megalkotva megközelíthetőt.

3. Szabó Lőrinc: Vers versek helyett

Amíg A lírikus epilógjában a vers az énben és az én a versben kiasztikus kapcsolatban jön létre, és így össze is mosódik a kettő a címben megjelölt szerzőtől leválasztható objektivitásban. Addig Szabó Lőrinc versében, a Vers versek helyettben az én szintén egy üres, kitölthető nyelvi tér, de a verssel csupán birtokos, gyakran másodlagos birtokviszonyú relációban van, mert a vers az én és a referenciális kint közötti szellemi, lelki, biológiai térben képződik, melyben a kint elveszíti a referenciális értékét az én pedig a szubjektivitását. Az én birtokában lévő térben különböző, de érintkező poétikai metódusokkal születik meg a vers az élet vagy ihlet erejével, így a testhez, szellemhez és lélekhez kapcsolt személytelenedett én instrumentumként ad teret a vers különböző medialitású születésstádiumainak.

A Te meg a világ című kötettől kezdve jellemzővé válik Szabó Lőrinc költészetére a szellemi működések testen keresztüli megmutatkozása, a külvilág szenzuális megtapasztalása, a testben való tárolása, melyhez a befelé is látó tekintet fér hozzá. A növényi, állati és humán élet egyenértékűvé válik, és egy olyan szubjektum jelenik meg, aki elbizonytalanodik saját vezérlésével kapcsolatban (Kulcsár Szabó 2019: 54–92). Az életnek az irányító jellege egy újabb aspektusban válik érdekessé ebben a költészetben, amikor a vers alkotásának aktusában fejti ki erejét, akár a vers nyelvét működtető és meghatározó ihlet. A Vers versek helyett az alkotói folyamatban keletkező verset leválasztja az énről és a referenciáról is. Ez a metódus egy harmadikban, a kettő közöttben, egy létállapotban lokalizálja a versalakulást, amely a szülés, születés allegóriájába ágyazódik. Ebből a szempontból a kiinduló kérdésfelvetés az lehetne, hogy hogyan ágyazza be poétikai és

nyelvi szinteken az éntől és az ő-től való elválasztottságot, a kettő között húzódó relációt a vers, és hogyan hozza kapcsolatba ezt a szülés és születés allegória konstellációhálózatával.

A vers első tizenhárom sorában az „ígéret" performatív mechanizmusát az én az ő-be helyezi át, hogy felmentse magát a versírás felelőssége alól, így megvalósítja nyelvileg az én mediális, ő-nek kiszolgáltatott funkcióját már a vers elején. Az első sor („*Hol a tíz vers, amit ígértem?*") után csak a többes szám első személyre és az első szám harmadik személyre vonatkozó birtokviszonyok és igeragok jelennek meg a tizennegyedik sorig. Az én autonómiájának elvesztése a vers megfoganásának poétikai konstellációjában inszcenírozódik. A „*pillanat […] szeme*" birtokos viszony a szemet, mint látószervet a pillanathoz, az időből parciálisan leválasztott egységhez, emlékhez társítja, és egyesíti vele. Ezzel az érzékelés feltételévé teszi az emlékezést, a szembe pozicionálja az éntől leválasztható pillanat tartalmát, ezért is válhat belsővé a kint („*belső csodálkozás*"). Az „*el-elmerengő*" kifejezés a prefixum iterációjával rengő hatást kelt, és közben az emlék testbe merülése is jelen van az inskripció és a szemantikus pillanat szembe való elhelyezése által. A soráthajlás összeköti a testbe írt emlékezetet a lélekkel, és a kettő kapcsolatával megvalósítja a születés folyamatának kezdetét: „*minden költészet anyja. Fénymohó / lelkünk észleli a fogantatást*". A fénymohó melléknév a költészet anyjára is vonatkozhat, a szem képszerű vagy fényképszerű emlékezetére, fénytároló, befogó optomediális képességére. Ugyanakkor a – többes szám első személy birtokviszonyában az én határain túlra kiterjesztett – lélek a fényérzékelés szellemi tárolójaként lép kapcsolatba a szem szenzualitásának átsajátításával. A kétszeres azonosító értelmezős szerkezet („*A / pillanat el-elmerengő szeme / látta csak, a belső csodálkozás, / minden költészet anyja.*") a testi működéssel, a pillanatot magába foglaló és ahhoz parciálisan hozzátartozó szemmel azonosítja az ókori görög mitológiára utaló „*költészet anyját*", Mnémoszünét, a múzsák anyját, aki az emlékezet istennője. Az ógörög ihlet előfordulóan a múzsai megnyilatkozást lehetővé tevő lelkesült állapot, mely a költői ént megfosztja irányító hatalmától (Murray 2015: 158-174). A Vers versek helyett ugyan alludál a hagyományra, és az ént megfosztja hatalmától, de testét mediálisan átadja egy másik megnyilvánulónak: az életnek, amely így az ihlet, és a múzsa helyettesévé válik, ahogy a test és a lélek, a szellemi alkotással kapcsolatba kerül egy énen túlra terjesztett működéssel.

Az „észleli" kifejezés még az agyi tevékenység szellemi processzusát is konnotálja a kapcsolatteremtésben. A test és a lélek kapcsolata továbbá a vetélésben valósul meg, ahogy a lélek ígéretét a test performatív teremtő képessége hajthatná

végre, ahogy a vers a nyelvi materialitással is világra jönne. Ahogy a test is, a lélek is átveszi az érzet hordozását, az érzetét, amely mediális váltásokon keresztül megszületik a nyelvben. Az érzet értelemmé válik a „*hogy egyáltalán / értheti a költőt, aki nem az*" sorokban. A „*költő*" és a távolra mutató „*az*" deixis azonosítása teremti meg a távolságot, ahogy a költő jelenléte már nem a megértés függvénye, csak távoli jelenlévő, akivel az értelmezés által kapcsolódhat a „*nem költő*". A „*költő*" hasonló és alkalmi nyelvi esemény, mint a lírai én, aki egy üres hely, és az alkalmi, versolvasás közbeni hangadás tölti fel. Ugyanígy, a lélek is – ahogy a leválasztható vers – a költőnek parciális, tőle függetleníthető egysége az egyes szám harmadik személyű érzelemközvetítéssel és az élet (emlék)tárolóműködéssel: „*S nem csoda, hogy úgy ujjong: a megélt / költemény a legszebb*". A testbe kerülve az emlék az objektív tárolóként működő én birtokviszonyában van jelen.

Az első testi organizmus medialitásában őrzött verspélda a referencia és a költő között húzódó szenzuális viszonyt hangsúlyozza: „*nem ő; kapcsolatunk / fájdalma, nem én*". A kapcsolat két végpontjára kerülnek a személyes névmások, így a kettő érintkezéséből származó érzelem válik a kapcsolatteremtő, szintaktikai szerkezetben is megmutatkozó híddá, amely a többes szám első személy birtokviszonyával is megerősíti a relációt az ő és az én között. Ezt a kapcsolatot viszik színre a melo- és optopoétikailag is hidat képező sorok: „*Egy kataláng / az első köztük; éles csonkja még / ma is ott száraď, ahol megcsikart, / Akarattyán, a híd-roncsnál.*" A kataláng az énnel kapcsolatba kerülve – de kettejük közötti kapcsolódásban – a testi érzeten keresztül válik láthatóvá, emlékké, verssé. A szenzualitás a növényre vonatkozó négy sorban válik hangsúlyossá: „éles", „*megcsikar*", „*száraď*". A „*cs*" hangzók a „*csonkja*" „*megcsikart*" és „*híd-roncsnál*" szavakat melopoétikusan összekötik a csattogó, nyelvben csattanó hanghatásukkal. Az „ott" deixis rámutat a „megcsikart" pontra és a helyszínre is („*Akarattyán a híd-roncsnál*"). A híd-roncs és a növény a fragmentális (csonka) tulajdonságokon és a megcsikaráson keresztül felcserélhető kapcsolatba kerülnek, mintha az érzet az egész térre kivetülne, ahogy a szenzuális kapcsolat fájdalma is megtépázza a testet. A növény úgy íródik be a testbe, hogy kihasználja az érzékelés adta fájdalmat, a test részévé válik ezen keresztül, közben mégis külső, idegen anyag is marad, mint egy fullánk: „*nyaram fullánkja*". A nyárból csak az marad meg, ami taktilisan hat. A taktilitás némaságában ugyanúgy jelen van a ki nem mondott vers, mint a rögzített textualitásban: „*Néma vers komor / viszonyunk lett, nem ő; kapcsolatunk / fájdalma, nem én: így teremt a lét / kvalitásokat, melyek nincsenek, / s tényeket, melyek egy vonatkozás / gyermekei csak s tündér rabjai.*"

Az élet erősödik fel ebben a kapcsolatban, és az élet árnyalataiból születik a vers: „így teremt a lét / kvalitásokat".

A „*mirígyeim álmában*" összegződik az eddig leírt sorok lényege: a szellemi és testi aktivitás elválaszthatatlansága. Ugyanakkor ebben a dupla birtokos szerkezetben a vers lényegi és elsődleges médiuma (az „álom") az énnel másodlagos kapcsolatban van: tőle elválasztható, mint kívülről figyelhető tároló, akárcsak a „*nyaram fullánkja*", ahol a „*fullánk*" az énnel kerül kapcsolatba a másodlagos birtokviszonyon keresztül, de mégis függetlenedett leválaszthatóságban. Hasonlóan a testi matériák kezelése is, ahogy az éntől elválasztható, annak a birtokában lévő tárolókként jelennek meg: „*Mind megvan hát az a tíz vers. Hol? A / húsomban, idegemben, valahol / mírigyeim álmában.*" Az énhez tartoznak a birtokviszonyban, de mégis autonóm tárolók, melyekhez az én hozzáférhet, de képes eltávolodni tőlük. Az én és az ő kapcsolatba kerülhet az említett birtokviszonyokban, annak ellenére, hogy az én és az ő közti verbális dialógus ellehetetlenül nyelvi szinten: „öt hete szidom, / nyaram *fulánkját. De, bárhogy szidom, / nem sejti bűnét, azt, hogy becstelen / belesántúltam.*" Az én és a referenciális ő között a distanciát a kettő közötti – nyelven túli, de versnyelvben megvalósuló – Szabó Lőrinc poétikájára jellemző dialogikusság szünteti meg.[5] A *Vers versek helyett*ben a dialogikusság elve a versírás reflektív folyamatához igazodó formában jelentkezik és teremti meg a vers megszólalásának leválaszthatóságát a dialógusban résztvevő két végpontról. Az én és a külső referenciális világ (vagyis az ő) között létrejövő dialógus a vers. A dialogikusság legszembetűnőbb megmutatkozása a kérdés-válasz struktúra ismétlődése, amely egy jelenlevő másikat feltételez, akinek a hangját a vers közvetíti, mintha egy másik médium – jelen esetben a lírai én, a vers textualitása, nyelvi materialitása – lenne szükséges a dekódolható kérdésfeltevéshez. Hasonlóan működik a test maga is, amely létrehozza a dialógusba lépés közvetítő közegét a lírai én és a külvilág között. Ezt a kapcsolódást az élettel azonosított ihlet tartja működésben, de ahogy a születés is alkalmi esemény, úgy maga a vers is az, akár a dialogikusság aktusa. Az én és az ő hangadási lehetőségeiből születik meg a vers polifon megszólalása. Ez a polifónia mediálisan is sokrétű, ahogy a képiség, a hangzás különböző fajtái, a nyelvi retorika mechanikája érvényesül a párbeszédben. A külvilág több ponton is a referenciális ő-vel azonosítható, közben pedig a versre vonatkoztatott ő-vel is egyenlővé válik. Eldönthetetlen a különbség, így a dialógusban születő vers felülírja a referenciális külvilág megszólalását, és azonosítja magával azt. A születő vers a dialógus eredménye, és ugyanígy az én is magáénak tudja a kimondással

[5] Szabó Lőrinc poétikájának dialógikusságához lásd Kabdebó (1996: 20–43).

és az énhez hozzá kapcsolt testen keresztüli birtoklással. A dialogikus hang a lírai ént is felülírja, ahogy a referenciális kintet, mindkettőt eszközként használja fel, hogy a párbeszédben megszülessen, nyelvi és szenzuális medialitásukban tárolódjon. Végül az én és az ő egybemosódik a vers végén az instrumentalizáláson keresztül: így lesz a leváló dal a kettő közös produktuma.[6] A vers hangja ebben a kölcsönösségnek kiszolgáltatott folyamatban születik meg, és megy keresztül a külvilág és az énnel kapcsolatban lévő test dialógusának mediális váltásain, ahogy azt a vers folytatja a második verskezdemény verbalizálásával.

A születés folyamatát a zene tematikus megjelenésétől kezdve vizuálisan is jelölik a zárójelek, mint a test burkának vizuális jelölői. A test zárt burkában lévő és a kívülre hozható vers között különbséget tesz a Vers versek helyett. Ahogy korábban már előkerültek a birtokviszonyokon keresztül – az éntől leválasztható – testben tárolt versek, úgy a zárójelek között tárolódik a vers szellemi tartalma, mielőtt átkerül a zene mindkét irányba ható medalitásán keresztül a nyelvbe. A belső, kívülre hozható zene a suttogás nyelvi artikuláció és a vers metaforájában a textuális – az én birtokába helyezett – forma megvalósíthatóságára alludál:

(1) (zenének mondom, oly anyagtalan,
megfoghatatlan), ez a révület
negyvennyolc éve kelt és altat és
csupa látomás, csupa suttogás:
ez az én élt versem! és, óh, milyen
bőven van, akár tízszer tízre is
futná naponta! Csak kedv kell, s idő
s fesztelenség kell, kiszűrni a nagy
zsongásból a külön dallamokat.

A látomás optopoétikussága és a suttogás melopoetikussága (ahogy a vers a test szenzualitásán keresztül alkalmazza a nyelv akusztikáját) a kimondható nyelvre hatást tesz, és abba átszivárog, összetevőiként létrehozza azt. Ennek a kettőnek az összjátékából jöhet létre a kimondás, melyre egy romantikus hagyománnyal reflektál a vers: az „óh" az invokáció invokációjaként, magának a hangnak a megidézésére tett kísérletként érvényesül, mivel szemantikailag ürességet jelöl (Culler 2015, 190, 213, 217, 223, 235, 236). A megszólalásnak olyan előkészítéséről van szó, melyben a vers még csak hangként, de nem konceptuálisan hozza működésbe

[6] „It is real as a meeting point of both sides, a 'mediation'" of body and world through the autopoietic self-realization" (Weber 2016: 29).

jelölői mivoltját. A lírai én üres helyét, önmagában üres hangját is jelöli, amely a verssel, de nem az én autonóm önmaga kimondásával telik meg. Előrevetíti a megszólalás feltételeit, melyek nélkül a vers csupán az invokáció folyamatára tett próbálkozás marad egy üres, ajakkerekítéses hangként az „óh"-ban.

A Vers versek helyett énje instrumentalizálódik, amelyen keresztül a vers megszólal: „*Ez itt önmagán tűnődött, saját / működését fogta szavakba: ezt / küldöm jövendő társai elé, / én, a hangszere*". A romantikus költészetben gyakori a költő hangszerhez hasonlított megjelenése, melyen keresztül a természet szólal meg. Ennek egyik legismertebb példája Shelley *Óda a nyugati szélhez* című verse (Wilson 2009: 125–145), melyet Szabó Lőrinc fordított magyarra. A romantika gyakran használt eszközöket a természethez való hozzáférés során, hogy megértse a szenzualitás és a transzcendencia viszonyait: ennek az egyik eszköze volt az aeolhárfa, amely a szél fuvallatára, a természet hatására szólalt meg.[7] A természet lélegzete a Vers versek helyettben helyettesítődik és kiterjesztettebbé válik magára az életre, amely a humán organizmusban is benne rejlik, és maga a lélegzet már nem külső hatóerő, akár a romantikus szél, hanem belső forrású.

Az eddig már értelmezett (az életen keresztül testbe beíródó) szenzualitás válik az emlékezetté, amely így az életet és az azzal azonosítható ihletet is tárolja.

(2) éppoly gyönyört ad, mint amilyet az
élet maga: lélegzetem eláll,
úgy hallgatózom befelé, szemem
kettőzi látását, s köldökzsinór
köt, vissza, egy más világba, amely
érzékelés nélkül érzékien
hozza a mámort, mit alig merünk
hinni: az emlékezet ihletét.

A magyar *ihlet* kifejezés etimológiailag visszavezethető a lehelésre, ahogy a latin inspirare is hordozza magában a lehelés jelentését. Az emlékezethez társított ihlet felülírja a test lehelését, hogy felhívja a figyelmet az élet másfajta jelenlétére (mint amilyen az emlékezet), ahogy a vers ugyanezt közvetíti szemantikailag a lélegzet elállásával, a testben való hallgatással, az élet – és nem annak működtető folyamatainak, hanem – esszenciális kihallgatására.

[7] „The Aeolian harp […] was an instrument of inspiration. The Aeolian harp was superior to other instruments because its music was unpredictable and because it was played, not by man, but by the breath of Nature herself" (Hankins–Silverman 1995: 88, 86–112).

A „*kiszűrni a nagy / zsongásból a külön dallamokat. / Ez itt önmagán tűnődött*" esetében a dallamok és a közelre mutató deixis („*ez*"), sőt a helykijelölés („*itt*") a textuális önreflexiót és a zeneiséget relációba hozza. Az „ez az én élt versem" részletben az „*ez*"-be objektivált ő és a médiumként szolgáló én kijelöli szerepeit, amelyeket folyamatosan kibontogat a vers, de a végén kontúrosodnak ki a személyjelöléseken keresztül. Az ő, tehát a vers önműködően fejlődik az énben felhasználva biológiai és nyelvi organikusságát: „*Ez itt önmagán tűnődött, saját / működését fogta szavakba*". Az én pedig tárgyiasított nyelvi materialitás, melyet a vers működtet, akár az élet a testet. A vers végére a „*küldöm*" után eltűnnek a költői médium egyes szám első személyű igeragjai, objektíven, külső szemszögből beszél magáról egyes szám harmadik személyben, ahogy a versről is tette, így az én ő-vé válik, tehát elveszíti teljes önállóságát: a költő – ahogy maga az én, mint nyelvi esemény és közvetítő – instrumentalizálódik és róla/belőle leválasztható zeneiség lesz a vers.

4. József Attila: „Költőnk és kora"

A „Költőnk és Kora" az én pozícióját és a vers (meta)poétikai kiterjedését, valamint a kettő kapcsolatát egy olyan dimenzióba helyezi, amellyel megkísérli áttörni a nyelvi határokat a folyamatosan születésben tartott, darabjai közötti oszcillációval lebegő poétikai megszólalással. Ez a fajta poétika az ént nyelvi elemként használja mint a kifejezés szintaktikai-grammatikai részegységét, ugyanakkor ez az egység el is nyeli a verset, amely gondolati tartalomként jön létre az énben. Ez a reverzibilitás is hozzájárul a vers folyamatos darabokként lebegéséhez és összeállásához, akár a bolygók születésénél és halálánál, majd újraszületésénél. A versvég „bolygóvá" tömörült pontján a lírai nyelv a legkisebb materiális térre sűrűsödik, ugyanakkor a legnagyobb jelölői térfogatú kiterjedésnél a vers megszünteti az én személyjelölését, mintha az énegységet, porszemet már magába nyelt és az egésszé válás értelmében kiterjesztett, ahogy a vers utolsó versszaka kivételével a nyelvi egységek lazább térben lebegnek, előkészítve a forma megtalálását. A lírai én a vers tömörülési, megszületési pontján már nem olyan jelölői darab, amely egyenlő lenne a műalkotással, és nem is médiuma annak, mint az előző két versben.

Tverdota György természettudományos hatásnak tulajdonítja, hogy József Attila eljutott az ihlet és az Einsteintől kölcsönzött paradoxon, a „határolt végtelenség" azonosításához (Tverdota 2005: 383-384), amely úgy fogja fel a műalkotást, mint folyamatos dinamikában lévő egyetemességet. Továbbá Tverdota felhívja a figyelmet arra is, hogy a költő a „Költőnk és Kora" írásának időszakában

olvasta Arthur Eddington A természettudomány új útjai, valamint James Jeans A csillagos ég titkai című könyvét (Tverdota–Vas 1980: 35). Ennek a két könyvnek a hatása nemcsak a Tverdota által kiemelt táguló világegyetem szempontjából fontos, hanem a csillagok és bolygók születésének metódusa felől nézve is. Az űr üresnek tűnik, de nyomokban mindenhol anyag tölti ki, ritkult állapotban lévő gáz, és ahol sűrűsödik, ott látható köddé alakul (Eddington 1934: 198–218). A sűrűsödési pontokon egyre erősebb a gravitációs vonzás, gömbformájú gázlabdák alakulnak ki a ködből, amelyekből a csillagok születnek. A bolygók pedig a kicsapódott gázcseppekből keletkeznek, amelyek kihűlnek, amíg külső réteg nem keletkezik rajtuk, majd egy még nagyobb kihülés eredményeként az atomok szerves csoportjából kialakul az élet (Jeans 1943: 125–130). A természettudományosan leírt, üresnek tűnő űrből születő élet paradoxona hasonló a „Költőnk és Kora" semmi-és-valami, mindenség-és-semmiség viszonyaihoz, melyek feszültségében születik meg a vers maga. A valami birtokviszonyában megjelenő és a semmivel azonosítható por, és a versszakok végén punktuálisan is vizualizált porzás elsőre nem nyer értelmet az űr természettudományos viszonylatában, de Eddington érzékletes hasonlatával valószínűsíthetően beazonosíthatóvá válik József Attila metaforájának forrása.[8] Az én mintha ennek a porzásnak a stabilizálhatatlanságában lebegne, mint egysége a költeménynek, de nem mint az azt teljesen kitöltő és nem is mint vele azonos jelenlét. Az én birtokviszonyokkal lép kapcsolatba a készülő költeménnyel, valamint nyelvi egységként szintaktikai szerepet kap, miközben egy üres, változó interpretációs szólamokkal megtölthető nyelvi elem, amely a költemény(em) kénye-kedve szerint változik, és ettől nyeri el nyelvi eseményszerűségét, örök porzását és épülését.

A „Költőnk és Kora" első sorában a birtokviszony („*költeményem*") előrevetíti az én és a költemény közti kapcsolatot, melyben a kettő érintkezik, és a költemény interpretációja során kiderül: egy reverzibilis birtokolt és birtokló relációt hoz

[8] „Meggyőződésem szerint mindenkép valószínűtlen volt, hogy a csillagközti tér tökéletesen üres legyen. A természet gyűlöli az ürt; egyes atomok elszállnak a csillagokból s ködtestekből és szinte elvesznek a tér mérhetetlenségében, hasonlóan ahhoz, amint üres szobában meggyülemlik a por. Általános felvetés szerint, a csillagok egy, az egész tejutat felölelő, ős-köd bizonyos részein bekövetkezett tömörülésekből keletkeztek és ki lehet számítani, hogy e tömörülések nem fosztják meg teljesen az anyagtól a köztük fekvő részeket. Várható tehát, hogy a mindenség kissé poros legyen, vagy azért, mert az idők során a por felgyülemlett, vagy mert már kezdetben sem volt rendesen kitakarítva. Igaz, ma is folyik bizonyos söprés. A csillagok égi cselédekként futkosnak ide-oda és gravitációs erőkkel magukhoz vonzzák a közelükbe jutott anyagot. De a söprendő tér nagyságához képest igen kevés a tisztogató és a leírt módszerrel, számítások szerint, csak 10,000 billió év mulva fog az égi nagytakarítás befejeződni" (Eddington 1934: 179–180).

létre a vers,[9] mintha a költemény autopoiézisében az én folyamatosan aktívan részt venne, mint a vers által teremtett, és fordítva, a vers alakulását részlegesen befolyásoló nyelvi jelenlét. Az „én" szintaktikai értelemben parciális egysége a költeménynek, ugyanakkor a birtokviszony által és az „én" referenciális nyitottsága révén elnyelője annak. Az én mindig valaminek a viszonyában jelenik meg. Ennek egyik esete, ahogy az én személyes névmás („Én") egy felsorolás tagjaként szintaktikai szerepet tölt be: „Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad". A csillagrendszer részegységei, akárcsak a nyelv szabályozott felépítése, egy formai rendszert jelöl ki,[10] de a vers mégis képes felnyitni a nyelvnek ilyen típusú rendezettségét. A „Költőnk és Kora" a rendezettség nyitottságát valósítja meg, melyben az én is egy olyan nyelvi közvetítő, amely nyitott teret ad az olvasásában létrejövő interpretációs hangoknak.[11]

A vers egy korábbi változatában ez a sor szerepelt harmadiként: „*Szabály szerint költi kényem…*", melyben a determináltság és a szabadság egyszerre van jelen egy énhez kapcsolódó, de mégis az egyes szám harmadik személyben leválni képes birtokolt aktivitásában. Ahogy a „*költeményem*" szétbomlik a „*költi kényem*" rímpárra, nemcsak az említett részleges önműködés tárul fel, hanem a hangzásban alliteráló „*k*" hangok megvalósítják azt, amit a később odakerülő sor szemantikailag is kiemel („*K betűkkel szól keményen*"). Kulcsár Szabó Ernő írja a korábbi sor kapcsán: „a József Attila-versek hangsúlyosan olyan szabályok jegyében születnek, amelyek a poiészisz jellegű tevékenységet úgyszólván megosztják a szöveg mindenkori nyelvi alanya és a nyelv alkotó képessége között" (Kulcsár Szabó 2018: 64). A vers formálódásáról szóló versben a hangzás mintha formátlanul lebegne, mintha a versírás reflexiójáról szóló vers nem az a vers lenne szemantikailag és így nyelvformailag sem, amelyet a hang keres. Vas István relációba hozza a kemény k hangzást a – József Attila által ritkán használt – ereszkedő trocheus-szal, és megemlíti Német Andor visszaemlékezést, mely szerint József Attila először ritmikai egységeket írt fel egy papírra a vers írása közben, mivel ehhez kereste a szavakat (Tverdota–Vas 1980: 49). A hangzásból, egy láthatatlan, de létező materialitásból, mint az űrben lebegő gázból kezd folyamatos porzással

[9] Szabó Marcell is kitér rá, hogy itt a viszonyok nem rögzíthetők. Ehhez lásd Szabó 2022: 77.

[10] Egy paradoxont használva ír ugyanezzel a csillagrendszer metaforikával József Attila Gyömrői Editnek az egyik levelében: „úgy kellene hogy egymáshoz illeszkedjenek a szavak, a képek, a fogalmak, mint az űr szabadságának rendjében úszó esti csillagrendszerek" (Fehér 1976: 340).

[11] Ahogy Lőrincz Csongor kibontja a tanulmányában, az én hangjának alkalmi identifikációját folyamatosan meghatározzák az olvasás, hallás és mondás nyelvi funkciói, melyek eltérő referenciális effektusokat időzítenek (Lőrincz 2007: 186–209).

és gravitációs vonzással kialakulni a vers, melynek hangzásbeli darabja az én is, ugyanakkor a vers elnyelőjévé is válik.

A hangzás, a porzás darabjainak egymáshoz közeledését és a vers rendeződésének irányát jelzi a hasonlat trópusának poétikai használata is. A „*semmi*" és a „*por*" hasonlat, valamint a „*semmi*" és a „*valami*" szorosabb hasonlítása a „*világ*" kialakulásának egyre erősebb változatai. A „*lenne*" és a „*mintha*" lazítják a hasonlat tagjai közti viszonyt, a feltételes módban a semmi és a valami közötti köztes állapot (vagy inkább ezen a polaritáson túlmutató potencialitás) mutatkozik meg. A „*valaminek a pora*" birtokos szerkezet is a porral hozza kapcsolatba a „*semmit*" („*Ugy szállong a semmi benne, / mintha valaminek lenne / a pora...*"), ellentétben az utána következő hasonlattal („*Ugy szállong a semmi benne, / mint valami: a világ / a táguló űrben lengve / jövőjének nekivág*"), amely már a „*semmi*" és a „*valami*" hasonlatát teszi lehetővé, és a kettő kapcsolatában hozza létre a „*világot*". A „*semmi*" és a „*valami*" világképző találkozása hasonló a hang és a rögzített textualitás közti kapcsolathoz, amely az önreflexív – sort, betűket, címet említő, ugyanakkor alliteráló hangzást létrehozó – indításban jelenik meg szemantikailag: „*Ez a második sora. / K betűkkel szól keményen / címe: „Költőnk és Kora*"." A versnek tulajdonított hangzás a „*világ*" kialakulásában is visszatér hangutánzó szavakkal („*ahogy zúg a lomb, a tenger, / ahogy vonítanak éjjel / a kutyák...*"), mintha a „*világ*" és a vers maga azonosíthatóvá válna. Mindkettőben kölcsönhatásba lépő, de lebegő ritmikai, hangzó és nyelvi (és önreflexíven versalkotóelemek, mint a sor, betű, cím) darabok közelednek egymáshoz egy tömörülési pont iránya felé. A tömörülés és formamegtalálás folyamatosan összhangban van az „én" és a vers viszonyával, melyben az „én" a verset saját referencialitásává teszi, elnyeli és ezzel az „én" jelöltjévé válik a vers.

Az én az alakuló vers hangsora, így a világ materiálisan parciális darabkája is, de reflexíven magába is nyeli a készülő vers immateriális dimenzióját. Az egyes szám első személy személyes névmásának az „Én" utáni másodszori előfordulása a „*bennem*": „*mindenség a semmiségbe', / mint fordítva, bennem épp e / gondolat…*". A személyes névmásban lokalizált, a deiktikusan versnyelvbe ágyazott gondolattal újra csak az én nyelvi, mediális létmódja kerül előtérbe, melynek lehorgonyzott formájában a gondolat mégis szabadon szállonghat, akár a por.[12] Ha az eddigi interpretációs irány szerint rögzíthetetlent rögzítő, szabályozott rendszerként kezeltük a vers nyelvi elemeit, ahogy az ént is, amely mégis tartalmazója lehet egy rögzíthetetlennek, így a börtönmetaforát a „*mindenség*

[12] A „*benne*", „*bennem*" és „*benned*" eseteiben mindig láthatatlan, de a külsővel reverzibilis kapcsolatban lévő tartalom belső tárolására használja a vers a személyjelölés mediális szerepét.

a semmiségbe'" haladásával oldhatja fel a versolvasó a nyelvi elemek hanggal való megtöltése közben, ha a mindenséget valami rögzítettel azonosítjuk, akár a bolygókkal, a semmiséget pedig a látszólag üres űrrel. A „*mindenség a semmiségbe', / mint fordítva, bennem épp e / gondolat…*" sorokban a gondolat az „*e*" deixissel a versre, a textuális formára mutat rá, és közben önmagára is a nyelvben. A „*mindenség a semmiségbe*'" irányt fordítja meg semmiség a mindenségbe' értelemben, a gondolat nyelvi formába(n) való megérkezését. Nem is véletlen az elharapott „n", amelyet az aposztróf jelöl, hiszen itt tárolásról és közben dinamikus folyamatról van szó, a gondolat megszületéséről a nyelvi formában: a rögzített textust bomlasztja, porlasztja a gondolattal való feltöltés, mert ezzel rámutat sokféle megszólaltathatóságára, a hangok alakító erejére. A „*Nem való ez, nem is álom, / ugy nevezik szublimálom / ösztönöm…*" sorokban a deiktikusan a versnyelvbe pozícionált szublimáció ugyanolyan kettős folyamatot foglal magában az értelmezés irányától függően, amely a „*mindenség a semmiségbe*'" és a semmiség a mindenségbe' irányait egyszerre fejezi ki. Ha a fizika értelmében bontjuk ki a szublimációt, akkor a szilárd anyag légneművé válásáról beszélhetünk. Ha viszont a pszichológia fogalomrendszerében gondolkozunk Freud megközelítésével, akkor egy olyan – nemi ösztönhöz köthető – erőmennyiségről van szó, amely megváltoztatja célját és a kulturális munka kreatív folyamatait segíti anélkül, hogy veszítene erejéből a váltásban. Egy korábban nem nyelvi energia irányt vált és egy alakuló nyelvi formába jut az általa működtetett alkotó folyamatban: egy örök mozgásban materiálisan textualizálhatóvá válik, a fizikában pedig fordítva valósul meg, ahogy a megragadható szilárd elillanó légnemű formát kap. Mindeközben a szublimáció – akár a légneművé válás értelmében is – konvencionális értelmezésben kiterjesztett fogalmi formát nyer: „*ugy nevezik*", mintha a nyelvi kifejezés már nem csak a vers vagy az én determinációs kapcsolatában történne, hanem egy konceptuális rendszer tagjaként, amelynek használati módja nemcsak az én sajátja, a folyamat („*szublimálom*") nemcsak az éné, hanem egy kiterjesztett nyelvhasználó közösségé. Mégis az én mediális közegében történik a szublimáció, és az én birtokában van az „ösztön", az erő, amely létrehozza a kreatív produktumot, ezzel is egybeírva az én és az ők egységét felülírva a határait, akárcsak a címben szereplő „*Költőnk*". Szabó Marcell írja a Költőnk és Kora értelmezésekor, hogy a költeményre bárki rámutathat, hogy az ő birtokában van (Szabó 2022: 76). A verset alkotó én, a címben szereplő költő közös, identifikálhatatlan, mert identitása az értelmező hangadótól függ. Az én a verset a formálódás folyamatában magába nyeli, hogy önmagát, mint nyelvi parciális egységet is megszüntetve elérje a vers a kiterjesztett és megtalált formát.

Az utolsó előtti versszak a te és az én viszonyában bővíti a vers személyre való kiterjedésének kereteit, de még mindig az én birtokviszonyában („*barátom*") hozza létre a te énhez való tartozását, ahogy a vers esetében is. Újra csak közeli deixissel („*e*") mutat rá önmagára a vers „*világ*" metaforába burkolt önreflexióján keresztül, és a kint és a bent határait elmossa ugyanúgy, ahogy a semmi és a valami határaival tette: „*E világban dolgozol / s benned dolgozik a részvét*". A távolra és közelre mutatást, ezt a külső és belső teret egyesíti az „azt el" és az „*ezt el*" kettős visszacsengésében „*az esttel*"-ben. Egyesíti a disszeminálódott teret, melynek térbeli kijelölését teljesen megszünteti az „esttel" oszlatásában. Ennek folyamatában a te és az én távoli és közeli pozícióit is megszünteti. Ugyanolyan folyamatot hoz létre, mint a megszólításban, ahol a közeledésre való felszólítás („*jöjj*") után a tekintet általi szétszóródás következik („*nézz szét*"). Mintha a személyjelölés és a deiktikus tér felszámolásával a végtelenbe tágítaná a vers készülését, és ezzel előkészítené az utolsó versszak megszületését. A hangzásban a részecskék csak az utolsó versszakra sűrűsödnek össze poétikailag és nyelvileg annyira, hogy a mindenség és semmiség egységét poétikailag is megközelítsék. De ebben az egységben olyan tömörség jön létre, hogy az én már nem vállalhat explicit módon szerepet.

A szakirodalom több szerzője is érzékelte már a „Költőnk és kora" utolsó versszakának elkülönülését, mint például ahogy Szabó Marcell észleli a hangtörést, a stiláris váltást, ahogy egy szövegen kívülire utal a versszak. (Szabó 2022: 92) Az éntől való elszakadást a [Jön a vihar…]-ból átvett rímpár beidézése is kiváltja, ahogy Lőrincz Csongor írja: „Ezek az átvitelek nem a szubjektum tevékenységének révén mennek végbe, sokkal inkább a szövegek közötti cirkuláció folyamatának effektusai" (Lőrincz 2007: 205). A versszak dinamikáját nemcsak az intertextualitás alakítja, hanem a korábbi versszakokban feltűnt végletes ellentétek összejátszása is, amelyet például a ritmika játékossága is felerősít: „a ritmikai játékosság is kikezdheti a zárlat megnyugtató egyértelműségét, egyszersmind a megidézett látvány és a szóhasználat közötti feszültséget is kiemelve" (Molnár 2016: 48). Kulcsár Szabó Ernő „két egymással összeilleszthetetlen természeti folyamat allegorikus egybeolvasztásáról" ír (Kulcsár Szabó 2018: 66). Mindeközben megfigyelhető a komplementer színhasználat, az ég és a föld kiterjesztése, egybemosása és összetükrözése, az affektivitás kiterjedése, ahogy a sírás és a konyulás egymás kölcsönösségébe kerül a mellérendelésben, és a lanka elterülésével a rímelésen keresztül kapcsolatba lép kiterjesztve a sírást a térre. A színhasználaton keresztül pedig a boldogság kauzális viszonyba kerül a hullafoltok megjelenésével, így a piros színnel a tarlóra, és a határokat megszüntetve a színen keresztül az égre is kiterjed. De mindezt a teljességget

felülírja az a nyelvi teljesítmény, ahogy Lőrincz Csongor megállapítja, hogy miként tömörül az utolsó sorba („Alkonyul.") az előző hat: „a referencia és annak textuális (nem egyszerűen fogalmi vagy képi) alakzata közötti cserélhetőségről van szó, ezért is lehet az alkonyúl és a megelőző sorok közötti viszony a képleírás esete" (Lőrincz 2007: 204). Mintha az utolsó ponttal lezárt sor lenne a versnyelv tömörülési pontjának maximuma, ahogy az említett referencialitással megvalósítja egy paradoxonokkal összeolvadó és kereszteződő nyelvi dinamika immanenciáját. Az „*Alkonyul.*" természeti jelenség ellehetetleníti a személyre való deiktikus rámutatást: a költemény sűrűsödési pontja határolt és végtelen, olyan határolt forma, amely a versen belül a legtágabb nyelvi térre terjed felülírva a személyek determináló jelenlétét.

A „Költőnk és kora" inszcenírozza az „én" parciális és a folyamatosan formálódásban tartott vers egészére kiterjedő jelölői szerepét. Miután felülírja az ént a vers tömörülési pontján, a vers dinamikája formába kerül, már nincs szükség az én referenciálisan nyitott medialitására, amely lehetővé tette a részek lebegését. Ez a fajta énkezelés kontrasztos: míg a „Költőnk és kora" a nyelvi formákat is dinamikában tartja és az én terét referenciálisan tágítja, addig A lírikus epilógjának zártsága az én grammatikai formáiba zárja a verset, és egyetlen felszabadulási lehetőségként a nyelv megszüntetését, az elhallgatást határozza meg. A Vers versek helyett a két másik vers között átmeneti énkezelési megoldást valósít meg:az ént a testtel olyan birtokviszonyokba helyezi, amelyben a vers a nyelven túli szenzualitással tárolódik. A születés állapota hasonlóan dinamikus, mint a „Költőnk és kora" esetében, de az én felülírása csupán egy személyjelölés-váltással jön létre, melynél az éntől leválaszthatóvá válik a vers.

Irodalom

Agamben, Giorgio 2019. *Ami Auschwitzból marad*. Budapest: Kijárat Kiadó.

Culler, Jonathan 2015. *Theory of the lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Eddington, Arthur 1934. *A természettudomány új útjai*. Budapest: Franklin.

Fehér Erzsébet (szerk.) 1976. *József Attila válogatott levelezése*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Hankis, Thomas L. – Silverman, Robert J. 1995. *The Aeolian harp and the romantic quest of nature*. In: Hankis, Thomas L. – Silverman, Robert J. (szerk.): *Instruments and the imagination*. New Jersey: Princeton University Press.

Jeans, James 1943. *A csillagos ég titkai*. Budapest: Dante Kiadó.

Kabdebó Lóránt 1996. *Vers és próza a modernség második hullámában*. Budapest: Argumentum Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő 2018. *Költészet és korszakküszöb*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő 2019. „Gyík egy napsütötte kövön". Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *„Örök véget és örök kezdetet". Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó. 54–92.

Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Budapest, Pozsony: Kalligram Kiadó.

Levinas, Emanuel 2003. *On Escape*. Stanford: Stanford University Press.

Lőrincz Csongor 2007. *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*. Budapest: Ráció Kiadó.

Molnár Gábor Tamás 2016. Ars poetica: a költőiségen kívül/belül. *Alföld* 3: 37-54.

Murray, Penelope 2015. Poetic inspiration. In: Destrée, Pierre – Murray, Penelope (eds.): *A Companion to Ancient Aesthetics*. Chichester: Wiley-Blackwell. 158–174.

Nemes Nagy Ágnes 1984. *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*. Budapest: Magvető Kiadó.

Rába György 1981. *Babits Mihály költészete*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Szabó Marcell 2022. Kitalációk (A por, a kor és a vér idézése). *Alföld* 1: 76–98.

Tverdota György 2005. *Határolt végtelenség*. Budapest: Osiris Kiadó.

Tverdota György – Vas István 1980. *József Attila. Költőnk és kora*. Budapest: Magyar Helikon.

Vida Gergyel 2006. A lírikus epilógja: Konvencionalitás és irónia a korai Babitsnál. *Új Forrás* 5: 101–104.

Weber, Andreas 2016. *Biopoetics. Towards an existential ecology*. Springer: Netherlands.

Wilson, Ross 2009. Poetry as reanimation in Shelley. In: Willson, Ross (eds.): *The meaning of „life" in romantic poetry and poetics*. New York: Routledge.

The poetic expansion of the lyric I

The position of the lyric I undergoes an open linguistic expansion in the first half of 20th century poetry, which is referentially closely related to the tone of the poem as a whole. My research shows the lyric I's poetic and linguistic expansion in three contrasting examples, which reveals the ever-expanding and increasingly dynamic role of the lyric I in terms of verse formation. *A lírikus epilógja* 'The Epilogue of the Lyric Poet' by Mihály Babits emphatically closes with the grammatical and sonorous forms of personal marking of the I, and reversibly encapsulates the I in the poem with a circular structure. Lőrinc Szabó's poem, *Vers versek helyett* 'Poem Instead of Poems,' gives a freer place to the lyric I. It places the poem in a pre-linguistic sensuality, which is stored in the body, but still has a connection with the lyric I. Finally, Attila József's *Költőnk és kora* 'Our poet and his time' achieves the widest expansion of the lyric I. The lyric I is both a linguistic part of the poem and the absorber of the poem that is constantly kept in a preparatory phase until the endpoint where the poem consumes the lyric I.

Keywords: lyric I, 20th century poetry, Lőrinc Szabó, Mihály Babits, Attila József

Ágoston Anna Enikő
Eötvös Loránd Tudományegyetem
agostoneniko94@gmail.com

Pomázi Bence

A költői szerep megkonstruálásának nyelvi és poétikai jellemzői Tóth Krisztina lírájában

Kivonat

A tanulmányban azt vizsgálom, hogy Tóth Krisztina milyen nyelvi és poétikai eszközökkel teremti meg a saját költői identitását lírai műveiben. A kutatáshoz a 2022-ig nyomtatásban megjelent összes verseskötetét felhasználtam (Magas labda, Porhó, Síró ponyva, Világadapter, Bálnadal). A kutatásban három nyelvi és poétikai eszközre fektettem figyelmet: az egyes szám első személyű konstruálásra, a MUNKA fogalmi keretének megjelenésére és az intertextuális elemekre. A vizsgálat eredményei azt mutatták, hogy az E/1-es konstruálás a lírai én mellett a mesterségét végző költőre utalhat, és ez együtt jár a MUNKA fogalmi keretének aktiválásával. Az intertextualitás alkalmazása a költői (és írói) életművön végigvonul, ennek többféle megnyilvánulási módja van: az idézéstől kezdve a paratextuális elemeken, a ritmikán, a rímelésen át a grammatikai struktúráig.

Kulcsszavak: líra, kortárs líra, intertextualitás, költői szerep, Tóth Krisztina

1. Bevezetés

Tóth Krisztina napjaink egyik legfontosabb irodalmi alakja, mindhárom irodalmi műnemben alkot. Két regénye mellett novelláskötetei az epikához, versei a lírához, színdarabjai a drámához kapcsolják alkotóként. A tanulmány arra keresi a választ, hogy hogyan reflektál Tóth Krisztina a költői szerepre,[1] illetve a saját költői szerepére lírai műveiben. A dolgozatban ezt vizsgálom meg: hogyan jelenik meg a költőség, illetve specifikusabban Tóth Krisztina költősége a versekben.

[1] Költői szerep alatt a tanulmány Tóth Krisztinának a saját költői mint foglalkozásbeli mivoltját érti: hogyan reflektál a költő mindennapi tevékenységeire, magára a költő létre a hétköznapi működésben. Tehát nem a társadalmi, kulturális szerepvállalás vizsgálata történik meg.

A költővel készült interjúk tanúsága alapján ugyanis Tóth Krisztina gyakran reflektál a költői feladatra, ideértve az írás körülményeit, idejét, kötetszerkesztési elveket stb. Ezeket az interjúkat olvasva, hallgatva három feltételezés mentén vizsgáltam az életművet:

F1. A költői szerep megnyilvánul a versek egyes szám első személyhez lehorgonyzott jelenetekben.
F2. A költeményekben megjelenik a MUNKA fogalmi kerete (vö. Fillmore 1976) összhangban a költői munkával, költészettel.
F3. A versekben az intertextuális utalások gyakran a költészeti, egyes esetekben a műfordítói hagyományba való betagozódást segítik.

A tanulmány az elméleti háttér bemutatásával kezd (2.). Ebben a részben külön hangsúlyt fektetek az intertextualitás formáira, főként a genette-i (1982) kategóriarendszerre alapozva, illetve a keretszemantika vonatkozó megállapításaira. A 3. rész a vizsgálat korpuszát és módszertanát mutatja be. A 4. részben a kutatás eredményeit ismertetem. A tanulmányt összefoglalás zárja.

A kutatás kvalitatív jellegű, a kognitív poétika módszertanának megfelelően a versszövegek nyelviségének vizsgálatával (vö. Simon 2018) mutatja be a költői szerep nyelvi megkonstruálási módjait az életmű lírához kötődő részében.

2. Elméleti háttér

2.1. Keretszemantika

A szemantikai keretek elméletét a nyelvtudományi vizsgálódásba Charles Fillmore (1976) vezette be. Fillmore (1976: 20) koncepciója, hogy a fogalmi keretek a gondolkodásban, kommunikációban struktúrát nyújtanak az átélt élmények mentális feldolgozásához. A fogalmi keretek a valóság sematizációin alapulnak (Kövecses–Benczes 2010: 60), egy-egy szó a saját fogalmi keretének az információit idézi fel, azokat a motivációs kontextusokat, amelyek az adott kifejezések feldolgozásához hozzájárulnak.

Fillmore (1976: 25) egyik példája a keretre a pénzgazdaságon alapuló társadalmakban a vásárlás mint kereskedelmi esemény. A vásárláshoz tartozó fogalmi keret (mentális reprezentáció) egy olyan forgatókönyvi sémát idéz fel, amelyben olyan szerepeket tudunk azonosítani, mint vásárló és eladó, megvásárolt termék, valamint a pénz, amelyet eszközként használunk. Kövecses és Benczes (2010: 60) példája a *könyök* szó, amely felidézi a kar, valamint a testrész és az emberi test

kereteit. A könyököt nem lehetne elképzelni úgy, hogy nem idéződik fel a kar, ahol előfordul, illetve a test, amelynek része maga a kar.

Azok a szavak, amelyek valamilyen fogalmi keret mentén képesek felidézni az egész fogalmi sémát (Fillmore 1976: 25). A vásárlás és az emberi test kereteinél maradva: bármely szó, amely ezeknek a kereteknek a segítségével dolgozódik fel mentálisan, felidézi a teljes fogalmi keretet annak a viszonyaival együtt úgy, hogy egy részletét helyezik a figyelem előterébe (pl. a *megvásárol* szó a vásárlót emeli ki az eladóval szemben). Barsalou (1999: 592) a kereteket úgy írja le, mint amelyek a figyelem fókuszában álló fogalomhoz háttérstruktúrát szolgáltatnak. A dolgozat a fogalmi keret terminust a statikus idealizált kognitív modellekre alkalmazza.

Az F2.-ben meghatározott MUNKA fogalmi keret bemutatásához a FrameNet[2] online adatbázisát is segítségül hívtam. A FrameNet egy angol nyelvi anyagra kidolgozott adatbázis, amely lexikális egységek keretszemantikai elemzését hivatott megadni. Abból a nézőpontból indul ki, hogy a szavak legkönnyebben azokban a szemantikai keretekben értelmezhetők, amelyek tartalmazzák az eseménytípusok leírását, szereplőit és ezek kapcsolatát. Az online keresőrendszerben angol nyelvű kereséseket lehet lefuttatni, ezt ebben az esetben is figyelembe kell venni.[3] A keresés után a szoftver több szemantikai keretet is felkínálhat, amelyek legfontosabb részei az elemek ('FE – frame elements'), amelyek a keret sematikus résztvevőit mutatják be. Azokat az alapvető elemeket, amelyek elengedhetetlenek a keret értelmezéséhez, magelemeknek ('core') nevezi a rendszer.

A FrameNeten a „work" 'munka' keresőkifejezést használtam, a találatok közül pedig a „work.n"-t, tehát a 'munka' jelentésű főnevet választottam ki[4]. Ezt a szemantikai keretet a FrameNet úgy határozza meg, amelyben egy ÁGENS erőfeszítést tesz azért, hogy elérjen egy CÉLT. A magelemek közé tartozik az ÁGENS, aki az erőfeszítést teszi, a CÉL, aminek a létrejöttéért/megszületéséért teszi az erőfeszítést, és egy SZALIENS ENTITÁS, amelynek szintén központi szerepe van ebben a kapcsolatrendszerben. Megjelenhet még az elemek között a MUNKAESZKÖZ. Az (1a–c) bemutatja a MUNKA fogalmi keretét egy-egy példamondaton keresztül.

---

[2] https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/framenet_request_data letöltés: 2023. április 20.

[3] A https://www.globalframenet.org/partners (letöltés: 2023. október 23.) szerint a Frame Netet további 11 nyelvre dolgozták ki.

[4] A tanulmányban egyéb fogalmi keretek megjelenését nem vizsgáltam, azonban ez nem azt jelenti, hogy más fogalmi keretek nem jelennek meg tipikusan az életműben. A vizsgálat fókusza az volt, hogy költői szerep mint (bármely hétköznapi) munka hogyan jelenik meg a versekben.

(1) a. A festőtanonc dolgozik az ecsetkezelésén.
b. A festőtanonc dolgozik a vizsgamunkáján.
c. A festőtanonc olajfestékkel dolgozik a vizsgamunkáján.

Az (1a–c) mondatok mindegyikében a festőtanonc az ÁGENS. Az ő CÉLja csak az (1b) és (1c) mondatokban van expliciten kidolgozva, a *vizsgamunkáján* szóelőfordulással. Ennek ESZKÖZE az (1c)-ben jelenik meg az *olajfestékkel* szóelőfordulással. Az (1a) áthelyezi a figyelmet a CÉLról, itt az nem fontos, az *ecsetkezelésén* lesz a SZALIENS ENTITÁS, a figyelem előterébe tehát az kerül, hogy az ÁGENS a munkájának melyik aspektusán dolgozik, melyiket fejleszti, vagy melyikkel van elfoglalva.

Tóth Krisztina verseiben a munkával kapcsolatos fogalmakra figyeltem, illetve az olyan elemekre, amelyek az írás mint munka során lehetnek SZALIENS ENTITÁSOK.Ezt a választást az indokolta, hogy a költészetre mint művészeti ágra már feltárt archetípusokkal rendelkezünk (pl. lant, dal, ének, könyv stb.), de a költő mint munkavégző felőli, hétköznapi oldalát ritkábban olvashatjuk a versekben. Így a munka elvégzéséhez szükséges keretelemekre irányítottam a vizsgálat e részletének a fókuszát.

2.2. Intertextualitás

Az intertextualitás szó szerint szövegközöttiséget jelent. A szövegközöttiség többféleképpen is megjelenhet. Genette (1982) a transztextuális, tehát szövegeken átívelő kapcsolatokat osztja fel több előfordulási formára. Az egyik ilyen az intertextualitás. Kristeva (1968: 116) klasszikussá vált megfogalmazása szerint az intertextualitás az a jelenség, amelyben „a szó a szövegben a korábbi vagy az egykorú irodalmi corpus felé irányul". Ezt a jelenséget megfigyelhetjük Tóth Krisztinánál is, amely ráadásul számos módon megjelenhet: strófaformákkal, verseléssel, lexikális utalásokkal, rímekkel stb. Genette ezt rokonítja a hipertextuális kapcsolatokkal, amelyet úgy definiál, hogy egy B szöveg egy korábbi, A szövegre utal vissza.

Érdemes megfigyelni a paratextuális kapcsolatokat is. A paratextus minden olyan szövegrészlet, amely a fő szöveg (jelen esetben versek) környezetében fordul elő. Itt tehát vizsgálhatók a címek, alcímek, ajánlások stb. Ezek alapján külön típust képeznek az ún. „hommage-versek", amelyeket a költő más költő-, írótársainak ajánl, esetleg jubileumi évfordulókra ír. Ezekről az alkotásokról ebben a tanulmányban nem lesz külön szó, csak abban az esetben, ha az hommage-versekben megjelenik egyéb utalás is a költői szerepre. Genette továbbá minden újraírást, felülírást palimpszesztként tart számon.

Szávai Dorottya (2009) szerint Tóth Krisztina lírájára alapvetően jellemző a dialogikusság. Költészetének vezérszálai a versbeszéd dialogikussága, az időtudat és az emlékezés, amely felveti a megértés és a megismerés problematikáját is (Szávai 2009: 134). A versek az intertextualitás jelenségével egy kollektív irodalomtapasztalatot aktiválnak az olvasóban, illetve egy tágabb költészettörténeti hagyományhoz kapcsolják az egyes szövegeket (Szávai 2020: 252). A korábbi saját költeményekre való utalás ezen kívül felveti az autotextualitás jelenségét is. Boros Oszkár (2015: 85) kifejti, hogy a tradíció természetes közege Tóth Krisztina lírájának. Ez arra is használható, hogy egy ismert szöveg újfajta értelmezési potenciált nyerjen egy lírai diskurzusban.

A tanulmányban az intertextuális elemek között az alábbi eszközökre voltam különösen tekintettel: címadás, újraértelmezés, ritmika, rímek, grammatikai struktúra, idézetek, evokáció (vö. ehhez Arató 2012). A dolgozatban vizsgált jelenségeket a költői önreflexivitás tartja össze. A költői munkára irányuló (önreflektív) figyelem aktiválja az olvasóban azt a befogadói horizontot, hogy a versköltésről olvasunk, illetve a költőnek a versköltéssel kapcsolatban meghatározott nézeteiről, esetleg önképéről.

3. Módszer

A tanulmányhoz Tóth Krisztina 2022-ig nyomtatásban megjelent verseskötéteinek összes versét átnéztem. Ezek a kötetek a következők (zárójelben a megjelenés évével, valamint a benne található versek számával): Porhó (2001, 78 vers), Síró ponyva (2004, 40 vers), Magas labda (2009, 35 vers), Világadapter (2016, 44 vers), Bálnadal (2021, 42 vers). A Porhó c. kötet tartalmazza a 2001 előtti korai kötetek darabjait is. A később megjelent gyűjteményes köteteket nem használtam fel. Ez összesen 239 verset jelent. Az idézett versek mellett zárójelben közlöm a versek címét (amennyiben az nem a példa része), illetve a bennfoglaló verseskötetet. Az eredmények között szerepkonstruálási stratégiákat mutatok be egy-egy példával, a teljes áttekintő elemzésre a tanulmány nem vállalkozik. A szerepkonstruálásnak az itt bemutatottaknál többféle mintázata van (pl. segédigés szerkezetek, megszólítások, névszói állítmányi szerkezetek stb., ehhez vö. Horváth–Simon–Tátrai 2022.)

A vizsgálatban a verseket aszerint annotáltam, hogy hogyan jelennek meg benne az egyes szám első személyű konstruálás (birtokos személyjelek és igei személyragok), a MUNKA fogalmi kerete, valamint az intertextualitás különböző fajtái. Természetesen egy versben, sőt akár egy sorban is megjelenhet ezek közül több. A módszeres bemutatás érdekében a részletek különböző aspektusait

a 4. pont megfelelő részeiben külön közlöm. Az egyes részletek után zárójelben közlöm a verscímet, utána pedig a kötetcímet.

4. Eredmények

4.1. Az E/1-es konstruálás

Az egyes szám első személyű konstruálást az igei személyragokkal és a birtokos személyjelekkel kapcsolatban vizsgáltam meg. A lírai művekben a lírai én és az a szerep, amelyben a versbeszélő benne van, egymásra vannak utalva, azok élesen nem választhatók el (vö. Kulcsár Szabó 1999: 204–205). A tanulmány ezek elválasztására nem törekszik, inkább azokat a vershelyzeteket mutatja be, amelyben a versbeszélő a költő szerepét veszi fel, azokkal ellentétben, amikor ez a költői „szerep" nem azonosítható.

(2) Ezt a dalt fejben *írtam*. (Sodrás, Magas labda)

(3) Forgott a nyárfavatta, nem volt kitáblázva az égető,
aztán feltűnt a műút végén a csavart kéményű pléhtető,
és *tudtam*, hogy az az (...)

figyeltem a *nagyanyám* útra felöltött arcát,
ahogy a sínen lehunyt szemmel haladt át,
és még hasonlított magára, csak hegyesebb volt az orra,
de már jobban hasonlított az összes földi halottra (A világ minden országa, Magas labda)

A (2) részletben az egyes szám első személy a költőre utal. Ezt a kontextusból tudjuk meg, ehhez szükség van a többi vizsgált szempontra is. A *dal* ebben a kontextusban a versszöveget jelenti, a fejben írás pedig a költői folyamat, a versírás. Míg a (3)-as részlet egy életképszerű jelenetet vázol elénk: ahogy a lírai én a halott nagyanyjának az elhunyta utáni, hamvasztás körüli eseményeket látja, illetve elképzeli. A hétköznapi tapasztalatok átélője bárki lehet, a versírás viszont költői tapasztalat, az erre való reflexió pedig Tóth Krisztina lírájára jellemző eljárás.

Az egyes szám első személyű személyjeleket és -ragokat tehát a támogató közegükben érdemes vizsgálni. Továbbá mivel irodalmi szövegről van szó, nem lehet eltekinteni a paratextuális részletektől sem.

(4) Nem *kívánok* mást e földön
csak nyugvást ez áramlásban
időm hogy mi végre *töltöm*
mért e forgás végre *lássam*

Mert meguntam a bujdosást
álmon túlról térő hírnök
a sötéten át talán látsz
rendelj szállást lényeid közt (Vers, amelyben az új esztendőt köszönti, Magas labda)

A (4)-es részlet a költészeti és a népdalköltészeti hagyományba is kapcsolódik az E/1 konstruálás mentén. A *nem kívánok mást (...), csak...* ellenpontozó szerkezet jellemző fordulat népdalokban[5], a *mert meguntam a bujdosást* pedig egyértelműen a Kodály által gyűjtött *Erdő mellett estvéledtem* népdalt evokálja az utolsó sor *szállást* szóalakjával együtt (l. a népdal megelőző sora: *én Istenem, adj már szállást*).

Érdemes megfigyelni a vers címét is, amely egyrészt a szövegtípusra és a szöveg szituációjára is utal (vers, mégpedig újévi vers), amellyel együttműködve az első sor is az újévi kívánságot idézi fel. Továbbá a cím strukturálisan megegyezik egy származtatott verscímmel, amellyel szintén a költészeti hagyományba tagozódik be a szöveg. Reneszánsz és humanizmuskori költőink cím nélkül maradt verseit ismeri az utókor ilyen körülíró címekkel (pl. Janus Pannonius *Saját lelkéhez,* Balassi Bálint *Kiben az kesergő Céliárúl ír*, *Hogy Júliára talála, így köszöne néki* stb.). Az ilyen típusú címekben az egyes szám harmadik személyű alak utal magára a költőre, pl. *lelkéhez, ír, talála, köszöne.*

Így tehát a költői szerepre utalhat az egyes szám első személyű mellett az egyes szám harmadik személyű konstruálás (*köszönti*) is, amennyiben ez a hagyományozódásra utal.

4.2. A Munka fogalmi kerete

Tóth Krisztina költészetében több helyen is reflektál arra, hogy a költő számára a versírás munka, annak az (1)-ben bemutatott eszközeivel együtt. Így amikor a költő verset ír, munkát végez, ezt pedig a `Munka`, sőt akár a `Házimunka` fogalmi keretei segítenek értelmezni. Az (5)–(6) verscímek a Bálnadal című kötetből.

[5] Pl. „nem kívánok tőled mást, csak melletted nyugovást" Kuku, kuku, kukucskám kezdetű. népdal. Forrás: https://verskorpusz.elte-dh.hu/nepdal/view.php?id=1201&matches=85,88,90#t85, letöltés: 2023. október 23.)

(5) *Húsz sor macskákkal* (Bálnadal)
(6) *Kikapcsolom a gépet* (Bálnadal)

Ahogy az (1)-ben láthattuk, a `Munka` fogalmi keretében magelem a `Cél`, illetve a `Munkaeszköz`ként megjelenhet egy SZALIENS ENTITÁS. A költészet olyan sajátos munkaforma, amelynek a célja egy szöveg létrejötte. Így a szöveg alkotója feleltethető meg a `Munkavégzőnek (Ágens)`, a létrejött szöveg pedig a `Cél`nak. Az (5)-ös verscím *húsz sor* részlete metonimikusan utal a versre, amely valóban ilyen terjedelmű. A *macskákkal* pedig a szöveg témáját jelöli ki, így a szöveg címe úgy utal magára a szövegre, hogy a terjedelem és a téma mátrixában jelöli ki magát a szöveget. A (6) pedig a munka (rész)folyamatának végét emeli a figyelem középpontjába: amikor a számítógépen dolgozó modern költő egy időre felfüggeszti a munkát. Itt a munkaeszköz a gép.

Az egyik legszemléletesebb, a költészetet mint munkafolyamatot is láttató vers A házitündér (Világadapter).

(7) A házitündér
A százéves Weöres Sándornak

Porcica, porcica, látszol,
mint eszelős takarítok,
felmosok és kisikálok,
nappalim ablaka villog.

Feltakarítom a padlót,
írom a dalt a Weöresre,
mártom a rongyot a vízbe,
tunkolom újra a földre.

Hullik a hó is a kertre,
elpihen őszi levélen,
nem jut idő soha másra,
nem jut a versre se régen.

Kellene hagyni a francba,
jöjjön a Bóbita-dal most,
szállj ide, Szárnyati Géza,
légy a lapát, a domestos!

Porcica, porcica, látszol,
költeni kéne, de nem megy,
s felmerül újra a kérdés,
ülhet-e két lovat egy segg. (Világadapter)

A vers többféleképpen evokálja Weöres Sándor A tündér című versét. A vershelyzet a következő: a költőnek a feladatát kellene ellátnia, a munkáját végeznie, vagyis verset írnia, de nincsen rá ideje, sőt éppen „nem megy" neki. A munkája ellátása mellett (vagy itt helyette) házimunkát is kell végeznie. Az egyes szám első személy ebben az esetben a takarítást végző költő. A vers hangulatának ironikus voltát a zárósor adja, és az a kérdés, amelyet ez a sor felvet: elvégezhető-e két teljes értékű munka egyszerre (ti. a versírás és a takarítás)? A válasz valószínűleg nem, hiszen a költés „nem megy", a porcica pedig még látszik. Az igék által konstruált folyamatok nagy része le van horgonyozva[6] személyhez (*látszol, takarítok, felmosok, kisikálok, villog, feltakarítom*) stb. Azok a véges igék, amelyek munkára utalnak, a házimunkát, a takarítást mutatják be. A versírásra mint munkára két folyamat utal: a finit *írom a dalt a Weöresre* szerkezet, amely az elvégzett házimunkával egyidejűségben áll, illetve az infinit *költeni (kéne, de nem megy)* szerkezet, amely egy olyan cselekvést vázol, amely valamilyen elvárt munkavégzés lenne, azonban erre *nem jut idő*, amely szintén egy gyakori tapasztalat munkavégzés során.

Mindkét munkatípus aktiválja a munka szemantikai keretét. A két munkafolyamat ágense egyaránt a versíró/takarító.

4.3. Intertextuális elemek

Az intertextuális elemek gyakran együtt járnak a 4.1–4.2.-ben bemutatott elemekkel. A szövegekben az intertextualitás többféleképpen is megjelenhet (vö. pl. Arató 2012). A leginkább explicit módja természetesen az egyenes idézet, azonban az új szövegtestben újfajta értelmezést is kaphat egy ilyen idézet. Ezek mellett a szöveg paratextuális elemeire is figyelmet kell fordítani: a címadásra, az alcímre, az esetleges ajánlásokra. Tóth Krisztina verseskötéteiben nagy számban jelennek meg hommage-versek, amelyeket költőtársainak ajánl, esetleg elhunyt vagy jubileumot ünneplő költők tiszteletére szán. Ezek mellett a ritmika

[6] Az episztemikus lehorgonyzás az a folyamat, amelyben a nyelvi konstruálás során a dolgok és a folyamatok típusaiból azonosíthatóvá válik a példány, tehát az, amire a megnyilatkozó a nyelvi tevékenysége során a befogadó figyelmét akarja irányítani (vö. Tolcsvai Nagy 2017: 302). Az igék episztemikus lehorgonyzásának nyelvi jelölői az ideő és a modalitás jelölői, valamint a személyhez való lehorgonyzásban az igei személyragok.

és különböző grammatikai struktúrák is intertextuális kapcsolatba léphetnek más szövegekkel.

A (7)-es szöveg szinte mindegyikre hoz példát. A vers alcíme „a százéves Weöres Sándornak" egyértelművé teszi, hogy a centenáriumát ünneplő költő előtt tisztelgő verset olvashatunk. Weöres neve a versszövegben is előfordul, metonimikusan idézi fel a költőn keresztül a versét. A vers ritmikája megegyezik a Weöres-versével, szimultán verselésű, tehát egyszerre ütemhangsúlyos és időmértékes, a sorok verslábai: daktilus-daktilus-spondeus.

(7) a. Porcica, porcica, látszol
— U U — U U — —

b. Bóbita, Bóbita táncol
— U U — U U — —

A megegyező ritmika mellett megegyezik a versek rímképlete is (a-b-b-a: ölelkezőrím), valamint az intertextuális hatáshoz nagyban hozzájárul, hogy a Tóth Krisztina-vers első sora a Weöres Sándor-vers első sorával is rímel. Ez a verseskötetben, tehát a szöveg vehikulumában nincsen jelezve, itt a költő a kollektív irodalmi hagyomány ismeretére épít. A versre *Bóbita-dal*ként is utal Tóth Krisztina, valószínűleg arra utalva ezzel, hogy jó eséllyel így ismerik többen a verset, nem a címéről.

A konkrét Weöres-szövegre még a *Szárnyati Géza* névvel utal Tóth Krisztina. Weöres versében olvashatjuk:

(8) Bóbita, Bóbita játszik,
Szárnyat igéz a malacra

A *Szárnyati Géza* név azért lehetett ikonikus, mert Weöres ismert volt arról, hogy a verseinek ritmikáját rendkívül tudatosan építette fel, itt az ütemhatár a *szárnyat i*-t és a *-géza ma*-t választja el egymástól, így lehetett ebből Szárnyati Géza (malac).

A ritmikát mint intertextuális eszközt használja a tisölök c. versében is, bizonyos szempontból hasonló módszerrel, mint A házitündérben.

(9) tisölök

volt egy apám egy
anyám nem szerettek
igazán vágták csak

a pofákat jobbat vár
tunk tenálad van egy
hazám is nekem csak elmúlt
a szerelem tisölök ha még
egyszer megver engem
egy ember tisölök és le
szarom negyvenöt év hatalom
nem félek már semmitől fel
nőtt bennem aki öl üssön
vissza aki bír anya
öl és anya sír olyat
vágok a földre megha
sadjon örökre. (Világadapter)

A (9)-es részlet is az eredeti tördeléssel van közölve. A vers József Attila Tiszta szívvel c. versét idézi fel. A Tiszta szívvel ütemhangsúlyos vers, a sorok 4/3 üteműek, az ütemhatár pedig minden esetben szóhatárra esik, egy kivételével: „*ha kell, ember/t is ölök*". Így ez az ütemhatár a versben szaliens lesz, ezt használja ki a *tisölök* a címmel. A vers hektikus tördelése ezt az elcsúszott ütemhatárt idézi fel, s ez odáig jut, hogy több helyen a szót vágja ketté a sorvég. Ez a legszembetűnőbb az utolsó sorváltásnál, ahol a *meghasad* szó hasad meg.

A *tisölök* újraértelmezést is alkalmaz. A *volt egy apám egy / anyám* a Tiszta szívvel kezdő sorára („*nincsen apám, se anyám*")-ra utal. Az eredeti tagadó mondatot Tóth Krisztina állító mondattá változtatta, a poétikai hatást az éri el, hogy az apa és az anya hiánya van jelen saját versében is: a versbeszélőnek anyja és apja csak volt, de már nincsen. A konstruálás viszont eltérő: József Attila a szülők jelenbeli hiányára irányítja a figyelmet, amíg Tóth Krisztina a múltbeli jelenlétükre.

Az idézés azt a hatást is el tudja érni, hogy a vers címét a befogadó újraértelmezze.

(10) Kikapcsolom a gépet

Most... árva énekem, mi vagy te
e hangok áramában? (Kikapcsolom a gépet, Bálnadal)

A (10)-es részlet *Most... árva énekem, mi vagy te* sora egyenes átvétel Arany János Letészem a lantot című verséből. A lant a költészet őstoposza, Arany versében is egyfajta számadást jelent. A lant letétele a költői lét tovább nem folytathatóságát

jelenti. Ennek modern változata a Tóth Krisztina-vers címe: *Kikapcsolom a gépet.* A modern költő a munkáját a gépen végzi (l. 4.2.), a modernségbe helyezéssel pedig a vershelyzet patetikusságát is elveszíti azáltal, hogy az ókor óta művészeti szimbólumként értelmezett lant helyébe a számítógép lép, amelyet nem letenni, hanem kikapcsolni lehet. A múltbeli társas cselekvések és a jelenbeli magányosság szembeállítása A Kikapcsolom a gépet-ben is kirajzolódik, mint Arany elégiájában (vö. Simon–Tátrai 2017: 175). Amíg Arany a dal, a vers poétizálódásának korábbi társas jellegére hívja fel a figyelmet („Nem így, magánosan, daloltam: / Versenyben égtek húrjaim, Zengettük a jövő reményit" – Arany János: Letészem a lantot), addig Tóth Krisztina az emlékezés magányával állítja szembe az emlékekben felidézett képek interszubjektivitását (Lementem a vízig. Huszonhét / éve egész más volt a part. [...] Hol megálló volt régen, / kifordult tábla van. /A padon mindig ült egy /lófarkas hajléktalan. [...] Féltünk tőle, de aztán /megszoktuk, buszra várva /odaköszöntünk, dobtunk / valami pénzt a poharába").

A modern vers címének grammatikai struktúrája megegyezik az Arany-versével: egy tárgyas szintagma határozott tárggyal, ez szintén az intertextualitás megteremtésének az eszköze. A grammatikai struktúra mint intertextuális eszköz nemcsak Tóth Krisztina lírájában, hanem a prózájában is fellelhető. A Pillanatragasztó című novelláskötetében található a Timár Zsófi muskátlija novella, amely rájátszik A jó palócokban olvasható Timár Zsófi özvegysége Mikszáth-novellára.

Az intertextualitást többféle eszközzel éri el a Varázsolás című versében is (10):

(11) Varázsolás
Simon Balázsnak, emlékül
Épp
hozzád indultam: nem csuktam be, járja át
a szél az áttelelt szobát,
és hogy a huzat be ne lökje, a fehér
nagy üvegtálat támaszul
tettem a táblák közé. (Préselt levelek
feküdtek benne, némelyik
már összetört, alkalomadtán képeket
csináltam volna, neked is...
...lásd, így élünk mi, gyermek módra,
balgatag...) (Síró ponyva)

A vers Babits Mihály Balázsolás című versét hívja elő. Ezt már a cím is elősegíti: a *varázsol* igéből képzett nomen actionis a standard nyelvhasználatban hangzóhiányos tővel szerepel: *varázsl-ás*, itt a teljes tő a Babits-verscímmel való rímelést szolgálja. A felidézés hangtanilag is megalapozott, mindössze két hangban tér el a két verscím, de ezek képzésjegyei is hasonlóak. A *b* helyébe lépő *v* ugyanúgy ajakkal képzett és zöngés, az *l* helyébe lépő *r* pedig zöngés likvida. Az alcím tovább mélyíti a kapcsolatot: Simon Balázs költőnek szól a vers, s ez a kapcsolat az idézett részlet utolsó soraival válik teljessé: *„...lásd, így élünk mi, gyermek módra, balgatag...”,* amely egyenes idézet a *Balázsolás*ból.

Előfordul olyan eset is, ahol az intertextualitás teljesen nyílt, az újfajta értelmezést viszont a paratextuális elemek, pl. az alcím teszi lehetővé:

(12) a.
Adj már csendességet...

Adj már csendességet, lelki békességet, mennybéli Úr!
Bujdosó elmémet ódd bútól szívemet, kit sok kín fúr!

Sok ideje immár, hogy lelkem szomjan vár mentségére,
Őrizd, ne hadd, ébreszd, haragod ne gerjeszd vesztségére!

Nem kicsiny munkával, fiad halálával váltottál meg,
Kinek érdeméért most is szükségemet teljesíts meg!
(Balassi Bálint)

b.
Adj már csendességet
Szerelmes verzió

Hagyjon végre élnem, hogy ne lássam ébren, s álmomban is,
Minden pillanatban, százféle alakban, bárhol van is,

Hogy ne jöjjön szembe, többé az eszembe ne jusson már,
Tekints rám istenem, ne kövessen engem az a szempár.

Nehéz évek voltak, nehezen is múltak, őszül hajam,
Adj már csendességet, leljem meg békémet, ugyan ha van.
(*Világadapter*)

Tóth Krisztina versének (12b) címe egyezik Balassi Bálint versének (12a) címével, ugyanakkor megtoldja azt egy alcímmel: *Szerelmes verzió.* Tóth Krisztina verse az eredetihez hasonlóan Balassi-strófában íródott, amely ritmikailag és rím tekintetében is rendkívüli pontosságot kíván. Balassi verseit az irodalomtörténeti hagyomány vitézi, szerelmes és istenes versekre osztja, az *Adj már csendességet* az istenes versek közé tartozik, a lírai én Istent szólítja meg. Éppen ezért különösen érdekes, hogy Tóth Krisztina versének alcíme *Szerelmes verzió*, amellyel azt éri el, hogy az újraértelmezés mégis besorolható legyen a Balassi-féle hagyományba, szerelmes versként. Ugyanakkor ebben a versben is megszólíttatik Isten: *Tekints rám istenem*, ezzel összevethetővé válik egy reneszánszkorabeli és egy modern ember istenkereső magatartása. A vers végül egy módosított idézettel zár az eredeti versből. Itt a csendesség már nem az üdvözülés lehetősége, hanem egy szakítás után megtalált nyugalom.

A szigorú formatartás mint szövegek közötti összekapcsoló elem máshol is megjelenik az életműben:

(13) a.

Az vagy nekem, mint testnek a kenyér
S tavaszi zápor fűszere a földnek;
Lelkem miattad örök harcban él,
Mint fösvény, kit pénze gondja öl meg;

Csupa fény és boldogság büszke elmém,
Majd fél: az idő ellop, eltemet;
Csak az enyém légy, néha azt szeretném,
Majd, hogy a világ lássa kincsemet;

Arcod varázsa csordultig betölt
S egy pillantásodért is sorvadok;
Nincs más, nem is akarok más gyönyört,
Csak amit tőled kaptam s még kapok.

Koldus-szegény királyi gazdagon,
Részeg vagyok és mindig szomjazom.
(*LXXV. szone*tt, Shakespeare, Szabó Lőrinc fordítása)

b.
Az vagy nekem, mint rabnak a fegyőr,
seggnek a tanga, combnak a borosta.
Bezár, szorít és szúr mindenfelől,
előbb csak húsba vág, aztán a csontba.

Az vagy, mint tépőzár a nagymosásnak,
sorban kihúzod mind a szálakat.
Lucskos halom, gombócba gyűrve várlak
és mi fölfeslett, az tovább szakad.

Tőled rohan a harisnyán a szem le.
Becsípsz és kiakadsz, mint a cipzár.
Vándorló zokni: felbukkansz hetente,
lehet, hogy volt párja, de nincs már.

Az vagy nekem, mi rég nem kéne légy,
lengő papír, én meg rászállva légy. (*Az vagy nekem..., Magas labda*)

Tóth Krisztina Magas labda kötetbeli verse az egyik leghíresebb Shakespeare-szonett, a LXXV. feldolgozása. Tóth Krisztina tartja a shakespeare-i szonett-formát, amely a sorszámok (4-4-4-2) és a rímképlet (keresztrím – keresztrím – keresztrím – páros rím) szigorú betartását jelenti. A szonett az egyik legrögzültebb versforma, és itt arra is figyelmet kellett fordítani az intertextualitásban, hogy ne a (talán elterjedtebb) petrarcai formát kövesse a költő. Tóth Krisztina szonettje ezenkívül gondolati párhuzamot is mutat az azonos felütéssel: *„az vagy nekem...”*. A Balassi-újraértelmezéshez hasonlóan itt is kapcsolatot teremt az eredeti szöveg magasztosságának lecserélése hétköznapi képekre és tapasztalatokra. Ez az eljárás úgy csatlakoztatja a magas irodalmi hagyományokhoz az olvasót, hogy közben a mindennapi élményekre épít.

Szintén a fordításra és az eredetire egyszerre utal vissza az Őszi sanszok című versében (14a–c):

(14) a.
Ősz újra. Kong
A park. Na mondd,
becsap, kitér, kitár…
Oly elhagyott, sivár

a lelkem,
csak zümmög kétkedő
hangon, mint az eső,
mi ver lenn…
(Őszi sanszok, Síró ponyva)

b.
Ősz húrja zsong,
Jajong, busong
Óh, múlni már
Ősz! hullni már
Eresszél!
Mint holt avart,
Mit felkavart
A rossz szél...
(Őszi chanson, Tóth Árpád)

c.
Les sanglots long
Des violons

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.
(Chanson d'automne, Paul Verlaine)

A (14b–c) példákban Paul Verlain Őszi chanson-jának első két sorát és utolsó versszakát idéztem, míg a (14a) Tóth Krisztina Őszi sanszok című versének egyező sorai. Tóth Árpád ismert fordítása az *-ong* mozzanatosige-képzővel őrizte meg az eredeti vers *[o]* és nazális *[õ]* hangok által adott hangszimbolikáját. Ennek a hagyományát viszi tovább Tóth Krisztina az *Ősz újra. Kong [a park]* sorral, amely a (7)-ben látotthoz hasonlóan a Tóth Árpád-versfordítás első sorával is rímel.

Az eredeti vers utolsó versszaka egy hosszú hasonlat, amelyet Verlain a *pareil à* 'hasonló(an) vmihez' szerkezettel ér el. Az utolsó versszak Tóth Krisztina

versében is egy hasonlatot dolgoz ki (*kétkedő hangon, mint az eső*), s ennek a végén a *ver lenn* szavakkal utal az eredeti vers költőjére.

A költői életműben annak is nyoma van, hogy a magyar költészet egyes jelentős darabjaira többször is visszautal Tóth Krisztina (15)–(16):

(15) a.
Ha negyvenéves elmúltál, a tested
egyszer csak elkezd magáról beszélni
(Delta, Magas labda)

b.
el kellett telni közben negyven évnek
(Háromnegyed, Világadapter)

c.
Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel
egyszer fölébredsz és aztán sokáig
nem bírsz aludni
(Kosztolányi Dezső: Ha negyvenéves, Számadás)

(16) a.
Harmincnyolc év, futó fonál.
Az ember rojtokat talál
hanyag
anyag
(Futrinka utca, Magas labda)

b.
Harminckettő hogy telhetett?
Hogy múltak el napok, hetek?
Letelt,
s hitelt

nemigen ad már a jelen.
(Porhó)

c.
Harminckét éves lettem én -
meglepetés e költemény
csecse
becse
(Születésnapomra, József Attila)

A (15a–b) Kosztolányi Dezső Ha negyvenéves című versét idézi fel. A (15a) egyenesen idézi Kosztolányi versének felütését, s mivel feltételes mellékmondattal kezdődik, a mondatstruktúra is ugyanaz. (15b) viszont a negyvenéves embertől származó számadás költői aktusával kapcsolja össze a Háromnegyed című verset a Kosztolányi-féle hagyománnyal. Ugyanakkor a később megjelent vers Tóth Krisztina saját versei között is egyfajta párbeszédet kezdeményez, ekkor beszélhetünk autotextualitásról.

Ennek a példáját olvashatjuk a (16)-ban is. Itt a versírás aktusa is szövegközi kapcsolatot teremt. A költő önmagát köszönti fel egy verssel, először 32 évesen, épp úgy, mint József Attila. Majd 6 évvel később ismét ebben a formában írt verset, mindkét versben az idő gyors, szinte észrevétlen múlását kiemelve („*futó fonál*"', „*hogy múltak el napok, hetek?*"). Tóth Krisztina megőrizte az eredeti vers különleges rímelését, sőt tördelését is.

Az itt bemutatott szövegrészletekkel a dolgozat azt kívánta alátámasztani, hogy a költői szerepnek Tóth Krisztina lírájában része az is, ahogyan a saját költészete betagozódik a magyar és nemzetközi irodalmi hagyományba. Ezt nemcsak primer szövegekre való rájátszással, hanem akár versfordításra való utalással is megteszi az életműben. Ezzel egyfajta tudatos költői létet konstruál meg. Így a költő lét amellett, hogy a Munka szemantikai keretén belül a hétköznapi munka, sőt a házimunka fogalmai segítségével is konceptualizálódik, a magyar és nemzetközi költészet darabjaival a költői hagyományba be is tagozódik.

5. Összefoglalás

A tanulmányban áttekintettem, milyen nyelvi és poétikai eszközökkel utal a költői szerepre Tóth Krisztina a 2022-ig megjelent verseskötéteiben. A kutatás korpuszát az alábbi verseskötetek szövegei adták: Porhó, Síró ponyva, Magas labda, Világadapter, Bálnadal. A kötetekben összesen 239 vers szerepel, ezek közül a vizsgálat során 53 versben találtam meg a keresett elemeknek legalább az egyikét, de egy versen belül akár mindhármat is. A keresett elemek a hipotéziseimmel összhangban az egyes szám első személy használata, a `Munka` fogalmi keretének

használata és a költői hagyományba való betagozódást szolgáló intertextuális elemek voltak. A kutatás elején felállított feltételezéseim az alábbi módon alakultak:

F1 beigazolódott, hiszen az egyes szám első személyű konstruálása az igei személyviszonyoknak és a birtokviszonyoknak jelölheti a költőt magát. Ezen kívül természetesen egy ettől független lírai énre is utalhatnak.

F2 beigazolódott, amennyiben a `Munka` fogalmi kerete megjelenik a versekben a költői munkára reflektálva. A (7) példában megjelent a házimunka és a költői munka párhuzama is. Ezekben az esetekben a munka elvégzője, ágense felel meg a munkát végző költőnek.

F3 is beigazolódott, hiszen Tóth Krisztina munkássága intertextuális utalásokban gazdag, ez a magyar és nemzetközi irodalomra való utalásokban, sőt a híres magyar fordításokra való utalásokban is megjelenik. Az intertextualitás szolgálatában álltak a ritmika, a grammatikai struktúra, az idézet és a paratextuális elemek. Az idézetek olykor egyenes idézetek, máskor újraértelmezések.

A vizsgált elemek hálózatos együttállást is mutatnak. Amennyiben aktiválódik a MUNKA vagy a SZÖVEG fogalmi kerete, abban az esetben az egyes szám első személyű konstruálás magára a költőre utal. Ezekben az esetekben az intertextuális utalásoknak is feltehetően az a szerepe, hogy a verset beillesszék a lírai hagyományba. Míg azokban az esetekben, amikor nem aktív a `Munka` vagy a `Szöveg` fogalmi kerete, az E/1-es konstruálásban a lírai én nem feltétlenül jelenik meg a költő szerepében.

Tóth Krisztina költészetében egy fontos vonás, hogy újból és újból megjelenik a költészetre mint munkára való reflektálás. A költészet egyfajta mesterség, erre interjúiban is felhívja a figyelmet. A költő alkotás közben munkát végez, ez egy jól azonosítható költői identitást teremt Tóth Krisztinánál, amelynek nyomait az összes kötetében meg lehet találni. A költői identitás a lírai hagyományba tagozódik be, ezért is különösen fontos az intertextualitás vizsgálata.

Irodalom

Arató László 2012. Egymás tükrében. Tóth Krisztina: *A koravén cigány* – Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*. In: Fűzfa Balázs (szerk.): *A vén cigány*. Szombathely: Savaria University Press. 328–344.

Barsalou, Lawrence W. 1999. Perceptual symbol systems. *Behavioral and Brain Sciences* 22: 577–660.

Boros Oszkár 2015. Az emlékezés mint konstrukció és hagyomány. *Iskolakultúra* 25: 77–99.

Fillmore, Charles 1976. Frame semantics and the nature of language. In: *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*. 280: 20–32.

Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Párizs: Édition du Seuil.

Horváth, Péter – Simon, Gábor – Tátrai, Szilárd 2022. Annotation of person marking constructions in the corpus of Hungarian Lyrical Poetry: principles and practices. *Studia Linguistica Hungarica* 34: 22–37.

Kövecses Zoltán – Benczes Réka 2010. *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kristeva, Julia 1968. Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény. *Helikon* 14: 115–125.

Kulcsár-Szabó Zoltán 1999. A „szerepvers" poétikájáról. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Ady Endréről.* Budapest: Anonymus. 204–210.

Simon Gábor 2018. Kognitív és/vagy nyelvészeti poétika. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 9–40.

Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt". *Magyar Nyelvőr* 141: 164–190.

Szávai Dorottya 2009. *A „Te" alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában.* Budapest: Kijárat Kiadó.

Szávai Dorottya 2020. *A nyírfa kérge. Kánonok többszólamúsága – a kortárs magyar líráról és néhány előzményéről.* Budapest: Gondolat Kiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor 2017. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 207–502.

The linguistic and poetic features of construing the poet's role in Krisztina Tóth's poetry

In this study I examine the linguistic and poetic means Krisztina Tóth uses to create her own poetic identity in her lyrical works. For the research I used all her poetry collections published in print until 2022 *(Magas labda, Síró ponyva, Síró ponyva, Világadapter, Bálnadal)*. In the research I focused on three linguistic and poetic devices: the first person singular construction, the conceptual frame

for WORK, and intertextual elements. The results of the study show that the S1 construction can refer to the poet performing their craft alongside the lyric self, and that this goes hand in hand with the activation of the conceptual frame for WORK. The use of intertextuality runs throughout the poet's (and writer's) oeuvre, with a variety of manifestations: from quotation to paratextual elements, rhythm, rhyming, and grammatical structure. This study focuses on the lyrics of one of the most important figures in contemporary Hungarian literature.

Keywords: lyric, contemporary poetry, intertextuality, poetic role, Krisztina Tóth

Pomázi Bence
Eötvös Loránd Tudományegyetem
HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont
pomazi.bence@btk.elte.hu

Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes

Feleim, bébi, édes Hazám
A vokatívusz típusai és szerepei a lírai közléshelyzetekben[1]

Kivonat

Az aposztrofikus fikció konstruálásában meghatározó szerepe van a vokatívusz műveletének. A tanulmány abból a feltevésből indul ki, hogy az egyes lírai műfajok különbségei a vokatívuszi konstrukciók gyakoriságában, tipikus együttes előfordulásaiban és változataiban is tetten érhetők. Az elemzés a Magyar Lírakorpusz kanonikus lírai és slam poetry szövegeket tartalmazó alkorpuszán alapul. Elméleti hátterét a vokatívusz műveletének újabb kutatási megközelítései, valamint az aposztrofikus erő irodalomelméleti és kognitív poétikai vizsgálata adja.

Az elemzés igazolja, hogy a vokatívuszi konstrukciók sokrétű szerepet töltenek be a lírai közléshelyzetek kidolgozásában. A vizsgált minta alapján a kanonikus szövegekben nagyobb a megszólítások gyakorisága, ugyanakkor azok eloszlása egyenlőtlenebb, továbbá megállapítható, hogy az aposztrofikus fikció címzettjét igen gyakran kifejtett módon, szerkezetes vagy halmozott formában jelenítik meg. A slamszövegekben ezzel szemben a hétköznapi nyelvhasználat megszólítási formái dominálnak, kiegészülve játékos torzításokkal, intertextuális utalásokkal.

Kulcsszavak: vokatívusz, aposztrofikus fikció, lírakorpusz, slam poetry, kanonikus szöveg

1. Bevezetés

Az aposztrofikus fikció kidolgozásában meghatározó szerepe van a vokatívusz műveletének, elsősorban a közlés diszkurzív irányultságának jelölésére való alkalmassága révén. A tanulmány kiindulópontja szerint az egyes lírai közlésmódok különbségei a vokatívuszi konstrukciók gyakoriságában, tipikus együttes

[1] A tanulmány elkészítését a #52311005 Visegrad Scholarship támogatta.

előfordulásaiban és változataiban is tetten érhetők. Az elemzés támaszkodik egyrészt a vokatívusz kutatásának eredményeire (Sonnenhauser–Hanna 2013; Hill 2014), másrészt az „aposztrofikus erő" lírai szerepének irodalomelméleti leírásaira (Culler 2000; Frye 2007). Az aposztrofé műveletét a nyelvi tevékenységre jellemző közös figyelem sajátos működéseként és egyben a líra jellegadó tulajdonságaként értelmezzük (Tátrai 2012; 2018a; 2018b).

A kutatás célja, hogy feltárja a vokatívusz funkcióit, formai sajátosságait, valamint az aposztrofikus fikció megalkotásában betöltött szerepét az ELTE BTK Diagram Funkcionális Nyelvészeti Kutatóközpont Stíluskutató csoportjában készülő Magyar Lírakorpuszban (Domonkosi et al. 2018; Horváth–Simon–Tátrai 2022). Ennek megfelelően a tanulmány egy olyan elemzést mutat be, amely a nyelvi anyagát tekintve már összeállított két alkorpusz vokatívuszi konstrukcióit dolgozza fel. Az elemzés egyik meghatározó kiindulópontja az a feltételezés, hogy a kanonikus lírai szövegek és a slam poetry összevetése támpontul szolgálhat a vokatívusz lírában megvalósuló alapvető típusainak és szerepeinek leírásához.

A tanulmány a célkitűzésnek megfelelően röviden tárgyalja a vokatívusz fogalmát és pragmatikai funkcióit, külön kitérve a lírai diskurzusra jellemző aposztrofikus fikcióban betöltött szerepére (2.). Ezután ismerteti a kutatás anyagát, módszerét és kutatási kérdéseit (3.). A 4. rész mutatja be a vokatívusz műveletének gyakorisági és funkcióbeli jellemzőit a kanonikus lírai szövegekből és a slam poetrykből álló alkorpuszok alapján. A tanulmány a vokatívusz általános lírai szerepét és a két alkorpusz anyagának különbségeit mérlegelő, illetve az elemzésre épülő további feladatokra is kitekintő összegzéssel zárul (5.).

2. A vokatívusz fogalma és szerepe a lírai közléshelyzetben

Tanulmányunkban a *vokatívusz* terminust 'közvetlen megszólításra használt konstrukció' értelemben használjuk, a kifejezésnek a nemzetközi szakirodalomban is bevett átfogóbb értelmezéséhez igazodva, nem pedig a szűkebb értelmében, a morfológiailag is jelölt névszói eset megnevezéseként (Sonnenhauser–Hanna 2013). Vokatívusznak tekintjük tehát az olyan konstrukciókat, amelyekben egy vagy több főnévi és/vagy névmási szerkezet önálló közlésegységként jelöli meg a közlés címzettjét (Betsch–Berger 2009). A vokatívuszok olyan névszói szerkezetek, amelyek sem szintaktikailag, sem szemantikailag nem épülnek be egy mondatba egy predikátum argumentumaként; és prozódiailag is elkülönülnek a mondattól, amelyhez esetleg kapcsolódnak (Zwicky 1974; Levinson 1983).

A vokatívuszhoz mint pragmatikai művelethez több alapvető funkció társulhat. Leech szerint – hétköznapi társalgások elemzése alapján – egyrészt a figyelem

kezdeményezése, másrészt a címzett azonosítása, harmadrészt pedig a társas kapcsolat fenntartása és megerősítése azok a meghatározó szerepek, amelyek a vokatívuszok révén tipikusan megvalósulnak (Leech 1999). A vokatívuszok pragmatikai funkcióit tekintve el szokták még különíteni az interperszonális viszonyok, a társalgás, az információ, illetve az illokúciós erő szervezésében játszott szerepeket (Shiina 2007). Ezek a funkciók nem zárják ki, hanem igen gyakran kiegészítik, átfedik egymást.

A vokatívusz működése ezzel összhangban funkcionális pragmatikai keretben olyan műveletként írható le, amely tipikusan a figyelmi jelenet és a referenciális jelenet összehangolásához járul hozzá (Tátrai 2011). A befogadói pozíció kiemelésével ugyanis egyrészt a figyelem irányítását kezdeményező aktust végez, tagolja (megnyitja vagy akár lezárja) közlésegységeket, miközben a figyelmi jelenet szereplői közötti viszony (társadalmi, érzelmi) jellegét is kidolgozza (l. Domonkosi–Kuna–Imrényi 2020).

A prototipikus lírai diskurzusok olyan diszkurzív sémával jellemezhetők, amelyben a tényleges diskurzussal párhuzamosan megkonstruálódik egy fikcionális, közvetlen (szemtől szembeni) interakcióval jellemezhető aposztrofikus diskurzus, amelynek résztvevői a figyelmüket egy közvetlenül megfigyelhető referenciális jelenetre irányítják (vö. Tátrai 2012a; 2015a; Simon–Tátrai 2017: 168–172). Az aposztrofé aktusa tehát a lírai diskurzusok egyik jellegadó tulajdonsága, amely meghatározó szerepet játszik a lírai beszédhelyzet létrehozásában (vö. Culler 1981).

A lírai diskurzusokban kibontakozó személyviszonyok – a hétköznapi és a szépirodalmi nyelvhasználat között kontinuumot feltételező szemléletnek megfelelően (l. Stockwell 2002: 4, Tsur 2002: 281; Vandaele-Brône 2009: 24) – a személyjelölés hétköznapi megoldásaira épülnek, azonban összetettebb, nagyobb mentális erőfeszítéssel járó diszkurzív folyamatok révén dolgozhatók fel. Míg a hétköznapi helyzetekben a diskurzusbeli személyek azonosítása a közvetlenül feldolgozható beszédhelyzet függvénye, addig a lírai diskurzusokban a befogadónak – részben a személyjelölő konstrukciókra építve – igen gyakran egy fiktív diskurzusvilágot is meg kell teremtenie, benne az aposztrofikus címzettel, a referenciális jelenet pedig ezen az aposztrofikus fikción keresztül válik hozzáférhetővé (l. részletesen Simon 2016; Tátrai 2018a; 2018b).

A lírai diskurzusokban tehát a hétköznapi megismerésre jellemző konceptuális stabilitást és koherenciát megbontó poétikus hatást a valós diskurzus és a fiktív, aposztrofikus diskurzus együttes érvényesülése alapvetően meghatározza. A két párhuzamos és egymásba játszó dimenzió alakulásában pedig a személyjelölő

elemek által kezdeményezett referenciális műveleteknek lényegi szerepük van. Elemzésünkben ezért kiindulópontnak tekintjük, hogy a lírai diskurzusok poétikus jellege összefügg a személyjelölés sajátos mintázataival, valamint hogy a lírában a személyjelölő szerkezetek a poétizálódás meghatározó tényezői.

A vizsgálat elméleti kiindulópontját jelenti az is, hogy személyviszonyok lírai alakításában, az aposztrofikus fikció konstruálásában meghatározó szerepe van a vokatívusz műveletének, a közlés diszkurzív irányultságának explicit jelölése révén. A vokatívusz a lírában tipikusan a két diszkurzív dimenzió, a lírai beszédhelyzet és az aposztrofikus fikció viszonyának kidolgozásában kap szerepet, a lírai megnyilatkozások kontextuális mintázatának egyik tényezője az aposztrofikus fikció címzettjének nyelvi jelölése (Simon 2015). A lírai szövegekben megvalósuló megszólítások is a vokatívusz hétköznapi nyelvi megoldásaira épülnek, azonban egyrészt összetettebb, kidolgozottabb konstrukciókban is megvalósulhatnak; másrészt a diszkurzív helyzet kettőssége, összetettsége révén is nagyobb mentális erőfeszítést igényelhet a feldolgozásuk.

A líra diszkurzív kategóriaként való értelmezése a líraiság fogalmának olyan kiterjesztését is jelenti, amelynek következtében a kanonizált szépirodalmi szövegek lírába tartozó csoportján kívül a népdalok, a könnyűzenei dalszövegek, sőt a slam poetry szövegei is a kategóriába sorolódhatnak (Tátrai 2018a; 2018b). A líraiság fogalomértelmezésének kiterjesztésében meghatározó szerepe van többek között annak is, hogy a személyjelölés kontextualizáló és perspektiváló műveletei, a működésbe lépő fiktív aposztrofikus aktusok hasonlóak a kanonizált líra, a dalszövegek és a slamszövegek változataiban. Ezek a szövegek ugyanis a prototipikus lírai diskurzusokhoz hasonló diszkurzív sémával jellemezhetők. Az aposztrofikus fikció azonban részben eltérő sajátosságokat mutat a líra egyes műfajaiban, illetve a kulturális kontextustól, regiszterbeli megvalósulástól függő különböző változataiban (Domonkosi–Kuna 2021, Domonkosi–Kuna 2022).

3. Anyag, módszer, kutatási kérdések, hipotézisek

A vizsgálat anyagát az ELTE Stíluskutató csoportjában készülő lírakorpusza adja (l. bővebben W1). A korpusz létrehozásának fontos kiindulópontja volt, hogy a poétikusság kontinuumjellegű, fokozatiságot mutat, azaz a különböző szövegtípusokban, műfajokban eltérő prototipikalitással jelenik meg. Erre az alapgondolatra támaszkodva négy alkorpusz létrehozása, valamint a személyviszonyokra vonatkozó kézi annotálása van folyamatban. Az alkorpuszok a következők: 1) az iskolai oktatás kánonjában szereplő, az 1900-as évektől napjainkig tartó korszakok lírai szövegei; 2) a kortárs líra; 3) a populáris

és alternatív dalszövegek és 4) végül a slamszövegek (Domonkosi et al. 2018: 215–216; Horváth–Simon–Tátrai 2022).

Jelen kutatásban a készülő korpuszból a két már összeállított alkorpusz anyagát (az anyag bemutatását részletesebben l. W1) vizsgáljuk meg, abból a feltételezésből kiindulva, hogy a vokatívuszok használatának, arányainak és szerepeinek leírása közelebb vihet a líraiság mibenlétének megragadásához is. Az elemzés során a kanonikus alkorpusz 156 szövegében (37739 szövegszó), valamint a slam korpusz 108 szövegében (46412 szövegszó) vizsgáljuk a vokatívusz konstrukcióit, szerepeit, valamint gyakoriságát.[2]

A kanonikus versek alkorpuszába Adytól kezdve azok a 20. századi versek kerülte bele, amelyek az utóbbi két évtizedben széles körben használt középiskolai szöveggyűjteményből legalább háromban szerepeltek. Az alkorpusz tehát szélesebb körben ismert, változatos lírai szövegeket tartalmaz 18 szerzőtől, amelyek műfajilag és korstílus tekintetében is igen változatosak. A kanonikus líra átfogó képét adják, másfelől azonban az alkorpusz belső szerkezetének rétegzettsége véletlenszerű, a műfaj, a stílusirányzatok, a szerzők alapján sem strukturált anyag. A slam alkorpusz a Slam Poetry Magyarország csatornáján (W2) szereplő videókból épül fel. Az alkorpuszba a csatorna 108 legnézettebb slam poetry szövege került bele, a válogatás során figyelembe véve azt a kritériumot is, hogy egy szerzőtől legfeljebb három szöveg szerepelhet. Ez az alkorpusz tehát jóval egyneműbb nyelvi anyagot biztosít, amely lehetővé teszi a magyar slam általános jellemzését.

A vokatívuszi konstrukciók azonosítását a szoros olvasás módszerét követve, az egymást kontrolláló eredmények érdekében mindkét szerző elvégezte, a vitás esetek egyeztetés után kerültek be az adatok közé. A kvalitatív kézi annotálást követően az adatokat szövegkörnyezetükkel együtt Excel-táblázatba rendeztük. A vokatívuszok jelölése során a teljes bővített vokatívuszi szerkezeteket elemeztük, bevonva a prototipikus és a határeseteket is. Módszertani döntésként érvényesítettük, hogy a halmozott vokatívuszokat is jelöltük, de az önállóan lezárható megszólításokat külön számoltuk. Azaz az (1) példán szemléltetve: a feldolgozást úgy végeztük el, hogy a halmozott vokatívuszi szerkezetet egy egységként kódoltuk, külön jelölve, hogy 4 vokatívuszból áll.

(1) óh szent Ritmus, örök szerelem nagy ritmusa,
évek ritmusa, Isten versének ritmusa – mily kicsi minden

[2] Az elemzés az alkorpuszok kialakításával párhuzamosan, az annotálást megelőzően történt. A vokatívuszok kódolása során a határeseteket is számításba vettük. Ezek a tényezők hozzájárulhatnak ahhoz, hogy számszerű adataink kis mértékben eltérhetnek majd a vokatívuszok annotálása után mutatkozó eredményektől.

emberi történés! (LE_Babits_16 – Babits Mihály: Mint különös hímondó)[3]

Ezeket az elveket követve összesen 626 vokatívuszi konstrukciót elemeztünk, a slam szövegekben 259-et, a kanonikus szövegekben 367-et.

A kódolás során a vokatívuszokat tágabb szövegkörnyezetükkel együtt vettük figyelembe, jelen elemzésben azonban nem kapott kiemelt szerepet az a szempont, hogy a vokatívusz önálló mondatként, mondatba épülve, nyitó vagy záró pozícióban, esetleg egy mondatot megszakítva szerepel. Ezek a szempontok meghatározóak a vokatívusz működésében (Domonkosi–Imrényi–Kuna 2020), ezért a kutatás későbbi fázisaiban ezt is vizsgáljuk majd.

Az azonosított vokatívuszok feldolgozása során a következő kutatási kérdésekre kerestük a választ:

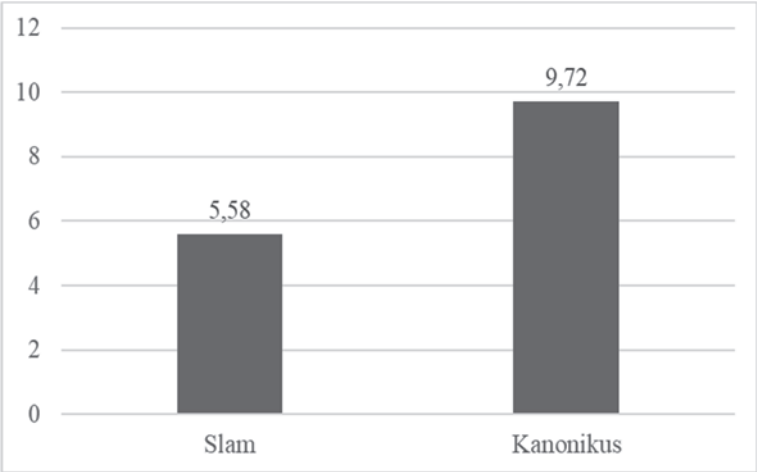
- K1: Milyen különbségek ragadhatók meg a két vizsgált alkorpusz vokatívuszai között gyakoriságukat, formai jellemzőiket, funkcióikat tekintve?
- K2: Milyen szerkezeti típusai és szerepei ismerhetők fel a vokatívusznak a kanonikus lírai szövegekben és a slam poetryben?

A kutatási kérdések megválaszolásához figyelembe vettük egyrészt a két korpuszbeli előfordulások számszerű adatait, másrészt a jellegzetes típusokat heurisztikusan, a feldolgozással párhuzamosan kategorizáltuk. Az eredmények bemutatása során a tipikusnak tűnő nyelvi megoldások bemutatására, a különbségek és azonosságok kiemelésére törekedtünk.

4. Eredmények

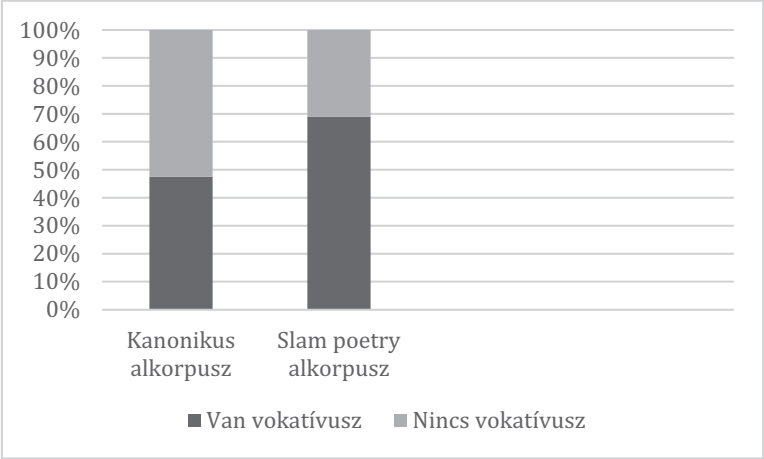
A két alkorpusz anyagának vizsgálata a vokatívuszok gyakoriságát tekintve azt mutatta, hogy a kanonikus szövegekben nagyobb arányban fordulnak elő a vokatívuszok, mint a slam poetry alkorpuszában. Míg a kanonikus alkorpuszban 1000 szövegszóra 9,72 megszólító konstrukció esik, addig a másik alkorpuszban ez a szám 5,58 (lásd 1. ábra)

[3] Az idézett szövegek esetében az alkorpuszban kapott kódszámukat, illetve a szövegek szerzőjét és címét is megadjuk az azonosíthatóság érdekében.



1. ábra Vokatívuszok alkorpuszonkénti gyakorisága 1000 szövegszóra vetítve

A vokatívuszok jóval nagyobb arányú előfordulása mellett azt tapasztaljuk, hogy a két alkorpusz egyes szövegeit külön egységnek tekintve a kanonikus alkorpuszban szereplő szövegeknek több mint a felében (52%) egyáltalán nem fordul elő megszólító szerkezet (lásd 2. ábra). Ez egyben azt is jelenti, hogy a vokatívuszt tartalmazó szövegekben jellemzően több ilyen szerkezet is van, sőt akár szövegszervező funkciójúvá is válik a megszólítások ismétlődése. Magas emellett a halmozott vokatívuszok aránya is: a 367 kódolt előfordulásból 122 halmozott szerkezetben fordult elő.



2. ábra Vokatívuszok megoszlása az alkorpuszok egyes szövegeiben

A slam poetry esetében ezek az arányok eltérnek: a korpuszban szereplő szövegeknek több mint 2/3-adában (69%) szerepel vokatívusz (lásd 2. ábra). A halmozott megszólítások azonban jóval ritkábban fordulnak elő, mint a kanonikus szövegekben, a 259 megjelölt vokatívuszból mindössze 40 szerepel halmozott szerkezetben.

Már a gyakorisági adatok is rámutatnak, hogy a vokatívusz jelenlétében és szerepében különbségek mutatkoznak a két alkorpuszban. Ennek részleteire a következő két alfejezetben térünk ki, elsőként a kanonikus, majd a slam alkorpuszban fellelhető megszólító műveletek jellegzetességeinek leírásával.

4.1. Vokatívuszok a kanonikus alkorpuszban

A vokatívuszoknak a kanonikus alkorpusz egyes műveiben tapasztalt megoszlása jelzi azt, hogy míg vannak olyan lírai művek, amelyekben egyáltalán nincs szerepe a közvetlen megszólítás műveletének, addig más művekben a szöveget szervező, meghatározó, sőt akár ismétléses alakzatként van jelen. Ez a megoszlás arra enged következtetni, hogy vannak olyan háttérváltozók (műfaj, korstílus, szerző), amelyek erőteljesen befolyásolhatják a vokatívusz jelenlétét ezekben a szövegekben. Ez pedig összhangban van azzal a líra egészére nézve megfogalmazható hipotézissel, amely szerint a vokatívuszok száma összefügg egyrészt a lírai műfajokkal, másrészt a korstílussal, stílusirányzattal, illetve akár az egyéni

stílussal is (vö. Domonkosi–Kuna 2021; 2022). A kanonikus alkorpusz azonban – a vizsgálati anyag bemutatása során ismertetett belső szerkezete miatt – csak további strukturálás, illetve kiegészítő elemzések révén teheti lehetővé azt, hogy műfajok, szerzők, stílusirányzatok szerint lebontott, érvényes megállapításokat tehessünk. Ugyanakkor néhány alapvető jellegzetesség kirajzolódik a jelenleg kódolt anyagból is.

Az alkorpusz arányai nem teszik lehetővé a szerzők szerinti gyakoriság összevetését.[4] Vannak ugyanis olyan szerzők, akik csak egy-egy művükkel, míg az iskolai kánonban meghatározóbb alkotók jóval több (pl. Ady művei közül 32 vers, ami a korpuszban szereplő versek egyötöde) versükkel vannak jelen a korpuszban. Az a tényező pedig, hogy például Vas István (Óda a tegnapi asszonyokhoz) és Füst Milán (Öregség) esetében éppen olyan vers szerepel az anyagban, amelyben a megszólítás meghatározó erejű alakzatként érvényesül, míg Dsida Jenő egyetlen szereplő verse (Nagycsütörtök) nem jelöl ki megszólítottat, torzíthatja a szerzőkre jellemző képet. Ezekben az esetekben ugyanis a vizsgálati anyagban szereplő egyetlen szöveg műfaja, megszólalásmódja van hatással a vokatívuszok eltérő használati arányaira.

A stílusirányzatok szerint is további, nagyobb anyagon történő vizsgálatra van szükség ahhoz, hogy a vokatívuszok esetlegesen eltérő szerepéről érvényes képet kaphassunk. A feldolgozott anyag elsősorban hipotézisek felállítására ad lehetőséget. További kutatásokat kezdeményező hipotézis lehet például az, hogy a tárgyias-intellektuális stílus (Szabó 1980), az elvont tárgyiasság lírájának (Kenyeres 1986; Kiss 2014) kategóriájába sorolható szövegekben kevéssé meghatározó a vokatívuszok szerepe, ugyanis az alkorpusz ezekhez az irányzatokhoz köthető szerzőinek szövegeiben igen alacsony arányban szerepeltek ilyen konstrukciók (Nemes Nagy Ágnes: 1, Pilinszky János: 0).

Ahogy a két alkorpusz összevetése során bemutattuk, a kanonikus szövegekben jóval magasabb a halmozott vokatívuszok száma (367/122), a megszólítások több mint 30%-a halmozott konstrukcióban szerepel. A halmozáson belül elkülöníthető egy olyan szerkezeti típus, amely a megszólított részletező, kifejtő jellemzését szolgálja, azaz az egymás után következő megszólítások azonos címzettet jelölnek ki. Ezek a szerkezetek tipikusan olyan lírai helyzetekben érvényesülnek, amelyekben az adott aposztrofikus címzettnek hangsúlyos, kiemelt szerepe van. A kiemelt példákban az óda műfajának (lásd a (2–3) példákat), illetve a patetikus

[4] Ez a tényező a Lírakorpusz kanonikus alkorpuszának alapvető céljával van összefüggésben: ugyanis az általánosan ismert, az iskolai tananyagokban szereplő lírai szövegek reprezentatív képét nyújtja, azonban a szerzők és műfajok szerint nem strukturált, ezeket a tényezőket tekintve nem célja leképezni a magyar líra összetettségét.

gondolati líra (l. (4)) érzelmi telítettségének kidolgozásához járul hozzá a vokatívusz ismétlődése, a halmozás, és az abban megmutatkozó fokozó jelleg.

(2) Szikár, szigorú zenész, hű magyar (…) (LE_Illyes_02, Illyés Gyula: Bartók)

(3) (…) te egyetlen, te lágy/ bölcső, erős sír, eleven ágy, fogadj magadba!
(LE_Jozsef_10, József Attila: Óda)

(4) (…) gyógyíts meg, Zene,
te, Mindenségé, édes üteme
a fájdalomnak, Varázsfuvola,
varázsjáték, te, tündér mámora
hitnek, reménynek (…) (LE_Szabo_04, Szabó Lőrinc: Mozart hallgatása közben)

A halmozott vokatívusz másik altípusában a felsorolás a címzettek körét tágítja ki, a címzettek összetettségét részletezi. A halmozott vokatívusznak ez a típusa az alkorpuszban jóval ritkább, mindössze hét esetben fordul elő:

(5) És ti is, szeretet/ és jog, s aki csak vagytok, valahány!
(LE_Szabo_05, Szabó Lőrinc: Kalibán)

(6) Ó, gépek, madarak, lombok, csillagok! (LE_Jozsef_18, József Attila: Nem én kiáltok)

A vokatívuszok szerkezetét tekintve a kanonikus alkorpuszban meghatározóak a szerkezetes, bővítményeket tartalmazó, a címzettet kifejtve, részletezve megnevező megszólítások (367/286):

(7) európa hozzánk hasonló szerencsétlen fiai
segítsetek segítsetek (LE_Kassak_02, Kassák Lajos: A ló meghal, a madarak, kirepülnek)

(8) (…) költőkkel s fiatal feleségekkel koszorúzott
tündöklő asztal, hova csúszol a multak iszapján?
(LE_Radnoti_03, Radnóti Miklós: A la recherche)

A szerkezetes vokatívuszok között speciális formai típusnak tűnik a névmással *(te, ti)* nyíló, állításszerű konstrukció. A címzettnek az ilyen, pszeudovokatívusznak (d'Avis–Meibauer 2013) is nevezett, minősítő, értékelő jellegű, a hétköznapi

nyelvhasználatban tipikusan negatív polaritással megvalósuló megnevezése, a költői nyelvben változatos jelentések kifejtésére, az aposztrofikus fikció címzettjének pozitív jellemzésére lehetőséget ad:

(9) (…) bólints, hogy érdemes,
cáfold meg halálos logikád,
te glóriás,
te kíntól bélyeges! (LE_Nagy_04, Nagy László: József Attila)

A névmással kezdődő vokatívuszi szerkezetek egy másik csoportja azonban nem hordoz minősítést, hanem kijelölő szerepű, a deiktikus jelleget erősítő funkcióban áll:

(10) És hányunkat karoltatok, ti tegnapi asszonyok? (LE_Vas_01, Vas István: Óda a tegnapi asszonyokhoz)

A lírai diskurzusok figyelemirányítási aktusainak lehetőségeit tekintve a kanonikus alkorpuszra erőteljesen jellemző, hogy a fikcionális aposztrofé megszólítottjává olyan entitás válik, amellyel valójában nem lehetséges diskurzust folytatni (tárgy, fogalom). A fikcionális aposztrofé művelete ugyanis alkalmas arra, hogy a nyelvi megismerés számára objektumként hozzáférhető jelenségeket egy társas viszonyrendszer résztvevőjeként, szubjektumként konstruáljon meg (Tátrai 2018a; 2018b). Ahogyan a (11–13) példák mutatják, a lírai közléshelyzetben számos különböző dologhoz kapcsolódó problematika jelenítődhet meg fiktív diskurzusként. Ezek a vokatívuszok az élettelen entitásokhoz intézett beszéd, azaz az élettelen tényező diskurzusba vonása révén megszemélyesítést is megvalósítanak egyben.

(11) Kertem, ódd/a magvat ami megmaradt kincses tavaly
(LE_Babits_01, Babits Mihály: A gazda bekeríti házát)
(12) ó Oroszország te elátkozott föld (LE_Kassak_02, Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek)
(13) Szegények éje! Légy szenem
füstölögj itt a szívemen (LE_Jozsef_07, József Attila: Külvárosi éj)

Azokban a kanonikus alkorpuszbeli szövegekben, amelyekben található vokatívuszi forma, tipikusan az aposztrofikus közléshelyzet kidolgozásához járul

hozzá. Az ismétlődő, illetve azonos címzetthez forduló formák ugyanis a szöveget strukturáló szerep mellett egy alapvető, akár az egész szövegre kiterjedő helyzetet alakítanak ki. A (14) példa Ady-szövegében a párkapcsolatokra jellemző, tipikus megszólítás ismétlése *(Drágám)* a vers odaforduló, mindvégig egy címzetthez beszélő pozícióját teremti meg.

(14) Nézz, Drágám, kincseimre (…) (LE_Ady_24, Ady Endre: Nézz, Drágám, kincseimre)

A Babits-versben (15) az eltérő megnevezések révén is megvalósuló szólítás vissza-visszatérése *(Szent Balázs, Balázs, Sebasta* püspöke) a könyörgés, az ima kibontakozásának egy címzetthez forduló aposztrofikus helyzetét építi:

(15) Szépen könyörgök, segíts rajtam, Szent Balázs! (LE_Babits_03, Babits Mihály: Balázsolás)

Az egy szövegben érvényesülő vokatívuszok elkülönítése, azok száma, típusai, illetve a címzettek azonosítása segíti annak felismerését, hogy hány aposztrofikus címzettet dolgoz ki egy-egy szöveg. Több aposztrofikus sík nyílik meg például Füst Milán Öregség című versében, amelyben a beszélő egyes testrészei enumerációszerűen szólítódnak meg, fiktív diskurzusok egymás utáni kezdeményezésébe helyezve az öregedéssel való szembesülés kérdéskörét (16). Az *ó* mondatszóval kiegészülő megszólítások a vokatívusz egyik tipikus formájaként jelzik a megnyilatkozások érzelmi telítettségét.

(16) Hol vagytok ó szemeim, kik oly áldottnak véltetek egy arcot?
S hol vagy ó csodálatos fülem is, amely oly hegyes lett, mint a szamáré valamely édes-bús nevetéstől?
S hol vagytok fogaim, ti vérengzők, kiktől felserkent nemcsak a szamóca, de az annál duzzadtabb és pirosabb ajak is?
S hol vagy te mellemnek oly irtozatos dalolása? (LE_Fust_01, Füst Milán: Öregség)

A műfaji sajátosságoknak a vokatívuszok érvényesülésében megmutatkozó szerepét jelzik Babits elbeszélő költeménye, a Jónás könyve megszólításai is, amelyeknek nem a prototipikus lírai diskurzusokra, hanem a narratívákra jellemző módon, a párbeszéd, az egymással diskurzusba lépő szereplők kidolgozása és azonosítása a funkciójuk (LE_Babits_12).

A kanonikus alkorpuszban szereplő vokatívuszok szerkezetes, komplex megoldásai mutatják, hogy a megszólítás műveletének megvalósítása mellett a vokatívuszi konstrukciók alkalmasak összetett jelentések kidolgozására is:

(17) Te szivárvány-szemöldökű,
Napvilág lánya, lángölű,
Dárdának gyémánt-köszörű,
Gyönyörűm, te segíts engem! (LE_Nagy_05, Nagy László: Himnusz minden időben)

A vokatívuszi formában megvalósuló komplex jelentések poetizálódásához a vizsgált konstrukciók egy részében a figurativitás, a megszólítás metaforikussága is hozzájárul:

(18) Világ hajósa, hajnal, tiszta néne
Egy csöppke mézes-csészét adj nekem (LE_Weores_05, Weöres Sándor: Dalok Na Conxy Pan-ból)

A kanonikus alkorpusz 367 vokatívuszi konstrukciója számos különböző közléshelyzet kidolgozásában vesz tehát részt. A kódolt vokatívuszok között nagy számban vannak jelen a bővített, szerkezetes megoldások, jellemzőek az ismétlődő szerkezetek. Az egyes példák szövegbe ágyazott elemzése pedig azt is igazolja, hogy a vokatívuszok az aposztrofikus szerkezet, a diszkurzív összetettség jelölőiként is működnek ezekben a szövegekben: az aposztrofikus fikció címzettjének jelöltsége vagy jelöletlenül hagyása, a jelöltség kidolgozottságának mértéke, a megszólítottak száma pedig olyan tényezők, amelyek a lírai műfajok és különböző stílusirányzatok alapján mutatnak különböző, további elemzést igénylő változatokat.

4.2. Vokatívuszok a slam alkorpuszban

A slam poetry alkorpusza a készülő Lírakorpusz olyan egysége, amely egy sajátos, de több ponton is a líraisághoz kötődő műfaj vizsgálatát (Mészáros 2020; Sólyom 2022; Sólyom–Papp 2021; Vass 2012; Závada 2014), más lírai műfajokkal, a prototipikus lírai diskurzusokra jellemző sajátosságokkal való összevetését teszi lehetővé (Domonkosi et al. 2018; W1).

A műfajokat adott kommunikatív eseményhez szükséges szövegalkotási és befogadási stratégiákként értelmezve, és ezáltal figyelembe véve a hasonló szövegekről való tudás szerepét is (Kuna 2016; Kuna–Simon 2017; Steen 2011; Tolcsvai

Nagy 2006), a slam poetry műfajában a nyilvános, közvetlen jelenlétben elhangzó, hatásosságra törekvő beszéd alapvető sajátosságai rajzolódnak ki. A slam egy megújuló közösségi cselekvéstípusból kibomló, újfajta megszólalási lehetőségként értelmezhető, amelynek sajátosságait több tényező is alakítja. Szerepet kap benne az élőbeszédnek a hangzós jellegből eredő hatása, a nyilvános beszédnek a személyes hangvétel ellenére közérdekű, sokszor akár közéleti tematikája, illetve a nyilvánosság előtti megszólalás eredendően közösségi értékelést is kapó, megméretődő jellege is.

A slam poetry közvetlen megszólalásmódját, laza stílusminőségét a hétköznapi társalgások számos eleme építheti. A mindennapi helyzetek általánosan használt, egyszerű megszólításai is az élőbeszédet stilizálják. A slam poetry alkorpusz vokatívuszainak nagyobb része ilyen szerepű, keresztnév, becézett keresztnév *(Barna, Mariska néni, Laci, Robi, Gergőkém)*, társjelölő elem (*hapsikám, fiúk, srácok, hölgyek, urak)*, családi terminus (*anyu, testvér, papa, apa, anyám)* vagy becéző funkciójú elem *(Aranybogaram, kedvesem, aranyom).* A szerkezetes megszólítások meghatározó része is konvencionális, gyakran használt, tipikus társas viszonyokat megidéző megoldás: *kedves Viktor* (LS_Dekany_02), jóságos istenem (LS_Dekany_03), *cigány testvérem* (LS_HorvathK_01), *Drága Jézuska* (LS_Lukacs_03), *szabadelvű testvéreim* (LS_HorvathK_01). A minősítő jellegű ún. pszeudovokatívuszok (d'Avis–Meibauer 2013) is a hétköznapi nyelvhasználatban tipikusnak számító sértő, bántó funkcióban szerepelnek: *te tapló* (LS_Gabor_01), *te bunkó* (LS_Suveg_02).

Az általános megszólítások alkalmazásában fontos szerepe van annak, hogy a slamekben megidézett hétköznapi beszédhelyzeteket, társas viszonyokat, az előadásba beépülő különböző hangokat ezek az elemek képesek akár önmagukban, nagyobb kifejtettség nélkül is előhívni. A (19)-ben már a vokatívusz is megidézi a szülőhöz forduló gyermeki hangot, az árulkodás aktusának tipikus fordulata révén megteremtett helyzetimitációba épülve:

(19) Anyu! A náci elvette az öntudatomat, és nem adja vissza.
(LS_Miklya_01, Miklya Anna: [Felbasz…])

A hétköznapi megszólítások mellett elenyésző (1,45%) a kidolgozottabb, egyedibb formák száma, érdekes azonban, hogy az alkorpuszban szereplő néhány szerkezetes vokatívusz nagyobb része intertextuális jellegű megoldásokat alkalmaz. A pretextusok tárháza széles körű, az általánosan ismert kanonikus szövegektől kezdve, mint a (20) Toldi-idézet, az alternatív dalszövegekig, miként a (21)-ben szereplő Quimby-utalások.

(20) Szép magyar leventék, testvéri vitézek,
ha ez csak engem zavar, de szar, ahogy kinéztek.
(LS_HorvathK_01, Horváth Kristóf: [Cigány testvérem...])

(21) Ajjajjaj! Sehol se talállak téged utolsó nagy címletűm.
(LS_Barany_02, Bárány Bence: [Ketchup, mustár, majonézt kérsz hozzá?])

A (22) példában pedig a slamre jellemző összetett megszólalásmódon belül a hivatalos stílus imitálásának részeként valósul meg egy specifikusabb megszólítás:

(22) A végrendelkezés fontosságáról elfeledkezni hajlamos kispolgári társadalmat, titeket, szeretném szóban és írásban egyaránt figyelmeztetni. (LS_HorvathG_01, Horváth Gergely: [Mindenekelőtt szeretném megkérni a közönséget...])

A különböző szövegtöredékek egybedolgozása, az intertextualitással való játék (Szikszainé Nagy 2016, Závada 2014) mint a slam általános jellemzője a vokatívuszokra is kiterjed. Az alkorpuszban több olyan szöveg is szerepel, amelyben általánosan ismert szövegek (gyerekvers, népdal) szólító formáinak ismétlődése járul hozzá a slam poétikussá válásához:

(23) Katalinka, szállj el, jönnek a (LS_Gyorfi_02, Győrfi Kata: [Minden férfi azt hazudja, hogy szépen fogok megöregedni]).

(24) Te Bóbita, Bóbita, fattyú (LS_Csider_02, Csider István Zoltán: [Tíz dolog, amit utálok benned]).

A széles körben ismert pretextusok egyszerű beépülésén túl rejtettebb irodalmi utalások, a vokatívusz érvényesülésének szempontjából is összetettebb intertextuális helyzetek is jelen vannak az alkorpusz anyagában. A (25)-ben egy többszörös utalásrendszer bontakozik ki. A jelölt Petri-idézet valójában egy Nagy László-utalás: a Menyegző szó szerinti idézése után a *Laci* megszólítás a költőhöz való fordulás jelölője az eredeti, a slamben idézetként megjelenő szövegben.

(25) Petri-idézettel kezdeném:
„Tyihihú, rókaprém
más is kurva, nemcsak én.
Nem, Laci. Nem mindenki." (LS_Dekany_01, Dékány Niki: [Petri-idézettel kezdeném...])

A slam különböző megidézett hangokból épülő beszédmódja tehát a vokatívuszok használatában is tetten érhető. Az idézés műveletének nyelvi kifejtettsége ezekben a helyzetekben azért sajátos, mert maga az idéző tevékenység performatív jelenlétben valósul meg, így az elhangzás módja is hozzájárul az idézetként való értelmezéshez (Csontos 2016). A (26) példában a szöveg lejegyzői idézőjelbe tették a szövegrészt, amelyben a megszólítás hívja fel a figyelmet a slamerhez forduló közlés megidézett jellegére, az elhangzó formában pedig az intonáció is jelzi az eltérő hang beemelését:

(26) A lánynak, aki elhagyott a szójátékaim miatt,
a slam poetry miatt és az irodalom miatt.
„Robi! Már nem vagy olyan, mint régen." (LS_Laboda_01, Laboda Róbert [A lánynak, aki elhagyott a szójátékaim miatt...])

A vokatívuszok idézetként, függő beszédben való megjelenése is jellemző emellett az alkorpuszra, az elbeszélt történetek életszerűségének kidolgozásához járulva hozzá:

(27) Pedig én ilyen szépeket mondtam, hogy tanár úr, egy pillanat, csak egy szóra kérem, várjon! (LS_Papp_03, Papp M. Bori: [Hát mivel nem szégyellem a perverzióimat...])

A vokatívusznak a diszkurzív helyzet formálásában játszott szerepeit tekintve emellett a slam alkorpuszban is nagy számban azonosítható az aposztrofikus, a valós diskurzussal párhuzamosan, egyidejűleg futó fiktív diskurzus megteremtésében játszott funkció:

(28) Mennyi szín az árpádsáv, nagymagyar, és egy karlendítés az hány élet? (LS_Laboda_03, Laboda Róbert: [Isten! Áldd meg a nagymagyart, jó?])

A slam alkorpusz szövegeiben az aposztrofikus fikció címzettje tipikusan személy, jóval ritkább a valós diskurzusban nem megszólítható entitások, tárgyak, fogalmak megszólítása, mint a kanonikus alkorpuszban. Ahogyan a (29) példa vokatívusza jelzi, hogy az ilyen tényezőket diszkurzív partnerré tévő műveletek is a hétköznapi, élőbeszéd aposztrofikus megoldásaiból merítenek, és beépülnek a slam szókimondó, nyers stílusába:

(29) Ha már szarás, meg Tinder, hát köszi, technika, hogy mostanra a vécén ülve is tudok csajozni. (LS_Maier_01, Maier Péter: [Bevezetés az online kapcsolatokba])

Mint a szóbeliség szerkesztési technikáit mutató műfajt, a slam szövegeit is erősen meghatározzák az ismétlés alakzatai, a vokatívusz mint ismétlődő, szövegszervező alakzat igen meghatározónak tűnik: az alkorpuszban a 108 szövegből 14-ben a megszólítás műveletének ismétlése szerepet kap a diszkurzív helyzet kidolgozásában, az aposztrofikus fikció címzettjének hangsúlyos, vissza-visszatérő megnevezésével. Lukács Gergely Razglednicák (LS_Lukacs_03) című slamjében például a *Drága Jézuska!* megszólítás 8-szori ismétlése jelöli ki az aposztrofikus fikció keretét, majd a *Drága Anya!* vokatívusz zárja a címzettek azonosságára utaló reflexióval kiegészülve.

A befogadás helyzetének egyidejűsége miatt „a műfaj fő jellemzője, hogy a jelenlét varázsát kínálja" (Vass 2012: 37). Ez a tényező lehetőséget adhat arra, hogy a valós diskurzusban is kezdeményezhesse a figyelemirányítást, a jelenlévő közönséggel teremtsen kapcsolatot a megszólítás. Ennek ellenére az alkorpusz vokatívuszai között mégis igen kis arányban (2,31%) fordul elő a közönség vagy más jelenlévők megszólítása, a kapcsolatteremtés közvetlensége tipikusan nem a vokatívuszok révén teremtődik meg:

(30) Kedves közönség, ne ijedjenek meg! (LS_Melecsky_01, Melecsky Kristóf: [Hugee nekem a tavalyi slam poetry döntőn...])
(31) Hé, te ott! (LS_Suveg_02, Süveg Márk Saiid: [Hé, te ott!])

A vokatívusznak a különböző diszkurzív helyzetekben betöltött szerepein túl jellemző az is, hogy a megszólítások környezetét, a vokatívuszi konstrukciókat is meghatározza a slamre általánosan jellemző, kifejezetten durva hangvétel, stílusminőség:

(32) Hát basszál szájba, Magyarország!
Inkább szájba, mint Orr-bán. (LS_Dekany_02, Dékány Niki: [Történetünk főhőse Mariska néni])
(33) (…) olyan van, hogy a kurva anyád telkére építs szállodát, te rohadt geci (LS_Nyary_03, Nyáry Luca: [Nem szeretni egyszerű...])

A slam alkorpusz vokatívuszai tehát erőteljesen részt vesznek az élőbeszéd, az előadott jelleg, a közvetlenség stilizálásában, de emellett a lírára legáltalánosabban

jellemző megszólító funkció, az aposztrofikus fikció kidolgozásában is szerepet kapnak. A kanonikus alkorpusz megszólításaihoz viszonyítva a hétköznapi társalgás regisztereinek formáit mutatja, durva, nyers stílussal egészülve ki. A slam alkorpusz vokatívuszaira kevéssé jellemző az a formai kidolgozottság és jelentésbeli összetettség, amely a kanonikus alkorpuszban tapasztalható volt. A megszólítások a szövegekben megszólaló hangok összetettségének, illetve ezzel összefonódva a diszkurzív helyzet többdimenziós jellegének megteremtésében kapnak szerepet.

5. Összegzés

A vokatívusz, azaz a közlés címzettjének explicit megnevezése sajátos szerepet tölt be a személyviszonyok megalkotásában, illetve a különböző közléshelyzetek, közlésformák kidolgozásában. A vokatívuszi konstrukció ugyanis azáltal, hogy elkülönülő közlésegységként akár önmagában is képes kijelölni a beszélői és a befogadói pozíciót, képes fiktív közléshelyzetek, fiktív figyelmi jelenetek aktiválására. A lírai közléshelyzetben ezáltal a megszólításnak lényegi szerepe van az aposztrofikus fikció létrehozásában, illetve a különböző diskurzusok megidézésében. A vokatívusz művelete ennek megfelelően a vizsgált szövegekben alapvető szerepet játszik az éppen folyó diskurzus, a keretet adó figyelmi jelenet, és az aposztrofikusan vagy beágyazottan megvalósuló figyelmi jelenetek közötti váltás jelölésében, összehangolásában. A vokatívuszok típusainak és szerepeinek azonosítása a két alkorpusz igen eltérő szövegeiben egyaránt segít felismerni a megszólaló hangokat, az aposztrofikus címzetteket és a poétikus közléshelyzetek többrétegűségének összetevőit.

Az elemzés mindkét kutatási kérdésre átfogó választ adott. A vokatívusznak a két alkorpuszban érvényesülő arányait és megvalósuló szerepeit tekintve kimutatta, hogy bár a kanonikus alkorpuszban jelentősen nagyobb a megszólítások gyakorisága, azok megoszlása jóval egyenlőtlenebb, a kanonikus szövegek valamivel több mint a felében ugyanis nem szerepel vokatívusz. Ez a tényező arra hívta fel a figyelmet, hogy a lírai szövegeken belül vannak olyan háttértényezők (műfaj, esetleg korstílus), amelyek hatással vannak a megszólítások használatára. A kanonikus alkorpuszban a vokatívuszok tipikusan az aposztrofikus fikció címzettjét jelölik, igen gyakran kifejtett, szerkezetes, vagy akár halmozott formában. A slam alkorpuszában a hétköznapi nyelvhasználat megszólítási formái dominálnak, kiegészülve játékos torzításokkal, intertextuális utalásokkal, illetve az ismétlésnek a szóbeli műfajokban szövegszervező szerepű alakzatával.

A két alkorpuszra kiterjedő elemzés feltáró, előkészítő célú kutatás volt, amelynek további lehetőségei között szerepel mind a négy alkorpusz vizsgálata is.

A korpuszon való munka fázisai miatt még az annotálás előtti nyelvi anyagon dolgoztunk, a korpusznak a vokatívuszok szempontjából is annotált anyaga alkalmassá válik majd az eredményeinkkel való összevetésre, illetve további, a vokatívuszhoz kapcsolódó kutatási kérdések megválaszolására is. Az elemzés folyamatában ugyanis több további kutatási feladat is megmutatkozott. A líraiság és a vokatívusz összefüggését tekintve fontos a megszólítás különböző lírai műfajokban játszott szerepének feltárása, az egyes stílusirányzatok megszólító viszonyainak megismerése, illetve a vokatívusz metaforikus kifejezésekkel való együttjárásának vizsgálata is. A slam hangzó formájának elsődlegessége, a hangzó formában is elérhető szövegek pedig a továbbiakban lehetőséget nyitnak majd a vokatívuszi intonáció vizsgálatára, az adott szituációban érvényesülő, illetve a megidézett diskurzusok vokatívuszaiban tapasztalható esetleges hangzásbeli eltérések kimutatására is.

Irodalom

Betsch, Michael – Berger, Tilman 2009. Anredesysteme. In: Kempgen, Sebastian – Kosta, Peter – Berger, Tilman – Gutschmidt, Karl (eds.): *Die slavischen Sprachen. Ein internationales Handbuch zu ihrer Struktur, ihrer Geschichte und ihrer Erforschung*. Berlin: de Gruyter. 1019–1028.

Culler, Jonathan 2000. Aposztrofé. *Helikon* 46: 370–385.

Csontos Nóra 2016. Az idézés mint újrakonstruálás. *Jelentés és Nyelvhasználat* 3: 1–19.

d'Avis, Franz – Meibauer, Jörg 2013. Du Idiot! Din idiot! Pseudo-vocative constructions and insults in German (and Swedish). In: Sonnenhauser, Barbara – Hanna, Patrizia Noel Aziz (eds.): *Vocative! Addressing between system and performance.* Berlin, Boston: Walter de Gruyter. 189–217.

Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2021. „Útrakeltek a héják" – A személyjelölés konstrukciói a Héja-nász az avaron kaleidoszkopikus szövegváltozataiban. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus.* Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 213–236.

Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes – Imrényi András 2020. A vokatívusz a mondaton innen és túl. In: Hrenek Éva – Kuna Ágnes (szerk.): *A magyar mondat és kontextuális környezete. Új nézőpontok a magyar nyelv leírásában 8.* Az ELTE BTK MNyFI Mai Magyar Nyelvi Tanszék és az ELTE DiAGram Funkcionális Nyelvészeti Központ konferenciájnak absztraktkötete. 16.

Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes – Simon Gábor – Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Poétikai mintázatok korpuszalapú kognitív stilisztikai kutatása. A Stíluskutató csoport kutatási terve. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 211–222.

Frye, Northrop 2007. *Anatomy of criticizm: Four essay.* Toronto: University of Toronto Press.

Hill, Virginia 2014. *Vocatives. How syntax meets with pragmatics*. Leiden: Brill.

Horváth Péter – Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2022. Annotation of person marking constructions in the Corpus of Hungarian Lyrical Poetry: Principles and practices. *Studia Linguistica Hungarica* 34: 22–37.

Kenyeres Zoltán 1986. Az Újhold költészete – Az elvont tárgyiasság lírája. In: Béládi Miklós (szerk.): *A magyar irodalom története 1945–1975, II/1.* Budapest: Akadémia Kiadó. 43–49.

Kiss Georgina 2014. Tárgyiasság és objektivitás. In: Csönge Tamás – Kiss Georgina – Pálfy, Eszter (szerk.): *Műhelylapok. A Kerényi* Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata. Pécs: PTE Kerényi Károly Szakkollégium – Virágmandula Kft. 81–94.

Kuna Ágnes 2016. Az orvosi recept mint szövegtípus a 16–17. században. A szövegtípus kognitív megközelítési lehetőségei 1. rész. *Magyar Nyelv* 112: 385–400.

Kuna Ágnes – Simon Gábor 2017. Műfaj, szövegtípus, szövegfajta. Nézőpontok, kategóriák, modellek a szövegnyelvészeti kutatásban (Bevezetés). *Magyar Nyelv* 113: 257–275.

Mészáros Márton 2020. A slam poetry mint műfaj és/vagy médium. *Partitúra* 2: 77–88.

Shiina, Michi 2007. Positioning and functioning in vocatives: Casework in historical pragmatics. *Bulletin of Faculty of Letters, Hosei University* 55: 17–32.

Simon Gábor 2015. Megszólalás és megszólítás – az interszubjektivitás mintázatai a lírai diskurzusokban. In: Bódog Alexa – Csatár Péter – Németh T. Enikő – Vecsey Zoltán (szerk.): *Használat és hatás: újabb eredmények a magyarországi pragmatikai kutatásokban.* Budapest: Loisir Kiadó. 35–66.

Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt" – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 142: 164–190.

Sólyom Réka 2022. A slammer *bölcsészszemmel: kérdőíves felmérés egyetemisták körében két* slam poetry szövegről. *Tempevölgy: kultúra, művészet, tudomány* 3. 92–104.

Sólyom Réka – Pap Andrea 2021. Magyar költők megidézése. Két slam poetry szöveg empirikus vizsgálatának tanulságai. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 273–292.

Sonnenhauser, Barbara – Hanna, Patrizia Noel Aziz 2013. Introduction: Vocative! In: Sonnenhauser – Hanna (eds.): *Vocative! Addressing between system and performance.* Berlin: De Gruyter Mouton. 1–23.

Steen, Gerard 2011. Genre between the humanities and the sciences. In: Callies, Marcus – Keller, Wolfram R. – Lohöfer, Astrid (eds.): *Bi-directionality in the cognitive sciences.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 21–41.

Stockwell, Peter 2002. *Cognitive poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.

Szabó Zoltán1980. Gondolatok a tárgyias-intellektuális stílusról. *Magyar Nyelvőr* 104: 300–315.

Szikszainé Nagy Irma 2016. *Költészet és játék. A játékosság stíluslehetőségei a magyar költészetben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.

Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúrát meghatározó szerepe.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–207.

Tátrai Szilárd 2018a. Az aposztrofikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben - társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 65–78.

Tátrai Szilárd 2018b. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.

Tolcsvai Nagy Gábor 2006. A szövegtipológia megalapozása kognitív nyelvészeti keretben. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): S*zöveg és szövegtípus. Szövegtipológiai tanulmányok.* Budapest: Tinta Könyvkiadó. 64–90.

Tsur, Reuven 2002. Aspects of cognitive poetics. In: Semino, Elenea – Culpeper, Jonathan (eds.): *Cognitive stylistics. Language and cognition in text analysis.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 279–324.

Vandaele, Jeroen – Brône, Geert 2009. Cognitive poetics. A critical introduction. In: Brône, Geert – Vandaele, Jeroen (eds.): *Cognitive poetics. Goals, gains and gaps*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter. 1–29.

Vass Norbert 2012. Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa. *Szépirodalmi Figyelő* 6: 36–51.

Závada Péter 2014. *A slam poetry perfomativitása. Theatron* 13: 32–67

Zwicky, Arnold 1974. Hey, whatsyourname. In: La Galy, Michael – Fox, Robert A. – Bruck, Anthony (eds.): *Papers from the Tenth Regional Meeting, Chicago Linguistic Society.* Chicago: Chicago Linguistic Society. 787–801.

Internetes források

W1= https://diagram.elte.hu/

W2= https://www.youtube.com/@slampoetrymagyarorsz

On the types and roles of vocatives in lyrical discourses

In the construction of apostrophic fiction, the operation of vocatives is crucial. The study starts from the assumption that differences between lyric genres can be traced in the frequency, typical co-occurrences and variants of vocative constructions. The analysis is based on the Corpus of Hungarian Lyrical Poetry's subcorpus of canonical lyric and slam poetry texts (Domonkosi et al. 2018). Its theoretical background is provided by recent research approaches to the operation of vocative vocabulary (Sonnenhauser–Hanna 2013; Hill 2014), as well as insights from literary theory (Culler 2000; Frye 2007) and cognitive poetics (Tátrai 2012, 2018a; Simon–Tátrai 2017) into the power of the apostrophe.

The analysis reveals that vocative constructions play a specific role in the construction of personification and in the elaboration of different communicative situations. Based on the sample, the frequency of invocations is higher in canonical texts, but their distribution is more uneven, and it can be observed that they often designate the addressee of the apostrophic fiction in a highly elaborate way. Slam texts, on the other hand, are dominated by forms of address characteristic of everyday language, with playful distortions and intertextual references.

Keywords: vocative, apostrophic fiction, Corpus of Hungarian Lyrical Poetry, slam poetry, canonical texts

Domonkos Ágnes
HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont
Eszterházy Károly Katolikus Egyetem
domonkosi.agnes@nytud.hun-ren.hu

Kuna Ágnes
Eötvös Loránd Tudományegyetem
kuna.agnes@btk.elte.hu

Horváth Péter

A versbeszélő megjelenítésének összefüggései a versek szerzőjével, keletkezési idejével, hosszúságával és metrumával[1]

Kivonat

A tanulmány korpusznyelvészeti eszközökkel bemutatja, hogy a 19. századi, illetve a 20. század eleji magyar kanonikus költészetben a versbeszélő megjelenítésének a mértéke a versek szerzője és keletkezési ideje mellett összefüggést mutat a versek hosszúságával és metrumával is. A kvantitatív vizsgálat korpuszát az ELTE Verskorpusz részét képező huszonnégy, 19. századi és 20. század eleji magyar kanonikus költő összes verse adja. A korpuszban többek között szerepelnek a szavak automatikusan felismertetett morfoszintaktikai jellemzői, ami lehetővé teszi annak automatizált meghatározását, hogy egy vers utal-e, illetve milyen mértékben utal egyes szám első személyű szóalakokkal a versbeszélőre. A versek metrumának meghatározását a hunpoem_meter_analyzer nevű, saját fejlesztésű program végzi el, amely képes a főbb ütemhangsúlyos és időmértékes metrumok felismerésére. A tanulmány azt is bemutatja, hogy a versek fiktív címzettjeinek a második személyű szóalakokkal történő jelölése is összefüggésbe hozható a versek keletkezési idejével: a fiktív címzettek megjelenítésének a mértékében bekövetkező változás leképezi a klasszikus modernség megjelenésével a 20. század elején bekövetkező poétikai korszakváltást.

Kulcsszavak: ELTE Verskorpusz, morfoszintaktikai jellemzők, versbeszélő, fiktív hallgató, vershosszúság, metrum

[1] A tanulmány a Digitális Örökség Nemzeti Laboratórium támogatásával készült.

1. A kutatás kérdései

A tanulmány a versbeszélő megjelenítésének a versek szerzőjével, keletkezési idejével, hosszúságával és metrumával való összefüggéseit vizsgálja a 19. századi és 20. század eleji kanonikus magyar költészetben. A kutatásban alkalmazott kvantitatív, korpusznyelvészeti módszertan automatizált módon előállított számszerű adatok elemzésére összpontosít. Bár a kvantitatív módszertan általában nem teszi lehetővé az egyes művek árnyaltabb elemzését, illetve műértelmezések megalkotását, a számítógépes eszközökkel előállítható kvantitatív adatok révén olyan kérdésekre adhat választ, amelyek számítógépes automatizálás nélkül nem vagy csak nagyon nagy munkaráfordítással megválaszolhatók. A korábbiakhoz képest új adattípusok előállítása mellett a számítógépes eszközöket használó kvantitatív módszertan egy másik újdonsága, hogy a vizsgálatokba nagyon nagy mennyiségű irodalmi szöveg is bevonható az előállított adatok minőségének, pontosságának a romlása nélkül. A vizsgálatokba bevonható szövegmennyiség jelentős mérete nem pusztán a régi kérdések kiterjedtebb kutatását, hanem újfajta kérdések vizsgálatát is lehetővé teszi. Vagyis a vizsgálható szövegek mennyiségi növekedése a feltehető tudományos kérdések minőségi változását eredményezi.

Eddig viszonylag kevés magyar költészetre vonatkozó kvantitatív vizsgálatot végeztek. Ezek többnyire egy darab magyar költő összes versének (lásd Jékel–Papp 1974; Jékel–Szuromi 1980; Lesi 2008; Labádi 2018) vagy pedig több költő néhány versének a vizsgálatára irányultak (lásd Fónagy 1959; Zsilka 1974; Simon 2020, 2023; Maróthy–Seláf–Plecháč 2021). Az általam ismert, magyar költészetre vonatkozó kvantitatív vizsgálatok közül Hankiss Elemér (1968) megszólítástípusokat vizsgáló tanulmánya alapult több magyar költő teljes életművén,[2] illetve az utóbbi időben a régi magyar irodalom teljes anyagán végzett számítógépes kvantitatív vizsgálatokat Seláf Levente és Petr Plecháč (2023a), valamint Seláf és szerzőtársai (2023b). Az utóbbi évek technológiai fejlődése és a digitalizáció előrehaladása lehetővé teszi, hogy a magyar regényirodalom kiterjedt kvantitatív vizsgálata (Szemes 2020; 2021) mellett a magyar kanonikus költészetet is átfogó módon, számos szerző összes verse alapján vizsgáljuk korpusznyelvészeti eszközökkel. Az itt bemutatandó kutatásnak is az az egyik célja, hogy az eddigieknél jóval nagyobb korpusz használatával mutasson rá a magyar költészet kvantitatív vizsgálatában rejlő lehetőségekre.

[2] A vizsgálat Janus Pannonius, Balassi, Berzsenyi, Csokonai, Vörösmarty, Petőfi, Arany, József Attila összes lírai versén, Ady öt kötetének a lírai versein, összesen 2696 versen, valamint Baudelaire összes versén, és további szerzők bizonyos versein alapult. A vizsgálatba bevont összes vers száma nem derül ki a tanulmányból.

Mivel a kutatás korpusza lírai és narratív jellegű verseket is tartalmaz, a tanulmányban a versbeszélő terminust használom, amely lefedi a lírai szövegek lírai énjét és a narratív szövegek narrátorát is. A kutatás korpuszvizsgálatai a versbeszélővel kapcsolatos alábbi négy kérdésre kívánnak választ adni:

1. Mely magyar kanonikus költők verseiben jelenik meg nagyobb mértékben, és melyek verseiben kisebb mértékben a versbeszélő?
2. A magyar kanonikus költőknél van-e összefüggés a versbeszélő megjelenítésének mértéke és a vers keletkezésének ideje között?
3. A magyar kanonikus költőknél van-e összefüggés a versbeszélő megjelenítésének mértéke és a vers hossza között?
4. A magyar kanonikus költőknél van-e összefüggés a versbeszélő megjelenítésének mértéke és a vers metruma között?

Az első két kérdés vizsgálata elsősorban az egyes szerzők poétikájának, illetve a magyar költészet változásának a leírásához járulhat hozzá. Arról, hogy mely kanonikus magyar szerzők tekinthetők alanyibb, személyesebb költőknek, melyek verseiben kerül előtérbe a versbeszélő/lírai én/versalany/„költő" stb. nagyobb mértékben, a legtöbb versolvasónak van valamilyen benyomása, érzete, és persze különböző ismeretterjesztő, illetve szaktudományos szövegekben is találhatunk ezzel kapcsolatos megállapításokat. Ilyen például az a különböző formákban megfogalmazott jellemzés Ady költészetéről, miszerint az Ady-versek lírai énje előtérbe kerül, felnagyítódik, a megszólalás személyesebb hangvételűvé válik,[3] Babitsnak Adyval való szembeállítása, miszerint az előbbire kevésbé jellemző a személyes hangnem[4], vagy éppen Petőfi és Arany szembeállítása, miszerint

[3] Pl.: „Ady lírájára sem a formai csiszoltság hangsúlyozott igénye, sem a beszéd személyességének korlátozása nem jellemző. Bár a megszólaló lírai én mitizáltsága miatt nyilvánvalóan nem azonosítható az empirikus szerzővel, a beszéd intonációja mégis személyes jellegű. A megszólaló lírai alany többnyire igen látványosan állítja magát a középpontba, belső tartalmait, indulatait, ítéleteit gyakran és határozottan nyilvánítja ki. A szöveg megalkotása helyett a nagyszabású egyéniség megnyilvánulására esik a hangsúly: ebben a tekintetben Ady költészete inkább a lírai hős byroni pozicionálását látszik követni (Gintli 2010: 766–767)."

[4] Pl.: „A nyitott hagyománytudat mellett az első kötetek költői nyelvét a lírai beszédmód személyességének visszafogása is a modernség egyik jellegzetes poétikai törekvéséhez kapcsolja. Babits ezen a téren részben Arany lírájából (Arany Jánoshoz), részben a parnasszista költészetből merített ösztönzést – akárcsak a francia romantika költői nyelvétől programszerűen távolodó Baudelaire. A személyesség korlátozásának tudatos megvalósítása terén, amelyet az imént említett mellett más szonettjei is (Szonettek; Héphaisztosz) ars poeticaként fogalmaznak meg, Babits korai költészete közelebbi kapcsolatban áll az európai lírai modernséggel, mint a szubjektumot gyakran mitizáló Ady" (Gintli 2010: 771).

az utóbbi a személyes megszólalás tekintetében egy jóval tartózkodóbb hangnemet képvisel.[5] Ugyanakkor megfelelő méretű, nyelvi annotációkat tartalmazó irodalmi korpuszok híján az ilyen típusú kérdések kvantitatív vizsgálatára, annak tesztelésére, hogy az egyes költők vagy éppen költészeti korszakok alanyiságával kapcsolatos olvasói érzetek és szaktudományos megállapítások összhangban vannak-e a szövegek számszerűsíthető jellemzőivel, eddig nem vagy csak részlegesen kerülhetett sor. A szerző reményei szerint a tanulmányban bemutatott vizsgálatok az egyes költők, költészeti korszakok alanyiságával, a beszédmód személyességével kapcsolatos olvasói benyomásokat és szaktudományos megállapításokat is kiegészíthetik a korpusznyelvészet eszközeivel előállítható kvantitatív eredményekkel.

A harmadik és a negyedik kérdés vizsgálata a tartalom és a versforma összefüggéseinek az általánosabb problematikáját érinti. A két kérdés vizsgálatát az az antik költészet óta létező elgondolás motiválja, miszerint a költészetben a tartalom és a forma összefügg (pl. lásd Arisztotelész Poétikáját[6] vagy Horatius Ars poeticáját[7]), azaz bizonyos tartalmi jellemzők és a versforma bizonyos tulajdonságai vonzzák egymást, gyakrabban jelennek meg együtt, míg más tartalmi és formai jellemzők taszítják egymást, ritkábban jelennek meg együtt (pl. lásd Fónagy 1959; Piperski 2017; Šeļa–Orekhov–Leibov 2020; Šeļa–Plecháč–Lassche 2022). A versbeszélő megjelenítésének a mértéke tartalmi jellemző, amely esetében így felvethető a kérdés, hogy mutat-e összefüggést a versforma bizonyos

[5] Pl.: „A költészet lényegének megítélésében Arany a szabadságharc után még évekig Petőfi művészetének befolyása alatt állt. Saját lírájának jellegzetes vonásait – visszafogottságát, elégikus hangoltságát – hajlamos volt alacsonyabb rendűnek tekinteni a Petőfi által képviselt költői szerepnél és beszédmódnál, amelyet a heves, olykor túlfűtött érzelmek, az erős személyesség határozott meg" (Gintli–Schein 2003: 572).

[6] „A hősi versmérték alkalmasságát a gyakorlat bizonyította be. Mert ha valaki más vagy többféle mértékben költene elbeszélő utánzást, az oda nem illőnek bizonyulna; a hősi versmérték a legnyugodtabb és a legfenségesebb. Azért fogadja magába leginkább az idegen szavakat és a metaforákat is, mert az elbeszélő utánzás amúgy is nagyszerűbb a többinél; az iambosz és a tetrameter mozgékony, s ez a tánchoz, az a cselekvéshez illik. Még helytelenebb, ha valaki összekeveri ezeket, mint például Khairémón. Senki nagyszabású költeményt nem alkotott másban, mint hősi versmértékben, hiszen amint mondtuk, maga a természet tanít meg rá, hogy a hozzá illőt kell választani (Arisztotelész 1992: 46–47)."

[7] „Hogy mily versmérték illik hősök s fejedelmek / tetteihez s vészes harchoz, példázza Homerus. / Két sor más-más mértékű, első a panasz, majd / feltör a hálaadás, ha beteljesedett a kívánság. / Azt, hogy a könnyed elégia atyja ki volt, a tudósok / nem döntötték el, vita dúl most is körülötte. / Archilocusnak a düh fegyverként adta a jambust, / ily verslábra szinészi cipő is jó, s a cothurnus, / mert dialógushoz sem rossz, s elnyomja a lármás / nézőtér moraját, s megpörgeti jól a cselekményt." (Bede Anna fordítása)

jellemzőivel, például a vers hosszúságával vagy a vers metrumával. Természetesen mint minden tartalmi/szemantikai jellemző, a versbeszélő megjelenését is formai jellemzők teszik lehetővé, jelen esetben bizonyos fonémák által alkotott, egyes szám első személyt jelölő morfémák. Abból azonban, hogy a versbeszélő megjelenítésének kvantitatív vizsgálatát bizonyos formai jellemzők megszámolásával valósíthatjuk meg, még nem következik, hogy a vizsgálat ne a versek egy meghatározott szemantikai aspektusára irányulna.

A tanulmány 2. része bemutatja a kutatás korpuszát és a kvantitatív adatok előállításához használt eszközöket. A 3. rész a kutatás módszertanát ismerteti. A 4. rész mutatja be a versbeszélő megjelenítésének és a versek szerzőjének és keletkezési idejének az összefüggéseit. Az 5. rész a versek hosszúságának, a 6. rész pedig a versek metrumának a versbeszélő megjelenítésével való összefüggéseit vizsgálja. A kutatás egyik lehetséges továbbgondolási irányát érzékeltetve a 7. részben kitérek a versek fiktív címzettjének a kvantitatív vizsgálatára is, bemutatva, hogy a vizsgált szerzők verseiben milyen mértékben jelenik meg nyelvileg a versekben megképződő fiktív beszédszituáció hallgatója, illetve hogy a fiktív címzett megjelenítésének a mértéke milyen időbeli tendenciákat rajzol ki. Végezetül a 8. rész röviden összegzi a kutatás főbb eredményeit.

2. A kutatás korpusza és eszközei

A kutatás az ELTE Verskorpuszt használja, amely 50 kanonikus magyar költő összes versét tartalmazza a szavak grammatikai tulajdonságaira és a vershangzás bizonyos jellemzőire vonatkozó annotációkkal, XML-formátumban (Horváth et al. 2022). A kutatáshoz azon költők verseit választottam ki, akik nem születtek Csokonainál régebben, és akiknek legalább 100 verse szerepel a korpuszban.[8] E két kritérium alapján 24 költő került bele a kutatási korpuszba, összesen 11 561 verssel. A kutatási korpuszba bekerült szerzőket a verseik számával az 1. táblázat mutatja be a szerzők születésének időrendjében.

Költő	Versek száma	Költő	Versek száma
Csokonai Vitéz Mihály	394	Komjáthy Jenő	246
Berzsenyi Dániel	136	Ady Endre	1116
Kisfaludy Károly	123	Kaffka Margit	102

[8] Azért húztam meg Csokonainál az időbeli határt, mert a régebbi versek esetében megnőhet az e-magyar hibás elemzéseinek száma. A minimum száz verses küszöböt pedig a kevésbé kanonikus szerzők kiszűrése miatt alkalmaztam.

Költő	Versek száma	Költő	Versek száma
Kölcsey Ferenc	150	Somlyó Zoltán	379
Vörösmarty Mihály	662	Juhász Gyula	1278
Arany János	417	Babits Mihály	514
Tompa Mihály	491	Kosztolányi Dezső	630
Petőfi Sándor	839	Tóth Árpád	451
Madách Imre	319	Reményik Sándor	667
Gyulai Pál	156	József Attila	599
Vajda János	199	Dsida Jenő	1060
Reviczky Gyula	335	Radnóti Miklós	298

1. táblázat. A kutatási korpusz

A kutatás eszközei között mindenképpen meg kell említeni az e-magyar programot (Váradi et al. 2017, Novák–Rebrus–Ludányi 2017, Indig et al. 2019), mivel az ELTE Verskorpuszban szereplő grammatikai jellemzők a korpusz építése során e programmal lettek előállítva. Az e-magyar futtatásának eredményeképpen az ELTE Verskorpuszban szerepel a szavak lemmája (szótári alakja), szófaja és morfoszintaktikai tulajdonságai. A kutatás a szavak morfoszintaktikai jellemzőit használja annak megállapításához, hogy a vers milyen mértékben jelöli nyelvileg a versbeszélőt és a fiktív címzettet (ennek részleteit lásd a 3. részben).

A versmetrum megállapításához a hunpoem_meter_analyzer nevű, saját fejlesztésű programot használtam (Horváth 2021). A program képes felismerni a négy fő időmértékes metrumtípust, a jambikus, a trochaikus, a daktilikus és az anapesztikus metrumokat, valamint az ütemhangsúlyos metrumok közül azokat, amelyek esetében minden verssorra ugyanaz az ütemosztás jellemző (aaaa... szerkezetű metrum), vagy pedig a vers versszakainak páratlan és páros soraiban eltérő ütemosztás érvényesül (abab… szerkezetű metrum).[9] Az időmértékes metrum elemzése során a program nem csupán a metrumot adja meg, hanem egy 0 és 1 közötti szabályossági pontszámot is. Ez az érték azt jelzi, hogy a vers ritmusa mennyire szabályosan valósítja meg a felismert metrumot, milyen mértékben realizálja a metrum elvont ritmusképletét. A szabályossági pontszám alkalmazása mögött az az elgondolás van, miszerint a vers metrumát bináris jellemző helyett (van vagy nincs) sok esetben érdemesebb fokozati jellemzőként

[9] A metrumelemző program algoritmusának a megalkotása során a legfontosabb kiindulópontom Szepes és Szerdahelyi (1981) verstani munkája volt.

felfogni. Ugyanakkor számos vizsgálat esetében hasznos lehet, ha a metrumot a vers bináris jellemzőjeként értelmezzük, és nem bonyolítjuk a kérdést a metrum fokozatiságának az érvényesítésével. Ezt egy küszöbérték bevezetésével oldhatjuk meg. Ebben a vizsgálatban 0,5-ös küszöbértéket használtam, azaz azon verseket tekintettem időmértékes metrumúnak, amelyeknek a szabályossági pontszáma meghaladta a 0,5-ös értéket.[10]

A gyakorisági adatok és középértékek automatizált előállításához egy szkriptet használtam, amelyet a kutatáshoz írtam. Az adatok rendezéséhez, néhány további számításhoz és az oszlopdiagramok előállításához pedig táblázatkezelő programot.

3. A használt módszer

A kutatás a versbeszélő prototipikus nyelvi megjelenítésének a mértékét, illetve ennek a versek más jellemzőivel való összefüggéseit vizsgálja. Az itt követett megközelítésben a versbeszélő prototipikus megjelenítése akkor valósul meg, ha a vers egy szava morfoszintaktikailag utal az egyes szám első személyre (E/1). Az E/1-re háromféleképpen lehet morfoszintaktikailag utalni: igei személyragokkal, birtokos személyjelekkel, valamint névmásokkal. A vizsgálat az E/1-re való utalás mindhárom formáját figyelembe veszi, és azokat egyaránt a versbeszélő megjelenítéseként értelmezi. Természetesen előfordulhatnak olyan esetek, amikor az E/1 nem a versbeszélőre utal, ezekből az esetekből azonban feltételezhetően nincsen annyi, hogy az jelentősebben befolyásolhassa a kvantitatív mérések eredményeit.

Ahogyan arra már utaltam, az ELTE Verskorpuszban szerepel a morfoszintaktikai jellemzők annotációja. E jellemzői a szavaknak a Universal Dependencies (UD) szabványának megfelelően szerepelnek a verseket tartalmazó XML-ekben (Vincze et al. 2017), amely az e-magyar egyik lehetséges kimeneti formátuma. Az alábbi három példa azt mutatja be, hogy a szavak E/1 személyjelölése milyen módon szerepel a korpusz szavainak morfoszintaktikai annotációi között.

[10] Horváth (2021)-ben részletesen szerepel a szabályossági pontszám kiszámításának a módja. A 0,5 érték feletti pontszámot kapó versekről elmondható, hogy azok jól érzékelhetően valósítanak meg valamilyen időmértékes metrumot, a vers írása során a szerző nagy valószínűséggel tudatosan alkalmazta a négy időmértékes metrum valamelyikét. A hivatkozott tanulmányban számos költő esetében feltüntettem az adott metrumkategóriákra kapott szabályossági pontszámok középértékeit is.

(1) *megkérdem*: <w lemma="megkérd" msd="Definite=Def|Mood=Ind|**Number=Sing|Person=1**|Tense=Pres|VerbForm=Fin|Voice=Act" pos="VERB">megkérdem</w>

(2) *fülembe*: <w lemma="fül" msd="Case=Ill|Number=Sing|**Number[psor]=Sing|Person[psor]=1**" pos="NOUN">Fülembe</w>

(3) *én*: <w lemma="én" msd="Case=Nom|**Number=Sing|Person=1**|PronType=Prs" pos="PRON">én</w>

A példákban félkövérrel emeltem ki az E/1-es személyjelölésnek a morfoszintaktikai jellemzőjét. Látható, hogy ezt a jellemzőt nemcsak az E/1-es igék morfoszintaktikai annotációja tartalmazza (1), hanem az E/1-es birtokos személyjellel ellátott névszók (2), valamint az E/1-es névmások annotációi is. A kutatáshoz írt szkripttel automatizáltan meg lehetett számolni, hogy a kutatási korpusz egyes verseiben hány olyan szó van, amelynek a morfoszintaktikai annotációi között, azaz az (1), a (2) vagy a (3) példában bemutatott módon megjelenik az E/1.[11]

A kutatás méréseinek alapegysége a vers, azaz a versbeszélő megjelenítésének a megvalósulását a versek jellemzőiként vettem figyelembe, és a gyakoriságok, illetve középértékek számításakor a versek ezen számszerű jellemzőit összegeztem. A versekben a versbeszélő megjelenítését, azaz az E/1-re való utalást kétféleképpen vettem számításba a vizsgálatok során. Egyrészt használtam egy egyszerűbb megközelítést, amelynek során pusztán azt néztem, hogy a vers jelöli-e nyelvileg a versbeszélőt vagy nem. Ebben az esetben tehát a versbeszélő megjelenítése a vers bináris jellemzője (jelöli vs. nem jelöli). Amennyiben a versben legalább egy olyan szó szerepelt, amelynek a morfoszintaktikai jellemzői között szerepel az E/1, akkor a vers jelöli nyelvileg a versbeszélőt.

A fenti módszer értelemszerűen nem tudja megkülönböztetni azokat a verseket, amelyekben csak egyszer jelenik meg a versbeszélő, azoktól, amelyekben szinte minden sorban megjelenik. Így egy másik módszert is alkalmaztam, amely arra ad választ, hogy a vers milyen mértékben jeleníti meg a versbeszélőt. A versbeszélő megjelenítése mértékének a meghatározásához az E/1-re utaló szavak versbeli relatív gyakoriságát számoltam ki, azaz a szkript egyszerűen elosztotta a vers E/1-re utaló szavainak a számát a versben szereplő összes szó

[11] A szkript a versek minden egyes szavát, amely az e-magyar elemzése alapján rendelkezik az egyes szám és az első személy morfoszintaktikai jegyével, beleszámolja a vers E/1-es szavai közé. Például ha egy adott tagmondatban E/1-es ige és azzal egyeztetett, E/1-es névmás is szerepel, akkor mind a két szót külön-külön számításba veszi.

számával. Az így kapott érték azt mutatja meg, hogy a vers szavai milyen arányban utalnak E/1-re. Minél nagyobb ez az érték, annál nagyobb mértékben utal a vers a versbeszélőre.

4. A szerző és a keletkezési idő összefüggése a versbeszélő megjelenítésével

Az első két megválaszolandó kérdés az, hogy az egyes szerzők egyéni poétikája, illetve az egyes időszakok poétikai konvenciói hatással vannak-e a versbeszélő megjelenítésére, illetve ha igen, akkor ez a versbeszélő megjelenítésének a mértéke tekintetében növekedést vagy csökkenést jelent-e. A 2. táblázat mutatja be, hogy az egyes szerzők versei között milyen arányban fordulnak elő azok a versek, amelyekben legalább egy olyan szó szerepel, amely morfoszintaktikailag jelöli az E/1-et. Ez a táblázat tehát a fentebb bemutatott első módszer alapján létrehozott gyakorisági adatokat tartalmaz a versbeszélő megjelenítésére vonatkozóan. A táblázat szerzőit a kapott arányszámok alapján rendeztem sorba.

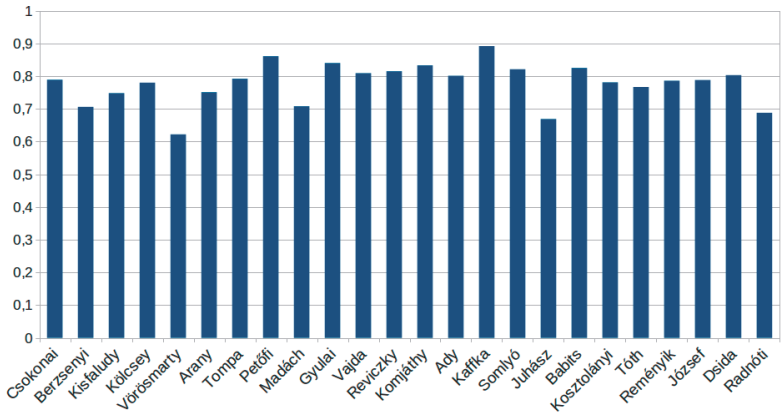
Szerző	Arány	Szerző	Arány
Kaffka	0,892	József	0,788
Petőfi	0,861	Reményik	0,786
Gyulai	0,840	Kosztolányi	0,781
Komjáthy	0,833	Kölcsey	0,780
Babits	0,825	Tóth	0,767
Somlyó	0,821	Arany	0,751
Reviczky	0,815	Kisfaludy	0,748
Vajda	0,809	Madách	0,708
Dsida	0,803	Berzsenyi	0,706
Ady	0,801	Radnóti	0,688
Tompa	0,792	Juhász	0,669
Csokonai	0,789	Vörösmarty	0,622

2. táblázat. A versbeszélőt megjelenítő versek arányai

A 2. táblázatból láthatjuk, hogy Kaffka Margit írta a legtöbb olyan verset, amelyben legalább egy olyan szó szerepel, amely jelöli az E/1-et. A versek 89%-a tartozik ebbe a csoportba. Második helyen Petőfi áll, az ő esetében a versek 86%-ában van legalább egy olyan szó, amely a versbeszélőre utal. Az adatok alapján a

legkevésbé alanyi költő Vörösmarty és Juhász, az ő esetükben csupán a versek 62%-a, illetve 67%-a tartalmaz E/1-re utaló szót. Érdekes, az általános közvélekedéssel valamelyest szemben álló adat, hogy Ady csupán a lista 10. helyén áll, a verseinek 80%-a utal a versbeszélőre E/1-es szóalakokkal.

Az 1. ábra oszlopdiagram formájában mutatja be a gyakorisági adatokat. A szerzők születési sorrendjükben szerepelnek. Az oszlopdiagram alapján látható, hogy e módszer alapján különösebb időbeli tendenciák nem rajzolódnak ki.



1. ábra. A versbeszélőt megjelenítő versek arányai

A 3. táblázat a versbeszélő megjelenítésének a mértékét a második módszer alapján mutatja be. Ebben az esetben tehát a vizsgálathoz írt szkript mindegyik vers esetében megszámolta, hogy hány darab olyan szó szerepel a versben, amely jelöli az E/1-et, és ezt a számot elosztotta az adott vers szószámával. A táblázatban az így kapott relatív gyakoriságok átlagai és mediánjai[12] szerepelnek minden egyes szerző esetében. A szerzőket az átlagértékek csökkenő sorrendjében tüntettem fel. A középértékek mellett minden szerző esetében feltüntettem a kapott relatív gyakoriságok szórását is.

[12] A medián a növekvő sorrendbe rendezett adatokból a középső, páros elemszámú adatsor esetén pedig a két középső adat átlaga.

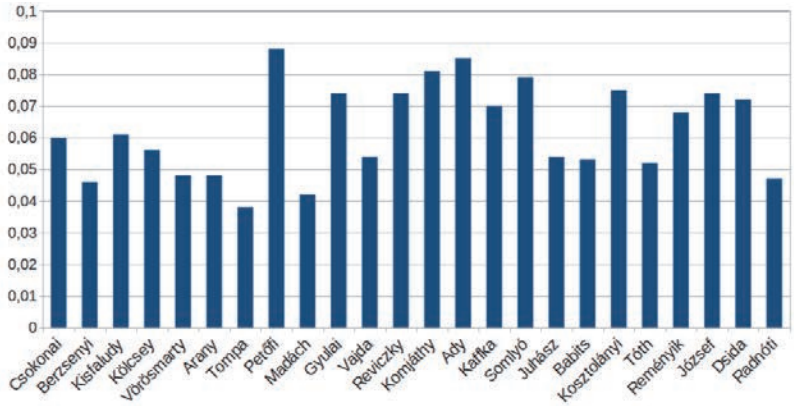
Szerző	Átlag	Medián	Szórás	Szerző	Átlag	Medián	Szórás
Petőfi	0,088	0,081	0,071	Csokonai	0,060	0,040	0,063
Ady	0,085	0,079	0,072	Kölcsey	0,056	0,042	0,053
Komjáthy	0,081	0,072	0,076	Vajda	0,054	0,042	0,054
Somlyó	0,079	0,078	0,063	Juhász	0,054	0,036	0,059
Kosztolányi	0,075	0,066	0,070	Babits	0,053	0,040	0,053
Gyulai	0,074	0,066	0,063	Tóth	0,052	0,039	0,051
Reviczky	0,074	0,070	0,061	Vörösmarty	0,048	0,021	0,060
József	0,074	0,062	0,068	Arany	0,048	0,026	0,059
Dsida	0,072	0,065	0,060	Radnóti	0,047	0,030	0,054
Kaffka	0,070	0,069	0,053	Berzsenyi	0,046	0,024	0,054
Reményik	0,068	0,060	0,061	Madách	0,042	0,030	0,046
Kisfaludy	0,061	0,037	0,068	Tompa	0,038	0,021	0,043

3. táblázat. A versbeszélő megjelenítésének mértéke a versekben szereplő E/1-es szavak relatív gyakoriságainak átlaga és mediánja alapján

A 3. táblázatból látható, hogy az átlag- és a mediánértékek alapján is Petőfi verseiben jelenik meg a legnagyobb gyakorisággal a versbeszélő, az E/1-re utaló szavak összes szóhoz viszonyított arányainak az átlaga 8,8%. Itt már Ady is a lista második helyére kerül mind a két középérték alapján, az E/1-es szavak átlagos aránya nála 8,5%. Az Adyra vonatkozó gyakorisági adatokból úgy tűnik, hogy Ady költészetében van egy olyan, a versek nagyjából 20%-át kitevő verscsoport, ahol a versekben egyáltalán nem jelenik meg a versbeszélő (lásd 2. táblázat), ugyanakkor amennyiben megjelenik a versbeszélő a versben, akkor arra kifejezetten sokszor történik explicit nyelvi utalás. Ez utóbbi magyarázza azt, hogy a 3. táblázatban Ady a lista második helyére került. A gyakorisági adatok összhangban vannak a személyes megszólalás, illetve a lírai én felnagyítása szempontjából Petőfit Arannyal és Adyt Babitscsal szembeállító, fentebb említett elgondolásokkal, hiszen Arany, illetve Babits esetében jóval alacsonyabbak az E/1-es szavak relatív gyakoriságainak a középértékei. A versbeszélő a legkisebb mértékben Tompa költészetében jelenik meg az átlag és a medián alapján is (az utóbbi esetben Vörösmartyval holtversenyben). Az ő esetében az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságainak az átlaga kevesebb, mint a fele, a mediánja pedig majdnem a negyede a Petőfinél talált középértékeknek. Megjegyzendő, hogy meglehetősen magas szórást mutatnak a relatív gyakoriságok, ami arra

utal, hogy a versbeszélő megjelenítésének a mértéke szempontjából a szerzők versei változatos képet mutatnak, nem tekinthetők egységesnek.

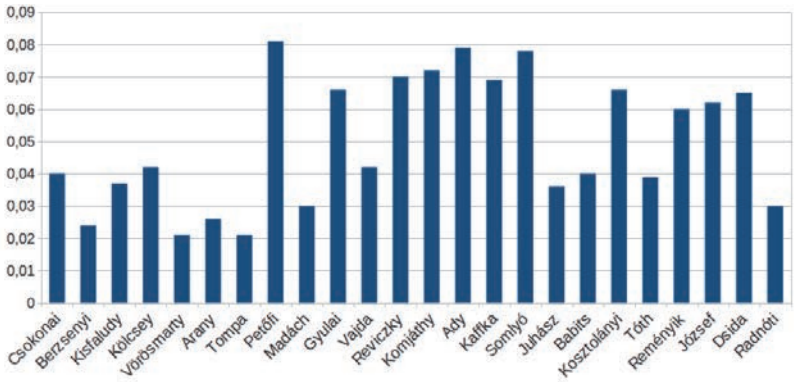
Érdemes ebben az esetben is megnézni a 3. táblázatban szereplő gyakorisági adatokat az egyes szerzőket időrendben feltüntető oszlopdiagram formájában. A 2. ábra oszlopdiagramja az átlagértékeken alapul.



2. ábra. A versbeszélő megjelenítésének mértéke a versekben szereplő E/1-es szavak relatív gyakoriságainak átlaga alapján

A 2. ábrából látható, hogy az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságainak az átlagértékei alapján már egyértelmű időbeli tendenciák is megragadhatók. Egyrészt megállapítható, hogy a 19. század első felének és közepének a költői esetében általában kisebb mértékű a versbeszélő megjelenítése, mint a későbbi időszakban. Másrészt az oszlopdiagramból az is egyértelműen látszik, hogy Petőfi költészete a versbeszélő megjelenítésének a mértékében teljesen eltér a korától, hiszen az ő esetében a versek arányaiban jóval több E/1-re utaló szót tartalmaznak, mint a kortársak versei. Harmadrészt azt is megállapíthatjuk, hogy összevetve a korábbi és a későbbi költőkkel, a 19. század végi és 20. század eleji költők esetében (Reviczky, Komjáthy, Ady, Somlyó) a versbeszélő kifejezetten nagymértékben jelenik meg.

Ha a relatív gyakoriságok mediánértékeit ábrázoljuk oszlopdiagram formájában, akkor a fent bemutatott időbeli tendenciák még erősebben kirajzolódnak. Ezt mutatja be a 3. ábra.



3. ábra. A versbeszélő megjelenítésének mértéke a versekben szereplő E/1-es szavak relatív gyakoriságainak mediánja alapján

A kapott eredmények alapján levonható tehát a következtetés, hogy a versbeszélő nyelvi megjelenítésének a mértéke szerzőnként és korszakonként is jelentősen eltérhet egymástól, azaz a versbeszélő megjelenítésének a mértékére mind a szerző egyéni poétikája, mind az adott korszak poétikai konvenciói hatással vannak.

5. A versek hosszúságának összefüggései a versbeszélő megjelenítésével

Felvethető az a kérdés is, hogy vajon a versbeszélő megjelenítésének a mértéke és a versek hosszúsága között nincs-e valamilyen összefüggés. A kérdés a tartalom és a versforma összefüggésének az általánosabb kérdéskörébe illeszkedik, hiszen a versbeszélő megjelenítésének a mértéke tartalmi jellemző, míg a versek hosszúsága formai jellemző (amelynek persze egyértelmű tartalmi konzekvenciái vannak). A kérdés vizsgálatához írt szkript minden szerző esetében szószám alapján hat terjedelmi csoportba sorolta a verseket, amelyek a következők: 1–49 szó, 50–99 szó, 100–199 szó, 200–299 szó, 300–999 szó, minimum 1000 szó. Az így létrehozott terjedelmi csoportok esetében a szkript mindegyik szerzőre vonatkozóan kiszámolta az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságainak az átlagát. A módszer tehát ugyanaz, mint az előző részben alkalmazott második módszer, annyi különbséggel, hogy ezúttal az átlagértékek nem egy szerző összes versére, hanem egy szerzőnek egy adott terjedelmi kategóriába tartozó verseire vonatkoznak. Az eljárás eredményeképpen a 4. táblázatban szereplő adatokat kaptam.

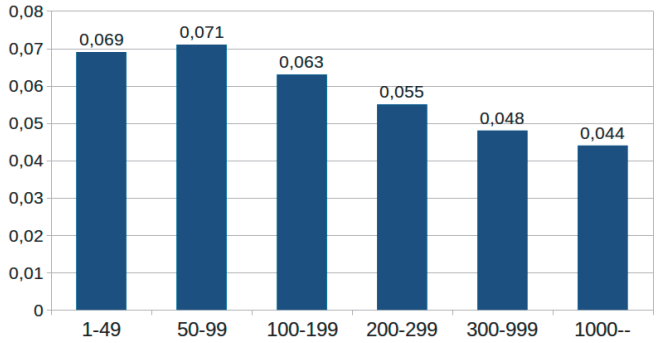
Szerző	1-49	50-99	100-199	200-299	300-999	1000-
Csokonai	0,078	0,066	0,054	0,072	0,046	0,034
Berzsenyi	0,018	0,064	0,054	0,028	0,021	nincs
Kisfaludy	0,043	0,107	0,060	0,030	0,028	0,023
Kölcsey	0,052	0,07	0,055	0,040	0,035	nincs
Vörösmarty	0,045	0,056	0,053	0,054	0,030	0,026
Arany	0,064	0,046	0,049	0,050	0,032	0,022
Tompa	0,054	0,042	0,048	0,034	0,031	0,041
Petőfi	0,099	0,098	0,086	0,068	0,056	0,052
Madách	0,024	0,066	0,053	0,05	0,033	0,056
Gyulai	0,070	0,086	0,073	0,055	0,067	0,02
Vajda	0,024	0,075	0,059	0,054	0,043	0,043
Reviczky	0,098	0,082	0,065	0,068	0,060	0,072
Komjáthy	0,091	0,09	0,082	0,073	0,076	nincs
Ady	0,099	0,093	0,076	0,064	0,062	nincs
Kaffka	0,152	0,061	0,074	0,054	0,077	0,06
Somlyó	0,106	0,087	0,075	0,061	0,048	0,027
Juhász	0,068	0,054	0,050	0,029	0,027	nincs
Babits	0,060	0,073	0,050	0,041	0,037	0,043
Kosztolányi	0,087	0,075	0,078	0,057	0,060	0,065
Tóth	0,044	0,045	0,058	0,061	0,039	nincs
Reményik	0,062	0,065	0,069	0,08	0,061	nincs
József	0,082	0,079	0,067	0,058	0,063	0,029
Dsida	0,079	0,071	0,071	0,065	0,061	0,066
Radnóti	0,065	0,042	0,043	0,065	0,053	0,063

4. táblázat. A versbeszélő megjelenítésének mértéke a versekben szereplő E/1-es szavak relatív gyakoriságainak átlaga alapján terjedelmi csoportonként

A 4. táblázat adatai önmagukban nem sokat mondanak. Ahhoz, hogy a kérdés megválaszolása szempontjából áttekinthető adatokhoz jussunk, az egyes terjedelmi csoportokban (azaz a táblázat oszlopaiban) szereplő, szerzőnként megadott átlagok középértékeire van szükségünk. Ezt az 5. táblázat mutatja be. A táblázatban a terjedelmi csoportok átlagértékeinek az átlagát és mediánját is feltüntettem. A 4. ábra az átlagértékeket mutatja be oszlopdiagram formájában.

	1-49	50-99	100-199	200-299	300-999	1000-
Átlag	0,069	0,071	0,063	0,055	0,048	0,044
Medián	0,067	0,071	0,060	0,056	0,047	0,043

5. táblázat. A terjedelmi csoportok átlagértékeinek átlaga és mediánja



4. ábra. A terjedelmi csoportok átlagértékeinek átlaga

Az 5. táblázatból, illetve a 4. ábra oszlopdiagramjából is látható, hogy a versbeszélő megjelenítésének a mértéke és a versek hosszúsága között van összefüggés: minél hosszabbak a versek, annál kisebb mértékben fordul elő bennük a versbeszélő jelölése. Ha az egyes terjedelmi kategóriákat szerzőkre lebontva nézzük, akkor azt találjuk, hogy a huszonnégyből huszonegy szerzőnél az 1-49 vagy az 50-99 szavas versek esetében a legnagyobb az E/1-es szavak relatív gyakoriságainak az átlaga.

Érdemes ugyanakkor megjegyezni, hogy bár az első terjedelmi csoport középértékei nem sokkal maradnak el a második terjedelmi csoport középértékeitől, ha megnézzük azon versek szerzőnként kapott arányainak a középértékeit, amelyekben legalább egyszer megjelenik az E/1, akkor már azt látjuk, hogy az 1-49 szavas terjedelmi csoportban ezek az értékek jelentősen alatta maradnak az összes többi terjedelmi csoport középértékeinek. Az 1-49 szavas versek esetében az E/1-et legalább egyszer megjelenítő versek arányainak az átlaga 57,9%, a mediánja pedig 57%. Ugyanezek a középértékek az 50-99 szavas csoportban már 75,5%, illetve 78,9%. Mindebből az következik, hogy a rövid versek között van egy olyan, kifejezetten nagy verscsoport, amelyben a versbeszélő egyáltalán nem jelenik meg.[13]

[13] Ez több szerzőnél is meghaladja a versek felét, ezért is tekintettem el a relatív gyakoriságok mediánjaihoz kapcsolódó középértékek bemutatásától.

E jelenség részletesebb leírásához azonban kvalitatív vizsgálatok szükségesek, amelyek kívül esnek a kutatás módszertanán.

A versbeszélő jelölésének a gyakorisága feltételezhetően azért csökken a második terjedelmi csoporttól kezdve a versek hosszúságának a növekedésével, mert a hosszabb versekben gyakrabban kerül előtérbe a narratív közlésmód a lírai közlésmód rovására. Míg a prototipikus lírai diskurzusban „a tényleges diskurzussal párhuzamosan megkonstruálódik egy fikcionális, közvetlen (szemtől-szembeni) interakcióval jellemezhető aposztrofikus diskurzus" (Tátrai 2018b: 311), amelyben a fiktív megnyilatkozó lírai énként jellemzően a saját aktuális mentális állapotait (pl. érzelmeit, vélelmeit) jeleníti meg nyelvileg, ami miatt saját magára is gyakran utal E/1-es alakokkal, addig a prototipikus narratív közlésmód során a megnyilatkozó saját magát háttérbe szorítva egy rajta kívül álló, a megnyilatkozás idejéhez képest jellemzően múltbeli, de legalábbis időben eltávolított eseménysor résztvevőinek a cselekedeteiről tudósít (lírai közvetlenségről és narratív távolságról lásd Tátrai 2008; 2018b: 311). Ez utóbbi esetben így E/1-es alakok többnyire csak akkor jelennek meg, amikor a narrátor idézés formájában átadja a szót valamelyik szereplőnek, aki a megnyilatkozásában saját magára utal.

6. A versek metrumának összefüggései a versbeszélő megjelenítésével

A versbeszélővel kapcsolatos utolsó kérdés a versbeszélő megjelenítésének mértéke és a versek metruma közötti lehetséges összefüggésre irányul: vannak-e olyan metrumok, amelyek esetében a versbeszélő megjelenítése nagyobb, illetve kisebb mértékben valósul meg? Ennek a kérdésnek a vizsgálata úgyszintén a tartalom és a versforma összefüggésének az általánosabb problémakörét érinti, amely így beleilleszkedik azoknak az utóbbi években végzett kvantitatív vizsgálatoknak a sorába, amelyek több nyelv esetében is kimutatták, hogy a metrumtípusok bevonzanak bizonyos szemantikai tartalmakat, azaz a vers metruma és tartalma között nem véletlenszerű a kapcsolat (Piperski 2017, Šeļa–Orekhov–Leibov 2020; Šeļa–Plecháč–Lassche 2022). A kérdés megválaszolásához a saját fejlesztésű metrumelemző program segítségével minden szerző esetében automatizáltan besoroltam a verseket az ütemhangsúlyos, a jambikus, a trochaikus, a szimultán jambikus és a szimultán trochaikus csoportokba. A szimultán jambikus és a szimultán trochaikus kategóriákba azok a versek kerültek, amelyek egyszerre jambikusak és ütemhangsúlyosak, illetve egyszerre trochaikusak és ütemhangsúlyosak (lásd Szepes–Szerdahelyi 1981: 510).[14] Egy adott vers az öt kategóriából

[14] A jambikus és a trochaikus metrum megállapítása a szimultán versek esetében is 0,5-ös küszöbértékkel történt.

csak egybe kerülhetett, vagyis a szimultán jambikus és szimultán trochaikus versek az ütemhangsúlyos, jambikus, illetve trochaikus csoportba nem kerültek bele. Természetesen voltak olyan versek, amelyeket egyik csoportba sem tudott besorolni a program.

Elsőként azt néztem meg, hogy az egyes metrumkategóriákban milyen arányban fordulnak elő azok a versek, amelyekben legalább egyszer megjelenik E/1-re utaló szó. Ennek megállapításához első lépésben a vizsgálathoz írt szkript minden szerző esetében megadta, hogy az egyes metrumkategóriákba sorolt versek között milyen arányban vannak azok a versek, amelyek legalább egy E/1-re utaló szót tartalmaznak. Ezt követően az egyes szerzők esetében kapott arányszámoknak kiszámoltam a középértékeit, azaz az átlagát és a mediánját. A kapott középértékeket a 6. táblázat mutatja be.

	Ütemh.	**Jambikus**	**Trochaikus**	**Szim. Jamb.**	**Szim. Troch.**
Átlag	0,754	0,804	0,754	0,753	0,763
Medián	0,774	0,816	0,785	0,795	0,815

6. táblázat. A versbeszélőt megjelenítő versek arányainak átlaga és mediánja az öt metrumkategória esetében

A 6. táblázatból látható, hogy az ütemhangsúlyos, a trochaikus, a szimultán jambikus és a szimultán trochaikus versek esetében közel ugyanolyan, 75-76%-os átlagos aránnyal fordulnak elő azok a versek, amelyekben legalább egy darab E/1-re utaló szó szerepel. Ezzel szemben a jambikus versek esetében a megállapított átlag magasabb, 80%. A mediánértékek esetében már nagyobb szóródást figyelhetünk meg, de itt is a jambikus verseknél szerepel a legnagyobb érték, bár megjegyzendő, hogy a szimultán trochaikus versekre kapott medián alig marad el a jambikus versekre kapott mediántól.

A metrum és a versbeszélő összefüggésének a vizsgálatát elvégeztem a második módszerrel is. Ebben az esetben tehát azt néztem meg minden egyes szerzőnél, hogy az egyes metrumkategóriákba sorolt versek esetében az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságainak mi az átlaga és a mediánja, majd ezeknek az átlag-, illetve mediánértékeknek számoltam ki a középértékeit, azaz az átlagát és a mediánját minden egyes metrumkategóriára vonatkozóan. Ezeket a középértékeket a 7. és a 8. táblázat mutatja be.

	Ütemh.	Jambikus	Trochaikus	Szim. jamb.	Szim. troch
Átlag	0,072	0,061	0,063	0,066	0,062
Medián	0,077	0,062	0,061	0,065	0,060

7. táblázat. Az E/1-es szavak relatív gyakoriságaiból, szerzőnként kiszámolt átlagértékek átlaga és mediánja az öt metrumkategóriában

	Ütemh.	Jambikus	Trochaikus	Szim. jamb.	Szim. troch.
Átlag	0,063	0,051	0,048	0,051	0,049
Medián	0,066	0,058	0,042	0,055	0,048

8. táblázat. Az E/1-es szavak relatív gyakoriságaiból, szerzőnként kiszámolt mediánértékek átlaga és mediánja az öt metrumkategóriában

A 7. és a 8. táblázatból az látszik, hogy az ütemhangsúlyos metrum esetében kapott, az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságaihoz kapcsolódó átlag-, illetve mediánértékek középértékei meghaladják a jambikus, trochaikus, szimultán jambikus és szimultán trochaikus versek esetében kapott középértékeket. Mindez azt mutatja, hogy az ütemhangsúlyos versekben tipikusan nagyobb mértékben történik utalás a versbeszélőre, mint a másik négy versmetrum esetében. Ugyanakkor érdekes módon az első típusú vizsgálatból viszont az derült ki, hogy az ütemhangsúlyos versek között az E/1-re legalább egy szóval utaló versek aránya a középértékek alapján nem nagyobb, mint a jambikus, a trochaikus és a szimultán metrumú versek esetében. A két vizsgálat eredményeiből tehát az látszik, hogy az ütemhangsúlyos versek között is van egy olyan kiterjedtebb méretű verscsoport, amely egyáltalán nem tartalmaz a versbeszélőre utaló szót, ugyanakkor amennyiben egy ütemhangsúlyos versben megjelenik a versbeszélő, akkor az jellemzően kifejezetten nagymértékben jelenik meg.

Az ütemhangsúlyos metrum és a versbeszélő nyelvi megjelenítése között talált összefüggés magyarázatához részletes, szoros olvasáson alapuló kvalitatív vizsgálatok szükségesek. Hipotézisértékű magyarázatként az vethető fel, hogy a magyar költészetben az ütemhangsúlyos metrumot előszeretettel alkalmazták két meglehetősen eltérő verstípus esetében is: a lírai közlésmód prototípusának tekinthető dalszerű versekben és a líra műnemétől eltávolodó narratív jellegű versekben. A prototipikus lírai diskurzusokban a versbeszélő lírai énként az aktuális mentális állapotairól tudósít, aminek során jellemzően számos esetben utal E/1-es szóalakokkal saját magára. Az ütemhangsúlyos metrumnak az együttállása

a versbeszélő nagyarányú jelölésével tehát magyarázható azzal, hogy az ütemhangsúlyos metrum a lírai diskurzus prototípusának tekinthető dalszerű versek egyik jellegadó formai tulajdonsága. Az a jelenség pedig, hogy az ütemhangsúlyos verseknek van egy olyan kiterjedtebb csoportja is, amelyben egyáltalán nem jelenik meg a versbeszélő, megmagyarázható azzal, hogy az ütemhangsúlyos metrumot a dalszerű versek mellett előszeretettel használták a lírai közlésmódtól eltávolodó, narratív jellegű versekben is, amelyekben a versbeszélő narrátorként általában nem saját, aktuális mentális állapotairól, hanem egy rajta kívül álló, jellemzően az elbeszélés idejéhez képest a múltban lezajlott, de legalábbis időben eltávolított eseménysorról számol be.

A vizsgálat eredményeinek összegzéseként megállapíthatjuk, hogy nem csupán a szerző személye, a vers keletkezésének ideje és a vers hosszúsága, hanem a vers metruma is mutat összefüggéseket a versbeszélő megjelenítésének a mértékével.

7. A szerző és a keletkezési idő összefüggései a fiktív címzett megjelenítésével

Végezetül érdemes arra is kitérni, hogy az egyes szerzők verseiben milyen mértékben jelenik meg a versben megképződő fiktív beszédszituáció hallgatója, azaz valamilyen fiktív címzett. A prototipikus lírai diskurzusokban egy olyan fiktív beszédszituáció képződik meg, amelyben egy fiktív megnyilatkozó (versbeszélő, lírai én) egy vele egy térben és időben lévő fiktív hallgatónak elmondja, hogy „itt és most", miközben megnyilatkozik mi történik vele (lásd Tátrai 2018a: 70). A fiktív megnyilatkozónak ez a hallgatója sok esetben nyelvileg is realizálódik második személyű igealakokkal, birtokos személyjelekkel vagy névmásokkal. A fiktív megnyilatkozó a megnyilatkozásában szereplő különböző élő vagy élettelen entitásokat is megszólíthat második személyű alakokkal, amelynek során átmenetileg ezen entitások is a vers fiktív címzettjévé, hallgatójává válnak (az aposztrofikus fikcióról lásd Culler 1981: 135–154; Tátrai 2018a, 2018b).

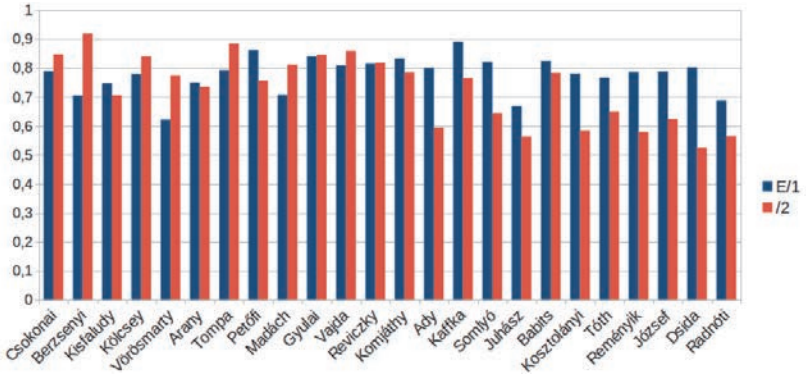
A fiktív címzettek megjelenítésének mértékét a versbeszélő vizsgálatához hasonló módon vizsgálhatjuk, azzal a különbséggel, hogy ezúttal nem a morfoszintaktikai annotációk között szereplő E/1, hanem a második személy előfordulását kell megszámolni. A vizsgálatban nem tettem különbséget az egyes szám és a többes szám második személy között, az E/2 és a T/2 kategóriát egy nagyobb kategóriaként kezeltem. Elsőként ebben az esetben is azt néztem meg, hogy az egyes szerzők esetében milyen arányban fordulnak elő azok a versek, amelyekben legalább egy olyan szó szerepel, amely morfoszintaktikailag utal a második személyre. Ezt a 9. táblázat mutatja be az arányszámok csökkenő sorrendjében.

Szerző	Arány	Szerző	Arány
Berzsenyi	0,919	Petőfi	0,757
Tompa	0,884	Arany	0,736
Vajda	0,859	Kisfaludy	0,707
Csokonai	0,848	Tóth	0,650
Gyulai	0,846	Somlyó	0,644
Kölcsey	0,840	József	0,624
Reviczky	0,818	Ady	0,595
Madách	0,812	Kosztolányi	0,584
Komjáthy	0,785	Remények	0,579
Babits	0,784	Radnóti	0,564
Vörösmarty	0,775	Juhász	0,563
Kaffka	0,765	Dsida	0,525

9. táblázat. Fiktív címzettet megjelenítő versek arányai

A 9. táblázatból látható, hogy Berzsenyinek van a legtöbb olyan verse, amelyben legalább egyszer megjelenik a második személy. A verseinek a 92%-a ide sorolható. A sor végén Dsida szerepel 53%-kal. Az ugyanakkor meglepő eredmény, hogy még Dsidánál is a versek több mint felében megjelenik a második személy. A gyakorisági adatok egyértelműen alátámasztják azt az elképzelést, miszerint a fiktív címzett felé történő aposztrofikus elfordulás a lírai diskurzusok egyik jellegadó tulajdonsága (Culler 1981: 135–154; Tátrai 2018a, 2018b).

Érdemes ebben az esetben is oszlopdiagramra vetíteni a 9. táblázat adatait, és megnézni, hogy milyen történeti tendenciák rajzolódnak ki. Az 5. ábra első oszlopai a legalább egy E/1-es szót tartalmazó versek arányát, második oszlopai pedig a legalább egy második személyű szót tartalmazó versek arányát mutatják be a vizsgált szerzők születési sorrendjében.



5. ábra. A versbeszélőt, valamint valamilyen fiktív címzettet megjelenítő versek arányai

Az 5. ábrából egyértelműen látszik az a történeti változás, hogy a 19. századi szerzőkhöz képest a 20. század első felének a szerzői – Kaffkát és Babitsot leszámítva – arányaiban kevesebb olyan verset írtak, amelyben szerepel a második személy. Úgy tűnik tehát, hogy a 20. század elején megjelenő klasszikus modernség poétikáját a valamilyen fiktív címzetthez való aposztrofikus elfordulás retorikai gesztusa kevésbé jellemzi, mint a korábbi költőket. Ezek az eredmények összhangban vannak Hankissnak (1968) a kutatásával, aki a megszólított entitástípusok előfordulási arányait vizsgálta egy az itteninél kevesebb szerzőt tartalmazó szűkebb korpuszon, és azt találta, hogy a második személyű, illetve többes szám első személyű megszólítást nem tartalmazó versek aránya Petőfi és Arany esetében magasabb, mint Csokonainál, Berzsenyinél és Vörösmartynál, a vizsgált két 20. század első felében alkotó szerző, Ady és József Attila esetében pedig még magasabb. Az is érdekes adat, hogy a tizenhárom 19. századi költő közül kilenc esetében több olyan verset találunk, amelyben megjelenik valamilyen fiktív címzett, mint olyat, amelyben megjelenik a versbeszélő. Ezzel szemben a vizsgált 20. századi költők esetében egy olyan sincs, akinél több lenne a második személyre utaló szót legalább egyszer szerepeltető versek száma az E/1-re utaló szót legalább egyszer szerepeltető versek számánál.

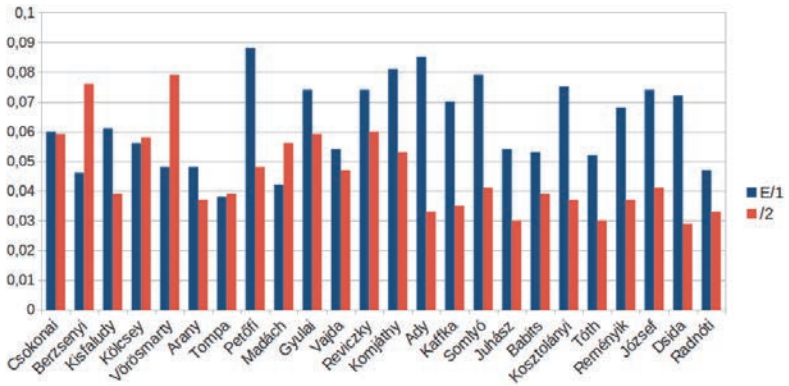
Megjegyzendő még, hogy a 19. századi szerzők közül Petőfi valósítja meg a leginkább 20. századi mintázatot abban az értelemben, hogy a 19. századi költők közül a versbeszélőre utaló versek száma nála előzi meg a legnagyobb aránnyal a valamilyen fiktív címzettre utaló versek számát. A 20. századi költők esetében pedig Babits a leginkább 19. századi költő abban az értelemben, hogy

a 20. századi költők közül nála jelenik meg arányaiban a legtöbb olyan vers, amely utal valamilyen fiktív címzettre, illetve a valamilyen fiktív címzettre utaló versek aránya nála közelíti meg a leginkább a versbeszélőre utaló versek arányát. A Babits esetében talált mintázat összefügghet a szerzőnek a formai és tartalmi szinten is erőteljesen érvényesülő klasszicizáló poétikájával.

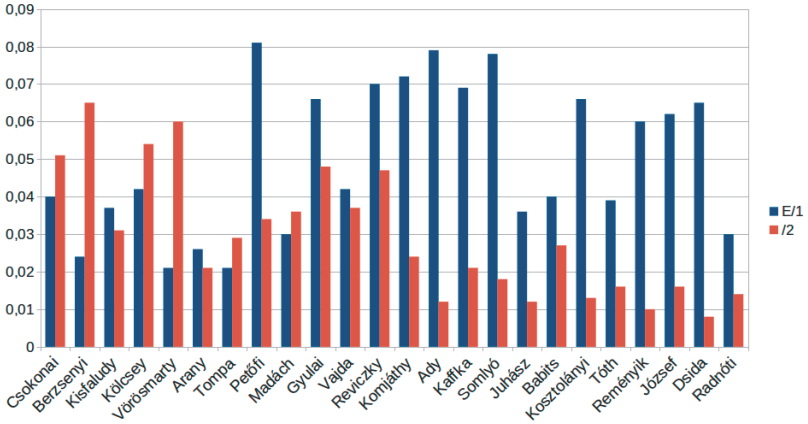
Érdemes azt is megnézni, hogy ha a versekben szereplő második személyre utaló szavak relatív gyakoriságainak a középértékeit vesszük, akkor is a fentiekhez hasonló eredményt kapunk-e. A középértékeket a 10. táblázat mutatja be az átlagok csökkenő sorrendjében. A táblázatban az átlag és a medián mellett a relatív gyakoriságok szórását is feltüntettem. A 6. és a 7. ábrán ugyanezek az átlag-, illetve mediánértékek láthatók az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságainak az átlagaival, illetve mediánjaival, oszlopdiagram formájában, a szerzők születési sorrendjében. Az első oszlopok az E/1-re, a második oszlopok pedig a második személyre vonatkozó középértékeket jelölik.

Szerző	Átlag	Medián	Szórás	Szerző	Átlag	Medián	Szórás
Vörösmarty	0,079	0,060	0,078	Kisfaludy	0,039	0,031	0,040
Berzsenyi	0,076	0,065	0,057	Tompa	0,039	0,029	0,036
Reviczky	0,060	0,047	0,058	Babits	0,039	0,027	0,043
Csokonai	0,059	0,051	0,055	Arany	0,037	0,021	0,045
Gyulai	0,059	0,048	0,052	Kosztolányi	0,037	0,013	0,051
Kölcsey	0,058	0,054	0,048	Remények	0,037	0,010	0,052
Madách	0,056	0,036	0,065	Kaffka	0,035	0,021	0,040
Komjáthy	0,053	0,024	0,065	Ady	0,033	0,012	0,047
Petőfi	0,048	0,034	0,050	Radnóti	0,033	0,014	0,043
Vajda	0,047	0,037	0,043	Juhász	0,030	0,012	0,044
Somlyó	0,041	0,018	0,049	Tóth	0,030	0,016	0,037
József	0,041	0,016	0,058	Dsida	0,029	0,008	0,044

10. táblázat. Fiktív címzettek megjelenítésének mértéke a versekben szereplő második személyű szavak relatív gyakoriságainak átlaga és mediánja alapján



6. ábra. A versbeszélő és a fiktív címzettek megjelenítésének mértéke a versekben szereplő E/1-es és második személyű szavak relatív gyakoriságainak átlaga alapján



7. ábra. A versbeszélő és a fiktív címzettek megjelenítésének mértéke a versekben szereplő E/1-es és második személyű szavak relatív gyakoriságainak mediánja alapján

A 10. táblázatból látható, hogy a második személyre utaló szavak versbeli relatív gyakoriságainak középértékei Vörösmarty és Berzsenyi esetében mutatják a legnagyobb értékeket, Dsida esetében pedig a legkisebb értéket. A 6. és a 7. ábrán feltüntetett oszlopdiagram az 5. ábra oszlopdiagramjához hasonló időbeli változást mutat: a 20. század első felének költői többnyire kisebb mértékben utalnak

a verseikben fiktív címzettekre, mint a 19. századi költők. Úgy tűnik tehát, hogy mind a legalább egy második személyű szót tartalmazó versek arányainak a változása (9. táblázat és 5. ábra), mind a második személyű szavak versbeli relatív gyakoriságainak a változása jól jelzi a klasszikus modernség megjelenésével a 20. század elején bekövetkező poétikai korszakváltást a magyar költészetben. A 6. és a 7. ábrából azt is láthatjuk, hogy a második személyre utaló szavak versbeli relatív gyakoriságai esetében is érvényesül az a tendencia, hogy míg a 19. század első felének, illetve közepének az időszakából számos költő esetében a fiktív címzett megjelenítésének a mértéke megelőzi a versbeszélő megjelenítésének a mértékét – az átlagok esetében öt, a mediánok esetében pedig hat ilyen szerző van –, addig a későbbi költőknél minden esetben a versbeszélő megjelenítése valósul meg nagyobb, sok esetben jelentősen nagyobb mértékben.

Érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy az itt bemutatott, a fiktív címzettek megjelenítésének a mértékét a második személy morfoszintaktikai jelölésének a gyakorisága alapján vizsgáló módszer nem képes megkülönböztetni egymástól a fiktív címzettek különböző típusait. Például a módszer nem ad lehetőséget annak vizsgálatára, hogy a második személyű szavak milyen mértékben utalnak valamilyen általános hallgatóra, adott esetben önmegszólításként magára a megnyilatkozóra, illetve valamilyen – sok esetben csak időlegesen megszólított – megszemélyesített élettelen entitásra vagy absztrakt fogalomra. Ugyanakkor Hankissnak (1968) a megszólított entitástípusok előfordulását vizsgáló tanulmánya alapján gyanítható, hogy a második személy használatának a 19. századi költők esetében tapasztalt nagy aránya inkább az utóbbi esethez köthető.

8. Összefoglalás

A tanulmány a versbeszélő megjelenítésének a mértéke és a versek szerzője, keletkezési ideje, hosszúsága és metruma közötti összefüggéseket vizsgálta kvantitatív módszertannal, korpusznyelvészeti eszközökkel. A vizsgálatok eredményei azt mutatták, hogy a versbeszélő megjelenítésének a mértékére nem csupán a szerző egyéni poétikája, hanem az adott korszakhoz kapcsolódó poétikai konvenciók is hatással vannak. Az E/1-es szavak versbeli relatív gyakoriságainak a középértékei alapján azt láthattuk, hogy a 19. század első felének, illetve közepének a költői esetében a versbeszélő nyelvi jelölése általában kisebb mértékben valósul meg, mint a későbbi időszakban. Összevetve a többi szerzővel, a versbeszélő nyelvi jelölése a 19. század végi és 20. század eleji költők esetében (Reviczky, Komjáthy, Ady, Somlyó) különösen nagymértékben valósul meg.

A vizsgálatokból az is kiderült, hogy a versbeszélő megjelenítésének a mértéke

és a versek hosszúsága között is van összefüggés. A legrövidebb terjedelmi csoportot leszámítva azt az alapvető tendenciát láthattuk, hogy minél hosszabbak a versek, annál kisebb mértékben fordul elő bennük a versbeszélő jelölése. Ennek oka az lehet, hogy a hosszabb versekben a lírai közlésmód rovására nagyobb mértékben kerül előtérbe a narratív közlésmód, amelyben a versbeszélő jellemzően nem a saját érzelmeiről, gondolatairól, cselekedeteiről, hanem egy rajta kívül álló eseménysor résztvevőinek a cselekedeteiről számol be.

A versbeszélő megjelenítésének a mértéke és a metrum között úgyszintén ki lehetett mutatni összefüggést. A kérdés vizsgálata során azt az elsőre ellentmondónak tűnő eredményt kaptuk, hogy míg az ütemhangsúlyos versek esetében az E/1-re legalább egy szóval utaló versek aránya nem nagyobb, mint a jambikus, a trochaikus és a szimultán metrumú versek esetében, addig az ütemhangsúlyos verseknél az E/1-re utaló szavak relatív gyakoriságaihoz kapcsolódó átlag- és mediánértékek középértékei már jelentősen meghaladják a jambikus, a trochaikus és a szimultán versek esetében talált középértékeket. A kétféle gyakoriság látszólag ellentmondó értékét az okozhatja, hogy az ütemhangsúlyos metrum két meglehetősen eltérő verstípusnak, a lírai közlésmód prototípusának tekinthető dalszerű verseknek és a lírai közlésmódtól eltávolodó, jellemzően nem a versbeszélő cselekvéseiről tudósító narratív jellegű verseknek is a tipikus metruma.

Úgyszintén vizsgáltam a fiktív címzett megjelenítésének a versek szerzőjével és keletkezési idejével való összefüggéseit. A vizsgálatok megmutatták, hogy a 19. századi költők nagyobb mértékben utalnak a versek fiktív címzettjeire, mint a 20. század első felének költői. Emellett azt is láthattuk, hogy szemben a 20. századi költőkkel, a 19. század elején, illetve közepén alkotó számos költőnél a fiktív címzettre való utalás több versben, illetve nagyobb relatív gyakorisággal jelenik meg, mint a versbeszélőre való utalás. Mindez azt mutatja, hogy a 20. század elején bekövetkező poétikai korszakváltásnak egyik markáns eleme a fiktív címzett megjelenítésének a mértékében bekövetkező negatív irányú, illetve a versbeszélő megjelenítésének a mértékében bekövetkező pozitív irányú változás.

Irodalom

Arisztotelész 1992. *Poétika.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

Culler, Jonathan 1981. *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London, New York: Routledge.

Fónagy Iván 1959. *A költői nyelv hangtanából.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Gintli Tibor – Schein Gábor 2003. *Az irodalom rövid története. I. A kezdetektől a romantikáig.* Pécs: Jelenkor Kiadó.

Gintli Tibor 2010. A 20. század első felének magyar irodalma. In: Gintli Tibor (szerk.): *Magyar irodalom.* Budapest: Akadémiai Kiadó. 641–852.

Hankiss Elemér 1968. Kihez szól a vers? (Kísérlet a lírai vers kommunikációs modelljének megrajzolására). *Kritika* 11: 7–20.

Horváth Péter 2021. Két eljárás magyar nyelvű versek metrumának gépi felismertetéséhez. *Digitális Bölcsészet* 4: 79–103.

Horváth Péter – Kundráth Péter – Indig Balázs – Fellegi Zsófia – Szlávich Eszter – Bajzát Tímea Borbála – Sárközi-Lindner Zsófia – Vida Bence – Karabulut Aslihan – Timári Mária – Palkó Gábor 2022. ELTE Verskorpusz – a magyar kanonikus költészet gépileg annotált adatbázisa. In: Berend Gábor – Gosztolya Gábor – Vincze Veronika (szerk.): *XVIII. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia.* Szeged: Szegedi Tudományegyetem TTIK, Informatikai Intézet. 375–388.

Indig Balázs – Sass Bálint – Simon Eszter – Mittelholcz Iván – Kundráth Péter – Vadász Noémi 2019. emtsv – Egy formátum mind felett. In: Berend Gábor – Gosztolya Gábor – Vincze Veronika (szerk.): *XV. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia.* Szeged: SZTE Informatikai Intézet. 235–247.

Jékel Pál – Papp Ferenc 1974. *Ady Endre összes költői műveinek fonémastatisztikája.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Jékel Pál – Szuromi Lajos 1980. *Petőfi metrumai.* Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.

Labádi Gergely 2018. Az olvasó gép: Berzsenyi Dániel versei távolról. *Digitális Bölcsészet* 1: 17–34.

Lesi Zoltán 2008. Automatikus formai verselemzés. *Alkalmazott Nyelvtudomány* 8: 197–208.

Maróthy Szilvia – Seláf Levente – Plecháč, Petr 2021. Rhyme in 16th-Century Hungarian Historical Songs: A Pilot Study. In: Plecháč, Petr – Kolár, Robert – Bories, Anne-Sophie – Říha, Jakub (eds.): *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies.* Prague: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences. 43–58.

Novák Attila – Rebrus Péter – Ludányi Zsófia, 2017. Az emMorph morfológiai elemző annotációs formalizmusa, In: Vincze Veronika (szerk.): *XIII. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia.* Szeged: Szegedi Tudomány-egyetem, Informatikai Intézet. 70–78.

Piperski, A. Ch. 2017. Semantic halo of a meter: A keyword-based approach. In: *Kompiuternaia lingvistka i intellectualnyie tekhnoloigii. Vol. 2. Kompiuternaia lingvistika: lingvisticheskiie issledovaniia.* Moscow: RGGU. 342–354.

Seláf Levente – Plecháč, Petr 2023a. Számoljuk meg a valákat! A históriás ének rímelése. In: Seláf Levente (szerk.): *A históriás ének. Poétikai és filológiai kérdések.* Budapest: Gépeskönyv. https://f-book.com/book/2023/A-historias-enek-kerdesek/index.php?chapter=7

Seláf Levente – Petr Plecháč – Vigyikán Villő – Kiss Margit 2023b. A belső formulák a 16. századi históriás énekekben. In: Seláf Levente (szerk.): *A históriás ének. Poétikai és filológiai kérdések.* Budapest: Gépeskönyv. https://f-book.com/book/2023/A-historias-enek-kerdesek/index.php?chapter=8

Simon Gábor 2020. Géppel mért műfajiság: Esettanulmány a modern magyar elégiakorpuszalapú vizsgálatához. In: Kulcsár-Szabó Zoltán (szerk.): *Hagyomány és innováció a magyar és világirodalomban*. Budapest: Eötvös Kiadó. 45–64.

Simon Gábor 2023. The perspective of the other. A corpus-based analysis of visual perception in Hungarian elegiac poetry. *Cognitive Linguistic Studies* 10: 342–366.

Šeļa, Artjoms – Orekhov, Boris – Leibov, Roman 2020. Weak genres: Modeling association between poetic meter and meaning in Russian poetry. In: Karsdorp, Folgert – McGillivray, Barbara – Nerghes, Adina – Wevers, Melvin (eds.): *CHR 2020: Workshop on Computational Humanities Research*. Amsterdam: CEUR-WS. 12–31.

Šeļa, Artjoms – Plecháč, Petr – Lassche, Alie 2022. Semantics of European poetry is shaped by conservative forces: The relationship between poetic meter and meaning in accentual-syllabic verse. *PLoS ONE* 17:: e0266556.

Szemes Botond 2020. Mondathosszúság és irodalomtörténet: 100 magyar regény szövegstatisztikai elemzése. *Literatura* 46: 335–367.

Szemes Botond 2021. Kidolgozott viszonyok. A tagmondatkapcsolatok automatikus azonosításának hasznosíthatósága a stilisztikában és az irodalomtörténet-írásban. *Digitális Bölcsészet* 4: 31–77.

Szepes Erika – Szerdahelyi István 1981. *Verstan.* Budapest: Gondolat.

Tátrai Szilárd 2008. Narratív távolság – lírai közvetlenség. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan. „Új nézőpontok*

a magyar nyelv leírásában" címmel megrendezett konferencia szerkesztett anyaga. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 49–55.

Tátrai Szilárd 2018a. Az aposztrofikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban. Eger: Líceum Kiadó. 65–78.

Tátrai Szilárd 2018b. Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. Magyar Nyelvőr 142: 310–327.

Váradi Tamás – Simon Eszter – Sass Bálint – Gerőcs Mátyás – Mittelholtz Iván – Novák Attila – Indig Balázs – Prószéky Gábor – Farkas Richárd – Vincze Veronika 2017. Az e-magyar digitális nyelvfeldolgozó rendszer. In: Vincze Veronika (szerk.): *XIII. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia.* Szeged: SZTE Informatikai Intézet. 49–60.

Vincze Veronika – Simkó Katalin – Szántó Zsolt – Farkas Richárd 2017. Universal dependencies and morphology fo Hungarian – and on the price of universality. In: *Proceedings of the 15th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics: Volume 1, Long Papers.* Valencia, Spain: Association for Computational Linguistics. 356–365.

Zsilka Tibor 1974. *Stilisztika és statisztika. Budapest:* Akadémiai Kiadó.

Correlations between the representation of the fictional speaker and the author, time of composition, length and meter of the poem

Using corpus linguistic tools, the paper demonstrates that in 19th century and early 20th century Hungarian canonical poetry, the degree to which the fictional speaker is overtly represented is related to the author and the time of composition, as well as to the length and meter of the poem. The corpus of the quantitative investigation consists of all the poems of 24 Hungarian canonical poets extracted from the ELTE Poetry Corpus. The corpus contains automatically annotated morphosyntactic features of words, which allows for automatic determination of whether and to what extent a poem refers to the speaker of the poem by means of singular first person word forms. The meter of the poems was analyzed by the hunpoem_meter_analyzer tool developed by the author. The program can identify the main quantitative and qualitative meter types used in Hungarian poetry. The paper also shows that the representation of the fictional recipient

of the poems with second person word forms is also related to the time of the composition. The observed change in the degree of representation of the fictional speaker reflects a change in poetic style in early 20th century Hungarian poetry.

Keywords: ELTE Poetry Corpus, morphosyntactic features, fictional speaker, fictional recipient, poem length, meter

Horváth Péter
Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest
horvath.peter@btk.elte.hu

III. A személyjelölés műfaji sajátosságai

Laczházi Gyula

Személyjelölés a kora újkori magyar „önmegszólító versekben”

Kivonat

A modern magyar költészet értelmezéstörténetében Németh G. Bélának az önmegszólító verstípusról írt tanulmánya óta jelentős érdeklődés tapasztalható az önmegszólítás alakzata iránt. Újabban többek között éppen a kognitív poétika ösztönzését követve születtek új belátások. Pethő József például a személyjelölés konstrukcióit vizsgálta Vörösmarty, Arany, Babits, Kosztolányi önmegszólító verseiben, rámutatva, hogy az önmegszólítás változatos poétikai struktúrákban jelenik meg, melyek leírása mind az irodalomtudomány, mind a kognitív poétika számára fontos. A régi magyar irodalomtörténet kutatói a 16–17. századi magyar költészetben is több példát találtak az önmegszólító verstípusra, az önmegszólítás szisztematikus elemzésére azonban e korszak irodalma esetében eddig nem került sor. Az előadás a kognitív poétika belátásait is kamatoztatva a 17. századi magyar költészetben vizsgálja az önmegszólítás és a személyjelölés különböző változatait, elsősorban a modern költészettől való eltérésekre fókuszálva.

Kulcsszavak: önmegszólítás, költészet, kora újkor, kognitív poétika, magyar irodalom

1. Az önmegszólítás mint líratörténeti probléma

A modern magyar költészet értelmezéstörténetében Németh G. Bélának az önmegszólító verstípusról írt tanulmánya (Németh 1966) óta jelentős érdeklődés tapasztalható az önmegszólítás alakzata iránt. Minthogy e dolgozat célja az önmegszólítás kora újkori lírai alakváltozatainak vizsgálata, nem lehetséges, de nem is szükséges itt sem Németh G. koncepciójának részletes taglalása, sem azoknak az újabb irodalomtörténeti tanulmányoknak az ismertetése, amelyek az önmegszólító verstípus modelljének tovább-, vagy újragondolására tettek

kísérletet (ezekről összefoglalóan lásd Laczházi 2021a: 441–442; illetve Pethő 2021: 197–202). A konferencia irányultságát szem előtt tartva azt azonban szükséges megjegyezni, hogy újabban többek között éppen a kognitív poétika ösztönzését követve születtek fontos belátások az önmegszólító verssel kapcsolatban. Pethő József például a személyjelölés konstrukcióit vizsgálta Vörösmarty, Arany, Babits, Kosztolányi önmegszólító verseiben, rámutatva, hogy az önmegszólítás változatos poétikai struktúrákban jelenik meg, melyek leírása mind az irodalomtudomány, mind a kognitív poétika számára fontos (Pethő 2021: 210).

Azt is meg kell jegyezni, hogy az önmegszólító verstípus kérdése elsősorban a modern költészettel kapcsoltban kapott figyelmet. Maga Németh G. Béla is a modern kor jellemzőjének nevezte a verstípust, hiszen abban az ekkor jelentkező személyiségválság lírai vetületét látta; a verstípus korábbi példányait – Balassi, Faludi, Kölcsey egy-egy versét – csak egyfajta előtörténetként említette. Hasonló megállapításra jutott Hankiss Elemér is az önmegszólító verstípus elterjedtségének időbeli változását vizsgálva, a jelenség magyarázatát a modern individuum izolált létmódjában lelve fel (Hankiss 1968: 17). Pethő József véleménye szerint is csak Arany János korától vált elterjedtté az önmegszólító vers (Pethő 2021: 205).

Az önmegszólító verstípus koncepciója ugyanakkor nem maradt visszhangtalanul a régi magyar irodalom kutatói körében sem. Kocziszky Éva Janus Pannonius Ad animam suam című elégiájáról mutatta ki, hogy az önmegszólító verstípus előzményeként értékelhető (Kocziszky 1981). Kovács Sándor Iván állapította meg, hogy Zrínyi A feszületre írt himnusza is tekinthető önmegszólító versnek (Kovács 1985: 225); Szilasi László Balassi Celia-ciklusának 8. darabját és Wathay Ferenc egy versét elemezve mutatott rá e verstípus néhány jellemzőjére (Szilasi 2008: 120–123). Oláh Szabolcs Rimay költészetéből mutatott be olyan példát, amely egyes vonásaiban hasonlóságot mutat az önmegszólító verssel (Oláh 2005). E dolgozat szerzője korábban Petrőczy Kata Szidónia költészetében vizsgálta az önmegszólítás alakzatát (Laczházi 2021). De további példák is vannak: Beniczky Péternél a Magával való lelki számvetés, illetve az Elhagyott állapotban maga vigasztalása című versben a beszélő saját szívét, illetve lelkét szólítja meg (Beniczky 1987: 91–93, 101–103); a vélhetőleg Madách Gáspár által fordított Soliloquium Johannis Rimaini beszélője saját lelkét szólítja meg (Madách 1987: 22–26). A Madách-Rimay kódex ismeretlen szerzőjű versei között található Maga lelke vigasztalásának négy énekecske beszélője szintén saját lelkét szólítja meg, majd egy meghatározatlan második személyű megszólított is megjelenik (Ismeretlen 1987: 79; e versről lásd Balázs-Hajdú 2019: 196–198). S az önmegszólítás retorikai alakzatai – mint azt a következő példák bizonyítani

fogják – felfedezhetők Nyéki Vörös Mátyás verseiben, illetve a (sokáig neki tulajdonított) Tintinnabulum című kötetben is.

A példák száma – a teljes régi magyar korpuszt tanulmányozva – még minden bizonnyal szaporítható lenne. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az idézett állásfoglalásokkal ellentétben az önmegszólító verstípus – úgy, ahogy azt Németh G. meghatározta – ne lenne a modern költészet sajátossága. Sokkal inkább ahhoz adhatnak ösztönzést a kora újkori szövegek, hogy értelmezésükhöz némiképp más koncepciót keressünk. A dolgozat elsődleges célja az, hogy feltérképezze az önmegszólítás alakzatainak kora újkori lírai változatait, és ezek néhány sajátosságára rámutasson, ily módon hozzájárulva a kérdéskör történeti vizsgálatához. A következőkben ismertetendő példák egyrészt azt hivatottak szemléltetni, hogy az önmegszólítás alakzata a 17. századi költészetben igen sokféle módon jelenik meg – éppen ezért kérdéses, lehetséges-e egyáltalán ebből az alakzatból kiindulva egy zárt verscsoportot, típust körülhatárolni.

Másrészt a dolgozat a kora újkori, az önmegszólítás alakzatát tartalmazó versek néhány jellemző poétikatörténeti sajátosságára is igyekszik fényt vetni. A dolgozatnak nem célja, hogy a kora újkori költészet aposztrofeit általában vizsgálja – a kora újkorban megjelenő sokféle aposztrofé közül az önmegszólítás csak egyetlen változat. Itt csak utalni lehet arra, hogy az aposztrofé iránti – Jonathan Culler tanulmánya (Culler 2000) nyomán kibontakozó – poétikaelméleti érdeklődés a kora újkori költészet kutatásában is serkentőleg hatott. Az ilyen irányú elemzések rámutatnak, hogy a kora újkori aposztrofék értelmezése esetében figyelembe kell venni, hogy a költészet befogadásának meghatározó módja ebben a korszakban nem a magányos olvasás volt. A költészet befogadása többnyire valamilyen pragmatikus kontextusban történt; legyen szó akár a világi, udvari költészetről, melynek előadása gyakran társas esemény része volt, a vers közönség előtt hangzott el, vagy a vallásos költészetről, mely konkrét liturgikus alkalmakhoz kötődött, illetve az egyén vallásos, lelki gyakorlatában nyerte el értelmét. (Alpers 2013; Dubrow 2009) Ezzel függ össze, hogy a kora újkori költészet legtöbb darabja esetében valamilyen konkrét, retorikai értelemben vett hatás felkeltésére irányuló szándékot lehet feltételezni, s ez az aposztrofék értelmezése szempontjából is megkerülhetetlen szempont.

2. Az önmegszólítás változatai 1: lelki beszélgetések

Az önmegszólítás alakzatának a kora újkori magyar költészetben több példában is megfigyelhető változata a lélek vagy valamely lelki képesség megszólítása. A Németh G. Béla által az önmegszólító verstípus első példányaként említett,

De mit gyötresz engem keserves lelkem… kezdetű Balassi-vers is e típusba tartozik. A verstípus kora újkori megjelenésével kapcsolatban igen fontos az az észrevétel, amelyet Szilasi László fogalmazott meg:

> Amikor Németh G. Béla megjelentette az önmegszólító verstípusról szóló klasszikussá vált, nagyszabású tanulmányát, a keletkezési mozzanatok között elsőként Balassi *De mit gyötresz…* kezdetű versét említette meg. Alighanem másképp alakul dolgozatának gondolatmenete, ha a kiinduláskor jelentőséget tulajdonít annak a ténynek, hogy Balassi 64. versében a megszólító és a megszólított valójában nem esnek egybe a „költő" személyében: a beszélő nem önmagát, hanem saját lelkét szólítja meg.
> Az önmegszólító versek tradíciója olyan szövegekkel indul (s ez az eredet talán a tradíció egészének újraolvasását is szorgalmazhatja), amelyek nem a beszélő személy egységesítésében, hanem, éppen ellenkezőleg: elsősorban annak feltagolásában érdekeltek. (Szilasi 2008: 123)

Szilasi a kora újkori „önmegszólító" versek egy fontos jellemzőjére mutat rá, nevezetesen hogy itt az én nem egy te-t szólít meg, hanem a lelkét, vagy (más versekben, mint látni fogjuk) a lélek valamely képességét. Ezt figyelembe véve az is kérdéses lehet, vajon az önmegszólító vers fogalma adekvát-e akár Balassi említett versének jellemzésére, vagy más olyan kora újkori versek jellemzésére, amelyekben a lélek vagy a szív szerepel megszólítottként. Talán szerencsésebb a belső dialógust megjelenítő vers, vagy – Jankovits László szóbeli javaslatát követve – a lelki beszélgetés fogalmát alkalmazni.

Ha a De mit gyötresz engem… kezdetű verset az aposztrofékat szem előtt tartva alaposabban szemügyre vesszük, további – a kognitív poétika szempontjából is releváns – kiegészítést tehetünk. Mindenekelőtt arra lehetünk figyelmesek, hogy a vers utolsó két versszakában a beszédhelyzet megváltozik: itt már nem saját lelkét szólítja meg (a versbeli fiktív) beszélő, hanem a közönséghez, az olvasókhoz fordulva fogalmaz meg egy szerinte saját helyzetéből következő tanulságot, tanácsot. Ez azonban kevéssé meggyőző, leginkább a beszélő saját érzelmi megosztottságról tanúskodik. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a versbeli kommunikációs helyzet kettősségére: jóllehet a beszélő saját lelkéhez szól, de beszéde egy (fiktív) közönséget is céloz, akik – más verseket figyelembe véve – a vitéz társak alakjában konkretizálhatók. A tényleges olvasók természetesen nem feltétlenül azonosak a versben megjelenő fiktív közönséggel. (A vers elemzését részletesen lásd Laczházi 2021b.)

A vers kommunikációs helyzetének és a versbeli kommunikációs helyzetnek a megkülönböztetése általában is alapvető a líra tanulmányozása szempontjából. Erre az utóbbi időben a kognitív poétikai kutatások is hangsúlyosan felhívják a figyelmet, a referenciális jelenet és a figyelmi jelenet fogalmait alkalmazva (Simon 2016: 111–130; Simon–Tátrai 2017: 171; Pethő 2018: 261; Pethő 2021: 200). Ez a szempont hangsúlyosan jelenik meg a kora újkori költészet újabb, retorikai irányultságú elemzéseiben is (lásd Dubrow 2009; Waters 2019; Spoerhase 2013), s így akár a történeti poétikai kutatások és a kognitív alapokon álló líraelméleti megközelítés közötti kapcsolódási pont is lehet.

A szóban forgó verstípusra Balassi költészetén túllépve további példák találhatók Wathay Ferenc énekeskönyvében, de Beniczky Péternél vagy Petrőczy Kata Szidóniánál is. Itt most csak Wathay néhány versét említem, mivel ezekben az önmegszólítás igen érdekes változatai fedezhetők fel. Az irodalomtörténészek figyelmét nem kerülte el, hogy Wathay énekeskönyvének több olyan darabja is van, amelyek valamilyen belső dialógust jelenítenek meg, s melyekben a belső feszültség oly módon artikulálódik, hogy a beszélő a megszólítás által eltávolítja magától énje egy részét (Maróthy 2021). A legtöbb figyelmet kapott XV., Oh, te én bolond elmém… kezdetűben a beszélő elméjét szólítja meg; a VIII., Vérben beborult szívem, miért háborgatsz... kezdetű énekben a szívével beszélget, oly módon, hogy a szív válaszát is idézi; a VII., Oh, keserves lölköm, miért így siránkozol… kezdetűben a lelkét szólítja meg.

Az Oh, te én bolond elmém… kezdetű darabban a megszólított a lélek, aki a beszélő én („*Én magam*”) szerint a szív sürgető késztetését, tanácsát vagy utasítását követve éjszakánként rendszeresen a távoli hazában időzik. Antropológiai szempontból az elme messzi földön való „*nyargalászása*” az ábrándozás, a képzelet, a fantázia vagy imagináció képességének feleltethető meg, a nyugtalan állatként megjelenített szív pedig az érzelmeket, a hazától való kényszerű távollét okozta bánatot jelenti. A beszélő mindenekelőtt arról igyekszik meggyőzni az elmét, hogy nem helyes a nyughatatlan szívet követnie: a szív nyugtalansága, az elme futkosása és az ezek által előidézett bánat negatívumnak minősül, a beszélő vágyaként a bánattól való szabadulás fogalmazódik meg. Azáltal, hogy a beszélő a bánatot a szív állapotaként azonosítja, ezt az érzelmi állapotot önmagától elhatárolhatóként jeleníti meg. E vers azt mutatja, hogy Balassi belső dialógust megjelenítő verséhez hasonlóan Wathaynál is a lelki feszültség megszűnése mutatkozik kívánatos állapotnak, s hogy Wathay költészete is olyan antropológia kontextusban értelmezhető, amelyben a szenvedély az egyént önmagától eltávolító tényezőként tételeződik.

Wathay versének terminológiája (az elme, a szív, a lélek megkülönböztetése) ugyanahhoz a korban ismert lélektani-antropológiai rendszerhez kapcsolódik, mint Balassi versei. A lélek képességeinek ilyen osztályozása Platón és Arisztotelész óta része a filozófiai gondolkodásnak, s Petrarca Daloskönyvében is megtaláljuk a lélek feltagolásának nyomait (Geyer 2009: 108–154). A lélek funkcióinak költői megjelenítése a kora újkorban a szenvedélyek, a lélek természete iránti fokozott, a költészet területén is tapasztalható érdeklődést jelzi. E versek egyúttal annak felismeréséről is tanúskodnak, hogy a lelki képességek egyensúlya törékeny, az ember – éppen szenvedélyeiből, a szerelemre való képességéből kifolyólag – nem ura önmagának. A költészet sajátossága, hogy – szemben a morálfilozófiával – a lélek egymással ellentétes késztetései közötti konfliktust szubjektív szempontból s lezáratlan folyamatként képes ábrázolni. A belső, lelki dialógust megjelenítő versekben a beszélő a korabeli antropológiai elképzelések terminológiájára támaszkodva formálja meg magát. Ez nem csak azt teszi lehetővé, hogy önmagát mint megosztott, egymással ellenkező késztetések által uralt egyént jelenítse meg, hanem azt is, hogy e lelki képességek egyikét vagy másikát megszólítva önmagát valamilyen módon értelmezze, önmagát mint saját képességeire, érzelmeire reflektáló egyént jelenítse meg. A megszólítások által megvalósuló öntematizálás, az egymásnak is ellentmondó késztetésekre való reflexió a versekben körvonalazódó szubjektivitás alapja, de egyúttal megosztottságának jele is.

Az Oh, te én bolond elmém…-ben tapasztalhatóhoz hasonló lelki vívódást jelenít meg az énekeskönyv 8., Vérben beborult szívem, miért háborgatsz... kezdetű darabja is. Itt az első két versszakban a beszélő saját szívét szólítja meg, szemére vetve, hogy az az otthontól való elválás és a fogság miatt szenvedve őt magát is kínozza, olyannyira, hogy ez élete elvesztésével fenyegeti. Ezt követően a szív maga szólal meg és adja elő panaszát. (Ezt a „*Te mondd:*" fordulat vezeti be, ami mondod-ként és mondjadként is érthető lenne; ám az ezt megelőző sor a kijelentő módot teszi indokolttá: „*s ily szókval kesergesz*".) Az erre válaszoló, „*Felelet*"-ként megjelölt szövegrész arra inti a szívet, hogy ne csüggedjen, reménykedjen Istenben. A szívet megszólító felelet alanya szerint a szív a testét és a lelkét egyaránt gyötri, magát pedig a szív fejeként és „veszett" eszeként azonosítja és arra szólítja fel a szívet, hogy kölcsönösen támogassák, bátorítsák egymást. A megszólító tehát magát a racionalitással azonosítja, de a kölcsönös bátorításra való buzdítás ugyanakkor azt jelzi, hogy az ész sem teljesen magabiztos. A vers befejező egysége már a versbeli párbeszéd megfogalmazódásának helyzetére reflektál. A kolofon szerint a vers egy szegény rabnak a szívével folytatott disputáját

rögzíti: ennek fényében azonban a felelet alanyának a szegény rabot, azaz az egész embert kellene tekintenünk.

Az értelmezésben egyrészt az a kérdés jelent problémát, hogy amennyiben a felelet alanya az ész, miképpen beszélhet lelkéről és testéről („*És ne gyötörd az nehéz nagy vasaktul megfáradt testemet, / Szegín lölkömet*”), illetve miképpen beszélhet az ész saját szívéhez; másrészt pedig az az ellentmondás, hogy a „Felelet” szerint az ész, a kolofon szerint a rab disputál a szívvel. Ezek feloldhatók akkor, ha azt feltételezzük, hogy a feleletben a rab nevezi magát (metaforikusan) a szív fejének, eszének – tehát a felelet alanyának is a rabot tekintjük. Ez a rab persze az énekeskönyben nem lehet más, mint Wathay Ferenc: ezért e vers – a Szilasi által e szempontból kiemelt 21. vershez hasonlóan – a fikciós párbeszéd keletkezését a (kötetben megképződő) életrajzi énhez kötve a beszélő és a szerző, költészet és élet egységét sugallja.

Különösen érdekes a 21., Soha én már nem tudom, mit köllessék mívelnöm… kezdetű darab, amelyben nem a szenvedő ember szólítja meg lelkét vagy valamelyik lelki képességét, hanem a lélek biztatja a csüggedő embert. A vers első tematikus egységében a beszélő panasza artikulálódik, majd ezt követően a beszélő lelke Ferencként szólítja meg az én-t („*Ferentz, monda Ennekem*”). A lélek szólamának megjelenése előtt a beszélő mintha az olvasóhoz fordulna, őt tanúnak hívva („*Halhatza Leölkömtűll: my ualazom adatek*”): a „*hallhatsza*” jelentése alighanem ’halljad, halljuk’. A versben tehát előbb a csüggedő, tanácstalan ember adja elő panaszát, majd ezt követően a lélek beszélő által idézett szavai az Istenben való hitre intik az én-t. Wathaynál a kora újkori „önmegszólító vers” leginkább ismert példájától, Balassi 64., De mit gyötresz engem, keserves lelkem... kezdetű darabjától eltérő módon alakul a lelki beszélgetés, pontosabban benne más a lélek státusza és funkciója. A lélek nem megszólított, hanem megszólító, nem vigasztalásra szoruló, hanem vigasztaló. A különbség nem pusztán formai, nem csak arról van szó, hogy itt nem az én szólítja meg a lelkét (vagy a szívét vagy az eszét). Hanem arról is, hogy a lélek-fogalom más aspektusa kerül előtérbe: a lélek itt nem csüggedő és vigaszra szoruló, a lélek szavainak megidézése által a szenvedő beszélő voltaképpen Istentől (Krisztustól) nyer vigasztalást. Ugyanakkor, a beszédhelyzetet tekintve azt állapíthatjuk meg, hogy a beszélő által megszólított instancia nem „önmaga”, hanem valamiféle, közönségként tételezett személy (ezt jelzi a „*hallhatsza*”), aki mintegy tanúként van jelen a lélek és Wathay beszélgetésénél. E külső, harmadik instancia nyilvánvalóan az olvasó által elfoglalható szerepet is jelöl.

Az önmegszólítás, a lelki beszélgetés további, Wathay énekeskönyvében fellelhető változatainak taglalását itt elhagyom (lásd erről Laczházi 2022). A verstípus

lehetséges változatainak sokszínűségét érzékeltetendő még két további példát említek. Az elsőnek a szerzője Koháry István. Az Elméje embernek nem nyugszik, újságra vágyódik, futja világ határit című (Koháry 2000: 63–65) vers a lelki beszélgetésen, a valamely lelki képesség megszólításán alapuló szerkezettel mutat hasonlóságot, ahol a beszélő saját elméjét arra buzdítja, hogy az látogassa meg szeretteit s ily módon enyhítse a beszélő bánatát. A vers alanya azonban itt – eltérően Wathay verseitől – egyes szám harmadik személyben szól elméjéről („*Elmémnek nincs nyugta, henyélést nem szokta...*"), s az elme megszólítása is egyes szám harmadik személyben történik („*Kezdje azért útját, szívemnek bánatját járása enyhítse...*"): ily módon a beszélő az elméhez képest az objektív szemlélő pozícióját veszi fel, s az elméhez intézett buzdítása, annak sétálásra való felszólítása is inkább formális és nem valamilyen lelki feszültséget tükröz. A vers alaptétele, hogy az elme sétálása, tehát a képzelődés öröm forrása lehet és ezért kívánatos; ugyanakkor semmi jele annak, hogy az elme ne engedelmeskedne a beszélő kívánságának, vagy hogy sétálásának megítélésével kapcsolatban bármilyen kétely merülne fel.

Egy további, az eddigiektől különböző, s meglehetősen atipikus példa Zrínyi Feszületre írt verse. A himnuszt Kovács Sándor Iván Németh G. Béla koncepciójából kiindulva az önmegszólító verstípus példányaként méltatta, amelynek alapvető jellemzője, hogy a megszólító és a megszólított egyaránt a költő.

(1) Sirtál már eleget lám Ariannáért,
Fogyattad könyvedet csak egy Violáért,
Csak meg nem változtál, mint Biblis, semmiért,
Édes Musám, füért, és rothandó eszközért.

Hidd ki most magadbul könyvedet nagy okért,
Árassz cataractát szemedbül méltóért,
Azért, ki köreösztfán függött büneidért,
Azki Istened volt, megholt váltságodért. (Zrínyi 2004: 244)

Elemzésében felmerül azonban az a probléma is, hogy az első sor nem a költőre, hanem a múzsára céloz:

„A megszólító a *Feszület*-himnuszban is a költő, de önmaga-e a megszólított is, s nem inkább az első versszak 4. sorába ékelt »Édes Musám«? […] A *Feszületre* invokációjának állításai érthetők az »Édes Musá«-ra *is*,

> de itt nem a hozzáfordulás indulata erős, az »Édes Musa« magát a szerelmi költészetet jelenti. Nem a múzsa sír, hanem maga a költő, legfeljebb a múzsa segítségével.” (Kovács 1985: 225.)

Kovács jól érezte, hogy a költő és múzsája között nem lehet éles különbséget tenni. Ezt megerősíti Bene Sándor újabb elemzése, melynek frappáns megfogalmazása szerint a múzsa „Éppen csak annyira választható el az általa inspirált költőtől, mint a Fiú az Atyától, és a Szentlélek mindkettőjüktől.” (Bene 2021: 589). Ez a példa is azt mutatja, hogy az önmegszólítás kora újkori változatainak elemzésekor figyelembe kell venni a kor sajátos, a maitól eltérő antropológiai és teológiai elképzeléseit.

3. Az aposztrofé változatai 2: „*te*” és „*mi*”

A kora újkori magyar költészetben az egyes szám második személyű megszólítás igen gyakran jelenik meg olyan versekben, amelyek erősen moralizáló, tanító jellegűek. Erre jó példákat találunk a Tintinnabulum című verseskötetben (Nyéki 1962: 175–239), melynek szerzőjét sokáig Nyéki Vörös Mátyásban nevezte meg az irodalomtörténet, újabban azonban kérdésessé vált attribúciója (lásd erről: Vadai 2005; Pap 2006; Réger 2014).

A Tintinnabulum bevezető részében a szerző hangja szólal meg, életrajzi keretbe illesztve a verset. E bevezető szerint a szerző fiatalon maga is engedett a világ csalárdságának, saját hibáját belátva és abból tanulva azonban versével most az embereket (a magyarokat) kívánja figyelmeztetni arra, hogy milyen veszélyek leselkednek rájuk. A vers beszélője tehát olyan valaki, aki korábban maga is megtévedt, bűnöket követett el, de a vers megírásakor már eltökélt szándéka, hogy a jó útra tér. A Tintinnabulum bevezetőjét követő argumentatív részekben pedig a beszélő több ízben is egyes szám második személyű megszólítást alkalmaz, a megszólítottat általánosságban az emberként nevezve meg (pl. „*Mit bízol, oh ember, veszendő bíborhoz*?”; „*Mit sietsz, nyomorult, földi uraságra, / Nem ládd-e e világ hogy viszen csúfságra?*”). Ezek az apostrophék értelmezhetők a közönség, a befogadó szónok általi megszólításaként is, s ez esetben a beszéd élénkítésének, a hatás növelésének retorikai eszközét láthatjuk bennük. Az életrajzi jellegű keret fényében azonban azt is gondolhatjuk, hogy ezek az apostrophék tulajdonképpen olyan önmegszólítások, amelyeket a bűneitől még teljesen meg nem szabadult beszélő intéz saját magához. Általában megállapítható, hogy a tanító jellegű diskurzusban megjelenő második személyű megszólítás címzettjének rögzíthetetlensége a vers mediális megjelenési módjának, azaz írásos voltának

következménye. William Waters mutatott rá, hogy a „te" költészetbeli többértelműsége a költészetnek a konkrét pragmatikus alkalmaktól való eltávolodásával függ össze. Waters szerint a költészet nem valamilyen stabil kommunikatív helyzetet jelenít meg, hanem a monológ és a dialógus, a valamiről beszélés és a valakihez beszélés, a harmadik és a második személy közötti ingadozást, a hallgatókkal szembeni közömbösség, a hallgatóknak való hátat fordítás és a hallgatók utáni vágy közötti hezitálást. Történeti nézetben ezt a költészet írásossá válásával, illetve konkrét alkalmaktól való elszakadásával hozza összefüggésbe. A költészet kontextustól való elszakadása következtében számos esetben nem dönthető el, hogy a versbeli „te" az olvasó megszólítása, vagy valaki másé (és az olvasó csak hallgató), sőt az is lehetséges, hogy az olvasó a beszélővel azonosul. (Waters 2019: 8) Ez egyúttal lényegi különbség a valós hallgatók előtt elhangzó, meggyőzésre törekvő szónoki beszédhez vagy a prédikáció retorikájához képest: ezek esetében ugyanis mindig azonosítható a konkrét címzett.

A Siralom a halandóságról című versben a beszélő kezdetben egy „te"-hez intézi szavait („*El kell menned, nincs mit tenned...*" stb.): az evilági lét mulandóságára figyelmeztető szavak egyaránt értelmezhetők lennének önmegszólításként és a befogadó megszólításaként. A 17. és a 18. versszakban azonban a beszélő már saját lelkét szólítja meg („*Oh én lelkem, állj készen...*"; „*Bízzál ebbe, s fordítsd mennybe / Teljességgel szívedet*"). Ennek fényében a korábbi versszakok is önmegszólításként olvashatók. A megszólító arra inti lelkét, hogy – az üdvözülés reményében – szabaduljon meg a földi javak szeretetétől és Isten kegyét keresse. A záróstrófában megszólaló hang reflektál arra, hogy a vers – tehát az első 18 versszak – nem az ő eredeti szerzeménye, s aki azt először szerzette, már nem él. Itt nyilvánvalóan a szerző-funkció kerül előtérbe, de a szerző alakja nem válik el élesen a korábbi beszélőétől. Ez a beszélő is megszólít egy „te"-t, s így e versszak is önmegszólításnak tekinthető: arra emlékezteti magát a szerző (átdolgozó), hogy miként az első szerző, ő is hamarosan meg fog halni.

A Tintinnabulummal egy kötetben kiadott verseket nemcsak tematikus egyezések rokonítják, hanem az is, hogy többségükben az említettekhez hasonló aposztrofikus szerkezetek (E/2 alakok, illetve az „ember" megszólítása) fedezhetők fel (így a következő versekben: A szent keresztnek felvételére és Krisztus követésére való intés; A véghetetlen Örökkévalóságról; A mulandó világtól való bulcsúzat, az örökkévalóságért; Egy szentelt vitéznek készülőt fújó trombitája az emberi gyarlóságról). Hasonlóan a Tintinnabulum bevezetőjéhez, e versek esetében is igaz, hogy a megszólítások a közönséghez való odafordulás retorikai alakzataként és önmegszólításként is értelmezhetők. Különösen érdekes A mulandó

világtól való bulcsúzat, az örökkévalóságért című. A világi hívságok élvezetének értelmetlenségét E/2-ben megfogalmazott aposztrofék (pl.: „*Mit használ sárga szép hajad?*”; „*Tekinstd meg a selyemruhát…*”) segítségével soroló versszakok után a vers utolsó két versszakában az első személyű grammatikai alany válik meghatározóvá. A beszélő itt önmagát olyan valakiként mutatja be, aki megszívlelve a korábbi versszakokban megfogalmazott figyelmeztetéseket, morális és hitbeli változáson ment keresztül („Istennek már szívem szerént / Szolgálok jámbor szolgaként”). A végső dolgok tematikája tehát e verseknek legalább egy részében személyes (de nem individuális) tapasztalatként is artikulálódik.

Hasonlóképpen gyakran találkozhatunk E/2 aposztrofékkal Rimay János költészetében, különösen abban a regiszterben, amelybe moralizáló, tanító jellegű versei tartoznak. (Rimay verseit Rimay 1992 alapján idézem.) Így például az erősen sztoikus színezetű, az udvari élet visszásságait bíráló Udvar s irigy tisztek… kezdetűben:

(2) Hű barátságodot meg ne vond azoktúl,
Kik nem idegenek az szép lelki jóktúl,
Vezéreltethetsz is élethozó szóktúl,
Tarts félen csak gazdag te tök s bot agyoktúl.

Vagy a Laus mediocritatisban:

(3) Ha víg elmével vagy, ne nyúlj gonddal ahhoz,
Jövendő nap s idő rád hogy mit szánt és hoz,
Víg nevetéseddel mérj mindent magadhoz.
Ezt igen meggondold, s higgyed is bizonyul,
Hogy semmi nincs minden felől jól s boldogul,
Sok kicsiny jól állhat, tíz-húsz nagy gonoszbul.
Móddal igazgassad szélhez vitorládot,
S amint az fú, te is ereszd úgy magadot,
Megvond, ha hatalma ládd, hogy elragadott.

Az ilyen jellegű, egy meghatározatlan második személyű címzetthez intézett moralizáló tanácsok esetében nem dönthető el, hogy a megszólított az olvasó, a vers közönsége, vagy maga a beszélő személy, azaz önmegszólításról van szó.

Az egyes szám második személyben megfogalmazott erkölcsi tanácsok mellett gyakran találkozunk többes szám első személyű alakokkal is. Például az Ez világ mint egy kert… kezdetű, utolsó versszakaiban a sztoikus helytállás programját megfogalmazó versben:

(4) Okosson kell azért ez rossz időbe ért állapatunkot élni,
Szívünknek keservét, kit nap ránk heven vét, hogy le tudjuk metélni,
Az az jó kormányos, ki, ha az víz habos, nem tudja tengert félni.

Mint habzó tengerben, mi is ez életben evezőnket forgassuk,
Kínnal mi lelkünket, sok gonddal fejünket igen ne nyomorgassuk,
Isten sok jókot ád, csak szelinknek zúgtát csendesz szívvel hallgassuk.

A többes számú alakokat értelmezhetjük az olvasók, a közönség megszólításaként, de úgy is vélekedhetünk, hogy a vers beszélője önmagát buzdítja a helytállásra.

Ha Rimay költészetét az aposztrofékat szem előtt tartva vesszük szemügyre, akkor szembeszökő a megszólítások változatossága. Erre már Oláh Szabolcs felhívta a figyelmet, a Legyen jó idő csak... kezdetű verset elemezve kiemelve a „beszéd feltűnő fordulékonyságát", az én, mi, te névmások váltakozását, mely eltérő beszédhelyzeteket, távlatokat, nézőpontokat jelez, jóllehet a névmások ugyanarra a könyörgő énre utalnak (Oláh 2005: 290–291). A beszéd ilyen fajta fordulékonysága Rimay több más versében is megfigyelhető. Az Udvar s irigy tisztek… kezdetűben például, ahol előbb megszólítások sorát találjuk: a beszélő előbb az udvart és annak különböző aspektusait szólítja fel a tőle való távozásra („Udvar s irégy tisztek tőlem távozzatok" stb.), majd pedig saját lelkéhez fordul, azt buzdítja az általa körvonalazott eszmény követésére:

(5) Te, lelkem, Istentől sokkal több jót nyertél
Annál, mit ezekben nagynak lenni véltél,
Azt az utat nyomd csak, kire mostan tértél,
Darabos voltától, csudálom, hogy féltél.

A vers második felében aztán az én egy te-hez fordulva fogalmazza meg a követésre méltónak gondolt eszményt („Itt nyersz társaságot..." stb.). A saját lélek megszólítása olyan értelmezésre ösztönözheti az olvasót, amely a versben elhangzó morális tanácsokat önmeggyőzési kísérletként értelmezi. A második személyű aposztrofék azt sugallják, hogy a beszélő én, a lélek vagy a megszólított te még nem tette teljesen magáévá a versben körvonalazott sztoikus eszményt, éppen csak rátért a helyes útra, melynek nehézsége korábban félelemmel töltötte el – de még a vers jelenében is biztatásra, győzködésre szorul. Ennek következtében a moralizáló diskurzus belső tépelődésnek, tétova öngyőzködésnek is tűnhet.

A beszéd fordulékonysága figyelhető meg a Kerekdéd ez világ... kezdetű versben is, ahol az egymást követő második személyű („*Légy bár ollyan jámbor*”) és a többes szám első személyű („*Pénzhez úgy ragadunk*”) állítmány után az utolsó versszakban a beszélő saját lelkét szólítja meg („*Lelkem, ne légy kemény*”).

A megszólítások egy versen belüli változékonyságára további példákat is lehet találni. Ezek teljes körű ismertetését itt mellőzve azt szükséges kiemelni, hogy Rimay verseiben – magától értetődő módon különösen a vallásos tematikájúakban – igen gyakori Isten megszólítása. Számos verse az ima beszédhelyzetére épül. Más versekben pedig Isten megszólítása, a lélek megszólítása vagy E/2 megszólítás váltakozik egymással. A 15., Hatalmaskodók ellen írt versben (mely a 27. zsoltár parafrázisa) például Isten megszólítása és a beszélő saját lelkének megszólítása egyaránt megtalálható. A 7. énekben pedig egyes szám harmadik személyű megszólítás és Isten megszólítása teszi változatossá a vershelyzetet.

A megszólítások változatossága esetében nem Rimay költészetének egyedi sajátosságáról van szó, hanem a kora újkori költészet általános jellemzőjéről (Dubrow 2009: 56). A különféle aposztrofék nem az izolált szubjektum önkonstitúcióját szolgálják, hanem relációkat teremtenek s így pragmatikus funkciójuk van. A versek befogadója, használója számára különböző viszonyulási lehetőségek adódnak, önmagát az Istennel való párbeszédben, egy közösség tagjaként, a tanító szó által megszólítottként vagy éppen saját magához, lelkéhez fordulva pozicionálhatja.

Az eddigiekhez hasonló példákat idézhetünk például Koháry István verseiből is (Koháry 2000). A lelki képességek megszólítása nem jellemző Koháry költészetében, sőt általában is inkább a konkrét megszólított hiánya szembeszökő: amennyiben mégis van valamilyen megszólítás, akkor az jellemző módon a moralizáló önreflexióba ékelődő szentenciák formájában jelentkezik. Olykor találhatunk egy „te”-hez intézett tanácsokat, például a Valaki Istenben bízik, az soha meg nem csalatik című versben: „*Illendő elhinned, s nem kell kételkedned, szerencse megcsalhat...*”. Vagy olyan, többes szám első személyű kijelentéseket, amelyek retorikailag felszólításként is értelmezhetők, például az *Áldj meg, fölséges Úristen, békességes tűréssel…* című versben: „*Nem hát mulandókat, de hát örök jókat szükséges keresnünk...*”. E felszólítások, erkölcsi szentenciák értelmezhetők a beszélő belső dialógusának megjelenítéseként is, de a befogadóra is vonatkoztathatók. Összességében azonban a lelki feszültség megjelenítése jellemző módon nem a megszólítás alakzatának segítségével történik.

4. A meditatív paradigma

Az eddigiekből látható, hogy az irodalomtörténeti hagyomány által a régi magyar irodalom köréből az önmegszólító vers fogalmával jellemzett versek – Németh G. koncepcióját követve – értelmezhetők valamifajta belső vívódás megjelenítéseként. Más versek esetében a tanító szándék tűnik erősebbnek, de sok esetben mindkét értelmezési lehetőség adott. Minthogy azonban Németh G. az önmegszólító vers koncepcióját a modern költészet jellemzésére dolgozta ki, érdemes megvizsgálni, hogy a korabeli retorikai és poétikai kontextus figyelembe vétele mennyiben járulhat hozzá e versek történeti megértéséhez. A lelki beszélgetést megjelenítő verseknek az önmegszólító verstípus koncepciójától némiképp különböző megközelítését tesz lehetővé, ha azokat a magánbeszéd vagy a meditáció korabeli hagyományainak kontextusában vesszük szemügyre. Ennek főbb jellemzőit Günter Butzer elemzését követve összegzem.

Butzer a magánbeszédet lényegét tekintve triadikus szerkezetű beszédhelyzetként határozza meg, amelyben az én és a te mellett egy harmadik instancia is jelen van. A magánbeszéd ókori példái esetében – így Marcus Aurelius Elmélkedéseiben – a harmadik instancia a beszélgetés résztvevőjeként jelenik meg, oly módon, hogy a beszélő én az autoritatív harmadikkal azonosul, és ebből a pozícióból kommunikál saját énjével mint „te"-vel, tanácsot adva, intve, buzdítva önmagát. Ezzel szemben a magánbeszéd modern változatában – melynek legjellemzőbb megjelenési módja Butzer szerint a belső monológ – az én és a te a harmadik közvetítése nélkül kerül kapcsolatba, a harmadik instancia közönségként, külső megfigyelőként van jelen (Butzer 2008: 18–19). Az általa legrészletesebben tárgyalt kora újkori, keresztény magánbeszédet e két típus között helyezi el, arra mutatva rá, hogy a keresztény magánbeszéd átveszi az antik mintát, de a tanácsadás beszédhelyzetét (parenézis) kibővíti az imádsággal, így az ókori aszimmetrikus és a modern szimmetrikus magánbeszéd között váltakozó diskurzust hozva létre. E típus egyik legfontosabb mintájának a zsoltároskönyvet tekinti.

A magánbeszéd történeti változatait vizsgálva Butzer hangsúlyozza, hogy az antik és a keresztény magánbeszéd tematikusan rögzített, célja valamilyen norma bensővé tétele, s ezért semmiképpen nem értelmezhető az érzelmek spontán megjelenítéseként. Az ókori és a keresztény magánbeszéd nem az önkifejezés terepe, hanem az önformálásé: a beszélő a nyelv általi önaffekció révén önmagát győzi meg és formálja (Butzer 2008: 24). Éppen ezért a kora újkori magánbeszéd meditatív magánbeszédnek is nevezhető, amennyiben meditatívnak nevezzük a testi és lelki gyakorlás különböző formáit (Butzer 2008: 25). Az ókori és a kora újkori írásban rögzített magánbeszédek ezért – jóllehet apraktikusak abban

az értelemben, hogy az írásos rögzítés eloldja a közvetlen praktikus kontextustól a beszélgetést – lényegük szerint empraktikusak, mert az olvasót arra buzdítják, hogy a magánbeszédben megjelenő normát saját magára applikálja (Butzer: 21). E megfigyeléseknek igen fontos következménye van a kora újkori vallásos, meditatív költészetre nézve is: amennyiben ugyanis a magánbeszéd költészetként jelenik meg, úgy e költészet sem értelmezhető az érzelmek kifejezéseként, azaz a líra e történeti változata esetében semmiképpen nem ad adekvát értelmezést a modern korban nagy hatású hegeliánus felfogás, mely a költészetet a szubjektum monologikus önkifejezéseként kívánja meghatározni (Butzer 2008: 28).

Ez a megközelítés többek között arra irányíthatja a figyelmet, hogy Balassi vagy Wathay említett verseiben nem kell feltétlenül a szubjektum érzelmeinek őszinte kifejezésének igényét keresnünk, s valamiféle szubjektív válságélmény kifejeződését látnunk – hanem azt a kérdést is feltehetjük, milyen retorikai, pragmatikai hatást céloznak az egyes versek. Megvilágító lehet e modell Rimay költészete esetében is: itt határozottan felfedezhető az említett triadikus szerkezet (tehát hogy egyes esetekben a beszélő bűnösként Istenhez szól, más esetekben viszont lelki vezetőként önmagához fordul), s így az önmegszólítás beszédhelyzete komplex struktúra részévé válik. Más versek esetében is jó kiindulópont lehet az önmegszólítás alakzatának értelmezéséhez a retorika kommunikációs modellje, mely arra a kérdésre irányíthatja a figyelmet, milyen pragmatikus hatást szolgálnak az egyes versekben megjelenő aposztrofék.

5. További elemzési lehetőségek

Az eddigiekből látható, hogy az önmegszólítás alakzata a kora újkori magyar költészetben is változatos poétikai, retorikai formákban jelenik meg. Az önmegszólítás 16–17. századi költészetben megjelenő példáit nem értelmezhetjük pusztán valamiféle előtörténetként, mint azt Németh G. tanulmánya tette, ehelyett a változatok feltérképezése és a korabeli retorikai és poétikai elképzelések kontextusában való értelmezése tűnik új belátásokkal kecsegtető útnak.

A retorikai kontextus figyelembe vétele az önmegszólítás alakzata esetében mindenekelőtt az aposztrofék pragmatikus funkciójának kérdését helyezi előtérbe. E tekintetben különösen fontos az a korábban már említett tétel, hogy a költészet tanulmányozása során szükséges különbséget tenni a versbeli kommunikációs helyzet és a vers kommunikációs helyzete között. Oláh Szabolcs Rimay Legyen jó idő csak... kezdetű versét elemezve mutatott rá arra, hogy a lelki ének használója saját hangját kölcsönzi a versnek, s „a kimondás során a felhasználó távolságot, azonosságot, viszonyt teremt az eredeti megszólalási

helyzettel" (Oláh 2005: 290–291). A versek jellegétől, poétikai és tematikus megalkotottságától függően a befogadói, vershasználói viszonyulás különböző módozatai válnak lehetségessé. A lelki beszélgetések esetében a befogadó lehet a belső vívódást kihallgató tanú, de akár azonosulhat is a versben megképződő (érzelmileg meghasonlott) beszélővel, az önmegszólításnak így saját hangját kölcsönözve. Az oktató, didaktikus versek esetében az olvasó a tanítás címzettjeként pozicionálhatja magát, de amennyiben a versekben az önmegszólítás alakzata is megjelenik, a versbeli beszélővel való azonosulás is lehetségessé válik. Az ima beszédhelyzete esetében az adekvát befogadás során a vershasználó sajátjaként mondhatja a vers szavait (Fazakas 2012: 26), önmagát az Istenhez könyörgő bűnös emberként értelmezve és jelenítve meg.

E szempont részletes kifejtésére e dolgozat keretei között nincs lehetőség. Miként csak utalni lehet egy további, a vershelyzetek és a pragmatikai kontextus kérdésével szorosan összefüggő kérdéskörre, a befogadó vagy vershasználó lehetséges érzelmi viszonyulására is. Nemcsak arról van ugyanis szó, hogy az aposztrofék, illetve a vershelyzetek változatossága különböző befogadói viszonyulási lehetőségeket jelöl ki, hanem arról is, hogy e poétikai megoldások különböző érzelmi viszonyulási lehetőségeket is magukban rejtenek. A lelki beszélgetés típusú versek esetében a befogadó érzelmileg azonosulhat a versbeli énnel, vagy – önmagát a belső monológot kihallgató tanúként pozicionálva – szimpátiát vagy részvétet érezhet a versben megjelenő szenvedő én iránt. Az ima vershelyzetére épülő versek esetében pedig a bűnvallás és az Istenhez intézett könyörgés egyfajta önformálást tehet lehetővé, azaz az ima elmondásával a beszélő vagy vershasználó mintegy végrehajthatja, vagy legalábbis megkísérelheti végrehajtani a megtisztulást. A kora újkori retorikai irodalomban általánosan elfogadott tétel, hogy a retorikai hatás nem pusztán kognitív, hanem érzelmi természetű is – s a költészet esetében a pragmatikai funkció esetében éppen az érzelmi hatás áll a középpontban. A kora újkori költészet újabb szakirodalmában e szempont igen hangsúlyosan jelenik meg (lásd összefoglalóan Laczházi 2019). Az önmegszólítás alakzata esetében e szempont érvényesítése annak behatóbb vizsgálatát jelentené, hogy az aposztrofék mennyiben segíthetik a befogadó érzelmi involválódását, vagy éppen érzelmi distanciálódását.

Irodalom

Alpers, Paul 2013. Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Lyric. *Representations* 1: 1–22.

Balázs-Hajdu Péter 2019. *Zsengék, töredékek, kétes hitelűek. A Madách–Rimay-kódexek Szerelmes énekek című füzetének versanyaga.* Budapest: reciti.

Bene Sándor 2021. *A harmadik szirén. Zrínyi Miklós költészete*. Budapest: Osiris Kiadó.

Beniczky Péter 1987. Versei. In: Varga Imre – Cs. Havas Ágnes – Stoll Béla (kiad.): *Madách* Gáspár, egy Névtelen, *Beniczky* Péter, gróf Balassa Bálint, *Listius* László, Esterházy Pál és Fráter István versei. Budapest: Akadémiai Kiadó. 87–219.

Butzer, Günter. 2008. *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur.* München, Paderborn: Fink.

Culler, Jonathan 2000. Aposztophé. *Helikon* 46: 370–389.

Dubrow, Heather 2007. *The challenges of Orpheus: Lyric poetry and early modern England.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Fazakas Gergely Tamás 2012. *Siralmas imádság és nemzeti önszemlélet. A lamentációs és penitenciás sírás a 17. század második felének magyar református imádságoskönyveiben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.

Geyer, Paul 2009. Petrarcas *Canzoniere* als Bewusstseinsroman. In: Geyer, Paul – Thorwarth, Kerstin (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts.* Göttingen: Bonn University Press. 109–154.

Hankiss Elemér 1968. Kihez szól a vers? Kísérlet a lírai vers kommunikációs modelljének megrajzolására. *Kritika* 11: 7–20.

Ismeretlen 1987. A Rimay–Madách-kódexek ismeretlentől származó versei. In: Varga Imre – Cs. Havas Ágnes – Stoll Béla (kiad.): *Madách* Gáspár, egy Névtelen, *Beniczky* Péter, gróf Balassa Bálint, *Listius* László, Esterházy Pál és Fráter István versei. Budapest: Akadémiai Kiadó. 71–85.

Kocziszky Éva 1981. *Janus Pannonius: Ad animam suam*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 85: 192–209.

Koháry István 2020. Versei. In: Komlovszki Tibor – S. Sárdi Margit (kiad.): *Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy* Pál versei. Budapest: Balassi Kiadó. 51–375.

Kovács Sándor Iván 1985. *A lírikus Zrínyi*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Laczházi Gyula 2019. Az érzelmi hatás elemzése mint a kora újkori magyar költészet olvasási stratégiája. *Verso Irodalomtörténeti Folyóirat* 2: 21–37.

Laczházi Gyula 2021a. Dialogikusság, érzelemreprezentáció és érzelmi hatás Petrőczy Kata Szidónia költészetében. In: Farmati Anna – Gábor Csilla (szerk.): *A dialógus formái a magyar régiségben.* Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó. 439–454.

Laczházi Gyula 2021b. A szubjektivitás alakzatai és az érzelmi hatás kérdése a régi magyar irodalomban. In: Kiss Farkas Gábor – Pesti Brigitta (szerk.): *Textológia és interpretáció a régi magyar irodalomban. Tanulmányok Orlovszky* Géza emlékére. Budapest: ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet Régi Magyar Irodalom Tanszék. 94–112.

Laczházi Gyula 2022. Érzelemmegjelenítés és érzelmi hatás a barokk költészetben (Wathay Ferenc, Koháry István). In: Draskóczy Eszter – Etlinger Mihály (szerk.): *Betegség és gyógyulás a kora újkori irodalomban (1450–1760).* Budapest: reciti. 335–352.

Madách Gáspár 1987. Versei. In: Varga Imre – Cs. Havas Ágnes – Stoll Béla (kiad.): *Madách* Gáspár, egy Névtelen, *Beniczky* Péter, gróf Balassa Bálint, *Listius* László, Esterházy Pál és Fráter István versei. Budapest: Akadémiai Kiadó. 9–70.

Maróthy Szilvia 2021. Szerelmes, bujdosó és futosó elmék: belső lelki párbeszéd vagy *önmegszólító* vers? In: Farmati Anna – Gábor Csilla (szerk.): *A dialógus formái a magyar régiségben*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó. 427–437.

Németh G. Béla 1966. Az önmegszólító verstípusról. *Irodalomtörténeti Közlemények* 70: 546–571.

Nyéki Vörös Mátyás 1962. Versei. In: Jenei Ferenc – Klaniczay Tibor – Kovács József – Stoll Béla (kiad.): *Pécsely Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 91–243.

Oláh Szabolcs 2005. Lírai „után-mondás", tropológia és valóságképzet a XVII. századi lelki énekekben. In: Ötvös Péter – Pap Balázs – Szilasi László – Vadai István (szerk.): *A magyar költészet műfajai és formatípusai a 17. században*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Régi Magyar Irodalom Tanszék. 281–291.

Pap Balázs 2006. A Tintinnabulum tripudantium szerzőségéhez. *Irodalomtörténeti Közlemények* 110: 585–590.

Pethő József 2018. A személyjelölés és az aposztrofé konstrukciói Kosztolányi Dezső *Számadás* című kötetében. *Magyar Nyelvőr* 142: 260–279.

Pethő József 2021. *Az* önmegszólító *versek személyjelölő konstrukcióiról*. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: Eötvös József Collegium. 195–212.

Petrőczy Kata Szidónia 2020. *Versei*. In: Komlovszki Tibor – S. Sárdi Margit (kiad.): *Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy* Pál versei. Budapest: Balassi Kiadó. 377–437.

Réger Ádám 2014, A Tintinnabulum tripudantium szerzője és forrása, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118: 77–98.

Rimay János 1992. Írásai. In: Ács Pál (kiad.): *Rimay János Írásai*. Budapest: Balassi.

Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Simon Gábor–Tátrai Szilárd 2017. „Tőlem ne várjon senki dalt” – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 141: 164–190.

Spoerhase, Carlos 2013. Die lyrische Apostrophe als Triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode Von der Fahrt auf der Zürcher-See. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87: 147–185.

Szilasi László 2008. *A sas és az apró madarak: Balassi Bálint költői nyelvének utóélete a XVII. században.* Budapest: Balassi Kiadó.

Vadai István 2005. *Kolomp vagy csengettyű?* In: Ötvös Péter – Pap Balázs – Szilasi László – Vadai István (szerk.): *A magyar költészet műfajai és formatípusai a 17. században.* Szeged: Szegedi Tudományegyetem Régi Magyar Irodalom Tanszék. 181–187.

Waters, William 2019. *Poetry's Touch: On Lyric Adress.* Ithaca: Cornell University Press.

Zrínyi Miklós 2004. Adriai tengernek Syrenaia Groff Zrínyi Miklós. In: Kovács Sándor Iván – Kulcsár Péter (kiad.): *Zrínyi Miklós összes művei*. Budapest: Kortárs. 7–246.

Person deixis in early modern self-apostrophic poems

Since Béla G. Németh coined the concept of the self-apostrophic type of poem in the early 1960s, the phenomenon of self-apostrophe has played a significant role in the study of modern Hungarian poetry. In some recent publications the approach of cognitive poetics has enriched the discussions with new insights too. József Pethő has shown in his papers that self-apostrophe manifests itself in a great poetic variety in 19th and 20th century Hungarian poetry and that the desciption and analysis of the different variants can be useful both for the study of literary history and the study of cognitive poetics. The present paper, which is methodologically connected to the approach of cognitive poetics, discusses types of self-apostrophe in 17th and 18th century Hungarian poetry. On the one hand its main aim is to show that self-apostrophe is as common in early modern poetry as it is in 19th and 20th century poems. On the other hand it tries to describe the main variants and poetical functions of self-apostrphe in early modern poetry.

Keywords: self-apostrophe, poetry, early modern, cognitive poetics, Hungarian literature

Laczházi Gyula
Eötvös Loránd Tudományegyetem
laczhazi.gyula@btk.elte.hu

Pethő József

„Menj, drága gyermek…” *A szegény kisgyermek panaszai* személyjelölő konstrukciói

Kivonat

A dolgozat Kosztolányi Dezső A szegény kisgyermek panaszai című kötetének jellegadó személyjelölő konstrukcióit vizsgálja, azzal a céllal, hogy feltárja ezek poétikai-stilisztikai szerepének legfőbb sajátosságait. Az elemzés konkrétan a következő szempontokat alkalmazza, illetve kérdésköröket bontja ki: a lírai szubjektum, az önmagára visszareflektált szubjektivitás és beszélői szerepek a keretversekben és a ciklus köztes verseiben; a személyjelölés és időszerkezet, a játékmotívum meghatározó szerepe és a személyjelölés, a személyjelölő konstrukciók és a fokozott emocionalitás, a kisgyermekszerep („gyermeki nézőpont”) és a személyjelölés összefüggései, különös tekintettel az egyes szám első személyű szerkezetek arányára.

Kulcsszavak: stílus- és értelemszerkezet, személyjelölés, poétikai szubjektum, időszerkezet, játék(motívum), emocionalitás

1. Bevezetés

A szegény kisgyermek panaszai nemcsak az egyik legismertebb, hanem – mint ahogyan ezt a széles körű szakirodalom (összegzően l. Győrei–Lovas 2014: 468–715; vö. még pl. Kiss 1979: 7) is igazolja – poétikai szempontból is a magyar líratörténet egyik leginkább figyelemre méltó, ezért is újabb és újabb elemzésekre ösztönző kötete. Jelen dolgozat e Kosztolányi-kötet összetett stílus- és értelemszerkezetének új szempontú, a személyjelölő konstrukciókat (vö. Tolcsvai Nagy 2017: 430–435; Domonkosi–Simon szerk. 2018; Pethő 2018; Laczkó–Tátrai szerk. 2021) középpontba helyező megközelítésére vállalkozik.

A szövegként értett kötet jellegzetes személyjelölő mintázatainak és ezek szerepének feltárására irányuló stilisztikai elemzés mindenekelőtt a következő szaliens jelenségekre irányul:

- a keretversekben és a ciklus többi versében megjelenő beszélő, azaz a lírai alanyok elkülönülése, ill. ennek a beszélői különbözőségnek és viszonynak a stilisztikai-poétikai szerepe;
- a kisgyermekszerep, a „gyermeki nézőpont" és a személyjelölés összefüggései, különös tekintettel az egyes szám első és a többes szám első személy arányára és váltakozására.

Ezeket az alapszempontokat alkalmazva, illetve kérdésköröket kibontva a kifejtő részben először a keretverseknek és a ciklus köztes verseinek a személyjelölő konstrukcióit vizsgálom, az önmagára visszareflektált szubjektivitásra, illetve a beszélői szerepekre helyezve a hangsúlyt (2.). Ezután a személyjelölés és időszerkezet (3.), a – Kosztolányi életmű szempontjából jellegadó – játékmotívum és a személyjelölés (4.), a személyjelölő konstrukciók és a fokozott emocionalitás (5.), végül pedig a kisgyermekszerep („gyermeki nézőpont") és a személyjelölés összefüggéseit analizálom, különös tekintettel az egyes szám első személyű szerkezetek arányára és a többes szám első személlyel való váltakozására (6.). A tanulmány rövid összegzéssel zárul (7.).

2. A megkettőződő szubjektum: beszélői szerepek a keretversekben és a ciklus köztes verseiben

A szegény kisgyermek panaszai személyjelölő konstrukcióinak vizsgálatához kiindulópontként először is az önmagára visszareflektált szubjektivitásról, illetve ezzel összefüggésben a schilleri értelemben vett Ich és Selbst különbségéről célszerű itt szólni (vö. Schiller 1783). Kulcsár Szabó Ernő (1997: 258) összegzése szerint az a belátás, hogy a szubjektum önmagát a saját történetisége kölcsönözte összetéveszthetetlen egyediségben ismerhesse föl ugyan Hegel Esztétikájában nyeri el a maga költészettani formáját, de e tény első pontos szerkezeti leírását Schiller adta, és „még nagyobb a jelentősége az »Ich« és a »Selbst« közötti különbségtétel[é]nek. […]. A beszéd megkettőződő – önmaga tárgyává és alanyává lett – szubjektuma Schillernél lényegében magának a líra elméletének azt a kiindulópontját is láthatóvá teszi, ahonnan nézve indokolttá vált empirikus és költői én, majd később pedig a pragmatikai, grammatikai és retorikai én megkülönböztetése." A szegény kisgyermek panaszaiban az Ich – Selbst vázolt kettősségét, illetve a szubjektum megosztottságát tovább analizálva különösen összetett viszonyok, és így különösen összetett szemantikai-poétikai szerkezetek rajzolódnak ki előttünk. Nevezetesen egy olyan viszonyrendszer, amelynek

legalapvetőbb résztvevői szerepeinek a következők tűnnek: az implicit szerző;[1] a lírai én, a kötetszöveg beszélője („elbeszélője”), aki elsődlegesen a jelenbeli énre reflektál, de egyúttal a múltbeli énjére is; az empirikus felnőtt és gyermeki én (Ich); a gyermek beszélő (a köztes versek „szerepverseiben”); a reflektált én (Selbst), egyfelől felnőttkori jelen idejében, másfelől a múltbeli, azaz gyerekkori tapasztalatok, élmények, érzések átélőjeként. Poétikai és stilisztikai szempontból, azaz a szövegjelentés és a poétikusság létrejöttének tényezőiként ezek a beszélői szerepek, ének – mivel együttesen vannak jelen a szövegben – értelemszerűen nem önmagukban szemlélve mondhatnak valami érdemlegeset az elemzés számára, hanem egymáshoz való, emergens viszonyuk tudatosításával.

Szoros összefüggésben mindezzel szükséges arra a kérdésre is kitérni, hogy milyen érvek szólnak amellett, hogy miért is kell vagy még inkább: miért adekvát eljárás egyben, egészként, egy szövegként, olvasnunk A szegény kisgyermek panaszai verseit (ehhez lásd Szegedy-Maszák 2010: 43), ideértve – természetesen, sőt ezek alapvető jelentőségét hangsúlyozva – a keretverseket (vö. Margócsy 1986). A kérdést tágabb kontextusba, nevezetesen az életmű kontextusába helyezve célszerű itt kiindulópontul vennünk Tolcsvai Nagy Gábornak (2019: 176) azt a több szempontból is részletesen igazolt állítását, amely szerint

> Kosztolányi Dezső életműve folyamatos költői beszédként olvasható, amelyben a beszélő önmaga létezéséről és mibenlétéről nem pusztán beszél, hanem meglétét és mibenlétét – többek között – éppen ezzel a folyamatos költői beszéléssel konstruálja meg. Másképp, mint kortársai vagy elődei, mert az egyesként befogadható művei (szövegei) sokkal szorosabban összefüggnek egymással, kontinuumot alkotva, mint másokéi, összetett időszerkezetben.

E „folyamatos költői beszéd” részének, egyik szövegének tekinthetjük A szegény kisgyermek panaszait is. A szövegként való olvasással kapcsolatban a poétikai megközelítés mellett, részben ezzel szoros összefüggésben, felmerülnek érdekes filológiai kérdések is, de ezeket most nincs mód részletesen tárgyalni, így csak néhány különösen releváns idetartozó tényt kívánok említeni a kritikai kiadás alapján (Győrei–Lovas 2014: 229–291). A szegény kisgyermek panaszai először a Nyugat 1910. évi 7. számában jelent meg, a ciklus itt még mindösszesen tizenhét versből áll. Az első kötetkiadás, már harmincnégy verssel, ugyanezen év júliusában, a Modern Könyvtár (ugyanakkor a Magyar Költők) sorozatban.

[1] Az implicit szerző fogalmát a booth-i értelemben használom (vö. Booth 1961), eszerint az implicit szerző „elvont gondolati konstrukció, aki olyan szemantikai jegyekben mutatkozik meg, mint a szöveg egészének jelentése, ill. érték- és normarendszere” (Bernáth et al. 2006: 172).

A versek sorrendje egyetlen kivétellel megegyezik a később a Nyugatban, 1910-ben, még az első kötetmegjelenés előtt közölt blokkal. Szempontunkból fontos eltérés a két változat között, hogy az 1909-es, a Nyugat-beli közlés alapját jelentő kézirat tisztázatán szereplő mottót, „Ezt a kis könyvemet egy szőke kis / gyermeknek írtam." a szerkesztő kihúzta (Győrei–Lovas 2014: 230).

Kosztolányi a versek számát a ciklus bővítései során előbb harmincnégyről ötvenhétre, majd hatvanra, végül hatvannégyre emelte, úgy is, hogy más verseskötetéiből (Négy fal között; Mágia; Lánc, lánc, eszterlánc…; Mák; Kenyér és bor) is átvett költeményeket. Megjegyzendő itt az is, hogy a kötetbeli közléseket a legtöbb esetben folyóirat-publikációk előzték meg.

Nem érdektelen itt arra is utalni, hogy nemcsak Kosztolányi maga közölte gyakran külön vagy néhányadmagukkal a ciklus verseit, hanem különböző antológiákban, tankönyvekben stb. a későbbiekben is gyakran jelentek és jelennek meg így A szegény kisgyermek panaszai versei (vö. Györei–Lovas 2014: 243–320). Másfelől azonban, ahogy Szegedy-Maszák Mihály (2010: 43) írja, a Szegény kisgyermek panaszait azért is célszerű egységként szemlélni, mert az egyes kötetek későbbi bővítései „nem a sorozat végére kerültek", azaz szervesen épültek be.

A Nyugatban megjelent ciklus záró verse a Másként halálos csend és néma untság kezdetű költemény, vagyis még nincs meg a későbbi, az – ebből a szempontból tehát kulcsfontosságú – Menj, kisgyerek kezdősorú verssel létrejövő keretező szerkezet, amely a kötetekben már egyértelmű módon a szűkebb értelemben értett „implicit szerzővé", azaz a narratívaként értett szöveg „bennfoglalt" beszélőjévé teszi a köztes versek gyermeki beszélőjét.[2]

(1) Másként halálos csend és néma untság.

Másként halálos csend és néma untság.
Poros akác-sor, vakolatos utcák,
petróleumlámpák és nyugalom,
üveggolyók a kertes udvaron.
Olykor a hárs alatt, árnyas sarokba
kalácsos, tejszínes, hosszú ozsonna.
Vasárnap délután meg tétován,
míg bánatommal egymagamba járok,
a lányok, a buta, vidéki lányok

[2] Az *implicit szerző* kifejezés itt (mint az idézőjel is jelzi) nem a leginkább szokásos booth-i jelentésében, hanem specifikus, szűkebb értelemben értendő: olyan beszélőre vonatkozik, aki „a művön belül rendelkezik szerzői funkcióval" (Keserű 2016: 16).

magyar dalt nyúznak a kis zongorán.

Majd este, a vendégszobába, hátul
borozgató barátok jönnek össze
és kártya járja, nevetnek dörögve
s kiküldenek a füstfelhős szobából.
Elmúl egy hét. Most a varrónő jön meg,
s a nagyanyáim kötnek, egyre kötnek.

Hogy vágyom innen el, el messzire,
hol kanyarog a vonatok sine,
s piros, zöld lámpa lángol biztatón,
oda, a sín felé tárom karom.
És nézek a mozdonyra, póznadrótra,
ott az öröm, ott a világ talán.
De itt maradok s topogok vívódva,
mint a rabok a börtön udvarán.

Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy minden kötetkiadásban az utolsó előtti helyen szerepel a Másként halálos csend és néma untság kezdetű vers, így helyzete önmagában is jelzi az átmenetiséget, az „itt” és az „ott” (*És nézek a mozdonyra, póznadrótra,* / ott az öröm, ott a világ talán. / De itt maradok *s topogok vívódva, /mint a rabok a börtön udvarán*), azaz szempontunkból a felnőtt és a gyermek beszélő, illetve az Ich és Selbst között is. (A keretjelleggel összefüggésben érdemes figyelemmel lennünk az e verset a ciklus első, Mint aki a sínek közé esett… kezdetű versével összekötő motivikus kapcsolatokra is: *vonatok sine, a sín felé tárom karom, nézek a mozdonyra,* a búcsúzás implicit motívuma stb.)

3. Személyjelölés és időszerkezet

A személyjelölésből kiindulva, a beszélők felől közelítve még inkább szaliens módon tűnik elő A szegény kisgyermek panaszai összetett időszerkezete is. Ennek közelebbi vizsgálatához kiindulópontként vegyük most alapul Tolcsvai Nagy fent idézett tanulmányának (2019: 176; vö. Langacker 2008) idetartozó, a költői időértelmezést a kognitív nyelvtudománnyal összekötő összegzését:

„a költői időértelmezésnek az egyidejűség és különidejűség viszonyára vonatkozó fölismeréseit […] megerősíti a szemantikaalapú funkcionális nyelvtudomány. Ronald Langacker kognitív grammatikája megkülönbözteti a nyelvi tevékenységben a feldolgozó időt a megértett (vagy más szóval: feldolgozott) időtől. A beszéd ideje folyamat, a beszéd és annak megértése időfolyamatban történik, ez a feldolgozó idő. […] A megértett idő a konstruálás tárgya […], a feldolgozó idő a konstruálás közege. A megértett és feldolgozó idő közötti viszony fontos."

Ha ezeket a kategóriákat, ezt a megközelítést A szegény kisgyermek panaszaira vonatkoztatjuk, akkor a személyjelölésből kiindulva és konkrétan a beszélők felől közelítve (a megértő feldolgozásra most nem térve ki) mindenekelőtt a szöveg temporalitásának következő kategóriáira kell tekintettel lennünk:

- feldolgozó idő: azaz a konstruálás közege: a keretben nyelvileg, az E/1. személyű, jelen idejű, az emlékezés mentális folyamatát reprezentáló igealakokban közvetlenül, a hasonlatban közvetve (a hasonlító és a hasonlított viszonyával), távolítva E/3. személyben reprezentált most-idő, például:

(2) *egy percre megfogom*, ami örök,
lepkéket, álmot, rémest, édeset:
Mint aki a sínek közé esett.

És *általérzi* tűnő életét,
míg zúgva kattog a forró kerék

- megértett idő I., a konstruálás tárgya a keretversekben, azaz az emlékezés ideje, például az alábbi részletben (metaforikusan konceptualizálva):

(3) És általérzi tűnő életét,
míg zúgva kattog a forró kerék

- megértett idő II., a gyerekkor mint a konstruálás tárgya a keretversekben és a köztes versekben, például:

(4) búcsúztatom, mert *messze mese* lett

És általérzi *tűnő életét,*
míg zúgva kattog a forró kerék

Azon az éjjel
az órák összevissza vertek

Az időszerkezet szempontjából nem csupán a beszéd, az úgynevezett alap – mint a feldolgozás, illetve a megértés – ideje és a megértett idő egyidejűsége vagy különidejűsége meghatározó tényező, e két folyamat viszonya pontosabban jellemezhető az episztemikus közvetlenség és közvetettség kategóriáival: a beszéddel nagyjából egyidejű, közvetlenül tapasztalható kifejezett jelenet episztemikusan közvetlen, a közvetlenül nem tapasztalható közvetett (a beszéddel nem egyidejű), nyelvileg kifejezett jelenet episztemikusan közvetett (Tolcsvai Nagy 2017: 439). E kategóriákat hasznosítva A szegény kisgyermek panaszai értelmezésében megállapítható, hogy a ciklusegészben az episztemikus közvetlenség és az episztemikus közvetettség bonyolult mintázatokban jelentkezik. A keret első verse, a Mint aki a sínek közé esett… kezdetű költemény alábbi szakaszának első soraiban például a versbeszéddel nagyjából azonos időben megélt (mentális) folyamatok konceptualizálódnak, ám a részlet utolsó sorában a közvetlenül nem tapasztalható, a beszéddel már nem egyidejű, azaz az episztemikusan közvetettség kategóriájával jellemezhető, itt még csak metaforikusan és metonimikusan megjelenő, a kötet későbbi verseiben kifejtést kapó múlt jelenik meg:

(5) a bús idő robog fejem fölött
és a halál távolba mennydörög,
egy percre megfogom, *ami örök,*
lepkéket, álmot, rémest, édeset

Az episztemikus közvetlenség és az episztemikus közvetettség bonyolultabb viszonyrendszerét mutatja a keret második verse. A holisztikusan episztemikusan közvetlen jelenetként (vö. *látom, rám tekint* stb.) interpretálható szituáció mellett, pontosabban: mintegy abba belefonódva – egyúttal a hétköznapi tapasztalatnak és a szöveg által korábban kidolgozott alapszituációnak is ellentmondóan – közvetlenül nem tapasztalható, a beszéddel nem egyidejű jelenetek is konceptualizálódnak. Így az *Arany gyertyácskát tart keze / és este félve ül le mellém.* összetett

mondat második tagmondatának időhatározója nem horgonyozza le egy konkrét időponthoz a cselekvést, így a jelenetet iteratívvá teszi. A hétköznapi tapasztalat szerint a megszólalás beszédszituációjában elképzelhetetlen a *Hallom kacagni csöndesen* és a *látom alvó fejét a mellén* egyidejűsége, így ezek az elemi jelenetek – vagy legalábbis az egyik – csak episztemikusan közvetettként érthetők. Hasonló időbeli feszültség van a következő elemi jelenetek között: *Gyónok Neki és áldozok – megsíratom Őt, ki elment*.

(6) És látom Őt, a Kisdedet,
aki fehérlő ingbe lépdel.
Még lopva-lopva rám tekint
és integet szőke fejével.
Arany gyertyácskát tart keze
és este félve ül le mellém.
Hallom kacagni csöndesen
s látom alvó fejét a mellén.
Ő a pap, az igaz, a szent,
bámulom, mint egy ismeretlent.
Gyónok Neki és áldozok
és megsíratom Őt, ki elment.

Ez az összetettség a köztes versekben mindenekelőtt abban jelentkezik, hogy a gyermeki nézőpontot, a gyerekként megtapasztalt, átélt jeleneteket újraéltként, „-játszottként" az episztemikus közvetlenség[3] **fikcióját** megteremtve reprezentálja az elsődleges beszélőként értett lírai én (a közvetlenül a keretversekben megszólaló felnőtt beszélő).

Emellett azonban más összetett időkonstrukciók is előfordulnak, mint például a Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok kezdetű versben, ahol a vers formai tagolása is egyértelművé teszi az – „elbeszélői" fikció szerint – episztemikusan közvetlenül és az episztemikusan közvetetten tapasztaltak ellentétét. A kezdősor és az utána következő egység a gyermeki én által közvetlenül tapasztalt jelenetet foglal magában, részint E/1., részint a nagyapára vonatkozó E/3. személyű jelen idejű igealakokkal kifejezve, míg az utolsó, nagyobb egység 2. sorától kezdődő rész a gyermeki én által közvetlenül nem tapasztalható, a nagyapának

[3] „A közvetlenség itt a tapasztalat hozzáférhetőségének, minőségének és relevanciájának mértékét jelenti, akár külső hatásról, akár belső mentális tevékenységről (például képzeletről) van szó, amely a konceptualizáló pillanatnyi most-pontjához vagy jelenehez van viszonyítva általa" (Tolcsvai Nagy 2019: 185).

tulajdonított gondolatokat – E/3. személyű jelen idejű igealakokkal (ne *tudja*, ne *lássa*, ne *hallja*, ha *dalol* és ha a távolba *lát*) – tartalmaz:

(7) Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok.

És nagyapám, a régi katona
hallgatja mosolyogva, boldogan,
sebforradástól lángol homloka
s én, térde közt, hadarva szavalok,
hogy győznek mindenütt a magyarok.

Csak a szeme borul el néha kissé:
Jaj, meg ne tudja ez az árva gyermek,
hogy vannak messze, különös világok
s aranyba nyílnak a versaillesi kertek,
jaj, meg ne tudja és ne lássa őket,
ne lássa fényük és ne hallja hangjuk,
a magyar szó a hét szilvafa alján
körötte most még mint tengermoraj zúg.
Óvjátok édesen ez édes álmát,
mint álmát a szegény beteg gyereknek,
hogy meg ne tudja, élete nem élet,
és meghalt már, bár alig született meg.
Jaj, meg ne tudja, hogy hiába minden,
ha dalol és ha a távolba lát,
mert néma gyermek minden kismagyar
s a Nagyvilág nem érti a szavát.

4. *A kisgyermek is játékszer*: játék és személyjelölés

A beszélők, a keretben beszélő felnőtt-én (a „dalos”) és a köztes versekben megszólaló gyermek-én (a „drága gyermek”) viszonyában az emlékezéssel, a régmúltbeli események, érzések emlékezésben való újbóli átélésével, „újrajátszásával” összefüggésben a Kosztolányi-életműben kulcsfontosságú – különféle viszonyrendszerekben megvalósuló – **játék** szerepe is előtérbe helyeződik. A játék-jelleg jelentőségének megértéséhez az életmű kontextusára is tekintettel kell lenni: Kosztolányi legismertebb játék-versének kérdése, az Akarsz-e játszani? ugyanis az oeuvre „állandó kérdése” (Erőss 1965: 1133). Markó Béla (1999: 115)

megfogalmazásával: az Akarsz-e játszani? „Kosztolányi életeszményének pontos, hatásos kivonata is. A program" (vö. még Győrfi 2005; Érfalvy 2012: 54).

A szegény kisgyermek panaszaiban strukturális szervezőerőként jelen lévő játék meghatározó beszédbeli sajátossága az, hogy – ellentétben a prototipikus hétköznapi beszéddel, amelyben a beszélő egyértelműen „lehorgonyozza a beszédét a diskurzustér központi részéhez" (Tolcsvai Nagy 2019: 187 – a jelen esetben kettős lehorgonyzás működik, hiszen a két beszélőhöz két diskurzustér is tartozik. A gyermek én, azaz beszélő, mint ahogyan a hozzá tartozó diskurzustér is (a kötetcím, a keretversek által lehorgonyozva) explikáltan fiktív, múltbeli, így képzeleti, már csak az emlékezésben, az emlékező előhívásban létező. A bevezető vers struktúráját és jelentését is meghatározó módon alakító hasonlat is ezt a *minthá*-s játékot explikálja: *Mint aki a sínek közé esett*…, a gyermek-én fiktív voltát teszi szalienssé az a tény is, hogy megidézhető, majd elküldhető: *Menj, kisgyerek*…. Ezzel szemben a lírai ént, a keretversek E/1. személyű beszélőjét, és ezáltal a (booth-i értelemben értett; vö. Booth 1961) „fölérendelt" implicit – emlékező és emlékeihez viszonyuló – szerzőt a kötetszöveg (szövegegész) keletkezése most-jában elgondolt, lírai értelemben valóságosnak felfogható diskurzustérhez köti a befogadó.

A játék/színjáték-jelleget szemléletesen explikálja a következő részlet, amelyben a felnőtt beszélő meg is nevezi a két beszélőt, „játékost": önmagát a *dalos* archetipikus képével költőként meghatározva, míg a gyermeket színpadi szereplőként állítja színre:

(8) Menj édesem, bocsáss meg *a dalosnak,*
ki mostan *a színpadra* kényszerít

A játék-jelleg mellett szintén explikált a fiktív jelleg is, ezzel együtt az emlékezés átalakító, az objektív, hiteles megjelenítéstől eltérő jellege:

(9) cikázva lobban sok-sok *ferde kép*
és lát, *ahogy nem látott sose még*

Mintegy összegzése a játék struktúraszervező jelenségének A játék kezdetű versnek az alábbi két sora, ahol is szintén meghatározó elem a személyjelölés játéka: ebben a szerepcserés „körbe-körbe" játékban (vö. még: *Látszom fénybe és tükörbe*) az önmagát először E/1. személyű igealakkal és a személyes névmással jelölő én a második mondatban már távolítva *(a kisgyermek)* és tárgyiasítva *(játékszer)*, E/3. személlyel utal önmagára.

(10) játszom játszó önmagammal,
a kisgyermek is játékszer.

Ugyanennek a versnek az alábbi része is a személyiség megkettőződésének motívumát, játékát fejti ki, először a személy tárgyiasításával a hasonlatban, majd a tükörkép és a személyiség két tudati státusának, az ébrenlétnek (a tudatos létnek) és az alvásnak (az álom félig tudattalan állapotának) egymásba játszatásával:

(11) látszom én, mint sok dolog.
Látszom fénybe és tükörbe,
játszom egyre, körbe-körbe.
Játszom én és néha este
fölkelek
s játszom, hogy akik alusznak,
gyerekek.

5. *Menj, drága gyermek, édes kisfiam:* a személyjelölő konstrukciók és az emocionalitás

A szöveg fokozott emocionalitása nagyrészt a lírai alaphelyzet konstitutív tényezőiből, azaz az újrakonstruált gyermeki énre való emlékezés önreflexív szubjektív folyamatából, a gyermeki ént mind a megismerő fogékonysága, mind a gyermeki ártatlanságból eredeztethető morális tisztasága miatt idealizáló attitűdből eredeztethető.[4] Az erős emocionalitás megfigyelhető közvetlenül a személyjelölésben is, így a közömbös viszonynak megfelelő E/3. személyű formáról *(kisgyerek)* a – „biológiai” és érzelmi értelemben vett – összetartozást jelölő E/1. személyű birtokos személyjeles vokatívuszi szerkezetekre való váltásban: Most vége ennek is. / Menj, *drága gyermek, édes kisfiam.* / … / Menj *édesem,* bocsáss meg a dalosnak.

Emellett egyéb stíluselemeknek is fontos szerepe van az emocionalitás szövegbeli megkonstruálásában, itt említhetők a különösen erőteljes képiség (*némán takard föl szóló sebeid; kávéházi márvány / ravatalán tanulj újra meghalni* stb.)

[4] A szövegben megjelenő emocionalitás ugyanakkor szorosan összeköthető/összekapcsolódik a fent tárgyalt játékkal (mint általános szövegkonstruáló elvvel), így olyan interpretáció is lehetséges, amely ennek következményeként, és nem egy evidenciában tartott emocionalitás függvényeként értelmezi az idetartozó nyelvi elemeket, szerkezeteket. Itt köszönöm meg – egyéb tanácsai mellett – Bednanics Gábornak azt, hogy erre felhívta a figyelmemet. (A két interpretáció ugyanakkor véleményem szerint nem zárja ki egymást, sőt inkább termékenyen összekapcsolható, ennek a lehetőségnek a kidolgozása azonban meghaladja e dolgozat kereteit.)

és a túlzással vagy ismétléssel az intenzitást növelő alakzatok *(árva vagy és most lettél legárvább; Mezítlenül születtél, meztelen mégysz…)*.

6. A kisgyermekszerep („gyermeki nézőpont") és a személyjelölés összefüggései, különös tekintettel az egyes szám első és a többes szám első személy arányára és váltakozására

A köztes versekben az egyes szám 1. személyű igei és névszói alakok dominálnak. Ebben a tényben találkozik a líra sajátossága a kisgyerek egocentrikus világképével (vö. Mérei 1978: 24–25). Jól példázza ezt a poétikai-stilisztikai sajátosságot A játék következő részlete, ahol az egyes szám első személyű igealakok mellett az egyébként redundánsként ható egyes szám első személyű személyes névmások is ezt teszik szalienssé:

(12) *Játszom* ennen-életemmel,
búvócskázom minden árnnyal,
a padlással, a szobákkal,
a fénnyel, mely tovaszárnyal,
a tükörrel fényt *hajítok*,
a homoknak, a bokornak,
s a nap – óriás aranypénz –
hirtelen ölembe roskad.
Játszom két színes szememmel,
a két kedves, pici kézzel,
játszom játszó önmagammal,
a kisgyermek is játékszer.
Játszom én és *táncolok*,
látszom én, mint sok dolog.
Látszom fénybe és tükörbe,
játszom egyre, körbe-körbe.
Játszom én és néha este
fölkelek
s *játszom*, hogy akik alusznak,
gyerekek.

A szövegrész elemzésében Érfalvy Lívia (2012: 57) is azt emeli ki, hogy miképpen kap különleges szerepet az én mint téma:

> Az ige első megjelenésekor (*játszo**m ennen**-életemmel*) az igei személyrag, a ragozott személyes névmás (sic) és a birtokos személyjel grammatikailag is utal a szubjektum jelenlétére. A szóalak következő ismétlődései szintén az én nyelvi jelöltségére irányítják a befogadó figyelmét: *játszo**m** két színes szeme**m**mel; játszo**m** játszó **önmagam**mal.* Az *én* témájának megjelenése a *játszom* ige negyedik és hatodik előfordulásakor már nemcsak a toldalékmorfémák szintjén, hanem lexikailag is megerősítést nyer: *játszo**m én** és táncolo**k**; játszo**m én** és néha este / fölkele**k**.* Világos tehát, hogy a vers kezdőszava a *játszom* szóalak ismétlése, valamint többszörösen kiemelt versbeli elhelyezkedése miatt a szövegnek nemcsak tematikus, hanem nyelvi alapja is. A szóformáról azonban a grammatikai jelöltség révén egyre inkább az *én* témájára helyeződik a hangsúly…

Ugyanakkor feltűnő, hogy a ciklusegészben gyakran – a szövegként értett kötet poétikai szerkezetét is meghatározó mértékben – váltakozik az egyes szám 1. személy és a többes szám 1. személy, esetenként egyes versekben is. Ez a váltakozás, a személyjelölés „átállítása” különböző poétikai-stilisztikai szerepekben fordul elő, különböző jelentéseket valósít meg. Például az Ó, a halál kezdetű versben a többes szám 1. személyre váltás a távolítás eszközeként értelmezhető, ti. az egyes szám 1. személy a lehető legszemélyesebb kapcsolatot konceptualizálja, a többes szám 1. személlyel viszont ez a személyesség osztódik, vagyis nem olyan szoros, és így már nem is olyan mértékben közvetlen a viszony. Mindez egyúttal az elmúlástól való félelem, a fenyegetettség érzését is szétosztja, ezentúl a közös sors közös viselése is implicit módon valamiféle enyhítést hordoz magában:

(13) Ó, a halál.
Mi ismerjük csak, pici gyerekek.
Utunkba áll
s könnyes, pityergő *szájunk* megremeg.
Ó, a halál.
A *játszótársunk* és tréfál *velünk.*
Rohanva száll –
Ő a fogó – és jaj, jaj, jaj *nekünk*

A közelítés-távolítás, személyesség-személytelenítés (vö. Tolcsvai Nagy 2018) összetett folyamatai figyelhetők meg a következő, Mikor az este hirtelen leszáll kezdetű vers személyjelölésében is. A váltásokat a vers eredeti, a versszöveget

három részre elkülönítő tagolása formai szempontból még láthatóbbá és hangsúlyosabbá teszi. Az első egységben a beszélő magát az egyes szám 3. személyű alakkal horgonyozza le, a *kertünk* személyragos főnévnek különösebb stilisztikai-poétikai szerepe nincs, csupán a beszélőhöz és hozzá tartozókhoz, azaz a családjához kötve határozza meg a helyszínt. A második egységben viszont már az egyes szám első személyű igealak *(bolygom át)* és a megszemélyesített akácokhoz tartozó állítmányokhoz szemantikai-grammatikai szempontból leginkább kapcsolható egyes szám 1. személyű névmások, az *engem* (a vén akácok *látnak [engem]*) és a *tőlem* (a vén akácok … megijednek *[tőlem]*) az ént helyezik a fókuszba. A kísértetiesen fenyegető, a temetőt és azzal együtt a halált idéző félelem elleni védekező reakció funkciójában jelentkezik az ént a szituációból mintegy kivonó, kiemelő váltás, amely a beszélőt átélő helyett külső, elbeszélő szemlélővé teszi *(A kisgyerek lesunyja a fejét)*, személyes félelmét pedig egyúttal az élettelen környezetre vetíti ki, transzponálja: *és fél az éj. És reszket a setét.*

T/1. → E/1. → E/3.
Birt. szjeles főnév → ige→fn.

(14) Mikor az este hirtelen leszáll,
olyan a *kertünk*, mint a temető.
Szomorkodik a vén jegenye-szál,
s a hold ezüst lepelbe leng elő.

Sápadva *bolygom* át a régi kertet,
a vén akácok látnak s megijednek.

A kisgyerek lesunyja a fejét
és fél az éj. És reszket a setét.

7. Összegzés

A fenti elemző megállapítások rövid összegzéseként elmondható, hogy A szegény kisgyermek panaszainak szövegként való és a személyjelölő szerkezetekre, különös tekintettel a keret- és a köztes versek beszélőinek viszonyára fókuszáló olvasása releváns új szempontokat kínál fel a kötetkonstrukció összetett poétikai jellemzőinek az eddigi eredményeket integráló, ugyanakkor új megközelítéseket is a leírásba bevonó vizsgálatához.

Az így elérhető elemzés és interpretáció újabb jelentéseket, stilisztikai jellemzőket mutat fel vagy helyez az eddigi szakirodalmi eredményeket új megállapításokkal kiegészítve előtérbe, mindenekelőtt a következőkre vonatkozóan: az önmagára reflektáló szubjektivitás kötetbeli poétikai jellemzői, a kötetegész és egyes versek időszerkezete, a játék mint átfogó kategória jelenléte az életműben és a kötetben, a fokozott mértékű emocionalitás, a gyermeki nézőpont és a személyesség-személytelenítés konstrukciói.

Irodalom

Bernáth Árpád – Orosz Magdolna – Radek Tünde – Rácz Gabriella – Tőkei Éva 2006. *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés.* Budapest: Bölcsész Konzorcium.

Booth, Wayne Clayson 1961. *The rhetoric of fiction.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

Culler, Jonathan 2000 [1981]. Aposztrophé. *Helikon* 46: 370–389.

Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.) 2018. *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó.

Érfalvy Lívia 2012. *Kosztolányi írásművészete. Poétikai monográfia*. Veszprém: Gondolat Kiadó.

Erőss László 1965. Vázlatok egy Kosztolányi-képhez. *Kortárs* 1965/7: 1132–1139.

Győrei Zsolt – Lovas Borbála 2014. Jegyzetek. In: Győrei Zsolt (szerk.): *Kosztolányi Dezső Összes Művei. A szegény kisgyermek panaszai.* Pozsony: Kalligram Könyvkiadó. 223–715.

Győrfi Lívia 2005. A tükör által születő szubjektum. Kosztolányi Dezső A játék című verséről. *Alföld* 8: 88–101.

Keserű József 2016. *Bevezetés az irodalomtudományba.* Komárom: Selye János Egyetem.

Kiss Ferenc 1979. *Az érett Kosztolányi.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő 1997. Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez. *Literatura* 23: 256–269.

Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.) 2021. *Líra, poétika, diskurzus.* Budapest: ELTE Eötvös József Collegium.

Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Margócsy István 1986. „A szegény kisgyermek panaszai". *Irodalomtörténet* 68: 95–102.

Markó Béla 1999. *Olvassuk együtt. Versmagyarázatok*. Marosvásárhely: Lyra Kiadó.

Mérei Ferenc 1978. Gyermeklélektan és ismeretelmélet: Piaget műve. In: Piaget, Jean: *Szimbólumképzés a gyermekkorban. Utánzás, játék és álom; a kép és ábrázolás*. Budapest: Gondolat Kiadó. 5–44.

Schiller, Friedrich 1783. *Briefe. An Wilhelm Reinwald, 14. April 1783*. Forrás: https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/an-wilhelm-reinwald/schiller-an-wilhelm-reinwald-14-april-1783/. (A letöltés ideje: 2023. 02. 21.)

Szegedy-Maszák Mihály 2010. *Kosztolányi Dezső.* Pozsony: Kalligram Kiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.) 2017. *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó.

Tolcsvai Nagy Gábor 2017. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 207–499.

Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Személyjelölés a személytelenítő lírában. Pilinszky költészetének egy poétikai jellemzőjéről. *Magyar Nyelvőr* 142: 280–297.

Tolcsvai Nagy Gábor 2019. Az ittlét körülbeszélése. Az idő poétikája Kosztolányi művészetében. In: Dávidházi Péter – Gintli Tibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Tóth-Czifra Júlia (szerk.): *Narratíva, kánon, fordítás: Tanulmányok Szegedy-Maszák Mihály emlékére.* Budapest: Kalligram. 176–194.

Forrás

Győrei Zsolt (szerk.) 2014. *Kosztolányi Dezső Összes Művei. A szegény kisgyermek panaszai.* Kosztolányi Dezső Összes Művei, Kritikai kiadás. A szöveget sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: Győrei Zsolt, Lovas Borbála. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.

„Go, dear child..."
Person-marking constructions in *Laments of a Poor Little Child*

This paper examines the characteristic person-marking constructions in Dezső Kosztolányi's *A szegény kisgyermek panaszai* 'Laments of a Poor Little Child,' with the aim of exploring the main features of their poetic-stylistic role. Specifically,

the analysis focuses on the following aspects and issues: the lyrical subject, self-reflected subjectivity and speaker roles in the frame poems and in other poems of the cycle; person marking and temporal structure; person marking and the dominant role of the play motif; person-marking constructions and heightened emotionality; the relationship between the roles of young children (child's point of view) and person marking, with particular attention to the proportion of first person singular constructions.

Keywords: style and meaning structure, person marking, poetic subject, temporal structure, play (motif), emotionality

Pethő József
Miskolci Egyetem
jozsef.petho@uni-miskolc.hu

Horváth Márta

Átélt beszéd és olvasói empátia. Személyjelölés Arthur Schnitzler elbeszéléseiben[1]

Kivonat

Elbeszélő szövegek szereplőihez különböző mértékben tud érzelmileg kapcsolódni az olvasó, amiben az olvasó egyéni kötődési képességei mellett a szöveg ábrázolási technikáinak van jelentős szerepe. Tanulmányomban ez utóbbiakkal kívánok foglalkozni. Az olvasói empátia alakulásában a szakirodalom első sorban az elbeszélői perspektívának, a tudatábrázolás részletességének és módozatainak, valamint a személyjelölés jellegének tulajdonít lényegi funkciót. Azt a kérdést vizsgálom, milyen hatással van az „átélt beszéd" (más néven szabad függő beszéd) az olvasói empátia alakulására, milyen személyjelölő konstrukciók jellemzik az átélt beszédet, valamint hogy mindez hogyan alakítja az olvasói empátiát. A kérdést Arthur Schnitzler osztrák próza- és drámaíró elbeszéléseinek vizsgálatán keresztül közelítem meg, Schnitzler irodalomtörténeti jelentősége ugyanis többek között éppen abban áll, hogy az elbeszélő perspektíva és elbeszélő hang újszerű kombinációival tette áttetszővé a szereplői tudatot.

Kulcsszavak: szabad függő beszéd, empátia, személyjelölés, Schnitzler, elbeszélő szövegek

1. Bevezetés

Arthur Schnitzlert, a 19-20. század fordulójának egyik jelentős osztrák szerzőjét Sigmund Freud egyik levelében úgy aposztrofálta, mint a saját doppelgängerét, aki az emberi lélek összetett működését, melyet ő pszichológusként igyekezett

[1] A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének IKT és Társadalmi Kihívások Kompetenciaközpontja támogatta. A szerző a Kulturális örökség és digitális társadalom (KÖRDIT) kutatócsoport tagja.

feltárni, irodalmi műveiben érzékeny precizitással rajzolta meg. Schnitzlert valóban úgy tartja számon az irodalomtörténet, mint a századforduló pszichologizáló irodalmának legfontosabb osztrák képviselőjét, aki elbeszélő műveiben a lélektani ábrázolás eszközeit alapjaiban újította meg és a német nyelvű irodalomban elsőként alkalmazta következetesen a belső monológot mint elbeszélői módot, valamint az átélt beszéd narratív technikáját. Az átélt beszéd összetett hatása különösen jól nyomon követhető „áruló-narratíváiban", a személyes kapcsolatokban elkövetett hűtlenséget, hitszegést és bizalomvesztést tematizáló elbeszéléseiben, mivel ezek amellett, hogy részletes bepillantást nyújtanak a szereplő lélektani folyamataiba, morális vetülettel is rendelkeznek. Az árulás Schnitzler szövegeinek jelentős részében központi szerepet kap: férfiak megcsalják feleségüket, szeretőjüket, elárulják barátaikat, nők hűtlenek a házastársukhoz, anyák cserbenhagyják a fiúkat, fiúk az anyjukat, testvérek árulják el egymást. Schnitzler elbeszéléseinek ismétlődő cselekménysémája a személyes kapcsolatokban elkövetett árulás; változatos szereplőkonstellációkban, cselekményszerkezetekben és különböző nézőpontokból ábrázolja, mit jelenthet elárulni valakit, elárulva lenni, vagy egy árulásban közreműködni. A változatos konstellációk azt mutatják, hogy nincsenek előre meghatározható szabályai annak, mit tekinthetünk árulásnak és mit nem, az árulás ténye nem társadalmi szabályok és erkölcsi normák mentén dől el. Akár az is megtörténhet, hogy árulásnak ítéljük a hűtlen feleség férjéhez való visszatérését (A halottak nem beszélnek), vagy felmentjük a csecsemőgyilkosságot megkísérlő anyát (A fiú). Hogy az olvasó mit tekint végül árulásnak és mit nem, azt ugyanis nem annyira az elkövetett cselekvés, mint inkább a tudatábrázolás narratív technikái irányítják. Bár számos alapvető elvárásunk van arra vonatkozóan, milyen viselkedés tolerálható egy bizalmi kapcsolatban, és mi számít árulásnak, ezeket az elvárásokat az elbeszélő szöveg felülírhatja, amiben jelentős szerepe van az elbeszélőtechnikáknak.

Jelen tanulmány kérdésfelvetése arra vonatkozik, hogyan alakítja az átélt beszéd az olvasó empatikus bevonódását a különböző tudatábrázolási stratégiák tükrében: hogyan befolyásolja az olvasó szereplőhöz való viszonyulását a szereplői tudat transzparenciája, az elbeszélő nézőpont, az olvasó és szereplő között teremtett távolság, valamint hogy mindebben milyen szerepet játszanak a személyjelölési stratégiák. Mindezt Schnitzler A halott Gabriel című, az áruló-narratívák körébe sorolható novellájának elemzésén keresztül fogom szemléltetni.

2. Átélt beszéd és perspektívaátvétel

A német nyelven „átélt beszéd" (erlebte Rede), az angolban „szabad függő beszéd" (free indirect speech) szakkifejezéssel jelölt elbeszélői mód alapvető funkciója,

ahogy Ann Banfield terminusa, „represented speech and thougt", is utal rá, a szereplő beszédének és gondolatainak közvetítése (Banfield 2015). Az átélt beszéd alkalmazási köre mindazonáltal nem csak a beszéd és a gondolatok ábrázolására korlátozódik, hanem a tudattartalmak teljes skálájának közvetítését magában foglalhatja. Schnitzler például ezt az elbeszélési módot használja a szereplő észleléseinek („*Ferdinánd időnként ránézett Irénre. Az mozdulatlanul ült, és fátyolos arcáról a sötétbe meredt a szeme*" 680),[2] véleményeinek és attitűdjeinek („*De Máriát nagyon szerette. Jó természetű teremtés volt*" 621), meggyőződéseinek („*Félve hallgatózott. A hangok a híd felől jöttek. Tehát nem lehettek azok az emberek, akiket a kocsis hozott*" 305) és érzelmeinek („*Egész testében remegni kezdett. Csak nehogy felfedezzék itt*" 305)[3] kifejezésére is. Az átélt beszéd Schnitzler novelláiban a szereplői tudattartalmaknak az elbeszélő hangján történő reprezentációjaként határozható meg.

Az átélt beszéd sajátos narratológiai státusszal rendelkezik, mivel a heterodiegetikus és homodiegetikus narráció jellemzőit vegyíti: bár az elbeszélő hang egyes szám harmadik személyű, ez az ábrázolt világon kívüli nézőpontot sugalló hang olyan megnyilatkozások hordozója, melyek a fiktív világon belüli beszélő nyelvhasználatát imitálják és belső perspektívát feltételeznek. A 'Karl szomorúan nézett maga elé; de hát nem tehet Marie haláláról' mondat például bár nem Karl saját megnyilatkozása, a mondat második fele mégis az ő tudattartalmait prezentálja, mégpedig olyan formában, hogy a gondolatai és érzései mellett a szereplő attitűdjét is kifejezi és nyelvhasználatát imitálja. Nyelvi jellemzőit tekintve hibrid forma: szókincsét illetően két hang, grammatikailag pedig két perspektíva keveredése. Nyelvtani jellemzői az angol nyelvben egyértelműbben megmutatkoznak: ahogy a 'She thought, tomorrow was her birthday' mondat mutatja, az igeidő (was) és a személyes névmás (her) a narrátor perspektíváját tükrözi, az időhatározó (tomorrow) viszont csak a referált személy nézőpontjából értelmezhető.[4] De azon nyelvek esetében is, melyek ezt a grammatikai struktúrát

---

[2] A novellát az alábbi kiadás alapján és saját fordításban hivatkozom: (Schnitzler 1961). A szövegben szereplő oldalszámok minden esetben erre a kiadásra vonatkoznak. A fordítás alapjául szolgáló eredetit lábjegyzetben adom meg.

[3] „Ferdinand sah Irene zuweilen von der Seite an. Sie saß regungslos, und aus ihrem verhüllten Gesicht starrten die Augen ins Dunkle"; „Aber er hatte die Marie sehr gern gehabt. Sie war ein gutmütiges Geschöpf"; „Sie lauschte angstvoll. Die Stimmen kamen von der Brücke her. Das konnten also nicht die Leute sein, die der Kutscher geholt hatte"; „Sie begann am ganzen Körper zu zittern. Nur hier nicht entdeckt werden".

[4] A magyarban ('Eszébe jutott, hogy holnap lesz a születésnapja') ez a kettőség az igeidő miatt nem érzékelhető, míg a németben elsősorban fikcionális szövegben képzelhető el a következő mondat: 'Sie dachte, morgen war ihr Geburtstag'.

nem mutatják, megállapítható, hogy az ábrázolt személy jelölésének módja (E/3) az átélt beszédet az elbeszélő szólamához kapcsolja, míg a téma (a tudattartalmak), valamint az attitűdök és értékelések a szereplői szólam részeként tűntetik fel (Schmid 2005: 201).

Az átélt beszéd elbeszéléselméleti jelentőségével kapcsolatban a szakma éppen ezért sokáig ellentétes nézeteket vallott. Különösen a korai kutatások azt az álláspontot képviselték, hogy az átélt beszéd a narratív diskurzusban az elbeszélőhöz képest a szereplőnek ad elsőbbséget és ezáltal a szereplő emancipációját és az elbeszélő háttérbe szorulását jelzi (Fludernik 1993). Ez a felfogás az elbeszélésmódok történeti fejlődéséből indul ki, és az átélt beszédet mint az esztétikai modernség egyik narratív jegyét tárgyalja, mely a hagyományos prózában uralkodó heterodiegetikus elbeszélést váltotta le. Ebből a nézőpontból az átélt beszéd valóban olyan újításként tűnik fel, mely a narrátor „uralmának" véget vetve a szereplő hangjának térnyerését szignalizálja.

Bár az átélt beszéd egyik legfeltűnőbb sajátossága, hogy az ábrázolt szereplőre legtöbbször az egyes szám harmadik személyű névmással utal, a kognitív olvasáspszichológiai kutatások meggyőző bizonyítékokkal szolgáltak arra, hogy az átélt beszédben narrált kijelentéseket az olvasó mégis jellemzően a szereplő észleléseiként, véleményeként, meggyőződéseként vagy érzelmeiként érzékeli. Az olyan igék, mint a 'látni' vagy 'hallani' ugyanis legtöbbször olyan, Bortolussi és Dixon kifejezésével „perceptuálisan kiugró leírásokat" (perceptually salient descriptions) vezetnek be, amelyek arra késztetik az olvasót, hogy az ábrázolt gondolatokat, érzelmeket vagy észleléseket egy a fiktív világban cselekvő szereplőnek tulajdonítsa, és ne egy mindentudó testetlen narrátornak (Bortolussi–Dixon 2003). Ezeket a kijelentéseket ugyanis csak úgy tudjuk értelmezni, mint a tér egy bizonyos pontjáról észlelt események vagy tulajdonságok leírását, ahol a narrátor nem a tudásából kiindulva beszél, hanem észlelési adatokat közöl. Mivel az olvasó az észleléshez minden esetben automatikusan észlelőt társít, ebben az esetben akkor is egy jól formált, testiségében létező személyként képzeli el a narrátort, ha ennek a szövegben egyébként nincs alapja. Elég egy deiktikus frázist (például 'ott kinn') használni a szövegben, ez nagy valószínűséggel egy megtestesült, közvetlenül észlelő személy képzetét fogja kelteni az olvasóban egy olyan megnyilatkozás esetében is, melyben egy heterodiegetikus narrátorral, azaz egy puszta elbeszélő hanggal van dolgunk. Az észlelést jelentő igék mellett számos további szövegstratégia támogatja az elbeszélő hang megszemélyesítését, például a mozgást jelentő igék használata, de minden olyan igéé, amelyik szándékot és motivációt jelez, ezek ugyanis arra késztetik az olvasót, hogy rekonstruálni

próbálja a cselekvő másik szándékát, sőt arra, hogy figyelme fókuszát összehangolja a másikéval (shared intentionality). Az olvasói értelmezés felől közelítve így joggal tekinthetjük az átélt beszédben közvetített szereplői tudattartalmak leírását a szereplői diskurzus részének.

A tudattartalmak átélt beszédben való közvetítésének funkciója mégsem merül ki abban, hogy csökkentse a távolságot a történet és az elbeszélő között, hiszen erre a legmegfelelőbb elbeszélési mód a belső monológ lenne, ahol a szereplő önmagára folyamatosan egyes szám első személyben utal. Sajátossága éppen abban rejlik, hogy a szereplői perspektíva mellett az E/3 elbeszélő perspektíváját és hangját is megőrzi, és ezáltal a polifonikus elbeszélés egy sajátos formáját hozza létre, ahogy az újabb kutatások hangsúlyozzák (Guéron 2015). A többszólamú narráció ebben az esetben nem az elbeszélői perspektívák szekvenciális váltakozásával jön létre, ahogyan azt a legtöbb esetben megszoktuk, hanem egyetlen megszólaláson belül valósul meg. Az olyan mondatokban például, mint a „*De hát nem tehetett róla! Szörnyű szerencsétlenség volt – de egyáltalán nem az ő hibájából*"[5] (627) jól érzékelhető, hogy az E/3. elbeszélő szólamában a szereplő tudattartalmai nyilvánulnak meg, és a megnyilatkozásban a két hang és két perspektíva összefonódik.

Az átélt beszéd teljesítménye éppen ebben a perspektíva-összeolvadásban érhető tetten. A szimultán többszólamú narráció ugyanis azt a benyomást kelti, hogy a szövegnek több elbeszélője van (Abbott 2002). Az E/3. nyelvtani forma révén a szereplőé mellett egy második nézőpont is megnyilvánul, amely rálátással rendelkezik a szereplő világára, és időnként láthatóvá teszi magát az elbeszélésben. A két hang közötti jelöletlen átmenet gyakran eldönthetetlenné teszi, hogy ki mondja az adott mondatot, mint például A halottak nem beszélnek című novella következő passzusában: „*Igaza volt, – ez volt a kötelessége – igen, a kötelessége. Nagyon jól tudja, hogy nem kötelességtudatból cselekedett ... De helyesen cselekedett*"[6] (308). Bár a passzust egy E/3. elbeszélő közvetíti, mégis a szereplő megnyilatkozásaként értelmezzük, és ez a polifón elbeszélői mód különösen alkalmas a belső vívódás, az énben rejlő két hang érzékeltetésére.

Az átélt beszéd polifonikus szerkezete egy sajátos kognitív struktúra nyelvi manifesztációjának tekinthető. Ahogy Denis Delfitto és munkatársai rámutattak, az átélt beszéd a perspektívaátvétel egyik formája, ahol a narráció magasabb szintjén lévő megnyilatkozó belehelyezkedik az alacsonyabb szinten lévő szereplő

[5] „Er konnte ja nichts dafür! Es war ein schreckliches Unglück – aber er hatte doch nicht Schuld daran!"

[6] „Sie hat Recht gehabt, – es ist ihre Pflicht – ja ihre Pflicht. Sie weiß ganz gut, daß sie nicht aus Pflichtgefühl so gehandelt ... Aber sie hat doch das Rechte getan."

tudatállapotába (Delfitto–Fiorin–Reboul 2016). Az átélt beszéd ebben az értelmezésben abban különbözik a közvetlen beszédtől, hogy míg a közvetlen beszéd a szereplő tudatának érzelmileg semleges reprodukciója, addig az átélt beszéd azt a benyomást kelti, hogy két különböző ember ugyanazt a minőségű élményt éli át. Delfitto és munkatársai ezt a perspektívaátvételt „empatikus identifikációnak" is nevezik (Delfitto–Fiorin–Reboul 2016: 7), és az átélt beszédet úgy értelmezik, mint egy magasabb szintű beszélő alacsonyabb szintű beszélő iránt mutatott empátiájának nyelvi megnyilvánulása. Ez a felfogás nem új keletű, ez hívta életre a német nyelvű terminust, az 'átélt beszéd' fogalmát is 1921-ben, mikor a szabad függő beszéd funkciójára vonatkozó vitában először merült fel pszichológiai teljesítményének gondolata (Schmid 2005: 215). Ebben a felfogásban az átélt beszédben a szerzőnek a fantáziája teremtményei iránti empátiája és beleélése mutatkozik meg (Lerch 1922).

Bár az átélt beszédben gyakran jelöletlen marad a két perspektíva közötti váltás, az is előfordulhat, hogy a megnyilatkozások tartalmaznak olyan nyelvi megoldásokat, melyek tájékoztatják az olvasót a megnyilatkozó identitásáról. Ennek egyik formája a stílusimitáció, mikor az elbeszélő felveszi a szereplő nyelvhasználatának tipikus jegyeit. A stílusimitációban az aktuális megnyilatkozó a diskurzus kiindulási pontját három szempontból helyezheti át más entitásokra: a tér- és időbeli pozíció, a szociális szituáltság és tudati beállítódás szempontjából (Tátrai 2022: 150). Mindazonáltal a stílusimitáció elsősorban a szociokulturális szituáltság áthelyezéseként értelmezhető, amely azonban összekapcsolódhat a tudati beállítás áthelyezésével. Az átélt beszédre az jellemző, hogy a tudati beállítás áthelyezése nem jelölt expliciten, de a stílusváltás (a szereplő szociokulturális szituáltságának érvényesítése) valószínűsíti azt, hogy a szereplő tudati beállítódása is megjelenik kiindulópontként. Schnitzler pszichologizáló elbeszélései esetében a stílusimitáció legerőteljesebb jele a tudati beállítódás megváltozása, mikor a „szereplő én mentális világa kerül előtérbe" (Tátrai 2022: 153). Ez Schnitzlernél a legtöbb esetben a partikulákban bővelkedő német nyelv lehetőségeit kihasználva olyan módosítószavakkal történik meg, mint a 'hát', 'igenis' vagy 'egyáltalán', melyek azt a benyomást erősítik, hogy a megnyilatkozás az adott helyzetben érzelmileg is érintett szereplőnek tulajdonítható, mint például A halottak nem beszélnek című elbeszélésben: „*Ő nem menekült volna el, nem ... biztosan nem menekült volna el. De* hát *ő férfi. Ő pedig nő – és van egy gyermeke és egy férje. – Helyesen cselekedett – ez volt a kötelessége* – igenis *ezt kellett tennie*"[7] (308) vagy Az új dal

[7] „Er wäre nicht geflohen, nein ... er nicht. Nun ja, er ist ein Mann. Sie ist ein Weib – und sie hat ein Kind und einen Gatten. – Sie hat Recht gehabt, – es ist ihre Pflicht – ja ihre Pflicht."

című novellában: „*De* hát *nem tehetett róla! Szörnyű szerencsétlenség volt – de* egyáltalán *nem az ő hibájából*"[8] (627, kiemelések tőlem). A 'hát', 'egyáltalán' vagy 'igenis' partikulák (ja, doch, nun) a szereplő nyelvi készletének részeként értelmezhetőek, és a megnyilatkozás érzelmi telítettségét és hibrid jellegét emelik ki.

3. Átélt beszéd és olvasói empátia

A pszichonarratológia egyik alapvető megállapítása, hogy elbeszélések olvasásakor a befogadó értelmezését erőteljesebben alakítja az elbeszélés módja, mint az elbeszélt történet tulajdonságai (Bortolussi – Dixon 2003), és ugyanazt az eseményt, illetve eseménysort egészen eltérően értelmezhetjük attól függően, hogy a szöveg milyen módon tárja azt elénk. Az elbeszélés módját Genette két szempontból tárgyalta, egyrészt a közvetettség fokát, azaz az elbeszélőnek a történethez való távolságát, másrészt a fokalizációt vizsgálta (Genette 1990). Míg Genette ezeknek a kategóriáknak a meghatározásakor kifejezetten az elbeszélő (elbeszélés) és a történet viszonyára fókuszált, olvasáspszichológiai kutatások megmutatták, hogy ezek nem csak a történet és az elbeszélő viszonylatában értelmezhetők, hanem a szereplő és olvasó közötti viszonyt is meghatározzák. Az elbeszélés közvetettségének foka és a fokalizáció nagymértékben befolyásolja azt, hogy milyen viszonyulást alakít ki az olvasó a szereplőhöz. Minél közvetlenebb ugyanis az elbeszélő mód, annál közelebb érzi magát az olvasó a szereplőhöz, aminek számos következménye van az értelmezésre nézve.

A jelen tanulmány szempontjából legfontosabb hatás egészen a morális ítéletig vezethető vissza. Empirikus vizsgálatok ugyanis azt mutatták, hogy mind a belső fokalizáció, mind a közvetlen elbeszélés jelentősen támogatja az olvasó szereplő iránti empátiáját és ezáltal erkölcsi toleranciáját. Jemeljan Hakemulder és Emy Koopman kifejezetten a szabad függő beszédre végeztek empirikus vizsgálatokat, melyek eredményeképp megállapították, hogy belső fokalizációs szövegek esetében az olvasónak az a benyomása, hogy több információval rendelkezik a szereplőt illetően, mint külső fokalizációs elbeszélések esetében, ezért ésszerűbbnek és átláthatóbbnak ítéli a viselkedését (Hakemulder–Koopman 2010). Mivel közvetlenebb hozzáférése van a szereplő belső világához, úgy érzi, hogy mélyebben megismeri a szereplőt, ezért jobban bele tudja magát élni a helyzetébe és empatikusabb viszonyt alakít ki vele. Az elbeszélés közvetlenségének foka az emlékezetre is hatással van: Arthur C. Graesser és társai ún. forrás-emlékezet (source memory) tesztek segítségével kimutatták, hogy az elbeszélés tartalma

[8] „Er konnte ja nichts dafür! Es war ein schreckliches Unglück – aber er hatte doch nicht Schuld daran!"

gyakorlatilag nincs kihatással az emlékezetre, míg az elbeszélő személye igen. A heterodiegetikus elbeszélőt az olvasó gyakorlatilag nem észleli, mert nem érzi úgy, hogy valaki kommunikál vele, az elbeszélő láthatatlan marad számára (Graesser és mtsai. 1999). Ezzel szemben a homodiegetikus elbeszélőt személyként észleli, ami nyilvánvalóan támogatja az empatikus viszonyulást.

A pszichológiai hitelesség és a bensőséges közelség illúziójához az átélt beszédben nem csak az elbeszélő mód és a szereplői beszédstílus imitációja járul hozzá, hanem az az eljárás is, ahogy Schnitzler a szereplőket bevezeti a fiktív világba. A heterodiegetikus narrátorral rendelkező szövegekben ugyanis a főszereplők első említésekor többnyire a tulajdonnevükön vagy egy határozott leírással utal rájuk, mint például A gyilkos című novella első mondatában: „*Egy fiatalember, aki jogászként dolgozott* [...]”[9] (992) vagy A vak Geronimo és testvére című novellában: „*A vak Geronimo felállt a padról* [...]”[10] (367). Ezzel szemben azokban a szövegekben, amelyekben az átélt beszéd dominál, a főszereplőket mindjárt az első említéskor személyes névmással nevezi meg (ami a magyar nyelvben a némettel ellentétben nem jelenik meg önálló szóként), mint például az A halottak nem beszélnek című novellában: „*Nem bírt tovább nyugodtan ülni a kocsiban; kiszállt és fel-alá járkált*”[11] (296), vagy A halott Gabriel című elbeszélésben: „*Egy általa nem ismert úriember karjában táncolt el mellette, csendesen odabólintott és mosolygott*”[12] (973). A személyes névmás valamint a személyjelölést inflexióval megvalósító konstrukciók használata a világkonstruálás konvenciói szerint akkor indokolt, ha az olvasó számára egyértelmű, hogy a névmás vagy az igealak kire utal, azaz a szereplő identitását a narrátor a korábbiakban már meghatározta. Az idézett esetekben a szöveg ezt nem teszi meg, az ilyen személyjelölő konstrukciók használatával ugyanakkor azt a benyomást keltheti az olvasóban, hogy már ismeri a szereplőt és ezzel a közelség illúzióját teremti meg.

4. Olvasói empátia és morális ítélet. Schnitzler: A halott Gabriel című novellájának elemzése

A kognitív pszichológia egyik, a jelen gondolatmenet szempontjából fontos kérdése az empátiával kapcsolatban az volt, hogy az empátia tisztán kognitív képesség-e, vagy egyfajta érzelmi állapotot is magában foglal, azaz együtt jár-e

9 „Ein junger Mann, Doktor beider Rechte [...]”

10 „Der blinde Geronimo stand von der Bank auf [...]”

11 „Er ertrug es nicht länger, ruhig im Wagen zu sitzen; er stieg aus und ging auf und ab.”

12 „Sie tanzte an ihm vorüber, im Arme eines Herrn, den er nicht kannte, neigte ganz leise den Kopf, und lächelte.“

a másik érzelmeinek tükrözésével, illetve szimulálásával is. Ennek a dilemmának máig nincs megoldása, mindazonáltal ahhoz vezetett, hogy az empátiának egy sokrétű és kifinomult klasszifikációja jött létre, mely az ember szociális intelligenciájának a legkülönbözőbb aspektusait igyekszik megragadni. Egy korai osztályozási rendszer három egymástól többé-kevésbé jól elválasztható empátiatípust különböztetett meg: a motoros empátiát, a kognitív empátiát és az érzelmi empátiát (Blair 2005). Motoros empátiáról akkor beszél, mikor az egyén a megfigyelt cselekvő motoros válaszait tükrözi, és például maga is elmosolyodik, mikor a másikat nevetni látja, legörbíti a száját, ha a másikat sírni hallja, maga is ásít a másik ásítása láttán, vagy a másik mozgását, illetve testtartását leutánozza, szinkronizálja. Ennek az ún. érzelmi ragálynak ugyanis nem a másik tudattartalmairól felállított elméletek állnak a hátterében, hanem a tükörneuronokra visszavezethető automatikus reakciókról van szó.

Az empátia egy másik alaptípusa a kognitív empátia, mely arra vonatkozik, hogy az ember képes képet alkotni magának a másik ember mentális tartalmairól és viselkedését ezek mentén érelmezi; ez gyakorlatilag megegyezik az elmeolvasással (Theory of Mind). Bizonyos esetekben azonban az empátia ennél összetettebb folyamatokat takar, és egy érzelmi szimulációt is magában foglal: amellett, hogy a másik érzelmi állapotát megértjük, az övével hasonló jellegű, de intenzitásában valószínűleg gyengébb érzelmet élünk át.

A pszichológusok többsége jelenleg úgy gondolja, hogy amit irodalmi befogadás esetében empátiának nevezünk, az alapvetően az elmeolvasást takarja, esetenként kiegészítve a motoros empátiával. A szereplő érzelmeit alapvetően mi magunk nem érezzük, tehát nem vagyunk szerelmesek, mikor őt szerelmesnek látjuk és nem félünk, mikor őt félni látjuk. Ehelyett gondolati úton követni tudjuk az ő elmeállapotát, ami más típusú érzelmeket, például sajnálatot vagy örömöt válthat ki bennünk (Mellmann 2010). A kognitív empátia ebben az értelmezésben tehát nem más, mint perspektívaátvétel: képesek vagyunk az adott helyzetet vagy eseményt a másik ember nézőpontjából szemlélni, és megértjük, hogy az adott nézőpontból milyen vélekedés, motiváció vagy érzelem kapcsolódik az észleléshez.

Az így felfogott empátiának jól belátható következményei vannak az olvasó morális ítéletére nézve is. Ahogy Jemeljan Hekemulder Moral Laboratory című könyvében rámutatott, az olvasónak a szereplőhöz való morális viszonyulását nagymértékben meghatározza, hogy milyen perspektívából és milyen részletességgel ábrázolja a szöveg a tudattartalmakat (Hakemulder 2000). Ez jól szemléltethető Schnitzler áruló-narratíváin, ahol az árulás ténye gyakran azon

dől el, hogy melyik szereplő tudattartalmaiba és milyen módon enged a szöveg bepillantást. A halott Gabriel című novellában (1907) ez különösen kiélezetten jelenik meg, a szöveg ugyanis következetesen átélt beszédben mutat be egy olyan szereplőt, akinek bűnössége külső nézőpontból kérdéses. A következő elemzés azt mutatja meg, hogyan alakítja az elbeszélői mód az olvasó szereplőhöz való viszonyát.

Az elbeszélés egyfajta bűn és bűnhődés történetnek tekinthető, ahol az elbeszélés sem a bűntettet, sem a büntetést nem ábrázolja explicit módon, hanem ezek felismerését az olvasóra bízza. A kihagyásos elbeszélési móddal a novella nagymértékben apellál az olvasói következtetésekre, így már a történet megalkotása is kihívást jelent az olvasó számára. Az elbeszélés egy öngyilkosságról, annak okáról és következményeiről szól, de sem magát az öngyilkosságot, sem annak motivációs hátterét nem tárja explicit módon az olvasó elé, a befogadónak célzások és utalások alapján kell megkonstruálnia a történetet. Egyrészt ki kell töltenie a történet kauzális logikájában hagyott üres helyeket, másrészt következtetnie kell a szereplők szándékaira, vágyaira és érzelmeire, hogy az események pszichológiai hátterét felfejtse, a szöveg így erőteljesen épít az oksági gondolkodás és az elmeolvasás kognitív mechanizmusára.

A novellának ez a jellegzetessége első pillantásra ellentmondani látszik annak az általános felfogásnak, mely Schnitzlert a korszak pszichologizáló irodalmának egyik legmarkánsabb képviselőjeként tartja számon. A novella mégis szemléletes példája annak, hogy egy szöveg a tudat explicit ábrázolása nélkül is pszichologizálhat. Míg ugyanis a szereplők gondolatainak és érzéseinek explicit leírására kevés példát találunk, a szöveg olyan viselkedésformák ábrázolását adja, amelyeket az olvasó elmeolvasási képessége segítségével automatikusan a tudattartalmak megnyilvánulásaként értelmez. Így, bár az olvasó nem kap közvetlen információt a szereplők mentális tartalmairól, a szöveg olyan ingereket kínál fel, amelyek aktiválják a elmeolvasási képességét és pszichologizálásra késztetik. Bár a szövegfeldolgozás másképp zajlik, mint az explicit tudati reprezentációkat tartalmazó narratív szövegek olvasásakor, a komplex pszichével rendelkező szereplők mentális képének megalkotását ez a szöveg is támogatja.

A cselekmény központjában egy bonyolult szerelmi négyszög áll. A történet egy táncteremben kezdődik, ahol a főszereplő, Ferdinand véletlenül összefut Irenével, aki korábban szerelmes volt az áldozatba, Gabrielbe, de akinek szerelmét Gabriel nem viszonozta, mert a híres színésznőért, Wilhelmine Bischoffért rajongott. Egy rövid viszony után azonban Wilhelmine új szeretőre cserélte Gabrielt, ami Gabrielt az öngyilkosságba kergette. Irene a bálon elmondja Ferdinandnak, hogy

Wilhelminét hibáztatja Gabriel haláláért, és minden vágya egyszer elmenni Wilhelmine lakására, és a szemébe mondani, hogy bűnös. Ferdinand biztatja Irenét és elkíséri Wilhelminéhez, ahol Irene apró jelekből rájön, hogy Ferdinand volt az a férfi, akivel Wilhelminének titkos szerelmi kapcsolata volt, és hogy ebben az értelemben neki is része van Gabriel halálában. Irene azzal áll bosszút Gabriel haláláért, hogy olyan helyzetet teremt, melyben Ferdinandnak ugyanazt az érzést kell átélni, amit Gabrielnek kellett elszenvednie: elcsábítja, de egy szenvedélyes csók után azonnal elhagyja, így Ferdinandnak ugyanúgy meg kell tapasztalnia az árulást, a viszonzatlan szerelmet és a szerelmi csalódást, ahogy annak idején Gabrielnek is át kellett élnie ezeket az érzéseket.

Mindebből azonban szinte semmit nem mond ki a szöveg explicit módon. Ferdinand bűne, hogy titkos szerelmi viszonyt folytatott Wilhelminével, aki eközben hivatalosan Gabriel szeretője volt, csak homályos utalásokból következtethető ki. Egy analepszisben emlékszik vissza Ferdinand arra az éjszakára, amikor Gabriel öngyilkos lett, és amelyet ő Wilhelminével töltött, de a töredékes emlékképek nem adnak világos képet az öngyilkosság hátteréről:

> Arra az éjszakára gondolt, amikor egy sötét alakot látott fel-alá járkálni Wilhelmine ablakából a városi park kerítése mellett; arra a reggelre, amikor még az ágyban fekve olvasta az újságban Gabriel öngyilkosságának hírét; arra az órára, amikor Wilhelmine odaadta neki Gabriel megrendítő levelét, amelyben egy szemrehányó szó nélkül örökre búcsút vett tőle.[13] (973)

Az átélt beszédben elbeszélt emlékek alapján az olvasó csak következtetések segítségével tudja megkonstruálni az előtörténetet, és kauzális attribúció és elmeolvasás által rekonstruálni, hogy milyen összefüggés van a Wilhelmine ablaka előtt fel-alá járkáló sötét alak, a Gabriel haláláról szóló újsághír és a tőle kapott búcsúlevél, illetve Ferdinand érintettsége között.

A történet hiányossága részben az elbeszélésmódra vezethető vissza, mivel a szöveg az eseményeket végig átélt beszédben, azaz E/3. elbeszélői hanggal, de a főszereplő, Ferdinand nézőpontjából mutatja be. Az átélt beszéd azonban nem közvetlen módon tudósít a szereplő tudattartalmairól, hanem észleleteit és emlékeit (múltbeli eseményeket) közvetíti, melyek alapján az olvasó a szereplő

[13] „Er dachte der Nacht, in der er von Wilhelminens Fenster aus drüben am Stadtparkgitter eine dunkle Gestalt hatte auf und ab wandeln sehen; des Morgens, an dem er, noch im Bette liegend, die Nachricht von dem Selbstmord Gabriels in der Zeitung gefunden; der Stunde, da ihm Wilhelmine den ergreifenden Brief zu lesen gegeben, in dem Gabriel von ihr, ohne ein Wort des Vorwurfs, ewigen Abschied genommen hatte."

gondolataira és érzéseire következtethet. Az elbeszélés azon kevés Schnitzler-novella közé tartozik, melyekben a szerző konzekvensen alkalmazza az átélt beszéd elbeszélői módot és nem váltogatja az auktoriális elbeszélésmóddal. Ez azt eredményezi, hogy az eseményeket folyamatosan a szereplő nézőpontjából látjuk, akinek korlátozott rálátása van az elbeszélt világra és nem lát bele a többi szereplő tudatába. Az olvasó ismeretei így egybeesnek a főszereplő korlátozott ismereteivel.

Ferdinand morális megítéléséhez sem ad a szöveg explicit támogatást, mivel maga az elkövetett tett, a Wilhelminével való titkos kapcsolat, önmagában nem tekinthető súlyos bűnnek. Az árulás ténye is Ferdinand tudatán keresztül dől el: Ferdinand folyamatosan küszködik a bűntudattal, bár igyekszik a felelősséget elhárítani és önmagát felmenteni, a leleplezéstől való félelem és a lelkiismeret-furdalás folyamatosan kínozza. Már az első analepszist egy bűntudatra utaló mondat vezeti be: „*A lovaskocsiban, amely a Sophiensäle-be vitte, ismét összeszorult a szíve*"[14] (973), és a novella első mondatai is, melyek a Gabriel halála utáni visszahúzódó életmódról és szorongásról számolnak be, bűntudatra utalnak. Hiába keres feloldozást barátainál, igyekszik magát meggyőzni vétlenségéről, és magyarázkodik Irenének („*hogy hol kezdődik itt egyfelől a jog, másfelől a felelősség, nehéz eldönteni*"[15] 976), bűntudata nem szűnik. Mivel a novella nem kínál fel a szereplőétől eltérő nézőpontot, a történet csak a bűnösség szűrőjén keresztül válik hozzáférhetővé az olvasó számára.

A bűnösséghez hasonlóan a büntetés sem egyértelműen meghatározható. A novellát olvashatnánk egy olyan bosszútörténetként is, amelyben a nő megtorolja a szeretője ellen elkövetett szerelmi árulást, ha a büntetés egyértelműen azonosítható lenne. A szöveg azonban a büntetést sem ábrázolja explicit módon, Ferdinand észlelései, érzései és gondolatai alapján következtethetünk arra, hogy Irene a történet végén Ferdinandot megbünteti. Arra, hogy a kezdetben mit sem sejtő Irene gyanút fog, amikor elbúcsúzik Wilhelminétől és rájön, hogy Ferdinand a titkos szerető, csak a következő mondat utal: „*Ferdinand nem válaszolt, csak azt érezte, hogy Irene egyazon sötét pillantással fogja át őt és Wilhelminét*"[16] (983), valamint Irene rövid megjegyzése: „*Tehát Ön volt*"[17] (984). Hogy Irene búcsúja

[14] „Im Fiaker, der ihn nach den Sophiensälen führte, wurde ihm wieder etwas beklommen ums Herz."

[15] „wo hier einerseits das Recht, andererseits die Verantwortung anfängt, das läßt sich schwer entscheiden."

[16] „Ferdinand erwiderte nichts und fühlte nur, wie Irene ihn und Wilhelmine mit einem und demselben dunklen Blick umfaßte."

[17] „Also Sie".

büntetésként értelmezhető, szintén csak oksági attribúcióval következtethető ki, feltételezve az összefüggést Irene csókja, a közvetlenül utána következő elutasítás, valamint Ferdinand azon felismerése között, „*hogy az emberek belehalhatnak a reménytelen szerelembe*"[18] (984). Mivel azonban mindezt kizárólag Ferdinand nézőpontjából mutatja be az elbeszélés, az események Ferdinand értelmezéseként jelennek meg. Ő az, aki Irene tekintetét bűnössége felismeréseként értelmezi: „*Ferdinand nem válaszolt, csak azt érezte, ahogy Irene egyazon sötét pillantással fogja át őt és Wilhelminét*"[19] (983), aki a lány hangjában gyűlöletet vél hallani: „*mintha döbbenet, rémület és gyűlölet reszketett volna a hangjában*"[20] (984), és aki a lány csókját egy egészen különleges csóknak érzékeli: „*Olyan csók volt ez, amilyet, úgy gondolta, még soha nem érzett, olyan illatos és titokzatos*"[21] (984). Irene tekintete és csókja tehát Ferdinand nézőpontjából értelmeződik bosszúként; a novella második részében Ferdinand ugyanúgy elmeolvasó, mint ahogy az olvasó az: Irene viselkedése alapján következtet Irene gondolataira, érzéseire és szándékaira és ezeket a tettéért kapott büntetésként éli meg. Épp ezért azt mondhatjuk, hogy az elbeszélés nem annyira bosszútörténet, mint inkább a szégyen és bűntudat története, amelyben a másik viselkedése a szégyen és bűntudat szemszögéből érzékelhető büntetésként.

5. Összegzés

A halott Gabriel című novella érzékletesen szemlélteti az átélt beszédnek az olvasó morális ítéletére gyakorolt hatását. Egy olyan világot hoz létre, amelyben a bűn és a büntetés nem előre meghatározott erkölcsi és társadalmi kategóriák alapján, hanem a cselekvő én tudatában dől el: a szereplő önmagát ítéli el, saját magát bünteti súlyos bűntudattal és az ő értelmezésében lesz mások viselkedése bosszú és büntetés. Az elbeszélés világában a bűntudat a legkíméletlenebb büntetés, amely alól a tagadás és önigazolási kísérletek sem mentenek fel. Az átélt beszéd polifonikus szerkezete ebben az esetben nem egy szereplői és egy tőle független elbeszélői nézőpont összefonódását, hanem az én két rétegének, a felettes énnek és a tudatalattinak a konfliktusát jeleníti meg. Az olvasó ebben a helyzetben a szereplő belső vívódásának szemtanúja, akit morális ítéletében nem társadalmi

[18] „Menschen aus hoffnungsloser Liebe sterben können […]"

[19] „Ferdinand erwiderte nichts und fühlte nur, wie Irene ihn und Wilhelmine mit einem und demselben dunklen Blick umfaßte."

[20] „Und es war ihm, als bebte Staunen, Grauen, Haß in ihrer Stimme."

[21] „Es war ein Kuß, wie er noch niemals einen gefühlt zu haben glaubte, so duftend und so geheimnisvoll […]."

normák és szabályok, hanem a szereplő önmagára vonatkozó érzelmei: szégyene és bűntudata informálják. Az olvasó ezáltal sokkal inkább elmeolvasóként, mint ítélkezőként érezheti magát megszólítva a szöveg által.

Irodalom

Abbott, H. Porter 2002. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Banfield, Ann 2015. *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*. Oxon, New York: Routledge.

Blair, Rachel J. R. 2005. Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations. *Consciousness and Cognition* 14: 698–718.

Bortolussi, Marisa – Peter Dixon 2003. *Psychonarratology. Foundations for the empirical study of literary response*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delfitto, Denis – Gaetano Fiorin – Anne Reboul 2016. The semantics of person and de se effects in free indirect discourse. *SpringerPlus* 5: 1451.

Fludernik, Monika 1993. *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*. London, New York: Routledge.

Genette, Gérard 1990. *Narrative discourse: An essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.

Graesser, Arthur C. – Cheryl Bowers – Brent Olde – Victoria Pomeroy 1999. Who said what? Source memory for narrator and character agents in literary short stories. *Journal of Educational Psychology* 91: 284–300.

Guéron, Jacqueline (szerk.) 2015. *Sentence and discourse*. Oxford studies in theoretical linguistics 60. Oxford: Oxford University Press.

Hakemulder, Jemeljan 2000. *The Moral Laboratory. Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Hakemulder, Jemeljan – Emy Koopman 2010. Readers closing in on immoral characters' consciousness. Effects of free indirect discourse on response to literary narratives. *JLT* 4: 41–62.

Lerch, Gertrud 1922. Die uneigentlich direkte Rede. In: Klemperer, Viktor – Lerch, Eugen (hrsg.): *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler zum 6. September 1922*. Heidelberg: C. Winter. 107–119.

Mellmann, Katja 2010. 'Objects of ‚empathy'. Characters (and other such things) as psycho-poetic effects. In: Jens Eder – Fotis Jannidis – Ralf Schneider (szerk.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Berlin, New York: de Gruyter. 416-441.

Schmid, Wolf 2005. *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter.

Schnitzler, Arthur 1961. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Werke*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer.

Tátrai Szilárd 2022. A gáncs nélküli lovagok stílusa. Az ironikus értelmezés lehetőségei Szerb Antal novelláiban. In: Bónus Tibor – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Prózára hangolva. A 20–21. századi elbeszélő próza a magyar és a világirodalomban*. Budapest: ELTE. 139–158.

Free indirect speech and reader empathy. Person marking in Arthur Schnitzler's narratives

In narrative texts, readers can connect to the characters to varying degrees, and this connection is influenced by the reader's individual capacity for attachment as well as the depiction techniques employed in the text. In my study, I aim to focus on the latter. In the development of reader empathy, the literature primarily emphasizes the essential role of narrative perspective, level of detail, modes of consciousness representation, and person marking. In my study, I explore the question of how free indirect speech (also known as erlebte Rede) influences the development of reader empathy, what types of person marking characterize free indirect speech, and how all of this shapes reader empathy. To examine this question, I approach the topic through the analysis of the narrative works of Arthur Schnitzler, an Austrian prose and drama writer. Schnitzler's significance in literary history lies, among other things, in his innovative combination of narrative perspective and narrative voice, which made the characters' consciousness transparent in a special way.

Keywords: free indirect speech, empathy, person marking, Schnitzler, narrative

Horváth Márta
Szegedi Tudományegyetem
horvathmarta8@gmail.com

Krizsai Fruzsina

Aposztrofikus mintázatok különböző lírai műfajokban: a táncdalszöveg és a halottbúcsúztató vers esete

Kivonat

Az aposztrofénak mint a líra jellegadó tulajdonságának a jelentősége kognitív poétikai és pragmatikai kutatások egyaránt időszerű kérdése. A dolgozat két egymástól jelentősen különböző, de egyaránt lírainak tekintett műfaj, a 20. századi halottbúcsúztató vers és a táncdalszöveg vizsgálatával kívánja bővíteni az elmúlt évek kutatási eredményeit. Abból az előfeltevésből indul ki, hogy az aposztrofikus mintázatok nem kizárólag eminens szövegek jellegadó sajátosságai lehetnek, hanem különböző funkciót betöltő szövegekben egyaránt megfigyelhetők a műfaj felől motivált személyjelölési mintázatként. A dolgozat elsődleges célja a két szövegcsoportban fellelhető aposztrofikus mintázatok, azok szövegbeli funkcióinka azonosítása. Legfontosabb eredménye, hogy megfigyelhetővé teszi az aposztrofénak a két különböző műfajbeli működését, amely ezáltal a műfajok egymástól való elhatárolásának szempontja lehet. Eközben az aposztroféról mint jellegadó lírai tulajdonságról is új adalékokkal szolgálhat, amennyiben különböző műfajokban más-más aposztrofikus mintázatok azonosíthatók, illetőleg amennyiben egyes műfajokra jellemzőbb sajátos mintázatok előfordulása, mint más műfajokban.

Kulcsszavak: aposztrofé, könnyűzene, halottbúcsúztatás, műfaj

1. Bevezetés

Az aposztrofénak mint a líra jellegadó tulajdonságának a jelentősége és potenciálja kognitív poétikai és pragmatikai kutatások egyaránt időszerű kérdése. Az elmúlt években az aposztrofé műfajjelölő funkciójára vonatkozó ismereteink elsődlegesen eminens szövegbeli működésből kiinduló, szépirodalmi szövegek és alternatív dalszövegek vizsgálati eredményeivel bővültek (lásd többek között Domonkosi 2018; Pethő 2018; Tátrai 2018; Tolcsvai Nagy 2018). A dolgozat

ebbe a kutatási irányba kíván illeszkedni két egymástól jelentősen különböző, de egyaránt lírainak tekintett műfaj, a 20. századi halottbúcsúztató vers és a táncdalszöveg vizsgálatával. Abból az előfeltevésből indul ki, hogy az aposztrofé működésében kimutatható eltérések motiváltak a műfaj felől, annak diszkurzív funkciójával összefüggésben is értelmezhetők, az aposztrofikus mintázatok tehát nem kizárólag eminens szövegek jellegadó sajátosságai lehetnek, hanem különböző funkciót betöltő szövegekben egyaránt megfigyelhetők a műfaj felől motivált jelentésképzési eljárás eredményeképp.

(1) Isten áldjon jó testvérem szép családoddal özvegységben (SI 40)[1]
(2) Várlak még, ahogy a nap fényét
tavasszal hívja a mező és a reszkető virág (*Hosszú forró nyár*)

A meghatározott funkciót betöltő, egy életút verses narratíváját adó halottbúcsúztatókban az egyes szám első és második személyű azonosítással a megnyilatkozó és a befogadó – azaz egy közösség tagjainak – minél részletezőbb kidolgozása a cél, ahogy ezt az (1) versrészletben is láthatjuk. A populáris kultúra lírai diskurzusaiban nem a résztvevők referenciális azonosítása alapozza meg az aposztrofé adekvát értelmezését, sokkal inkább tudássémák bizonyos nyelvi kifejezéseken keresztüli aktiválása – ezt a (2) táncdalszöveg részlete szemlélteti.

A dolgozat elsődleges célja a két szövegcsoportban fellelhető aposztrofikus mintázatok azonosítása. Legfontosabb eredménye, hogy megfigyelhetővé teszi az aposztrofénak a két különböző műfajbeli működését, amely ezáltal a műfajok egymástól való elhatárolásának szempontja lehet. Eközben az aposztroféról mint jellegadó lírai tulajdonságról is új adalékokkal szolgálhat, amennyiben különböző műfajokban más-más aposztrofikus mintázatok azonosíthatók, illetőleg amennyiben egyes műfajokra jellemzőbb sajátos mintázatok előfordulása, mint más műfajokban. A tömegkultúra egyes műfajainak vizsgálata emellett a megformáltság sajátosságainak, a személyjelölés aposztrofikus nyelvi mintázatainak feltárásával az eminens szövegektől való elhatárolás kérdéshez új eredményekkel járulhat hozzá, a leíró perspektíva előtérbe állításával a szövegek esztétikai minőségéből kiinduló vizsgálatokat is más megvilágításba helyezheti (vö. Szemes jelen kötetben).

A dolgozat elsőként az elemzés alapfogalmait járja körül, a műfaj értelmezése mellett a táncdalszöveg és a halottbúcsúztató vers funkcionális kognitív

[1] A példák forrását a dolgozat a továbbiakban zárójelben adja meg, a táncdalok esetében a dal címét jelzi, a halottbúcsúztató versek esetében pedig a 3. részben kifejtett azonosítót adja meg.

pragmatikai kiindulópontú értelmezését adja, az aposztrofé fogalmánál pedig a két tárgyalt műfajban kiemelt jelentőségű diszkurzív sémára, az aposztrofikus fikcióra fókuszál. A vizsgálat anyagának és módszereinek ismertetése után a kvalitatív elemzés eredményeit a megfigyelt jelenségek egy-egy transzparens példáján keresztül szemlélteti. Mivel korábbi munkáimban (Krizsai 2021) az aposztrofé halottbúcsúztató versekbeli működésének feltárása részletesen megtörténik, jelen tanulmány a táncdalszövegekben való működés bemutatására fókuszál. Összegzésként legfontosabb eredményei mellett olyan lehetséges kutatási irányokat vázol, amelyek tovább árnyalhatják az aposztrofé működésével kapcsolatos ismereteinket és a líraiságnak a különböző könnyűzenei műfajok felőli jelentőségéről való tudásunkat.

2. Elméleti háttér

2.1. A táncdal és a halottbúcsúztató vers

A dolgozat a műfajt a társas nyelvi cselekvés alapkategóriájaként (Kuna–Simon 2017) értelmezi, amely egyszerre a nyelv, a diskurzus és a megismerés közös kategóriája (Stukker–Spooren–Steen eds. 2016), valamint kontextualizációs utasításegyüttes (Black 2016: 36). Bahtyin műfajkoncepciójára támaszkodva árnyalja műfaj nyelvészeti megközelítésének társas aspektusát a folklorisztika vonatkozó meglátásaival. Bahtyinnál (1988: 261) a beszéd műfajai a beszélőközösségek által intuitív módon számon tartott és működtetett természetes kategóriák, Liszka (2011: 28) és Voigt (2014: 261) pedig azt emeli ki, hogy azonos műfajba tartozó szövegek a megismerés azonos területére irányulnak és a közösség életében hasonló funkciót töltenek be. Ebből a kiindulópontból lehet tehát a műfajnak alapvető jelentősége a két, sok tekintetben különböző, de egyaránt aposztrofikus mintázatokat mutató szövegcsoportban, a halottbúcsúztató versben és a táncdalban. Az aposztrofé adekvát értelmezéséhez ugyanis alapvető a műfajra vonatkozó tudás, az aposztrofikus konstrukciók mindkét vizsgált műfaj esetében összefüggésben állnak a műfaj társas szerepével.

A két műfaj közös jellemzője, hogy a szöveg létrehozása és az előadás elkülönül egymástól, a medialitás pedig meghatározó a szövegalkotás szempontjából. A halottbúcsúztató versek esetében a versek tulajdonképpeni megrendelői az elhunyt hozzátartozói, akik maguk is jelen vannak a vers majdani elhangzásakor. Ebben az esetben tehát jól körülhatárolható a befogadók köre, csakúgy, mint az ő szöveggel kapcsolatos igényeik és elvárásaik: a vers megírását megelőzően az elhunyt családja egyeztet a kántorral arról, hogy pontosan mi szerepeljen

a szövegben. A táncdalok befogadói ennél jóval tágabb és sokkal kevésbé körülhatárolható közeget jelentenek. Az ő igényeikre, preferenciáira (esetleges elvárásaira) közvetetten, például a táncdalfesztiválok tévés és rádiós közönségszavazásaiból és közönségdíjaiból következtethetünk (Gáncs–Zoltán 2004: 154), az egyes művek népszerűségnek azonban a zenei megalkotottság legalább annyira összetevője lehet, mint a szöveg. A táncdalok potenciális befogadója emellett a táncdalfesztiválok 12-20 tagú zsűrije, melyben a Magyar Televízió mellett a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat, a KISZ és a sajtó is képviseltette magát és különdíjat is osztott (Gáncs–Zoltán 2004). Tágabban és a líraiság felől értelmezve mindkét műfajjal szemben megfogalmazódó elvárás a szövegben elhangzottakkal való azonosulás igénye. Alapvető különbség azonban, hogy pontosan mivel való azonosulás lehetőségét kínálják fel a szövegek, és mennyire meghatározottak ennek a körülményei.

Míg a halottbúcsúztató versnek egyes életesemények narratíváiban és a halál eseményéhez kapcsolódó lírai megszólalásmódban egyaránt meghatározója a referenciális azonosítás és az azonosíthatóság, addig a táncdalok szövegében bizonyos szociokulturális viszonyulások hétköznapi dialógusbeli megjelenítése kerül előtérbe. Pethő Józsefnek (2018: 272) az aposztrofé szépirodalmi szöveg viszonylatában tett megállapítása a táncdalszöveg esetében is helytálló: „[…] a közvetlen odafordulás beszédhelyzete a jelentésképzésben azért játszik központi szerepet, mert a befogadó számára olyan fikcionális figyelmi jelenetet hoz létre, amely közvetlensége, hétköznapi ismerőssége által a külső szemlélő, a (tényleges) befogadó számára a diskurzushoz való hozzáférésnek egy olyan lehetőségét kínálja fel, amely képes közvetlen, kvázi személyes élményként megjeleníteni azt a lírai alany által megélt és közvetített […] élményt". Ballagó (2021: 269) a lírai diskurzus résztvevőinek szituáltságáról szóló empirikus vizsgálata pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy különböző szociokulturális attitűdök azonosítása személyek azonosítása nélkül is megvalósulhat. Falyuna (2018: 90–92) pedig kortárs könnyűzenei szövegek személyviszonyainak elemzésekor arra mutat rá, hogy az általa vizsgált szövegek nem kínálnak lehetőséget a tényleges és a fiktív diskurzus résztvevőinek az azonosítására, bizonyos esetekben a fiktív és a tényleges diskurzus elhatárolására sem. Ennek a dilemmának a feloldásában lehet termékeny a személyviszonyok, egyúttal a személyjelölés nyelvi kifejezéseinek a műfaj felőli értelmezése.

A táncdalszöveg műfaj felőli értelmezéséhez megkerülhetetlen a Kappanyos András (2017: 68) által kínált klasszifikáció. Kappanyos (2017: 68) esztrádként definiálja „azt a fajta hagyományos szórakoztató és tánczenét, amely semmiféle

szellemi vagy morális kihívást nem támaszt, az emberi viszonyokat és érzelmeket felszínesen, közhelyes, idealizáló, gyakran nosztalgikus pátosszal ábrázolja, amely nem a jelenségek mélyebb megértésére, hanem (kész sémák felmutatásával) a megértés iránti igény elaltatására törekszik", a táncdalra pedig pusztán a Kádár-korszak kultúrpolitikai törekvései vezérelte taxonómiai kategóriaként tekint a beat-dalok és a hagyományos esztrád könnyűzene együttes kezelésére.[2] Ugyan a hazai könnyűzene ilyen történeti megközelítésében a táncdal az esztrád és a beat-dalok közös absztrakt kategóriájaként jelenik meg, a jelen dolgozat a táncdalt használatalapú kategóriaként kezeli. Táncdalszövegként ezért elsődlegesen a hagyományos szórakoztató és tánczene szövegére tekint azzal a kiegészítéssel, hogy a Kappanyosnál kifejezetten negatív megítélésű sematikus világreprezentációkhoz nem rendel esztétikai minőséget. A táncdalszöveg tehát széles közönségnek szóló, énekes előadásra tervezett szórakoztató műfaj, amely hétköznapi életesemények narratív vagy lírai megközelítését adja valamilyen rímes formában. Szerzője a dalszövegíró, a szövegek létrehozását a történeti (dal)szöveghagyomány és a potenciális befogadók (a keletkezés idejének magyar társadalma) elvárásai egyaránt befolyásolhatják.

A dolgozat nem vállalkozik a különböző könnyűzenei műfajok dalszövegeinek, azok egymáshoz való viszonyának feltárására, azonban fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a könnyűzenei szövegek nyelvi megformáltságukban, valamint lírai és narratív jelleg tekintetében zenei műfajonként nagy eltéréseket mutathatnak. A blues műfajban jellemző lehet valamely konkrét valóságreferencia dalszövegbeli megjelenítése (amelynek eklatáns példája Takács Tamás Rolling Stones című dalszövege), egyes metálzenei szubzsánereknél pedig kifejezetten programszerű törekvés figyelhető meg fiktív vagy valós események (mitológiák, történelmi események) felhasználása a dalszöveg narratívájában (lásd Fejes 2017). A nyelvi megformáltság sajátosságai tehát nem csak a könnyűzenei szövegek viszonylatában (vö. Tátrai 2012; Ballagó 2021; Szemes jelen kötetetben), hanem tömeg- és szubkulturális műfajok elhatárolásával összefüggésben is további vizsgálatot igényelhetnek (a slágerek szociológiai és zenetudományi megközelítéséhez lásd Vitányi–Lévai 1973; Hadas 1983; a korszak kurrens kutatási irányainak áttekintéséhez pedig Havas–Wágner 2020).

A halottbúcsúztató versre a műfaj fenti megközelítésmódjából kiindulva, korábbi kutatási eredményeimre alapozva a következők jellemzők: falusi, paraszti közösségekhez köthető, a temetés előtt elhangzó alkalmi költemény. Szerzője,

[2] Bővebben lásd Gáncs–Zoltán 2004: 7, vö. Szalai 2021: 272; a táncdalok mellett a hatvanas évek végétől jelenik meg a hagyományos esztrád könnyűzenével szembe helyezkedő minőségi könnyűzene, melynek meghatározója a közösségteremtés (Szalai 2021: 266), azaz hogy a társadalom különböző csoportjait közös kérdések tematizálásával közelíti egymáshoz.

a kántor meglévő sémák felhasználásával, de az elhunytat gyászoló közösség elvárásai, a hozzátartozók igényei alapján írja meg a verseket. A meglévő sémákat a kántori segédkönyvekben fellelhető és a kántorok egymás között megosztott versek kialakította és fenntartotta szöveghagyomány jelenti, a gyászolók igényei pedig az egyes búcsúztatók hosszát és tartalmi összetételét (például ki és milyen részletességgel szerepeljen a szövegben) határozzák meg (Kríza 1993: 15; Sápy 2013: 4; bővebben Krizsai 2021: 23–25).

Az összevetés a szövegek egy jellemzőjére, az aposztroféra mint a lírai műfajok jellegadó tulajdonságára fókuszál. Azt feltételezi, hogy az aposztrofikus diskurzus adekvát értelmezésének fundamentuma a műfaj felőli értelmezés. Azonban korántsem ilyen egyértelmű, hogy az aposztrofé a különféle lírai műfajokban (mint amilyen a dolgozat megközelítésében a táncdal és a halottbúcsúztató vers is) a lírai megszólalásmód alapvető lehetőségeként van jelen, vagy pedig kifejezetten azoknak a műfajoknak a jellegadó tulajdonsága, amelyek a benne rejlő potenciált más műfajokra nem jellemző módon aknázzák ki. Utóbbi esetben ugyanis elkülöníthetők olyan műfajok, melyekben az aposztrofé mintázatai a jellegadó tulajdonságok azoktól, amelyekben nem.

2.2. Az aposztrofé

Az aposztrofénak a dolgozatban alkalmazott funkcionális kognitív pragmatikai definíciója lényegileg különbözik attól a retorikai fogalomértelmezéstől, amely az aposztrofét alakzatként, a szövegfolytonosság megszakításával járó elfordulásként (Szathmári 2008: 121–122) írja le. Kognitív nyelvészeti perspektívából az aposztrofé szerkezeti és műveleti jellemzői egyaránt megfigyelhetők, és értelmezhetővé válnak abban az interszubjektív viszonyrendszerben, amely az aposztrofikus megnyilatkozások kontextuális feldolgozásának a közegét jelenti.

Az aposztrofikus diskurzus során a megnyilatkozó a megnyilatkozás tényleges címzettjétől egy másik entitás felé fordulva kezdeményez nyelvi interakciót (Tátrai 2011: 58, 2017: 945). A kontextuális feldolgozás mikéntjének alapvető jelentősége van az aposztrofé szempontjából, mivel az prototipikusan olyan közvetlen interakcióban zajló közös figyelmi jelenetet hoz létre, amely párhuzamos és egyidejű a tényleges megnyilatkozás terével és idejével. Ebből nem csupán az következik, hogy a térbeli tájékozódás centrumát a résztvevők elhelyezkedése jelöli ki, hanem a fizikai állapoton túl a társas és a mentális állapotok nyelvi megjelenítésére és azok feldolgozásának a mikéntjére is hatással van. A társas viszonyok sajátos szerveződéséből következik az is, hogy az aposztrofé bizonyos nyelvi megismerési módozatként is funkcionál: a világról való tapasztalatok olyan

megképzését teszi lehetővé, amelyben a megismerés tárgyaként megjelenített entitás az interszubjektív viszonyrendszer részesévé válik (Tátrai 2018).

Az aposztrofénak többféle kategorizációs lehetősége ismert (vö. Smith 2007), ezek közül a dolgozat a vizsgált két műfajjal összefüggésben a faktuális és a fikcionális aposztrofé megkülönböztetésére alapoz. A vizsgált szövegekbeli előfordulásokat fikcionális aposztrofénak tekinti (az aposztrofikus fikcióhoz mint a lírai megszólalásmód jellemzőjéhez lásd Simon 2016; Domonkosi 2018; Pethő 2018). A faktuális aposztrofával szemben a fikcionális aposztrofé olyan befogadót feltételez, akivel potenciálisan nem folytatható tényleges nyelvi interakció, de a diskurzusban az aposztrofikus megszólítás befogadójaként jelenik meg. Simon Gábor (2016: 124) a lírai diskurzusok viszonylatában a következőképp fogalmaz: „a lírai én az aposztrofé megvalósításán keresztül olyan entitással és/vagy annak világával lép kapcsolatba, amely közvetlenül elérhető számára, ugyanakkor nem saját korábbi tapasztalataiból vagy asszociációiból épül fel, tehát egyszerre függ és független a lírai éntől, egyszerre van közel és távol – egy prezentifikált világ." A megnyilatkozó ezzel a prezentifikált világgal tehát képes a saját világhoz való viszonyát is reflektálttá tenni. Culler (2015: 211) a hatás, a tulajdonképpeni megnyilatkozói szándék és a befogadás viszonylatában közelít ehhez: "the strategy of positing an addressee is a way of securing particular effects, producing distinctive impressions of voice through unusual utterance, while in fact writing for the reader."

A vizsgált két műfajban azonban az aposztrofé egymástól jelentősen eltérő működésmódjai figyelhetők meg. A halottbúcsúztató versben a halottbúcsúztatás eseményének résztvevői konstruálódnak meg a fiktív diskurzus különféle diszkurzív résztvevőiként és kezdeményeznek nyelvi interakciót más valós vagy fiktív résztvevőkkel. Az elhunytat búcsúztató kántor a saját (egyes szám második személyű) vagy a közösség (többes szám első személyű) valós kiindulópontjából szól a közösséghez vagy az elhunythoz, valamint az elhunyt (egyes szám első személyű) fiktív kiindulópontjából szól a közösséghez vagy más fiktív ágensek felé fordul. A táncdalszövegben ezzel szemben nem egy konkrét esemény valós és/vagy fiktív résztvevőinek egymáshoz való diszkurzív viszonya konstruálódik meg: dalszerző, előadó, közönség és további fiktív ágensek egymáshoz való viszonya helyett a szövegek a mindennapi konverzáció egyes dialógusait imitálják (vö. Pető 2018).

3. Anyag és módszer

A táncdalszövegek vizsgálata a műfaj mennyiségi tekintetben és elismertség szempontjából egyaránt kiemelkedő szövegírójának, Szenes Ivánnak

az életművén keresztül történt. A választást a szerző jogörökösei által működtetett szenesivan.hu internetes oldalon rendszerezetten elérhető szöveganyag mellett Szenes Iván szövegeinek a népszerűsége is indokolta: „csaknem kétezer dalszöveget írt, az Artisjus 2000-es kimutatása szerint ő volt Magyarország legtöbbet játszott szerzője" (szenesivan.hu).

A szeneisvan.hu oldalon fellelhető teljes szövegmennyiséget a hazai táncdalfesztiválokon, más hazai versenyen (pl. a Magyar Rádió Tessék választani! című versenyén) és nemzetközi dalfesztiválokon elért eredmények alapján 86 díjazott alkotásra szűkítettem, ebből a 86-ból választottam ki a kvalitatív elemzéshez 22 slágert.[3]

A halottbúcsúztató versek olyan kéziratos néprajzi gyűjtésből, Bartha Elek (1995) dél-gömöri halottbúcsúztató verseket közreadó munkájából származnak, amely lehetővé teszi egy, keletkezési idő és szerzőség tekintetében a Szenes Iván életművéhez hasonló minta vételét. Így 22 1972 és 1985 között keletkezett dél-gömöri halottbúcsúztató verset vizsgáltam, melyek két kántor, Stubendek István és Lóska Ferencné működéséhez kapcsolhatók. A két szerző azonos időben, egymáshoz közeli területen látott el kántori feladatokat, a szövegek egymással való megosztása így nem csak elképzelhető, de kifejezetten valószínű is, a dolgozat ezért együtt kezeli a két szerző szövegeit. A minták időbeli illesztésének célja kiküszöbölni az aposztrofé különféle működésének hátterében álló esetleges történeti okokat.

A vizsgálat a szoros olvasás módszerével állapította meg, hogy a megszólalások mely szöveghelyeken tekinthetők aposztrofikusnak. Ezt követően az aposztrofikus megnyilatkozások kézi annotálása történt. Mivel a szövegek többségében a (tag)mondathatárok egybeestek a sorok határaival, az egyes szövegsorokra alapvetően elemi jelenetekként tekintettem, a (2) dalszövegrészlethez hasonló soráthajlásos előfordulásoknál azonban értelemszerűen nem kezeltem elválasztóként a verssorhatárt. Az annotálás során a személyjelölés elemi jelenetbeli lehetőségeit (nominális, lehorgonyzott igealak, személyes és mutató névmás, referenciapont-szerkezet, bővebben lásd Tolcsvai Nagy 2017: 430) egyszerű szövegszerkesztőben < > jelölőkkel láttam el, a szövegsort követően pedig ugyancsak

[3] A jelen vizsgálatban részt vevő dalszövegek így a következők*: Add már Uram az esőt; Annál az első ügyetlen csóknál; Annyi ember él a földön; Ez az utolsó tánc; Ha legközelebb látlak; Hosszú az a nap; Hosszú forró nyár; Isten véled édes Piroskám; Kicsi gyere velem rózsát szedni; Kicsit szomorkás a hangulatom máma; Kislány a zongoránál; Lazítani; Mama; Mindenkinek van egy álma; Mondd, miért szeretsz te mást; Nálad lenni újra jó lenne; Nehéz a boldogságtól búcsút venni; Találd ki gyorsan a gondolatom; Találkozás egy régi szerelemmel; Tölcsért csinálok a kezemből; Úgy szeretném meghálálni; Újra otthon*.

< > jelölők között adtam meg az annotálás címkéit: az egyes szám első és második, valamint a többes szám első és második személyt jelöltem (E/1, E/2, T/1 és T/2 címkékkel). Mind a megnyilatkozói, mind a befogadói pozíció mellett jelen volt az azonosíthatóság szempontja is, azaz, hogy az egyes szövegsorokban ki az E/1, emellett az annotált egységhez kapcsolódó releváns megjegyzés is ide került. Így például az *Add már Uram az esőt* sor annotálása a következőképp történt: Ad<d> már, Uram, az esőt! <E/2 = isten, megszólítás>. Az egyes és többes szám első személyű megnyilatkozói kiindulópont esetében nem csak annak van jelentősége, hogy az elemi jelentben azonosítható-e vagy jól körülhatárolható-e a megnyilatkozó(k köre), hanem az is, hogy a fiktív megnyilatkozó mellett azonosítható-e a tényleges beszélő.

A két műfaj összehasonlító vizsgálatának alapját az adja, hogy – bár jelentősen különböznek egymástól – medialitásukat tekintve jelentős hasonlóság fedezhető fel bennünk, amennyiben mindkettőre egy, a potenciális befogadói igények és elvárások által meghatározott műfajként tekintünk. A két műfajjal szemben támasztott befogadói elvárások az absztrakció szintjén nem sokban különböznek egymástól, hiszen mindkét műfaj esetén a szövegben elhangzottakkal való azonosulás igénye fogalmazódik meg.

4. Elemzés: aposztrofikus mintázatok a két műfajban

A következőkben a szövegekben megjelenített beszédpartnerek kidolgozásának mikéntjét mutatom be a két műfajban. Az előforduló aposztrofikus mintázatokról általában elmondható, hogy a megnyilatkozás valamilyen kiindulópontból (egyes szám első vagy többes szám első személy) egy befogadóhoz (egyes szám második személy), a befogadók valamilyen módon kijelölt csoportjához (többes szám első vagy második személy), vagy pedig valamely fiktív entitáshoz szól.

A következő négy példa azt szemléltetik, hogy az aposztrofé a fiktív és a tényleges diskurzus szerveződésének egymáshoz való viszonya és a társas viszonyok nyelvi kifejezésében betöltött funkciója szempontjából különbözik a két műfajban.

(3) a. Fiatalon hagysz itt minket ráértél volna még menni (SI 18)
b. Elfáradtam, megpihenni hozzád térek Istenem (LF 1)

(4) a. de az utolsó tánc még jár nekünk (*Az utolsó tánc*)
b. Add már Uram az esőt (*Add már Uram az esőt*)

A (3a) példában a gyászoló közösség kiindulópontjából válik hozzáférhetővé az elhunyt és a halál eseménye, a (3b)-ben pedig az elhunyt fiktív megnyilatkozói kiindulópontjából (vö. Krizsai 2021: 66–67). A (3a) versrészletben a megszólított, a (3b)-ben pedig a megnyilatkozó olyan személy, akivel a diskurzus résztvevői tényleges nyelvi interakcióba léphettek a megnyilatkozás jelenét megelőzően, az aposztrofikus fikció tehát akár korábbi tényleges diskurzust is imitálhat. A (4a) példában ezzel szemben a többes szám első személyű nyelvi konstrukció nem egy konkrét eseményhez köti a megnyilatkozást, a beszédpartnerek társas kapcsolatát jelzi metonimikusan, egy konkrét eseményt a figyelem előterébe helyezve, a (4b) dalszövegrészlet pedig olyan entitást von be a diskurzusba, akivel jellemzően aposztrofikus fikció keretében kerülhetünk nyelvi interakcióba. A (3) és a (4) példák feldolgozásában egyaránt meghatározó a műfaj kontextualizációs utasításegyüttesként működése: a (3) verssorokban a műfaji jellemzők is támogatják az elhunynak a megnyilatkozóként vagy megszólítottként való feldolgozását (ő az, akinek a búcsúztatására készült a vers), a (4) példákban pedig a dalszöveg sémája felől nyilvánvaló, hogy a többes szám első személyű konstrukció nem a dalszerző és az előadó kettősére, sem az előadó és a közönség együttesére vonatkozik, az Isten felé forduló megnyilatkozó pedig a megnyilatkozás jelenében legfeljebb imitálja, de nem végzi az imádkozást.

(5) a.
Elfáradtam megpihenni hozzád térek Istenem
Agg szolgádnak nagy jutalmul szent vigalmat adj nekem
Az életnek baját terhét vállainkról levevéd
Vágyva fekszem koporsómba lelkem vágyva tör feléd (LF 1)

b.
Gyere, gyere, gyere drága cimborám,
gyorsan vigasztalj,
Látod, összeroppanok már.
Gyere, gyere, gyere, drága jó gitár,
Kell egy vigaszdal,
amitől a panasz hamarosan odébbáll (*Kicsit szomorkás a hangulatom máma*)

Az (5) részletek ugyancsak a nyelvi megismerés korlátaitól való eltekintés működését példázzák. A (4b) dalszövegrészlethez hasonlóan az (5a) versrészlet megnyilatkozója is egy fiktív beszédpartner, Isten felé fordul, megnyilatkozása azonban

túlmutat a konvencionális imaszövegen: a halál eseményének olyan értelmezését kínálja, amelyben az az idézetbeli beszédpartnerek cselekvéseinek következménye. Az (5b) az idézett dalszövegrészletben ugyancsak egy nem potenciális beszédpartner fiktív diskurzusba való bevonása történik meg. A gitár és a cimbora közti konreferencia feltételezését a kettő azonos jelzője (*jó*) is támogatja, valamint az, hogy a korábbi szövegrészletektől eltérően megfigyelhető két megszólítás egyaránt abban a tágabb eseménysorban értelmezhető, amelyben a megnyilatkozónak támogatásra van szüksége. Fontos megjegyezni, hogy a vizsgált korpuszban csupán ebben az egy esetben fordult elő egynél több olyan aposztrofikus megszólítás, mely különböző befogadókhoz szól, de a befogadók között koreferencia állhat fenn.

4.1. Megnyilatkozói kiindulópontok

A következő szövegrészletek az egyes szám első személyű kiindulópont adekvát értelmezésének különbözőségét szemléltetik a két műfajban.

(6) a. Hozzátok is szólok ez utolsó útról (LF 3)
b. Tölcsért csinálok a kezemből,
S kiáltok vidáman (*Tölcsért csinálok a kezemből*)

A (6a) és a (6b) sorok olyan szövegrészleteket példáznak, amelyben az aposztrofikus diskurzus egyes szám első személyű megnyilatkozói kiindulópontját lehorgonyzott igealakok (*szólok, csinálok, kiáltok*) dolgozzák ki, valamint a (6a)-ban a *hozzátok* névmás perspektiváltsága, a (6b)-ben referenciapont-szerkezetként értelmezhető birtokos személyjeles főnév (*kezemből*) referenciapontja. Ezekben a részletekben tehát az egyes szám első személyű megnyilatkozói kiindulópontból megjelenített események révén tájékozódhatunk a megnyilatkozóról is (mit csinál az én vagy mi történik az énnel). Míg azonban a (6a) verssor a műfaj szempontjából meghatározó eseményhez (*utolsó út*) köti a megnyilatkozást, addig a (6b) részletben a figyelem előterében álló eseménynek nem ilyen kizárólagos a műfajhoz való viszonya. A megnyilatkozó önidézésével folytatódó dalszövegben a mondás aposztrofikus címzettje ugyan kidolgozott a *bácsi* megszólítással, a tényleges befogadó köre azonban nem. A (6a) verssor aposztrofikus megszólítottjait a tényleges befogadók köréből jelöli ki a *hozzátok* névmási elem.

4.2. Az aposztrofikus megszólított

Az aposztrofé két műfajbeli működésmódjának leírásában alapvető a befogadóként megjelenített személyek és entitások jellemzése. A halottbúcsúztató

versekben a diskurzus tényleges résztvevőinek a változatos és minél inkább azonosítható megjelenítése (az egyes szám második személyű megszólítás mellett például néven szólítással, a rokonsági kapcsolat pontos megnevezésével), valamint fiktív résztvevők diskurzusba való beemelése történik. Az aposztrofénak ez a két diskurzusbeli funkciója jól elkülöníthető egymástól, előbbit a (7a) versrészlet, utóbbit a (7b) szemlélteti.

(7) a. Juli jó sógornőm ég áldjon Pistáékkal (SI 10)
b. Ó kegyetlen halál nincs nálad kegyelem
Miért is nem hagytál még tovább itt élnem (SI 44)

A (7a) verssorban a tényleges diskurzus résztvevőjének, az elhunyt egyik gyászoló családtagjának az aposztrofikus megszólítása történik az elhunyt egyes szám első személyű kiindulópontjából. A (7b) részletben pedig egy fiktív beszédpartnerhez szól az ugyancsak fiktív megnyilatkozó, az elhunyt.

Az aposztrofikus diskurzusbeli beszédpartnerek kidolgozottságával összefüggésben megállapítható, hogy nemcsak a műfaj medialitása, hanem annak eseményspecifikus jellege is alapjaiban meghatározza a kidolgozást, a beszédpartnerek azonosítását az igényét, csakúgy mint a személyviszonyok adekvát feldolgozását és értelmezését. Azaz egy meghatározott közösség társas viszonyainak az (újra)konstruálása történik meg egy konkrét esemény viszonylatában, az aposztrofikus diskurzus résztvevőinek kidolgozását tehát ez motiválja.

A táncdaloknál ezzel szemben nem tényleges beszédpartnerek azonosítása a cél, sokkal inkább olyan sematikus szociokulturális viszonyok és diszkurzív szituációk megképzése, amelyek aktiválhatnak valamely tudáskeretet vagy forgatókönyvet. A beszédpartnerek közti társas kapcsolatnak a figyelem előterébe állítása mellett előfordul még annak a viszonynak a megjelenítése, amely megnyitja annak a lehetőségét, hogy a beszédpartnerek a megnyilatkozó kezdeményezésére együtt figyeljenek meg valamely világbeli eseményt. Ezek a fogalmi és narratív sémák azonban nem egy-egy konkrét megtörtént esethez horonyzódnak le, hanem általános világismeretre alapoznak. A referenciális azonosítás és a valamiféle séma megjelenítése közti különbség szemléletes példája a becézés két műfajbeli különböző működése.

(8) a. Te is K. Bözsi néni holtan vagy itt kiterítve (SI 43)
b. Isten véled édes Piroskám (*Isten véled édes piroskám*)

A halottbúcsúztató versekben és a táncdalokban egyaránt előfordul, hogy becéző néven említik a befogadóként megjelenített beszédpartnert, a becéző megszólítás azonban más-más funkciót tölt be a két műfajban. A (8a) részletben megszólított K. Bözsi néniről a halottbúcsúztatás kontextusában pontosan tudjuk, hogy kicsoda: a kántori jegyzetek mellett maga a versszöveg is megjeleníti az életkorát, rokonsági kapcsolatrendszerét, a néven nevezéssel pedig a közösség konkrét tagjaként is azonosítható lesz a számunkra. A becéző forma a megnyilatkozó és az aposztrofikusan megszólított közti bizalmas viszonyt is jelzi, miközben a monogram egyértelműsíti utóbbi kilétét a közösség tagjai közül. A (8b) példában Piroska néven nevezése ezzel szemben nem egy konkrét személy azonosítására szolgál. A megszólítás, a keresztnévvel említés és a becéző forma, valamint az *édes* jelző sokkal inkább a beszédpartnerek társas viszonyának a kidolgozását végzi el, vagy legalábbis a megnyilatkozó perspektívájából a beszédpartnerek közti viszony ilyenfajta feldolgozását kezdeményezi. Az *Isten véled édes Piroskám* szövege a megnyilatkozó társas viszonyainak további részleteire utal explicit vagy implicit módon, a fragmentált narratíva egyetlen megszólítottja azonban végig a *Piroska*ként azonosított fiktív beszédpartner. A szöveg záró sorában a korábbi egyes szám második személyű megszólítások helyébe többes szám első személyű lép (*Hát térjünk észre édes Piroskám!*), a korábban felkínált társas viszonyulás újraértelmezéseként konceptuális egységként jelenik meg a megnyilatkozó és a megszólított.

Az aposztrofikus mintázatok lényegi különbsége a halottbúcsúztató versben és a táncdalszövegben továbbá, hogy míg a halottbúcsúztatót a tényleges szociokulturális viszonyulások és a nyelvi interakció lehetőségeinek megjelenítése és újrakonstruálása történik, addig a táncdalszöveget nem konkrét és egyedi világtapasztalat hozzáférhetővé tétele és újrakonfigurálása motiválja. Sokkal inkább olyan szociokulturális viszonyok és diszkurzív szituációk jelennek meg, amelyben potenciálisan bárki lehet megnyilatkozó vagy befogadó. Egyes konkrét fiktív beszédpartnereknek a diskurzusba való bevonása helyett tehát a diskurzusba való bevonódás lehetősége nyílik meg.

A következő szövegrészletek az egyes szám második személlyel jelölt befogadó további kidolgozási lehetőségeit, majd a szociokulturális viszonyok és diszkurzív szituációk dalszövegbeli megjelenítését mutatják be.

(9) a. A jó isten veled László kedves férjem
Kivel szeretetben 21 évet éltem

A karjaidban aludt ki szemem világa
Csókjaid közt távoztam a síri világba (LF 12)

b. Kicsi gyere velem rózsát szedni (*Kicsi gyere velem rózsát szedni*)

c. Annál az első ügyetlen csóknál drágám
azonnal tudtam nem hagylak többé árván (*Annál az első ügyetlen csóknál*)

d. Anyuskám, anyuskám, ez így volt hajdanán (*Mama*)

Az idézett (9) részletek mindegyikében sor kerül a beszédpartner megszólítására. A (9a) a befogadó részletező nyelvi kidolgozását adja, mind objektív tények tekintetében (21 év házasság, a férj jelenléte a halál beálltakor), mind pedig a megnyilatkozó és a befogadó közti viszony (szeretetteljes házasság) tekintetében. A (9b), a (9c) és a (9d) táncdalszövegrészletekben sokkal kevésbé részletező az aposztrofikus címzettek kidolgozása. A (9b) részletben a becézésként megjelenő *kicsi*, a (9c) és a (9d) példákban referenciapont-szerkezettel jelölt, a megnyilatkozóhoz mint referenciaponthoz lehorgonyzott *drágám* és *anyuskám* megszólításokkal, valamint a *gyere* egyes szám második személyű felszólító módú ige és a *hagylak* implicit jelentésképzésből adódóan nyelvileg kidolgozatlanul hagyott ugyancsak egyes szám második személyű landmarkja.

A három szövegrészletben emellett az is látható, hogy az aposztrofikus fikcióként megjelenített sematikus szociokulturális (jellemzően bizalmas) viszonyok és sematikus diszkurzív szituációk – miközben az egyes szám második személyű megszólítás révén a diskurzusba való bevonódás lehetőségét mindenki számára egyénileg, individuumként nyitják meg – kevéssé specifikusak, így potenciálisan bárki számára hozzáférhetők. Miközben tehát az aposztrofikus odafordulás a diskurzusban való résztvevői pozíció lehetőségét teremti meg, addig a szociokulturális viszonyok és a diszkurzív szituációk sematikus jellege annak a lehetőségét, hogy bárki beszédpartnerként azonosíthassa magát vagy mást az aposztrofikus megnyilatkozásban. Az idézett (9b) és (9c) szövegsorokbeli események (virágszedés, csókolózás) a beszédpartnerek közötti közeli vagy kifejezetten romantikus viszonyt jelenítenek meg, de sem az események, sem a résztvevők nyelvi kidolgozása nem szűkíti ezeket a szociokulturális szituáltság specifikusabb megjelenítésével. A (9d) példa pedig azt szemlélteti, hogy hogyan válik hozzáférhetővé az a beszédpartnerek közötti viszony (a példában a szülő-gyermek kapcsolat), amely lehetővé teszi a figyelem irányítását bizonyos eseményekre, a dalszöveg (9d) részletben nem szereplő pontjain például egy szerelmi kapcsolatra vonatkozó dilemmákra.

4.3. A beszédpartnerek kidolgozása sematikus szituációkban

A következő részletek elemzése azt mutatja meg, hogy a táncdalszövegek hogyan értelmezhetők a fiktív beszédpartnerek közös tudásának a viszonylatában, bizonyos viszonyok és hétköznapi dialógusok megidézésének a szándéka felől is. A táncdalszövegek egy részében ugyanis maguk a beszédpartnerek kevéssé kidolgozottak. Ezekben a szövegekben jellemzően a köztük fennálló szociokulturális viszonyok kidolgozása kerül előtérbe.

(10) Találd ki gyorsan a gondolatom,
mi az, amit szeretnék (*Találd ki gyorsan a gondolatom*)

A (10) szövegrészletben a beszédpartnerek kidolgozása a lehorgonyzott igealakokon (*találd, szeretnék*) történik, ez a szöveg egészére jellemzőnek tekinthető, ahogyan a beszédpartnerek közti kapcsolatra vonatkozó egyezkedés felkínálása. A megnyilatkozónak a befogadóhoz szóló direkt kérése a tudat működésére való reflektálás mellett arra mutat rá, hogy a megnyilatkozó tudatműködésének figyelembe vétele vagy figyelmen kívül hagyása hatással lehet a beszédpartnerek közötti kapcsolat alakulására.

A korábban idézett (9c) példában a tudatműködésre vonatkozó reflexió a megnyilatkozói perspektívának az ehhez kötődő megjelenítésére szolgál, a (10) részlet azonban egy olyan fiktív diskurzust jelenít meg, amelyben a tényleges és az aposztrofikus beszédpartnerek tudása sem azonos, a dalszövegbeli implikatúrák egymásutánja azonban többféle lehetőséget is kínál az aposztrofikus címzett (és a tényleges befogadók, a közönség) számára a kérés teljesítésére, vagyis arra, hogy mit szeretne a megnyilatkozó. A korábbiakkal összevetve ennek a példának a jelentősége abban is megmutatkozhat, hogy az események és a személyviszonyok alulspecifikált jellegének a hátterében a fiktív diskurzus résztvevőinek a közös tudását is feltételezhetjük: a beszédpartnerek pontosan tudatában vannak annak, hogy az idézett megnyilatkozásban ki az én és ki a te.

(11) Ha legközelebb látnál
neked se lesz vidám
ha rosszabb lesz a vártnál
nem az én hibám (*Ha legközelebb látlak*)

(12) Nálad lenni újra jó lenne
Két karodba bújva jó lenne

Arcodhoz simulva jó lenne
De kár, hogy már nincs erre mód (*Nálad lenni újra jó lenne*)

A (11) és a (12) példákban a beszédpartnerek névmási (*neked, én, nálad*) kidolgozását láthatjuk, a közöttük fennálló viszonyok konstruálása szövegsoronként (mintegy elem jelenetekként) történik. A korábbi példákkal szemben csupán egy befogadóhoz lehorgonyzott igealak (*látnál*) és egy névmási elem (*neked se lesz*) fordul elő, valamint egy, a megnyilatkozóhoz mint referenciaponthoz lehorgonyzott főnév (*hibám*). A beszédpartnerek és az ő világbeli viszonyaik belső temporalitására a homogén egymásutániság jellemző (valami valamilyen / valamilyen lesz). A (12) példa a névmási lehorgonyzás mellett a befogadóhoz lehorgonyzott főnevekkel (*arcodhoz, karodba*) jelöli a beszédpartnerek egymáshoz való viszonyát, de magát a megnyilatkozó ént nem explikálja, az utolsó sorban pedig a negatív attitűdöt kifejező diskurzusjelölő (*kár*) mutathat a megnyilatkozás perspektiváltságára.

Az idézett (11) és (12) részletekben látható tehát, hogy sem a beszédpartnereknek, sem pedig a közöttük lévő (temporális) viszonyoknak a részletező kidolgozása nem szükséges valamiféle általános világismeret mozgósításához, melyet alapvetően meghatároz a diszkurzív szituáltság, azaz bármi is történjék, az az én és a te viszonylatában dolgozaható fel. De akár a lírai megszólalásmód egyfajta megképzésének vagy imitálásának a lehetőségeként is értelmezhető a beszédpartnerek közti társas viszonynak a megnyilatkozói kiindulópontból, az én vágyai, vélelmei, szándékai felőli megjelenítése. Ezekben a dalszövegekben tehát jellemzően nem egy-egy teljes elbeszélést kapunk, hanem olyan információegységek (szövegsorok) egymásutánját, fragmentált narratívákat, amely információk és fragmentumok közötti lehetséges összefüggés implicit, de a szövegsorok egymásra következésében egyértelmű. Az egyes sorok aktiválnak bizonyos sematikus és alapvető világismeretet, a bemutatott példákban többnyire szociokulturális viszonyok valamely aspektusát. A világismereti összetevők azonban nem szükségszerűen speicifikálódnak akár a személy-, akár a temporális viszonyokat tekintve, a táncdal szövege enélkül is körvonalaz valamiféle könnyen feldolgozható eseményt vagy eseménysort.

Az aposztrofikus diskurzus az ilyen sematikus viszonyokba való bevonódásnak a lehetőségét jelentheti a műfajban: az általa létrejövő diszkurzív szituációban kijelöli a beszédpartnerek egymáshoz való alapvető viszonyát, egyúttal lehetőséget kínál a személyviszonyoknak egy meghatározott, de kevéssé specifikált szubjektív perspektívából való megjelenítésére és feldolgozására. Potenciálisan

bárki lehet az én vagy a te, az aposztrofé a dalszövegek esetében csupán egy alapvető diszkurzív szituáció (én beszélek hozzád) megfigyelését és feldolgozása teszi lehetővé a tényleges befogadó, a zeneszám hallgatója számára.

A személyviszonyok részletező kidolgozása tehát nem szükségszerű, a társas közelség vagy távolság valamilyen alapvető jelölése azonban igen. Ez történhet a befogadó lexikai kidolgozásával, megszólításával, de pusztán csak az által is, hogy az aposztrofikus fikció keretében miféle nyelvi interakciót kezdeményez vele a megnyilatkozó.

5. Összegzés és továbbvezető kérdések

A dolgozat az aposztrofé működését két, sok tekintetben különböző, medialitás tekintetében azonban hasonlóságot mutató műfajban, a halottbúcsúztató versben és a táncdalszövegben vizsgálta. Elsődleges célja volt az aposztrofé műfajspecifikus működésének kérdéskköréhez ezidáig kevéssé kutatott műfajok megközelítésével hozzájárulni, ezzel együtt árnyalni az aposztrofé értelmezését a líra jellegadó műveleteként.

A 22 halottbúcsúztató vers és 22 táncdalszöveg kvalitatív elemzését elvégző vizsgálat fő eredménye, hogy az aposztrofé az általa létrejövő tényleges és fiktív diskurzusok és ezek egymáshoz való viszonya a két vizsgált műfaj egyikében valós vagy fiktív entitások azonosításnak, a másikban valamely nyelvi és társas cselekvési vagy viszonyulási séma megjelenítésének az alapja. A halottbúcsúztató versekben az aposztrofé művelete két, egymástól jól elhatárolható funkcióban fordul elő: az egyik a tényleges diskurzus résztvevőinek azonosítása, a másik fiktív entitások bevonása a diskurzusba. A táncdalszövegekben megfigyelhető aposztrofikus mintázatok sokkal inkább egy olyan diszkurzív alaphelyzetet jelenítenek meg, melyből kiindulva értelmezhetők a megjelenített sematikus szituatív viszonyok: a beszédpartnerek egymáshoz való viszonya, amelyre a közös figyelem irányul, valamint a beszédpartnerek közti kapcsolat egy közösen megfigyelt esemény vonatkozásában.

A táncdalszövegben tehát nem konkrét események narratíváit kapjuk, hanem a beszédpartnerek egymáshoz fűződő társas (érzelmi) és nyelvi viszonyulása válik hozzáférhetővé. Előismereteink, általános világról való tudásséméink egyrészt lehetővé teszik ezeknek a helyzeteknek a felismerését, másrészt a saját egyéni tapasztalatok felőli értelmezését. Mivel a szereplők és az események egyaránt sematikusak és jellemzően kevéssé kidolgozottak, potenciálisan bárki lehet az én vagy a te. A lírai megszólalásmód imitációja tehát pusztán a diszkurzív szituáció megképzésében áll, nem jár együtt olyan változatos és kreatív jelentésképzési

eljárásokkal, a személyviszonyok többszöri újraértelmezésével, mint amilyenek alternatív dalszövegekben megfigyelhetők (vö. Tátrai 2018; Ballagó 2021). A diskurzus résztvevőinek és a köztük fennálló viszonyoknak az alulspecifikált nyelvi kifejezése azonban a diskurzusba való bevonódás lehetősége mellett a beszédpartnerek közös tudásának is tulajdonítható: az aposztrofikus fikció megnyilatkozója és befogadója egyaránt rendelkezik ismeretekkel saját magukra és a köztük lévő relációra vonatkozóan, és a hétköznapi nyelvi tevékenységhez hasonlóan a dalszövegben is akkor történik ennek részletezőbb kidolgozása, ha például a megnyilatkozó egyezkedést kezdeményez a viszony alakításáról.

A halottbúcsúztató vers és a táncdalszöveg összevetéséből egyrészt az látszik, hogy az aposztrofikus mintázatok műfaj felőli motiváltsága különböző. Másrészt az aposztrofé mint műfajspecifikusnyelvi jellemző különböző műfajokban különböző mértékben sajátos vagy jellemző. Míg a halottbúcsúztató versben az aposztrofé a műfaj felől motivált és sajátos és specifikus működését figyelhetjük meg valamely valóságreferencia viszonylatában, addig a táncdalszövegben az aposztrofé könnyen megfigyelhetővé és feldolgozhatóvá tesz bizonyos (jellemzően érzelmi) viszonyulásokat. Ez pedig arra mutathat rá, hogy az aposztrofé a lírai diksuzrusok jellegadó, de nem szükségszerűen műfajjelölő nyelvi művelete. Ennek a megállapításnak a további árnyalásához járulhat hozzá további könnyűzenei műfajok vizsgálata. A könnyűzenei műfajok narrativitás és líraiság viszonylatában való értelmezése pedig a műfaji elhatárolás egy másik lehetséges szempontját adhatja (vö. Horváth Péter tanulmányával a jelen kötetben).

Források

Bartha Elek 1995. *Halotti búcsúztatók a dél-gömöri falvak folklórjában I–II.* Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék.

Szenes Iván honlapja: szenesivan.hu (Utolsó letöltés: 2023. 05. 22.)

Irodalom

Ballagó Júlia 2021. A lírai diskurzus résztvevőinek szociokulturális szituáltsága alternatív és populáris dalszövegekben. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.) *Líra, poétika, diskurzus.* Budapest: Eötvös József Collegium. 251–272.

Bahtyin, Mihail 1988. A beszéd műfajai. In: Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből.* Budapest: Tankönyvkiadó. 246–280.

Black, Elisabeth 2006. *Pragmatic stylistics.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric.* Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

Domonkosi Ágnes 2018. A személyviszonyok poetizálódása Závada Péter Királyok sijjogása című versében. *Magyar Nyelvőr* 142: 298–309.

Faluyna Nóra 2018. Esettanulmány a dalszövegek líraiságának elemzéséhez. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 79–94.

Fejes, János 2017. Strangers of Popular Culture – The Verbal and Pictorial Aesthetics of Mythological Metal Music. *Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio* 4(1): 37–60.

Gáncs Dénes – Zoltán János 2004. *A dallam diadala. A Táncdalfesztiválok története.* Budapest: La Ventana Kft.

Hadas Miklós 1983. „Úgy dalolok, ahogy én akarok". *Valóság* 26: 71–78.

Havas Ádám – Wágner Sára 2020. Újszerű vagy célszerű? Szemelvények a szocialista populáris zene eszköztárából. *Replika* 115–116: 143–149. DOI: 10.32564/115-116.6

Kappanyos András 2017. Az ellenkultúra domesztikálása. Táncdalfesztivál 1966–1968. In: Ignácz Ádám (szerk.) *Populáris zene és államhatalom. Tizenöt tanulmány.* Budapest: Rózsavölgyi. 64–81.

Kríza Ildikó 1993. *Felsőnyéki halotti búcsúztatók.* Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet.

Krizsai Fruzsina 2021. *A haláltól a búcsúzásig.* Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.

Kuna Ágnes – Simon Gábor 2017. Műfaj, szövegtípus, szövegfajta. Nézőpontok, kategóriák, modellek a szövegnyelvészeti kutatásban: Bevezetés. *Magyar Nyelv* 113: 257–275.

Pethő József 2018. A személyjelölés és az aposztrofé konstrukciói Kosztolányi Dezső Számadás című kötetében. *Magyar Nyelvőr* 142: 260–279.

Sápy Szilvia 2013. *A halotti búcsúztató eredete, történeti rétegei.* Doktori disszertáció. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/173309/disszertacio-t. pdf?sequence=6&isAllowed=y

Simon Gábor 2016. *Bevetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei.* Budapest: Tinta Kiadó.

Smith, Mark J. 2007. Apostrophe, or the Lyric Art of Turning Away. *Texas Studies in Literature and Language* 49 (4): 411–437.

Stukker, Ninke – Spooren, Wilbert – Steen, Gerard (eds.) 2016. *Genre in language, discourse and cognition.* Berlin: Mouton de Gruyter.

Szalai Júlia 2021. A dal diadala (2. rész). *Socio.hu Társadalomtudományi Szemle* 11(4): 254–272.

Szathmári István (szerk.) 2008. *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve.* Budapest: Tinta.

Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába.* Budapest: Tinta.

Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai–retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúrát meghatározó szerepe.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–207.

Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 899–1058.

Tátrai Szilárd 2018. Az aposztrofikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben - társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 65-78.

Tolcsvai Nagy Gábor 2017. Jelentéstan. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan.* Budapest: Osiris Kiadó. 207–466.

Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Személyjelölés a személytelenítő lírában. Pilinszky költészetének egy poétikai jellemzőjéről. *Magyar Nyelvőr* 142: 280–297.

Vitányi Iván – Lévai Júlia 1973. *Miből lesz a sláger?* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

Apostrophic patterns in different lyric genres: a study of Hungarian pop song lyrics and songs of funeral valediction

The significance of apostrophe as a characteristic of lyric is a current issue in cognitive poetics and pragmatics. This paper aims to extend the research of recent years by examining two genres that are both lyrical in nature but still fundamentally different: 20th century songs of funeral valediction and Hungarian

pop song lyrics from the ’60s to the ’80s (so-called *táncdalszöveg*). It is based on the premise that apostrophic patterns are not exclusively a characteristic of high culture texts, but can also be observed in texts with different functions as genre-motivated patterns of person marking. The primary aim of the paper is to identify apostrophic patterns in the two groups of texts and their functions in the text. Its most important result is the description of different functions of apostrophes in the two genres, which can thus be used as a criterion for distinguishing one genre from another. Meanwhile, it may also provide new insights into apostrophe as a distinctive feature of lyrical discourse. The investigation predicts that different apostrophic patterns can be identified in different genres, and the occurrence of specific patterns is more characteristic of some genres than of others.

Keywords: apostrophe, pop music, funeral valediction, genre

Krizsai Fruzsina
Eötvös Loránd Tudományegyetem
f.krizsai@gmail.com

IV. A személyjelölés mintázatai nem kanonikus lírai alkotásokban

K. Molnár Emese

Vegyetek jót, ha tudtok – Hangok és personák remixalapú elemzése

Kivonat

A nyelvi kreativitás sokféleségének vizsgálatához egy olyan modell szükséges, amely mind a hétköznapi nyelvi tapasztalat, mind a művészi nyelvhasználat leírására alkalmas. Egy ilyen komplex modell hiányában a remixkutatás szemléletmódjára támaszkodva több, különböző megközelítés bevonásával mutatom be a nyelvi kreativitás elemzésének lehetőségeit a mikroszintű nyelvi konstrukcióktól a makroszintű identitáskonstrukciókig terjedően. Az esettanulmányhoz az NKS magyar underground csapat Vegyetek jót, ha tudtok című dalszövege szolgál alapul, mivel rapdalszövegként olyan speciális diskurzustípust képvisel, amely a szóbeliség kultúrájában gyökerezve, az artisztikus vonások mellett a hétköznapi nyelvhasználattal is érintkezik. A dalszöveg elemzéséhez a bahtyini alapokból kiinduló aghai hang koncepciót adaptálom, valamint a couplandi styling modell alkalmazási lehetőségét vizsgálom. A hangok és personák azonosítása a személyjelölés konvencionális és specifikusabb mintázatainak elemzésére alapozható, ezáltal a személyjelölés rendszerében rejlő kreatív potenciált is vizsgálom. A két modellel feltérképezhetővé válnak az identitásalkotás remixjellegéből adódó komplex rétegzettségű identitáskonstrukciók: a szerhasználó(k) sztereotipikus képén túl a dalszövegben megjelenő szerhasználó figura önreflexív attitűdje rajzolódik ki a nyelvi remixelés nyomán.

Kulcsszavak: hang, figura, persona, remix, rap dalszöveg

1. Bevezetés

A kreativitás mibenléte számos tudományterület kutatóit foglalkoztatja – a jelenség összetettségét mutatja, hogy koronként és kultúránként eltérő értelmezésekkel találkozhatunk. Ettől függetlenül a nyelvészet területén abban konszenzus van a generatívtól a konstrukciós nyelvtani megközelítésekig, hogy az emberi kultúrára egyetemesen jellemző a nyelvben megjelenő kreativitás, tehát valami lényegien

emberi sajátosságról van szó.[1] Ezt szem előtt tartva a nyelvi kreativitásra úgy tekintek, amely mind a művészi, mind a hétköznapi nyelvhasználatot alapvetően meghatározza (Carter 2004; Crystal 1998; Gasparov 2010; Jones 2016; Tannen 1989). Ennek megfelelően az a célom, hogy egy olyan átfogó elméleti és módszertani keretet alakítsak ki, amely alkalmas a kreatív nyelvhasználat komplexitásának leírására.

Mindennek egyik állomásaként két szociolingvisztikai modell adaptálását kísérlem meg egy esettanulmányon keresztül. Az Asif Agha (2005) által kidolgozott hangkoncepcióban és Nikolas Coupland (2007) styling modelljében a bahtyini alapok közösek, ezáltal pedig egy átfogóbb társas-diszkurzív nyelvkoncepcióba (Sinha 1999; Croft 2009) is illeszkednek. A nyelv diszkurzivitására hangsúlyt fektető megközelítés a szubjektum szempontjából nemcsak a diskurzus szerveződésének hagyományos, monologikus olvasatával szemben kínál más perspektívát, hanem egyúttal az identitás értelmezésében is egy dinamikus, emergens koncepciót helyez előtérbe.

Az NKS (Nem Közölt Sáv) magyar underground rapformáció választott dalszövege rendkívül gazdag anyagot biztosít a kreatív nyelvhasználati formák feltérképezéséhez, amelyek közül az intertextualitással érintkező jelenségekre koncentrálok elsősorban az elemzésben. A Vegyetek jót, ha tudtok című zeneszám fő szólamát két rapper adja elő, akik különböző szerhasználói típusokat idéznek meg a szövegben. A szószerinti idézéseken túl, a címben is szereplő parafrazeált részekkel, valamint olyan beágyazott egységekkel is találkozhatunk, ahol a rapperek átadják a szót egy másik zeneszám vagy film szereplőinek. A nyelvi eszközök sokszínűsége ezáltal a megjelenített identitások komplex rendszerét rajzolja ki – a kreatív potenciál kiaknázása így egyszerre történik mind a nyelv, mind az identitás síkján egy aktív stílusalkotáson keresztül. Más szóval a kreativitás egyszerre része az identitásnak és a nyelvnek, hiszen a meglévő minták rekombinálásának képessége egy állandó kreatív potenciált jelent a személyiség számára, és egyben a nyelvben megtestesülő kreatív energia maga is formálja a személyiség képét. A nyelv és az identitás viszonya így tehát kölcsönös, a köztük lévő kapcsolatot pedig a kreativitás teremti meg. A nyelv ezáltal az idegent és sajátot is összekapcsolja, vagyis a reflexió terepé is válik a személyiség számára.

A kialakuló identitások közötti kapcsolatok feltárásához a személyjelölés nyelvi

[1] Érdemes figyelembe venni, hogy a kreativitás sokféleségéből adódóan az egyes területek és irányzatok különbözően, egymástól sokszor igen eltérően közelítik meg a kreativitás fogalmát (lásd Hoffmann 2019; Swan–Deumert 2018; Zawada 2008). Azonban a különbözőség ellenére is úgy tűnik, hogy az emberben rejlő kreatív potenciál olyan központi jelentőségű, hogy a 20–21. századi nyelvelméletekben lényegi magyarázó erővel bír.

eszközei jelentik a kiindulást. Az általánosnak tekinthető névmási jelöléseken túl többek között olyan hasonlatok is megjelennek a szövegben, amelyekben a hasonlat alapját képező tulajdonnevek egy szélesebb kulturális háttérhez jelentenek hozzáférést. A személyjelölés grammatikai megközelítése mellett a személyjelölés különböző megoldásai tehát kreatív nyelvi eszköztárként is értelmezhetővé válnak az identitásaktusok felől. Ebből kiindulva a jelen tanulmány azt tűzi ki célul, hogy a feltérképezze a mikroszintű nyelvi konstrukcióktól a makroszintű identitáskonstrukciókig vezető utat.

2. Remixkutatás, nyelv, identitás

A digitalizáció, a hálózati kultúra, a közösségi média és a felhasználók által generált tartalmak korában a társadalom, az identitás és a nyelv kérdése olyan szemléletmódot kíván, amely képes a tárgytudományos és a metatudományos diskurzus összehangolására. Egy olyan tudományos narratíva igénye merül fel, amely a nézőpontok sokféleségét eredendően magában foglalja, amely legalább annyira olvasható egészként, mint amennyire részekként is. Mindezekhez szükség van egy olyan fogalomra, amely a kultúra és a tudomány közös pontjaként szolgál. Az újmédia korszakot meghatározó elektronikus zenei színtérből kinövő remix jelensége az 1990-es években a részvételi kultúrával és a csináld magad mozgalommal (Knobel–Lankshear 2010) fonódott össze az Internet térhódításával párhuzamosan (Navas–Gallagher–burrough szerk. 2021: 1). A létrejövő remixkultúra fogalma (Lessig 2008) rákérdezett és újratárgyalta nemcsak a szerzőség kérdését, hanem alapvetően a kreativitás és a kultúra értelmezését is. A digitalizáció és az online tér ugyanis hozzájárult a kulturális javak hozzáférhetőségének kiszélesítésével a megosztás kultúrájának kibontakozásához, ahol a szóbeliség működéséhez hasonlóan az alkotás közösségi jellege kerül előtérbe (Frosio 2021: 28–30). Ezeknek a jelenségeknek a tanulmányozása a 2000-es években indult el, amely a 2010-es években teljesedett ki a remixkutatás (Remix Studies – RS)[2] tudományos igényű megalapozásával.

Ahhoz, hogy megértsük, hogy miként segíthet a remix a kulturális gyakorlatok értelmezésében, érdemes a fogalom alakulástörténetét röviden áttekinteni. A remix kifejezés megjelenése az 1970-es évekre tehető, és használata az 1980-as években még változatlanul a zene területére korlátozódott. A kifejezés *re* (latinul

[2] Az angol terminus, a Remix Studies második tagja a többes számú 'tanulmányok' kifejezést tartalmazza, amely utal arra, hogy nem egyetlen teoretikus modellről van szó, hanem éppen a remix mintájára szerveződő, egyszerre szerteágazó és a közös pontokon mégis összekapcsolódó vizsgálatok együtteséről.

'újra, vissza') előtagja az elkészült alkotásnak a forrásanyaghoz fűződő reflexív kapcsolatát jelöli, amely rámutat a jelenség ismétlő(dő) jellegére (Borschke 2017: 33). Az ismétlés pedig ebben az értelemben nem egyszerűen a dolog másolását jelenti, hanem sokkal inkább egyfajta variációs ismétlést, ahol az egész részeit úgy használják fel, hogy rekombinálják, módosítják vagy újabb részekkel egészítik ki azokat.

A 2000-es évekre a remix kifejezés használati köre még tovább bővült a digitális technológia hatásának köszönhetően. A remixkultúra az alkotás közösségi jellegére helyezi a hangsúlyt a széles körben hozzáférhető és megosztható kulturális termékek révén. Knobel és Lankshear (2008) a remixelést már mint kulturális gyakorlat feltételezik:

> A remix azt jelenti, hogy kulturális artefaktumokat veszünk ahhoz, hogy kombináljuk és manipuláljuk őket egy újfajta kreatív végeredménnyé vegyítve[3] (Knobel–Lankshear 2008: 22).

A remix egy olyan gazdag történettel rendelkezik, amely az analóg technika korából indulva a digitális világba érkezik, és a populáris kultúrának éppen annyira sajátja, mint az undergroundnak. A részek újrakombinálása ugyananynyira meghatározó lehet, mint amennyire az egész megismétlése – az alkotás mint folyamat és mint végtermék szempontjából is. A remix kapcsán tehát feltételezhetünk valami általánosan emberi sajátosságot, amely nem a remix hatására alakult ki, hanem sokkal inkább abban teljesedett ki. A remix egy eszköz, hogy olyan tevékenységeket értelmezzünk (újra), amelyek lényeginek számítanak a kultúra alakulásában. Összefoglalva a remix egy olyan produktumnak és folyamatnak tekinthető, amely a variációs ismétlés elvén működik, a rész és egész viszonylatában is értelmezhető, a diszkurzív jellege pedig alkalmassá teszi a kulturális cirkuláció vizsgálatára nem csak a zene, hanem átfogóan a kultúra vonatkozásában.

2.1 A nyelvi remix és a nyelv

A fogalom nyelvészeti adaptálására és a nyelvi remixjelenségek vizsgálatára több példát is láthatunk, elsősorban a szociolingvisztika területén. Alim (2009) a transzlokális stílusközösségek leírásához vezeti be a nyelvi remix (linguistic remix) fogalmát. Alim azzal érvel, hogy a kommunikáció terének kitágulása

[3] „Remix means to take cultural artifacts and combine and manipulate them into new kinds of creative blends."

megköveteli a globális nézőpontot a közösségekkel kapcsolatban, ezért a lokális beszélőközösségtől a transzlokális stílusközösség fogalma felé érdemes elmozdulni. A koncepció a stílus glokális (Robertson 1995) működésre, vagyis a tudás különböző formáinak transzportálhatóságára és reprezentációjának lokálisan sokféle ismétlődésére hívja fel a figyelmet. A szerző a globális hiphop nemzet nyelvéből vett példákon mutatja be, hogy az emberek világszerte olyan stílusokat és nyelveket hoztak létre, amelyek (újra)keverik a domináns stílusokat és nyelveket a repertoárjukban már meglévőkhöz képest.

A többnyelvű nyelvi gyakorlatok vizsgálatában, szinten a hiphop színtérről vett példák elemzésére használja a remix fogalmát Williams (2017). A műfaj fogalmáról a szerző Briggs és Baumann (1992) alapján úgy gondolkodik, hogy azt eredendően a nyitottság, a folyamatos újraalkotás határozza meg – ahogyan a remix alapvető működése is hasonlóan írható le. Ugyanis egy adott kultúrában létrejövő beszédproduktumon keresztül egy általános műfaji keret felidézésével a szövegek egy csoportjának rekonstrukciója megy végbe tulajdonképpen. Az általános modell és a konkrét szöveg sosem feleltethető meg pontosan egymásnak, tehát a folyamat során mindig intertextuális távolság (intertextual gap; Briggs–Bauman 1992: 149) jön létre. Williams azt emeli ki elemzésében, hogy a nyugat-afrikai rapperek az egyéni hang és identitás megteremtéséhez ezt az intertextuális távolságot használják ki, ahogyan a különböző szövegeket és műfajokat remixelik az előadásaikban. Az előadók ugyanis a helyi, hétköznapi szövegeket felhasználva alkotják meg saját bragadocciojukat (Williams 2017: 96–97), amely a rap műfajára, illetve általában a szóbeli kultúrákra jellemző versengő szellem kifejeződése, vagyis a megszólaló öndicsőítése. Itt nem csak arról van szó, hogy az előadó magát pozitív színben tünteti fel, többnek mondja magát másoknál, hanem arról, hogy mindezt az előadás mikéntjével támasztja alá. A hitelességet tehát pontosan az a kreatív képesség – a szövegek remixelése – teremti meg, amely az ismertet valamilyen új minőségben tudja színre vinni, az általánost az aktuálissal kifejezni.

Ahogyan látható ezek a megközelítések a remixjelenségeket elsősorban szociolingvisztikai szempontból közelítik meg, és egy olyan nyelvelméleti kiindulópontra vezethetők vissza, amely megvilágítja a remix és a nyelv alapvető működésének analógiáját. A bahtyini nyelvszemlélet azáltal válik alkalmassá az elméleti háttér megalapozásához, hogy a nyelv dialogikus természetét hangsúlyozza (Bahtyin 1981; 1986; 1988). A dialogicitás alapja ugyanis, hogy a beszéd alapegységének tekinthető megnyilatkozás határait a beszélők váltakozása jelöli ki, akik egy olyan láncszerű beszédfolyamatban vesznek részt, ahol „egyetlen ember sincsen, aki

elsőként beszélne, elsőül törné meg a mindenség örök hallgatását, vagyis amikor megszólal, nem csak azt a nyelvi rendszert tételezi létezőnek, amelyiket használja, hanem kimondatlanul adottnak veszi azt is, hogy szavai korábbi – saját és idegen – megnyilatkozások közegébe kerülnek, ezért minden adott kijelentése valamiképp hozzájuk is kapcsolódik (folytatja őket, vitába száll velük vagy egyszerűen föltételezi hallgatójáról, hogy ismeri őket). Minden megnyilatkozás csupán egy láncszem az összes létező és lehetséges megnyilatkozás bonyolult együttesében" (Bahtyin 1988: 254). Ezen a ponton meg kell említeni, hogy Bahtyin megközelítése ennél összetettebb képet mutat a poétikus szövegek tekintetében – amíg a prózai alkotásokat, kimondottan a regény műfaját dialogikusnak, illetve polifonikusnak tekinti, addig a lírát, a vers műfaját kizárólagosan monologikusnak. Ebből a szempontból a választott szöveg műfajisága, azaz a dalszöveg sajátos helyet foglal el, ezen belül pedig a rapdalszöveg és maga a konkrét NKS alkotás további kérdéseket vet fel. Bahtyin ugyanis éppen a monologikusságuk miatt a lírai alkotásokat kevésbé tartja alkalmasnak a szóbeli előadásra, ezt pedig részben a ritmus meglétére alapozza (Bahtyin 1985; 2007). A dalszöveg esetében viszont egy eredendően előadásra szánt alkotásról van szó – sőt a rapdal esetében a flow létrejötte kulcsfontosságú, amely az előadó verbális közlésének összhangját jelenti a zenei alap ütemével. Az NKS alkotás ezenkívül tartalmaz a különböző egyéb dalokból származó szövegrészek mellett filmes párbeszédeket is, tehát nem csak különböző művek, hanem különböző médiumok találkozásáról van szó. Vagyis ennek alapján a vizsgált szöveg nehezen helyezhető el egyértelműen a bahtyini rendszerben. Annak ellenére tehát, hogy a rapdalszöveget egyfelől poétikus alkotásnak tekintem (Domonkosi et al. 2018; Tátrai 2012), nem alkalmazom Bahtyinnak a lírai szövegekre vonatkozó monologikus értelmezést. Ehelyett a dialogicitást alapul véve, de a bahtyini alapoktól némileg el is távolodva egy dinamikus szemlélet tartok érvényesnek, amelyben a társas-diszkurzív alapokra épülő nyelv alapvetően interperszonálisnak és interszubjektívnak tekinthető (Sinha 1999; Croft 2009). A szöveg monologikussága – még abban az esetben is, ha csak egy beszélőt feltételezhetünk mögötte –, feloldódik a hangok többszólamúságában, a nyelv társas-diszkurzív közegében. A nyelv szubjektumához köthető identitás pedig olyan emergens minőségként jön létre, amely a hangok párbeszédén alapul.

2.2. Identitásaktusok a személyjelölésen innen és túl

Az identitás nyelvi vetületeinek vizsgálatánál mindenképpen érdemes figyelembe venni a személyjelölés tipikus eseteit. A személyjelölés nyelvi eszközeinek

zárt rendszere egyrészt viszonylag konvencionálisnak tekinthető grammatikai szempontból, másrészről a ráépülő identitásgyakorlatok mégis nyitottá teszik a nyelvben rejlő kreatív potenciál kihasználásával. A személyjelölés grammatikai eszköztára és az identitásalkotás között fennálló kapcsolat egy igen komplex és sokrétű folyamatot eredményez a nyelvhasználati színtereken, amely ebből következően egy hasonlóan összetett elemzési keret kialakítását igényli.

A szociolingvisztika több olyan elemzési keretet is kínál, amellyel az identitásgyakorlatok nyelvi szempontból vizsgálhatóak. Ezek közül Asif Agha (2005) a hang fogalmából kiinduló modelljére és Nicolas Coupland (2007) styling koncepciójára esett a választásom. Tekintettel arra, hogy mindkét modell bahtyini alapokra épül, ezért alkalmasnak találtam őket egy remixalapú, átfogóbb nyelvi modell stilisztikai vetületének megalapozásához. A két elmélet lényegi fogalmait maguk a szerzők is különböző példákon keresztül mutatják be, így a modellek ismertetésénél én is hasonlóan járok el a saját példaanyagomra támaszkodva. A modellek kapcsán csak röviden ismertetem az NKS dalszövegből vett példákat, ezek részletes elemzése az eredmények résznél olvasható.

2.2.1. Agha: hangok és figurák

Az aghai modell maga is továbbgondolása a Bahtyin (1981) által használt hang fogalmának. Ezek szerint a hang egyrészt lehet egyéni, amely egy egyedi személyiséghez köthető, másrészt lehet társas, amely pedig a beszélés tipikus figuráját jelöli. Agha ez utóbbira koncentrál elsősorban és a társas hangok egy altípusaként bevezeti a regisztrált hang fogalmát. Ezek olyan társas hangok, amelyeket a róluk való beszéddel kialakuló metanyelvi reflexió és a társadalmilag megfigyelhető széles körű ismertségük különböztet meg más hangoktól (Agha 2005: 39–40; Bodó 2019: 274). Agha a regisztráltsághoz kötődő regiszterek, azaz a nyelvhasználat modelljeinek szerveződését három aspektusból írja le: a nyelvi repertoár, a társas tartomány és a társas hatókör. A jelen elemzésnek egy lényegi módszertani alapvetése, hogy a repertoárnak a társas indexáltságot egyértelműsítő, egységstátusszal rendelkező elemeit kommunikatív fragmentumként (CF; Gasparov 2010: 35) értelmezi.[4] Ennek működésére példaként szolgál az NKS-szövegben megjelenő egyik tipikus figura, a szerhasználó figurája, aki számtalan kommunikatív fragmentumon keresztül azonosítható. Így a *Kurvára*

[4] A jelen elemzésben a konstrukció fogalma helyett a kommunikatív fragmentum terminust használom, mivel utóbbi jobban fókuszál a nyelvi egységek szituációs kontextusára, a társas-diszkurzív beágyazottságukra. A terminust Boris Gasparov (2010) bahtyini alapokra és az intertextualitás fogalmára épülő nyelvi modellje alapján használom, amely illeszkedik egy átfogó, remix alapú nyelvleírásba (részletesebben lásd K. Molnár 2022).

be vagyunk mindenezve sor egyértelműen a szerhasználat aktusára utal, hiszen a névmási alapú képzett igealak ebben a formában és jelentésben nem jellemző más nyelvhasználói közösség repertoárjára, a szerhasználói közösségben viszont a 'többféle szer hatása alatt állva' jelentéssel használják. Emellett a konkrét szerek *(Zakatol a szívem a dizájner drogoktól)* vagy azok használatához kapcsolódó eszközök *(A húszezresem megtekerem szívókának / Hogy felrántsam a nózimba a gázolajos csíkocskákat)* megemlítése is olyan lexikális választásokra mutat példát, amelyek egy tipikus közösség tagjainak sajátjai. Ugyan a figurához köthető nyelvi repertoárnak nem minden eleme ismert feltétlenül a szerhasználói csoportokon kívül, mégis elmondható, hogy olyan jellegzetes nyelvi gyakorlatokat visz színre a szöveg, amelyeken keresztül a közbeszédben megjelenő, általánosan ismert szerhasználó prototipikus figurája ismerhető fel. Tehát ez esetben nem csak egy társas, hanem egyben egy regisztrált figuráról van szó.

A társas hangok mellett az egyéni hangok is további típusokba sorolhatók: a megnevezetlen és a néven nevezett hangokéiba (Agha 2005: 40–43; Bodó 2019: 274). A néven nevezett hangok esetén lehetséges az Agha által biográfiai identifikációnak (2005: 43–44) nevezett folyamat, ám a megnevezetlen hangokhoz nem lehet egy konkrét, tulajdonnévvel vagy erre utaló névmással jelölt személyiséget kötni. Ez alapján az NKS-szövegben megjelenő egyéni hangok éppen a személyjelölés tipikus, névmási esetei miatt leginkább a néven nevezett hangokra mutatnak példát. Ám megjegyzendő, hogy a néven nevezés explicitségében is megfigyelhető egyfajta kontinuum, amelyre Agha (2005: 43) is utal. Amíg a tulajdonnév a legegyértelműbb és a legkonkrétabb jelölő[5], addig a személyes névmás, valamint a magyar nyelv esetében az igei és a birtokos személyragozás is egy általánosabb szintet képvisel. Ez utóbbi abban az esetben elmozdulhat a konkrétság felé és átmenetet képezhet a két végpont között, amennyiben a megnyilatkozásban történik valamilyen explicit azonosítás. Az NKS dalszövegben például az E/1-ben megfogalmazott kijelentések egy magát szerhasználóként definiáló figura szájából hangzanak el. *A nevem füves, a hashtag-em hasis* sorban a birtokos személyjelek alapján azonosítható egy konkrét figura, akinek hangja a főnévi azonosításon keresztül feloldódik a tipikus szerhasználó társas identitásában. Ez jól mutatja,

[5] Az NKS szövegben ugyan nem jelenik meg efféle tulajdonnévi azonosítás, azonban más hiphop szövegekben megfigyelhetők olyan kommunikatív kontúrok (Gasparov 2010: 151), amelyeknek része a tulajdonnév. Androutsopoulos és Scholz (2003: 474) vizsgálta az afroamerikai angolra (Afro-American Vernacular English – AAVE) épülő hiphop nyelvben megjelenő *Snoop Doggy Dogg is in the house* előfordulásait az európai változatokban, amelyet mind német *(X ist im Saal)*, mind francia *(X (est) dans la place)*, mind spanyol *(X (está) en la casa)* szövegekben azonosították. Ezekkel a szerkezetekkel a behelyettesített tulajdonnéven keresztül jelenik meg egy néven nevezett hang.

hogy az egyéni és a társas hangok is egymásba játsszanak az identitás kettős, egyéni és a közösségi meghatározottsága nyomán. Ez a játék pedig az egyéni hangok egy másik szövegbeli példája kapcsán is megfigyelhető. Ugyanis az egyéni hangok közül kitűnik egy nyelvileg kreatív, humoros megoldásokkal élő hang, amely éppen nyelvi megoldásai révén jeleníti meg a laza utcagyereket. Ez a figura többek között a humoros hasonlatok *(Én akkor is haladóba tolom, mint a Maradona)* vagy a szójátékok *(Vegyszer élünk, a cucctól vagyok pasis)* használatán keresztül rajzolódik ki. A személyes névmások vagy az igei személyragok ugyan biográfiailag azonosíthatóvá teszik, de ez a figura mégsem körvonalazódik olyan határozott öndefiníciós aktuson keresztül, mint a füves szerhasználó. Képe inkább csak felsejlik a nyelv kreatív potenciáljának kiaknázásával, így közelebb áll a megnevezetlen hangokhoz. A megnevezetlen figura viszont ismét egy tipikus személyiségként – itt a humoros, laza utcagyerekként – azonosítható, vagyis sok esetben társas figuraként is megjelenik. A különböző hangok tehát nem különülnek el élesen egymástól, hanem összemosódnak.

Az identitásképzésre tekintettel Agha felhívja a figyelmet arra is, hogy a hang metaforája nem terjeszthető ki a személyiséget indexáló összetettebb szemiózis eseteire, ezért általánosan a személyiség figurái, a nyelvi szemiózis speciális esetében pedig a diszkurzív figura, illetve a beszédben megjelenített figura terminusokat vezeti be (Agha 2005: 39). Vagyis a nyelvi jelekben megnyilvánuló különbségek hangkontrasztokat eredményeznek, amelyekhez pedig a személyiséget megtestesítő figurákat köthetünk. Ez látható, amikor ugyannak a rappernek a szólamán belül találkozhatunk olyan kommunikatív fragmentumokkal és kontúrokkal, amelyekhez különböző figurák, például a humoros utcagyerek és a szerhasználó figurája is köthető. A személyjelölés hagyományos rendszere mellett tehát a kommunikatív fragmentumok és a kontúrok teszik érzékelhetővé és azonosíthatóvá a hangkontrasztokat, vagyis az identitások közötti váltásokat.

2.2.2 Coupland: styling és personák

Amíg Agha a hangok kontrasztjából kiindulva kontinuum jelleggel építi fel a modelljét, addig Coupland egy olyan komplex modellt hozott létre a nyelv és az identitás kapcsolatának leírásához, amelyben több különböző szempont érvényesítésével hangsúlyozza az identitásképzés kollázs jellegét (Coupland 2007: 112). Ehhez korábbi munkájában a persona fogalmát (Coupland 2001) vezeti be, amely a személyiség kivetített képét jelenti. Ez esetben az énkép egy dinamikus koncepciójáról van szó, hiszen a persona management nyomán a beszélők folyamatosan alakítják az identitásukat. A persona management azt a folyamatot írja le ugyanis, ahogyan az egyének sajátosan felhasználják a konvencionalizálódott

társas jelentéseket a nyelvhasználat során. „A stiláris variáció a csoportnormákhoz viszonyítva nyer értelmet; a csoportnormák az egyéni stiláris választásokon keresztül jönnek létre és reprodukálódnak" ahogyan Coupland (2001: 198) fogalmaz. Ennek működését pedig egy olyan kontextualizációs folyamaton keresztül írja le, amelyet öt különböző szempontból mutat be: célzás (targeting), keretezés (framing), hangadás (voicing), hangnem (keying)[6], befektetés (loading)[7].

Ezek közül a célzás azt határozza meg, hogy kire irányul a persona, azaz a megjelenített személyiség megformázása. Coupland modelljének diszkurzív jellegét mutatja, hogy Bell (1984) koncepciójára támaszkodva nemcsak a beszélőt, hanem a különböző hallgatói csoportokat is a célzás lehetséges tárgyaként tételezi fel. Ez azt jelenti, hogy egy persona megidézésének nemcsak az lehet a célja, hogy a saját magunk képét alakítsuk, hanem bármilyen résztvevőét, aki valahogyan bekapcsolódik a diskurzusba. A dalszövegben az E/1-es megnyilatkozások mellett felszólító formákkal is találkozhatunk, így a refrén *vegyetek jót, ha tudtok* sora a kezdő vagy naiv szerhasználók magatartásának alakítását célozza egyfajta tanács formájában, valamint önreflexióként magát a megszólaló bölcs szerhasználó personáját is célba veszi. Ez egyben jól példázza Couplandnak azt a megállapítását is, hogy a megcélzott identitás az egyéni mellett egy társas csoport tagjaként értelmezhető identitás is lehet, továbbá a personák diszkurzív, komplementer jellegét.

A keretezés fogalmát Goffman (1978) rendszeréből emeli át Coupland, amely arra világít rá, hogy a diszkurzív keretek emelik ki vagy szorítják háttérbe a nyelvi jelek és a társas jelentések közötti potenciális kapcsolatokat, azaz az aktuális kontextus ad relevanciát az indexált identitásnak. A keretezés három szinten valósulhat meg: egy szociokulturális jegyek[8] mentén meghatározott makro-, egy

[6] A terminusnak több magyar fordításával is találkozhatunk a hazai szakirodalomban, így leggyakrabban a kulcs (Hymes 1997), a kódolás (Bartha–Hámori 2010) és a hangnem (Simigné Fenyő 2005) szerepel, amelyek közül az utóbbit használom az elemzésben.

[7] Az angol kifejezés jelentését nehéz egyetlen szóval magyarul visszaadni, ezért ebben az esetben a mentális energia felhasználásának értelmében a befektetés kifejezést használom a loading megfelelőjeként.

[8] A szociokulturális tényezők a stílussal kapcsolatos vizsgálatok más területén is kitüntetett szerepet kapnak, így például Tolcsvai Nagy Gábor (2012) kognitív stílusmodelljében is. A két modell látszólagos kapcsolata ellenére, jobban megfigyelve az látható, hogy különbözően közelítenek a szociokulturális tényezőkhöz az elemzési keret szempontjából. Amíg Coupland csupán a makroszinten értelmezi őket, addig Tolcsvai Nagy komplex rendszert rendel hozzájuk és a stíluskoncepció egészét alapozza erre a rendszerre. A két megközelítés abból a szempontból mégis rokonítható, hogy a couplandi keretezés tágabb értelemben már a Tolcsvai Nagy-féle modellhez hasonlóan érvényesíti a szociokulturális tényezők szélesebb skáláját. További különbség azonban, hogy a styling esetén a keretezés egyes szintjei beépülnek egymásba az általánostól a specifikusig

műfaji keretek szerinti mezo- és egy interperszonális mikroszinten. Makroszinten a legáltalánosabb tényezők –, mint például a kor, a nem, az etnikum vagy a társadalmi osztály – szerepe a kérdés a diskurzusban, vagyis az, hogy ezek a tényezők a hozzájuk tartozó nyelvi erőforrásokon keresztül milyen társas jelentéseket indexálnak, milyen identitáskonstrukciókat tételeznek fel. Az NKS-szövegben például egy férfi beszélőt tételezhetünk fel, amelyet megerősít a már korábban idézett szövegrészlet *(a cucctól vagyok pasis)*. Ennél a szociokulturális keretezésnél azonban hangsúlyosabb a szövegben a műfaji keretezés, amely a közösségek kulturális gyakorlatai által fenntartott diskurzustípus mentén jelöl ki bizonyos identitásokat. Előfordulhat, hogy az a nyelvi jellemző, amely a szociokulturális keretben egy társadalmi identitást jelölne ki, a műfaji keretben már más personát formáz. Egy adott műfaji keret megszilárdíthatja azokat az identitásokat, amelyek a tágabb szociokulturális keretben előtérbe kerülnek, de ellent is mondhat nekik, illetve kevésbé relevánssá teheti őket egy adott pillanatban, ahogy esetünkben is. A rapdal műfaja ugyanis a rapper identitást hívja elő, amely tipikusan egy nyelvileg kreatív és/vagy szerhasználói personaként rajzolódik ki a műfaji hagyományban. Ahogy a fentebbi példák mutatták, mindkét típus megjelenik a szövegben, egyúttal a rapper personáját is kidolgozva. A mikroszinten pedig mindez szintén változhat, hiszen a diskurzus résztvevői közötti személyes kapcsolatok is befolyással lehetnek a megjelenített személyiségképre. Egy adott nyelvi forma használatával a beszélő például úgy stilizálhatja magát, mint aki egy adott kapcsolatban több vagy kevesebb hatalommal bír, vagy úgy stilizálhatja a kapcsolatot, mint ami intimebb vagy formálisabb. Ezt szintén megfigyelhetjük az NKS-szövegben, mivel a dalszöveg refrénjében megszólított naiv szerhasználóknak feltételezhetően egy tapasztalt, bölcs szerhasználói persona adja a tanácsokat, vagyis az általános szerhasználói identitásnak egy specifikus változatát is kidolgozza a megnyilatkozó.

A hangadás oldaláról sem kevésbé összetett a folyamat, hiszen Bahtyin (1981) gondolatait alapul véve azt mondhatjuk, hogy a megnyilatkozásokat a hangok sokfélesége jellemzi (a couplandi hangadás és az aghai hang viszonyáról lásd a 2.3. fejezetet). A beszélők nem csak a saját hangjukat jelenítik meg a beszéd során, hanem rekonstruálják vagy idézik is másokét. Ezek alatt pedig nem csak az egyének egyedi hangjait kell értenünk, hanem a közösségek tipikus beszédmódjait is meghangosíthatja a beszélő különböző mértékben. A dalszövegben

haladva, a kognitív stílusmodell viszont párhuzamosan kezeli az egyes kategóriákat a séma és a megvalósulás viszonyában. Ennek alapján érdemes lehet a két modell szempontjait részletesebb vizsgálat alá vonni egy átfogó kép kialakításához a szociokulturális tényezők és a stílus kapcsolatáról.

egyrészt láthatunk példát más szövegekből való szószerinti idézésre, mint *Az éjjel soha nem érhet véget* sor a Soho Party azonos című számából, másrészt a szerhasználattal kapcsolatos fentebb említett kommunikatív fragmentumok egy tipikus szerhasználói personát is indexálnak.

A hangnem fogalmával Hymes (1997) modelljében találkozhatunk először, a jelentősége pedig az, hogy a beszélő motivációira enged következtetni. A beszélő különbözőképpen viszonyulhat az elmondottakhoz, így ugyanaz a nyelvi forma a különböző helyzetekben komoly vagy éppen ellenkezőleg, játékos szereppel is bírhat, azaz az identitás eltérő kivetüléseit eredményezheti. Így például a szövegben megjelenő szerhasználói personával amellett, hogy azonosul a beszélő, kialakít egy humoros, sőt önparodisztikus viszonyt is. Erre az olyan sorok utalnak többek között, mint amikor a beszélő saját emberi mivoltát kérdőjelezi meg: *Nem vagyok már ember, beütött a ménkű \ Foglalkozzon velem az állategészségügy*. Itt tehát egy olyan szerhasználói persona jelenik meg, aki reflektál a szerhasználatának negatív következményeire, de egyben viccet is csinál a saját helyzetéből.

A befektetés a kódolással szorosan összefüggő kategória, mivel azt fejezi ki, hogy a beszélő milyen mértékben fektet energiát az identitás megkonstruálásába. Szintén a kontextus határozza meg, hogy a hasonlóan kódolt formák könnyen, rutinszerűn jöttek létre, így nem is tűnnek ki a beszédben vagy a beszélő komoly nyelvi erőfeszítése rájuk irányítja a figyelmet. Az NKS-szövegben például a szerhasználathoz kapcsolódó kommunikatív fragmentumok rutinszerűen kerülnek elő a szerhasználók esetében, ezzel szemben a többször említett humoros, kreatív nyelvi megoldások – amelyek a szerhasználati élmény leírásával is összefonódnak – már egy kidolgozottabb, több energiát igénylő nyelvi aktusra utalnak.

2.2.3 Bahtyin remixelve: hangok és personák

Amellett, hogy mind a couplandi, mind az aghai megközelítés a bahtyini dialogikus nyelvszemléletben gyökerezik, a hang fogalma kapcsán érdemes explicitebbé tenni a két modell kapcsolatát. Egyrészt az Agha által kidolgozott kategóriarendszert értelmezhetjük úgy, mint ami a hangadás couplandi fogalmát bontja ki, hiszen a megszólaltatott identitásokat egységes szempontok alapján rendszerezi és ezzel egyben a finom megkülönböztetésükre is lehetőséget biztosít. Másrészt azonban az is elmondható a két megközelítésről, hogy valamelyest eltérő perspektívát érvényesítenek: amíg Agha a nyelvi gyakorlatok felismerhetőségét, a befogadói perspektívát helyezi előtérbe, addig Coupland a produkció folyamatára, a beszélő oldalára helyezi a hangsúlyt. Agha a „ki beszél, kinek a hangját halljuk" kérdéskört járja körül, Coupland pedig az identitásaktus hogyanjára mutat rá. A két nézőpont sem a gyakorlatban, sem az elmélet szintjén nem választható el

élesen egymástól, ami megalapozza a két modell közötti termékeny párbeszéd lehetőségét. Hiszen az identitás tulajdonképpen a megalkotás és az értelmezés dinamikus, társas-diszkurzív folyamatában alakul. Ennek a folyamatnak a komplexitását pedig egy hasonlóan összetett elméleti és módszertani megközelítés segíthet megérteni.

3. Anyag és módszer

A kreatív nyelvhasználat leírásának egy lehetséges modelljéhez egy pilot vizsgálat keretében készített esettanulmány szolgált alapul. Ehhez az NKS magyar underground rapelőadók 2019-es Mélyen a város felett címet viselő albumán megjelent Vegyetek jót, ha tudtok[9] című szám dalszövegét elemeztem két szociolingvisztikai modell segítségével. A diskurzustípus kiválasztását az indokolta, hogy a rapdal egyszerre tekinthető artisztikus alkotásnak, valamint a szóbeliség kultúrájában[10] gyökerező alkotásként a hétköznapi nyelvhasználattal is érintkezik.[11] Ebből kifolyólag egy rapdalszöveg alkalmas lehet arra, hogy a nyelvi kreativitást a maga komplexitásában vizsgálhassuk. Emellett a hiphop szövegek elemzése az identitást és a stílust középpontba állító kutatások (Alim–Ibrahim–Pennycook 2009; Androutsopoulos 2007; Androutsopoulos–Scholz 2003; Cutler 2007; Pennycook 2003; 2007), illetve a remixjelenségekhez kapcsolódó vizsgálatok (Alim 2009; Williams–Stroud 2013; Williams 2017) előzményeiben is megjelenik.

A jelenlegi vizsgálat főként a választott elemzési modellekkel való kísérletezést és a bennük rejlő potenciál feltérképezését célozta. Mivel a megközelítések egyike sem kimondottan az artisztikus szövegek vizsgálatára fókuszált, ezért jelenlegi adaptációjuk néhány szempontból a modellek újraértelmezését és kiegészítését kívánta meg. Ezeket a funkcionális-kognitív nyelvészet kiindulópontjaival összhangban tettem meg. Így a legfontosabb kiegészítés, hogy az aghai hangkoncepciónál megkülönböztettem a közös figyelmi jelenetet (Tátrai 2011), amely

[9] Az elemzett alkotás forrása: https://www.youtube.com/watch?v=eTdFCquV57k Letöltés dátuma: 2023. 03. 05.

[10] A szóbeli hagyománnyal való kapcsolatot támasztja alá az a gyakorlat is, aminek alapja, hogy a dalszövegeknek sok esetben nincs hivatalosan megjelentetett írott verziójuk, ezért a rajongók különböző dalszöveg- és zenemegosztó portálokon teszik közzé a saját maguk által lejegyzett verziókat. Ezeket aztán kommentek formájában kiegészítik és javítják, így akár több változatban is találkozhatunk egy-egy dalszöveggel az online térben. A jelen dalszöveg esetében megvizsgáltam a különböző változatokat, és ezeket egységesítve hoztam létre az elemzéshez használt verziót.

[11] A hétköznapi és a költői nyelv közti különbségtétel viszonylagosságáról lásd Kulcsár Szabó 2010.

ez esetben a rapdal előadása, valamint a referenciális jelenetet (Tátrai 2011), a dalban bemutatott jelenetsort. Ez utóbbinál a szűkebb és a tágabb kontextust is bevontam az elemzésbe, ezáltal lehetőségem nyílt külön kezelni a szövegben közvetlenül megjelenő hangokat és figurákat, valamint a szövegben közvetetten feltűnő, azaz valamilyen formában megidézett alkotások karaktereit. Továbbá ez arra is lehetőséget teremtett, hogy az eltérő háttérismeretekkel rendelkező befogadói nézőpontokat is figyelembe vegyem az értelmezésnél.

A személyjelölésre tekintettel egy új kategória – a hang nélküli figura – bevezetése is indokolttá vált azoknak a figuráknak a leírására, akik a személyjelölés hagyományos eszközei (névmás, tulajdonnév) által ugyan megjelennek a szövegben, azonban hangkontraszt által megkülönböztethető megnyilatkozás nem tartozik hozzájuk. Ezek ugyan szintén az egyes megszólalók hangja által tűnnek fel – tehát ily módon ugyanúgy textualizáltak, akárcsak a többi diszkurzív figura –, azonban abban mégis eltérnek, hogy nem azoknak a nyelvi jegyeknek, azoknak a kommunikatív fragmentumoknak vagy megidézett regisztereknek a nyomán vállnak hallhatóvá, amelyek egy sajátos hanghoz köthetőek. Beszélnek róluk, de nem azáltal ahogyan ők beszélnek. Ennek alapján pedig megfigyelhetünk egy kontinuumot attól függően, hogy a megnyilatkozó hogyan idéz fel nyelvileg egy figurát – vagy másképpen, hogy mekkora távolságot tart fenn a figurák között, mennyire közvetlen vagy közvetett a feltételezett kapcsolat.

4. Eredmények

A következőkben az NKS dalszöveg elemzését előbb a két választott modell alapján külön-külön mutatom be, majd a két elemzés eredményeit együttesen is tárgyalom a modellek között kialakítható kapcsolatra tekintettel. Mivel az elemzési keretek kiválasztását a közös bahtyini alapok indokolták, ezért az eredmények ismertetésénél arra is kitérek, hogy az Agha által javasolt hangkoncepció és Coupland styling modellje hogyan terjesztik ki és ültetik át a gyakorlatba Bahtyin nyelvelméleti megközelítését.

4.1. Hangok és figurák

Az Agha által meghatározott kategóriákra a dalszöveg több példával is szolgál. Azonosítható hangkontrasztot olyan megnevezetlen és nevén nevezett hangok jelentenek, amelyek egyrészt a rapdal közös figyelmi jelenetében megjelenő rapper figurákhoz köthetők, másrészt a rapperek szólamai közé beékelődő zeneszámok és filmek, azaz a tágabb kontextust jelentő közös figyelmi jelenetek figuráihoz kapcsolódónak. Mivel ezeket a megnevezetlen és néven nevezett

hangokat valamilyen tipikus jegy alapján is el lehet különíteni, így ezeket itt egyúttal társas hangokként is értelmezem.

A legtöbb nyelvi jeggyel a már korábban bemutatott humoros, laza utcagyerek és a szerhasználó figurája rendelkezik. Mind a két figura kötődik a két rapper szólamához, így a példákat mindkét megnyilatkozó szövegrészeiből veszem. A laza utcagyerek figuráját megteremtő humoros, kreatív nyelvhasználatra számtalan megoldást láthatunk a szóvegyítésektől, vagyis a mikroszintű remixektől *(vegyszer élünk; halufóbiába csap)* a komplexen kidolgozott metaforákig:

(1) Kekszként ropogtatom el az exet
A szexben dínó vagyok, én leszek a hepatitisz rexed
Izzad a tenyerem, mint az első randin
Csak ott csók csattant el, nem csattanós maszlag

Az (1) példában a SZERHASZNÁLAT SZERELMI VISZONY metaforája bontakozik ki, amelynek alapja, hogy a két jelenség hasonló testi (izzadás) és érzelmi (izgalom) állapotot eredményez. A humor forrása pedig az ÁLLAT EMBER metafora, amelyet a *hepatitisz rex* szójáték és az ecstasy rövidítéseként szereplő *ex* rímhelyzete fokoz. Eközben a szerhasználat negatív oldalára is utalás történik, hiszen a T-Rex egy közismert csúcsragadozó, aki tehát veszélyes, a hepatitiszfertőzés pedig súlyos károsodásokat is képes okozni az emberi szervezetben. Ezek egyúttal a szerhasználat kreatív nyelvi megjelenítésére is példával szolgálnak, vagyis a szerhasználó figuráját is megrajzolják. Ez a figura azonban nemcsak általánosságban jelenik meg, hanem hangja árnyalódik, ahogyan a különböző szerhasználati szituációk váltják egymást a szöveg folyamán. Az (1) példában tehát a szer hatására szexuálisan túlfűtötté váló szerhasználói magatartás jelenik meg, a *Leharcolom magam mint a fronton a katonák \ Egy Frontin kell, bevágnám már a fapofád* sorok ezzel szemben az agresszívvá váló szerhasználót tükrözik. Továbbá a dalszöveg kezdetén a többes szám első személy *(Nem vagyunk már kezdők)* feltételezi azt is, hogy a szerhasználat közös tevékenység, vagyis egy szerhasználó barát hangját is hallhatjuk. A (3) példa pedig a vásárlás forgatókönyvét idézi fel, tehát a szerhasználó mint vásárló is megjelenik a szövegben:

(2) Én mindent megveszek, amit ez a faszi lök
A véremen hízol el, Snoop Doggy dög
A díler az tolvaj, az nulla-nyolcat oszt, ha tetszel
És mindent elfeleznek egyszer

Mindezek mellett egy általánosabb szinten, a magyar szerhasználóként is felbukkan a figura a *Kreatív a magyar, az agyát rokkolná szét* sorban, ahol a hagyományos módszerektől eltérő, szélsőséges szerhasználatra történik utalás. A korábban már említett *A nevem füves, a hashtag-em hasis* sor pedig egy önmegnevező gesztussal tesz megkülönböztetést a szerhasználói identitáson belül. A szerhasználó figurája tehát tipikussága, társas jellege ellenére is összetettnek mutatkozik.

A további hangok a rapperek szólamában megidézett különböző zenei és filmes alkatosokhoz kötődnek. Szószerinti idézetként a Soho Party közismert számából *Az éjjel soha nem érhet véget \ Varázsolj nekünk valami szépet* sorok szerepelnek, amelyek a szórakozó ember figurájának adnak hangot. Ehhez pedig kapcsolódik két másik idézett dalszövegrészlet, amelyek azonban már remixelve jelennek meg. Egyrészt a szerhasználat következményeinek vizuális megjelenítését célozza a *Jár a térdem, mint a limbó* lázba sor, amely átiratként is megidézi a Hungária Limbó hintó című számának szórakozó, limbót játszó jampijainak hangját. Másrészt az (1) példa sorai a Tankcsapda Disco című számából lehetnek ismerősek: Úgy nyomja az *exet, mint a kekszet / És egy ideje unja a szexet.* Ezek a szórakozást kereső figurák párhuzamba vonhatók egyrészt a viccelődő, laza utcagyerek figurájával, többek között azért is, mert a megidézett alkotások már-már parodisztikusan, de legalábbis játékosan jelennek meg a szövegben. Másrészt a szórakozás motívuma a szerhasználatot pozitív élményként megélő szerhasználóhoz is köthető, akinek képe a szöveg egészen nyomon követhető. Itt megemlíthető az *Alufóliába tekert eufória* sor is, amely az Akkezdet Phiai Hogy üssön című számának szintén a szerhasználatot tematizáló *Alufóliába csavart eufória* sorát írja újra, és a szert a pozitívummal azonosítja. Ezzel szemben a refrénben megjelenő parafrazeált sorok már a bölcs szerhasználó képét rajzolják meg, aki figyelmeztet a szerhasználat veszélyeire:

(3) Az az egy fontos, vegyetek jót most
Már egynek hívod a fél gramm fost
Vegyetek jót, ha tudtok
Amíg a rendőr elszállít

Ugyan a beszélő alapvetően a szer beszerzésre szólít fel az első sorban, azonban a második és az utolsó sor ironikus hangneme már újraírja ezt. A sorok eredetije – a Napoleon Boulevard Legyetek jók, ha tudtok című számából –, valamint a tágabb kontextust jelentő azonos című film pedig megerősíti a morális üzenet meglétét. Hiszen a bölcs felnőtt, az atya hangja jelenik meg ezeken az alkotásokon keresztül, aki az ártatlan gyerekeknek, az árváknak az élet alapvető értékeiről

tanít. Hasonlóan a bölcs, tudatos szerhasználó a szerhasználat árnyoldalára és veszélyeire hívja fel a megszólított, kevésbé tapasztalt szerhasználók figyelmét a remixelt sorokkal. Ezen a ponton éppen a remix által jön létre ez a párhuzam – ahogyan a szöveg eredetije és az új verzió emergensen együtt él, úgy a rajtuk keresztül megszólaló hangok is összefonódnak.

Mindezeken túl a beágyazott filmes és zenei részletekben is feltűnnek megnevezetlen, néven nevezett és társas figurák. Így a Torrente című filmből két párbeszédet hallhatunk, ahol Torrente, a rasszista, szexista, szerhasználó exrendőr unokaöccsével beszélget:

(4) T.: Kérsz?
R.: Ez... ez ugye kábítószer?
T.: Még szép!
R.: Az ártalmas.
T.: Ártalmas? A drog ártalmas?

A rapdalban hallható hangok természetesen csak akkor idézik fel ezeket a figurákat, ha a hallgató ismeri a filmet, tehát a tágabb kontextus referenciális jelenetét. Amennyiben a különböző befogadói tapasztalatokat figyelembe vesszük, feltételezve egy olyan befogadót, aki nem ismeri az említett filmet, úgy a szűkebb kontextus referenciális jelenetében ezek a hangok csak egy tipikusnak látszó, züllött szerhasználó és a kezdő, a zöldfülű figurájaként jelennek meg. Továbbá harmadik szereplőként feltűnik egy másik szerhasználó is, aki drogfüggőként hivatkozik önmagára, tehát egy csoport tagjaként egyértelműen azonosítható társas figuraként:

(5) T.: Ártalmas? A drog ártalmas? Nézd meg, leteszem ide. Csinál valamit? Megharap? Megüt? Megkarmol? Odaugrik, aztán tökön rúg? Ugyan, nem árt ez senkinek.
DF.: Helló, drogfüggő vagyok, elnézést, hogy zavarok.
T.: Ez igen, ez ártalmas, ez egy rakás szar. Egy nagy rakás szar.

Ezek tehát újabb szerhasználói típusokat jelenítenek meg, egyre összetettebb képet kialakítva a szerhasználói közösségről. A példában az is látható, hogy az egyes szerhasználói csoportok sem egyformán ítélik meg egymást, hiszen Torrente – annak ellenére, hogy maga is szerhasználó – rendkívül megvetően viszonyul a néven nevezett figurához, aki elismeri problémás helyzetét, a függőségét.

A filmrészlet mellett egy francia nyelven éneklő nő hangja is hallható visszatérően, amely önmagában, valamint más szólamokkal együtt is feltűnik:

(6) Cette journée nous appartient
Et ne remettra rien en cause
Cette journée nous appartient
Et ne remettra rien en cause

Az elhangzó szövegrész ZAZ Cette journée című dalából származik, amelyben a szerelmes nő figurája jelenik meg. Az NKS szövegbe bevágott részből viszont inkább csak egy bohém nő képére következtethetünk, aki az „élj a mának" életérzés közvetítőjeként párhuzamba állítható a másik három idézett zeneszám szórakozó figuráival. Mivel a Soho Party soraival párhuzamosan hangzik fel a szólama, továbbá a Torrente részlet és a refrén közben is megjelenik, így erősíti az egész szövegnek azt az üzenetét, amely szerint a szerhasználatot és a szerhasználókat nem lehet egyformán kezelni – mindig lesznek ugyanúgy pozitív vonások, ahogy negatívak is.

A különböző társas figurák között egy regisztrált figurát is azonosíthatunk, ahogy ez a modell bemutatásánál már megemlítésre került. Az általánosan ismert, tipikus szerhasználói figurát a szerhasználattal kapcsolatos kommunikatív fragmentumok mellett, olyan hasonlatok is indexálják, amelyek a szerhasználók vizuális jellegzetességeit írják le. Például a mozgásuk és viselkedésük a zombikhoz hasonlítható *(Zombivá válunk, mint a Walking Dead-ben)*, vagy a szerek hatására az állkapocsmozgás a kutyákhoz teszi hasonlatossá őket *(Csak csámcsogok és csámcsogok, mint az alvó dán dogok)*.

Ezt a képet olyan további, hang nélküli figurák is árnyalják, akik ugyan nem kapnak hangot, de egyértelműen előhívják őket a szöveg bizonyos részei. Például az *Ez itt a félelem és reszketés Budapesten* sor a Félelem és reszketés Las Vegasban című film ikonikus karaktereire utal, Raoul Duke-ra és Dr. Gonzóra, akik számtalan szert próbálnak ki a filmbéli utazásuk során. Továbbá meg lehet még említeni Snoop Dogg közismert rappert, akihez köztudattan köthető a szerhasználó és a díler figurája is:

(7) A véremen hízol el, Snoop Doggy dög
A díler az tolvaj, az nulla-nyolcat oszt, ha tetszel
És mindent elfeleznek egyszer
Akármit kapsz úgyis a pokolra juttok
Vegyetek jót, ha tudtok

A példában egyértelműen a díler figurájával azonosítják a rappert, pontosabban a díler figurájának megjelenítésére használják Snoop Dogg nevét. Ez egy jó példa arra is, hogy a személyjelölés hagyományos eszközét – egy tulajdonnevet – felhasználva is egy olyan összetett identitásaktus jön létre, ahol a konkrét és a tipikus egymásba játszik. Ez tehát dinamizálja a személyjelölés rendszerét azáltal, hogy megnyitja egy szélesebb kulturális háttér féle. A (7) példa sorai pedig átvezetnek a refrénhez, vagyis a naiv vagy kevésbé tapasztalt szerhasználók is feltűnnek a megszólításban. Ezek a hangnélküli figurák tehát szintén a szerhasználat témája köré szerveződnek, vagyis különböző szegmenseit mutatják be a referenciális jelenet összetett világának.

Ahogyan az eddigi példákból látható, a személyjelölés klasszikus névmási vagy inflexiós esetei jelölik ki potenciálisan az egyes hangokat. Azonban a hagyományos funkciók mellett az identitás szempontjából összetettebb képet mutatnak a személyjelölés grammatikai eszközei. Az egyes szám első személy nem pusztán egy konkrét személyt jelöl, hanem az is lehetséges, hogy egyben egy társas figurát, egy tipikus személyiséget is indexál. Ezáltal a személyjelölés konvencionálisan zárt rendszere folyamatosan újraíródik, és nyitottá válik az identitásaktusok felé.

Összességében azt mondható el, hogy a hangok és a figurák széles skálája jelenik meg a rapdalszövegben, amelyek mindegyike a szerhasználat és a szerhasználói közösség bemutatásában játszik szerepet (az összefoglaló táblázatot lásd a függelékben). Az aghai modell kiválóan alkalmas arra, hogy ezt a sokrétű identitásgyakorlatot a maga sokféleségében mutassa meg, hiszen a kategóriák közötti finom átmenetek jól érzékeltetik a hangok egymásba játszását. A bahtyini dialogikus nyelvszemlélettel összhangban láthatjuk, ahogy a hangok és figurák egymás után tűnnek fel a megnyilatkozások láncában. Egyes hangok megerősítik egymást, míg mások ellentmondanak egymásnak, megint másik pedig kiegészítik egymást. Ezáltal egy oda-vissza ható, dinamikus gyakorlatban formálódik a szerhasználói közösség identitása, amely a regisztrált figura sematikus, sztereotipikus képe mellett, – illetve annak ellenére – a személyiséget a statikus helyett diszkurzívnak és összetettnek mutatja, az egyén olyan önképének, amely a társas kapcsolatban bontakozik ki.

4.2. Styling és personák

A couplandi modell első kategóriája a célzás, amellyel a megformált identitásokat határozhatjuk meg. Ez a kategória egyértelműen rámutat a személyjelölés jelentőségére, hiszen a célzás nem csak a beszélő, hanem a diskurzus bármilyen résztvevőjének identitására irányulhat, tehát a megszólított vagy egyéb módon

megjelenített personákra is. A szöveg egyes és többes szám első személyű megnyilatkozásainak legnagyobb része a szerhasználó persona képét formálják, ahogy már több példában is látható volt. Emellett egyes szám második személyű megszólításokkal is találkozhatunk, amelyek egyrészt egy olyan általános personára vonatkoznak, aki maga is része a szerhasználó közösségnek, ahogy ez a refrént magában foglaló (3) és a (8)-as példa soraiból látszik:

(8) Mi van? Mi van? Lenézel?
Azt hittem szintén zenész
De látom a szemeden, hogy szintén zenézel

Másszor viszont a megszólított második személy éppen konfliktusban áll a beszélővel, ahogy a már idézett *Egy Frontin kell, bevágnám már a fapofád* vagy az *Ezért lett a te generációd degenerált, hülye fasz* sor mutatja. Továbbá ugyancsak negatív personát formáznak a már említett, a dílert megszólító sorok a (2) példában, amelyet *A dílerek szar vakerral szétszopatnak* sor is megerősít. Az (1) példa szerelmi jelenetében viszont az egyes szám második személy egy nőre vonatkozik, akit a szerhasználó igyekszik meghódítani, tehát bevonni a játékba egy partneri viszony keretében. Továbbá szintén egy társat feltételez a ZAZ szövegben a *nous* többes szám első személyű névmás is, illetve baráti viszonyra utal a *Nem vagyunk már kezdők* sor. Ez utóbbiak bizonyos szempontból párhuzamba vonhatók a Torrentéből bevágott filmrészlettel, ahol Torrente, a gyakorlott szerhasználó igyekszik unokaöccsét, a még tapasztalatlan Rafit meggyőzni, hogy próbálja ki a nála lévő kábítószert. A célzás itt tehát arra tesz kísérletet, hogy a züllött szerhasználó megpróbálja a zöldfülű personát átformálni és bevonni a szerhasználói közösségbe. Másszóval az egyéni identitás formálására történik kísérlet a társas identitáson keresztül egyfajta beavatástörténet keretében. Mindezek mellett a refrénben megjelenő többes szám második személy, valamint a már idézett *Kreatív a magyar, az agyát rokkolná szét \ Lassan mákteába mártogatjuk a szotyoládét* sorokban egy általános, csoportszintű kiterjesztését láthatjuk a szerhasználó personájának. Mindezek arra is rámutatnak, hogy a személyjelölés nyelvi eszközei grammatikai, formai szempontból talán jól elkülöníthetőnek tűnnek, azonban az identitásgyakorlatok keretében számtalan különböző módon lépnek kapcsolatba egymással. A különböző számú és személyű jelölőket például ebben az esetben összeköti az általánosnak tekinthető szerhasználó persona képe, ami tulajdonképpen az identitást eltérő nézőpontokból láttatja.

Ezek közül a megcélzott personák közül a keretezés különböző szintjein más-más identitások kerülnek előtérbe. A legáltalánosabb makroszinten

a szociokulturális tényezők mentén rajzolódnak ki a personák, amelyek közül elsősorban egy középkorú, városi férfi personája emelkedik ki a szövegben. Konkrét utalást találhatunk a nemre a már többször idézett *Vegyszer élünk, a cucctól vagyok pasis,* illetve a lakhelyre pedig az *Ez itt a félelem és reszketés Budapesten* sorban. Ez a persona a rapdal által megidézett műfaji keretben összekapcsolódik a rapper personájával. A rap műfajtörténete alapján ugyanis elmondható, hogy a stílus kialakulása a városi környezethez kötődik, elsősorban az amerikai nagyvárosok elszegényedő részeiben megjelenő hiphopkultúra szerves részeként fejlődött ki. A bűnözés általános elterjedésével a városi fiatalok számára alternatívaként alakult ki a hetvenes években az utcai festészetet (graffitit), táncot (breaket) és zenét (hiphopot) is magában foglaló hiphop stílus. Kezdetben kisebb közösségi összejövetelek keretében bontakozott ki a 'társalgás, duma, fricska' jelentésű rapműfaj, amelynek elnevezése utal a kialakulás körülményeire, hiszen a rapperek a ritmuskiállások alatt rögtönzött rímes előadásokkal mérkőztek meg egymással (Shusterman 2003: 369–427).

Ezt figyelembe véve megállapítható, hogy a rapper persona további két persona által válik kidolgozottá. Egyrészt ilyen a humoros, laza utcagyerek, amely a rapper persona tipikus megjelenítője, hiszen a nyelvi kreativitás és fölény, a nyelv által színre vihető meggyőző erő a rap alapja. A korábbiakban többször említett, általában humoros hasonlatok, mint például *Csak a szám mozog, mint a Stephen Hawking, vedd be* vagy *Szívom, nyelem orrba tolom, szúrom mint egy véradó* egyfelől a műfajra jellemző, hasonlítást kifejező kommunikatív kontúrnak tekinthetők. Másfelől a vizuális és verbális információk mixelésével a kreatív nyelvi képességek kifejeződésére is példát szolgáltatnak – egyben a rapper és a humoros utcagyerek personáját is színre viszik. Továbbá ismét megfigyelhetjük, ahogyan egy személyjelölő tulajdonnév egy rétegzett kulturális tudásra építve, kreatív módon kerül alkalmazásra. A rapper personájához köthető másik persona a szerhasználóé, hiszen a rapműfaj kialakulásában szerepet játszó szociokulturális tényezők az utcai bandákkal, az illegalitással és a szerhasználattal is összefüggnek, így ez visszatérő témája a műfajnak. Mindezek mellett Coupland a műfaj fogalmát a gyakorlatban kialakuló közösségekkel is összekapcsolja, ami ebben az esetben hozzájárul a szerhasználói persona árnyalásához: egy kívülálló számára a szerhasznalók ugyan egy homogén közösségnek tűnhetnek, akiket a szerhasználat gyakorlata határoz meg, azonban a közösségen belül is feltételezhetünk további csoportokat. A korábban említett különböző szerhasználói figurák közül például a füves – *A nevem füves, a hashtagem hasis* sorból – a szerhasználói közösségen belüli kisebb csoport personáját jelöli.

A mikroszintű keret mindezeken túl a szerhasználó personáját interperszonális szempontból világítja meg, ahogyan a különböző szituációs kontextusok felvillantásával specifikusabb identitások bontakoznak ki. Egyrészt az egész szövegen végighúzódik a mámoros, a szerhasználatot pozitívan megélő persona jelenléte, másrészt a már többször említett, a szer hatására szexuálisan túlfűtött személy képe is megjelenik. Továbbá a már szintén bemutatott agresszív szerhasználó, valamint a (9) példában a zavarodott, elkeseredett és kiábrándult szerhasználó personája is feltűnik:

(9) Nem vagyok már ember, beütött a ménkű
Foglalkozzon velem az állategészségügy
Alufóliába tekert eufória
Aztán halufóbiába csap a melankólia
A papírpénzem egy kilapított szívószál a farzsebemben
Azt jelzi, hogyha fizetek, hogy alja ember
Vagyok, aki szét van csapva hétvégente
És nem csak hétvégente
A naplemente beizzítja a véremet
A falba vertem a fejemet, hogy érezzem, hogy létezek, de
Rám vadászik Batman, ez itt a félelem és reszketés Budapesten

Ez utóbbi példában már több olyan mozzanatot is láthatunk, amely a szerhasználat negatívumaira mutat rá: az ijesztő hallucinációk, a melankólia, szétesés, önsértés, és ennek hatására maga a szerhasználó is negatív önképpel rendelkezik, sőt már nem is tekinti magát embernek. Mindezek együttesen a hallgatóságot megszólító, széles kreatív nyelvi eszköztárral dolgozó, (ön)kritikus szerhasználó personája felé mutatnak. Ezáltal az egyes kereteken keresztül a sematikus városi férfi personájától, a rapműfaj által specifikált, de még mindig inkább sztereotipikus rapper, utcagyerek és szerhasználó képén át eljutunk egy finom nyelvi jegyekkel érzékeltetett kritikus, tanító, bölcselkedő személyiség bemutatásáig.

A hangadás szintén több szinten megy végbe a szövegben, hiszen mind a tipikus beszédmódok meghangosítására, mind az idézés különböző változataira láthatunk példát. A rapper, valamint a hozzákapcsolódó utcagyerek és szerhasználó persona olyan jellemző nyelvi megoldásokon keresztül jelennek meg, amelyek egy sajátos csoportot is indexálnak. Ilyen nyelvi elemek a már említett hasonlatok, metaforák és a szószintű remixek a rapper és az utcagyerek esetén, valamint a szerhasználattal kapcsolatos kommunikatív fragmentumok vagy

a *füves* megnevezés a szerhasználó personánál. Továbbá az idézés klasszikus esetét képviselik a Soho Party Az éjjel soha nem érhet véget című számából vett sorok, a Hungária Limbó hintó és a Tankcsapda Disco című dalának sorai pedig remixelve jelennek meg. Az idézés révén ez utóbbiak egyszerre adnak hangot a szórakozó ember és a szerhasználó personájának, vagyis a szerhasználatot szórakozásként megélő személynek. Szintén variációként jelenik meg az Akkezdet Phiai Hogy üssön című szövegének sora, amely már az eredetiben is a szerhasználó personáját hangosítja meg, tehát itt erősíti egymást az idézett és az idéző persona. A leghangsúlyosabb parafrázis mégis a refrénben jelenik meg, amely a Napoleon Boulevard Legyetek jók, ha tudtok című dalszövegének soraiból áll össze. Ez szintén a szerhasználó personájának ad hangot, ám a szerhasználatot az idézett szövegben szereplő bölcs atya szemszögéből látjuk. Mindezek mellett a hangadás egy speciális esetének tekintem a bevonást, amikor az elsődleges megnyilatkozók átadják a szót a más művekből bevágott szövegrészekben megszólaló karaktereknek. Ilyenek a ZAZ Cette journée című dalából a bohém nő, illetve a Torrente című filmből a züllött szerhasználó, a zöldfülű és a függő personája. Ezek az esetek jól példázzák a nyelvnek azt az alapvető működését, amelyet Bahtyin dialogikusnak tekint. Ugyan a különböző personák között nem jön létre a hétköznapi kommunikációra jellemző prototipikus párbeszéd, azonban éppen a meghangosított personák miatt feltételezhetjük, hogy az egyes szövegrészek kapcsolatban állnak egymással: folytatják egymást vagy éppen vitába szállnak egymással (Bahtyin 1988: 254).

A részek és a personák közötti kapcsolatokat segít megvilágítani a hangnem kategóriája, hiszen ez megmutatja, hogy a personáknak mi a motivációjuk, hogyan viszonyulnak a megnyilatkozásaikhoz. Ezek közül a szerhasználó personák rendkívül komplex viszonyrendszerrel rendelkeznek, a hangnem folyamatosan változik a szöveg folyamán. Megfigyelhetünk egy vidám, játékos hangnemet –, amely ezáltal kapcsolatot teremt az utcagyerek personájával – hiszen a szerhasználó azonosul a szerhasználat pozitív oldalával, a használat során megélt örömteli élményekkel. Azonban az elfogadó, azonosuló attitűdöt mutató sorok mindig párosulnak a negatív élmények leírásával, így együtt egy cinikus, ironikus hangnem bontakozik ki, ahogy ez a (10) példában is láthatóvá válik:

(10) Már szívom a buszon is, mert nem számít, ki vágja
3000 grammal jöttem a világra
Mindig van új cucc, olyat üt, befosok
Némi tetűirtó meg körömlakklemosó

Amíg az első sorban a szerhasználatot teljes szabadsággal megélő szerhasználó őszintén szólal meg, a második sor már humoros hangnemet tükröz, ahogyan a szereknél használt mértékegység és a születési súly megadására használt mérőszám egybejátszik. A harmadik sor még mindig pozitív hangnemben tematizálja a szerhasználattal kapcsolatban a folyamatos megújulást és a kiemelkedő hatást, ezért viszonylag váratlan, ahogyan a rákövetkező sor újraírja ezt: a hatás tulajdonképpen annak köszönhető, hogy a szerek mérgekből készülnek. Mindez a humort és játékosságot is a paródia és az önparódia irányba tolja, és megnyitja a kritikai szemléletet. A refrén egyértelműen ezt a kritikus hangnemet jeleníti meg, ahogyan a szerhasználó és a bölcs atya nézőpontja összefonódik az idézés által. Ez a remixelt idézet ismételten remek példája annak, hogy hogyan kerül egymással dialógusba két persona, ami egy új minőséget eredményez a nézőpont, a hangnem és végső soron az identitás szintjén is. A szerhasználó persona a szöveg során az azonosulástól elmozdul az irónia irányába, hogy végül egy tanító jellegű üzenetet fogalmazzon meg kritikai szemszögből. A refrén ismétlődése és központi, kitüntetett szerepe a dalszöveg műfaji keretében arra enged következtetni, hogy a más művekből bevágott részletek personáit is kritikusan érdemes szemlélni – ezt megerősíti az idézett alkotások közötti nagyfokú hangnem- és stílusbeli eltérés is. A Torrente által megjelenített züllött szerhasználó például a szerhasználat előnyeiről beszél és igyekszik erről meggyőzni egy kívülállót is – tehát egyértelműen komolyan viszonyul az elmondottakhoz –, azonban agresszív viselkedése a színen feltűnő függővel szemben önmagában is ellenszenvessé teszi. A kritikus, bölcsellő perspektívájából Torrente leginkább a negatív, az elrettentő példa megtestesítője. A hangnem meghatározása tehát segít az egyes personák közötti viszonyok tematizálásában is, ezáltal a megszólaló personák nem önmagukban állnak, hanem egy társas-diszkurzív közeg részeiként jelennek meg, amely dinamikus jelentésképzést eredményez.

A couplandi modell utolsó kategóriája, a befektetés tovább árnyalja a personák által színre vitt identitások értelmezését. Egyes personák kiemelkednek, míg mások háttérbe szorulnak attól függően, hogy a megnyilatkozó mekkora energiát fektet a kidolgozásukba. Ez alapján a rapper, a hozzá köthető laza utcagyerek és a szerhasználó personája magas energiabefektetés révén formálódik, hiszen ezek sokféle nyelvi leleményen és kreatív gyakorlaton keresztül jelennek meg. Amíg más művek bevágása, a hang átadása alapvetően kisebb befektetést igényel, addig például a szó szintű remixelés már a nyelvi kreativitás magasabb fokán áll a mentális munkát tekintve. Ez utóbbi tehát ismét előtérbe helyezi a bölcs, a tapasztalatlanabbakat tanácsokkal ellátó szerhasználót, aki nyelvileg

is összekapcsolja a Legyetek jók, ha tudtok morális üzenetét és a szerhasználatot – mindezt a rap műfaji keretein belül.

A modell egészét nézve egy olyan összetett elemzési eszköztárat kapunk, amely hozzájárul a diskurzusban megjelenített identitások részletes megértéséhez (az összefoglaló táblázatot lásd a függelékben). Az egyes kategóriák amellett, hogy különböző aspektusait világítják meg az identitásgyakorlatoknak, össze is függnek egymással és több szempontból árnyalják egymást. Ugyan a kategóriák expliciten nem fejezik ki, de az elemzésből láthatóvá válik, hogy az identitás sematikus, tipikus esetei – mint például a rapre jellemző laza, nyelvileg kreatív, szerhasználó rapperé – mellett az egyéni jegyek – a szerhasználónak az öniróniától sem mentes, bölcsellő nyelvi megoldásai – is megmutatkoznak. Méghozzá úgy, hogy a beszélő szándékait, egyedi nyelvi jellegzetességeit és a közösségileg konvencializálódott formákat együttesen, egymást értelmezve veszi figyelembe a modell. Az identitásképzést egyúttal magában a nyelvi cselekvésben határozza meg, tehát a nyelv ily módon nem csupán eszköze, hanem a közege is az identitás értelmezésének. Ezáltal egy olyan dinamikus modell jön létre az identitás vizsgálatához, amely a bahtyini nyelvszemlélet dialogikusságát követi, a személyiséget pedig társas-diszkurzív keretben tárgyalja.

4.3. Remixelt identitás

A bahtyini nyelvszemlélet alapvetően a hangok és identitások sokféleségét emeli ki a nyelvhasználat kapcsán, azonban éppen a dialogikus jelleg, az identitások között feltételezhető párbeszéd miatt beszélhetünk egy olyan remixelt identitásról, amely a szöveg egésze alapján alakul ki. Egy olyan szerhasználói személyiségről van szó, amely a szövegben megjelenő különféle hangok és personák sokszínűségéből áll össze. A szerhasználat pozitívumait kiemelő figurák, a szerhasználatot a szórakozással összekapcsoló hangok mellett megjelennek a szerhasználat nehézségeit taglaló részek, a szerhasználatot negatív színben feltüntető personák (1. ábra). Ez az összetett kép a szerhasználókat nem egy homogén csoportként jelenti meg, és a sokféle nézőpont ez esetben egy kritikai szemléletet alapoz meg. Ennek a kritikus hozzáállásnak ad hangot az a bölcs szerhasználó, akinek a gondolatai végig visszhangoznak a szövegen, a refrénben pedig egyértelműen hangsúlyossá is válnak (2. ábra). A refrén ismétlődése és a műfajiságból adódó kitüntetett szerepe a szövegben nyomatékosítja ennek a morizáló szerhasználónak az üzenetét, amely így központinak tekinthető a dalban.

1. ábra. Identitások

2. ábra. Remixelt identitás

Mindezek mellett a hangok és personák egymásra hatásának nyomán létrejövő remixelt identitás felfogható úgyis, mint az egyéni életút leképeződése, ahol az egyes figurák a személyiség különböző életszakaszainak a kifejeződései. A szerhasználatot a kezdetben pozitívan megélő, az értékes szociális kapcsolatokat – mint a barátság – is ehhez az életformához kötő személy fokozatosan megtapasztalja a szerhasználat testi és lelki negatívumait, akár a függőség állapotának mélységeit is. Majd ezeket a tapasztalatokat összegezve eljut a szerhasználatot körültekintőbben kezelő, az élvezet mellett a kockázatokkal is tisztában levő személyiségképhez, amelynél a tapasztalok megosztása, mások edukálása is fontossá válik.

Az elemzések azonban azt sem zárják ki, hogy az egyes identitások felvillantása a közönség, a megszólítottak sokféleségét képezi le. A szöveg igyekszik minél több identitáskonstrukciót felkínálni, amellyel a hallgatóság tagjai így nagyobb eséllyel tudnak azonosulni vagy legalábbis ismerősként felismerni. A szövegben az egymást követő szituációk leírása éppen a hangok által, a megszólaltatás aktusával válik az interszubjektív jelentésképzés központi elemévé. A helyzetek, a karakterek és a nyelvi fordulatok együttesen érik el, hogy a hallgatóság saját tapasztalataira ismerjen a szöveg elhangzása közben. Ez tehát párbeszédét teremt nemcsak a szövegen belül, hanem a megszólaló hangok és a befogadók között, a dalszöveg társas-diszkurzív terében.

Az identitásképzésnek, az önértelmezésnek ez a megközelítése a személyiséget konstrukcióként látja, olyannak, ami magával a konstruálással, a remixelés aktusával alakul ki – másként kifejezve az identitásalkotás performatívnak tekinthető (Butler 1990, Pennycook 2004). Az identitás alapvetően társas abban az értelemben, hogy korábbi mintákon, fragmentumokon, a közösség kulturális és nyelvi gyakorlatain keresztül épül, és diszkurzív abból a szempontból, hogy ezek a remixelés során kölcsönhatásba lépnek egymással, emergens minőségükben

folyamatosan alakítják a személyiség képét és ezzel egyúttal visszakerülnek a közösség diskurzusaiba. Lesz ebben az önképben valami korábbi, valami megelőző, valami már ismert, és valami új, valami a pillanatban megszülető, remixelt – a részek és az egész összjátéka. Az identitás ekképpen termék, de nem az adornoi és horkheimeri (1992) értelemben, nem valami egységesített, készen kapott, hanem éppen ellenkezőleg a produkció által folytonosan újraalakuló produktum. Egyszerre kerül előtérbe a mit – a felhasznált és az abból létrejövő anyag – és a hogyan – a remixelés folyamata –, ami a régi és az új, a különböző részek párhuzamba állításával több nézőpontot, a(z) (ön)reflexív viszonyulás lehetőségét hordozza magában. A személyiség és az identitással szorosan összekapcsolódó kulturális produktumok szempontjából ez a felfogás tehát átírja a hitelesség, az eredetiség és a kreativitás klasszikus fogalmát.

Ahogyan látható volt, az elemzéshez használt modellek ennek megfelelően lehetővé tették a dinamikus és nyitott szövegértelmezést. Képessé tesznek olyan összetett és a konzisztens magyarázatok kialakítására, amelyek a nyelv és az identitás közötti explicit és implicit kapcsolatokat is figyelembe veszik. Az identitásgyakorlatokat és az azok nyomán kialakuló személyiségképeket a maguk összetettségében mutatják be, rávilágítva az elsőre akár nem látható részletekre. Ahogyan az elemzés részekre bontotta a szöveget és a megjelenített identitásokat, majd újra összekapcsolta őket, úgy ezt a folyamatot feltételezhetjük maguk az identitásaktusok mögött is, amelyre a modellek is rámutatnak.[12]

5. Összefoglalás és kitekintés

Az NKS Vegyetek jót, ha tudtok című szövegének elemzéséhez választott két modellről elmondható, hogy egyrészt mindkettő a bahtyini nyelvszemlélet kiterjesztéseként értelmezhető, ezáltal módszertani eszköztárat biztosítanak a Bahtyin által lefektetett elméleti alapokhoz. Másrészt pedig a pilot vizsgálat arra is kereste a választ, hogy hogyan teremthető párbeszéd a két modell között. Úgy tűnik, hogy az aghai hang fogalma a „ki beszél" kérdését járja körül és a befogadói oldalról világít rá az identitások sokféléségére. A couplandi modell pedig a hogyanra keresi a választ azáltal, hogy precízen feltárja a nyelvi eszközök és az identitásaktusok közötti kapcsolatokat a megnyilatkozók nézőpontját is

[12] Az identitásalkotásnak ez a felfogása rokonítható Sharifian (2008) megosztott emergens kulturális kogníció fogalmával. A szerző ugyanis úgy írja le az emberi kogníciót és tudást, amely nem csupán az egyes egyénekhez kötődik, hanem egy társas közegben, a közösség tagjai közötti interakciók révén jön létre. A közösségre jellemző kulturális tudás egészével nem rendelkeznek külön-külön az egyének, de mindannyian birtokolják a tudás bizonyos részeit, amelyeket megosztanak egymással, ezáltal egy folyamatosan alakuló, dinamikus hálózatot hoznak létre.

érvényesítve. Az Agha által létrehozott modell jól bemutatja azt a kontinuumot, amely a személyiség egyedi, társas és közösségi értelmezései között húzódik, Coupland pedig éles szemmel mutat rá, hogy az identitás megalkotása mennyire sok szinten és milyen különböző szempontból szerveződik nyelvileg. A két megközelítés közös modellbe történő integrálásának kérdése ezzel még nem tekinthető lezártnak, további szövegek és vizsgálatok szükségesek egy átfogó elemzési keret kialakításához.

Mindezek azonban elvezetnek, ahhoz a lényeges megállapításhoz, hogy az identitás értelmezésében semmiképp sem hagyhatjuk figyelmen kívül annak fragmentált és remixelt jellegét. Az identitás ebben az esetben eredendően részekből épül fel egy emergens minőségként. Éppen ezért nem úgy kell elképzelni az identitáskonstruálás folyamatát, mint amikor a színészek különböző maszkokat váltogatva jelenítenek meg különböző karaktereket, hanem sokkal inkább úgy, mint ahogyan a Dj-k keverik össze a zenéket a lemezeket cserélgetve egy performansz keretében. A meglévő részek folyamatos újrakombinálása fog egy új minőséget eredményezni.

Ez a folyamat pedig a szövegről való gondolkodás, a diskurzus szerveződésének értelmezésében is más perspektívát kíván. A klasszikus poétikus szöveghagyomány feltételez egy beszélőt – még, ha fiktívként is –, aki megszólít vagy esetleg megidéz másokat, sőt maga a bahtyini líraértelmezés is monologikus. Itt azonban a szubjektum eleve dialogikusan, vagy inkább polifonikusan épül fel egy dinamikus folyamat eredményeként. Egy esetelemzés nem ad lehetőséget annak megválaszolására, hogy ez a működés csak a rapdalszövegek vagy általában az újmédia korszak szövegeinek, esetleg magának a nyelvnek a sajátosságából adódik, azonban a digitális kultúra korában mindenképpen számot kell vetnünk ezzel a kérdéssel. Ez a fajta nyitottság és variabilitás úgy tűnik, hogy meghatározza a jelen kulturális gyakorlatait, és ez az, ami kreativitásunk működésével is összefüggésben áll.

Irodalom

Adorno, Theodor W. – Max Horkheimer 1992. A kultúripar – A felvilágosodás, mint a tömegek becsapása. In: Adorno, Theodor W. – Max Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Atlantisz. 147–200.

Agha, Asif 2005. Voice, Footing, Enregisterment. *Journal of Linguistic Anthropology* 15: 38–59.

Alim, H. Samy 2009. Hip Hop youth as cultural theorists of style, language, and globalization. *Pragmatics* 19:103–127.

Alim, H. Samy – Ibrahim, Awad – Pennycook Alastair (eds.) 2009. *Global linguistic flows. Hip hop cultures, youth identities and the politics of language.* Routledge: New York.

Androutsopoulos, Jannis 2007. Style online. Doing hip hop on the German-speaking web. In: Auer, Peter (ed.): *Style and social identities. Alternative approaches to linguistic heterogeneity.* Berlin, New York: de Gruyter. 279–317.

Androutsopoulos, Jannis – Scholz, Arno 2003. Spaghetti Funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society* 26: 463–479.

Bahtyin, Mihail M. 1985. *A szó az életben és a költészetben.* Budapest: Európa Kiadó.

Bahtyin, Mihail M. 1986. Beszédelméleti jegyzetek. In: Bahtyin, Mihail M.: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások.* Budapest: Gondolat. 515–548.

Bahtyin, Mihail M. 1988. A beszéd műfajai. In Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből.* Budapest: Tankönyvkiadó. 246–280.

Bakhtin, Mikhail M. 1981. Discourse in the Novel. In Holquist, Michael (ed.): *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Austin: University of Texas Press. 259–422.

Bakhtin, Mikhail M. 2007. A szó a regényben. In: uő: *A tett filozófiája. / A szó a regényben.* Budapest: Gond – Cura Alapítvány. 107–345.

Bartha Csilla – Hámori Ágnes 2010. Stílus a szociolingvisztikában, stílus a diskurzusban. *Magyar Nyelvőr* 134: 298–321.

Briggs, Charles L. – Bauman, Richard 1992. Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology* 2: 131–172.

Bodó Csanád 2019. Kinek a hangján? A kisebbségi oktatás nyelvi dilemmái. *Magyar Nyelvőr* 143: 269–280.

Borschke, Margie 2017. *This is not a remix. Piracy, authenticity and popular music*. New York: Bloombury Press.

Butler, Judith 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity.* London: Routledge.

Carter, Ronald 2004. *Language and creativity: The art of common talk.* London, New York: Routledge.

Coupland, Nikolas 2001. Language, situaion, and the relational self: theorizing dialect-style in sociolinguistics. In: Ecker, Penelope – Rickford, John R. (eds.): *Style and Sociolinguistic Variation.* Cambridge: Cambridge University Press. 185–210.

Coupland, Nikolas 2007. *Style: Language Variation and Identity.* Cambridge: Cambridge University Press.

Croft, William A. 2009. Toward a social cognitive linguistics. In: Evans, Vyvyan – Pourcel, Stéphanie (eds.): *New Directions in Cognitive Linguistics.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 395–420.

Crystal, David 1998. *Language Play.* Harmondsworth: Penguin.

Cutler, Cecelia 2007. Hip-Hop language in sociolinguistics and beyond. *Language and Linguistics Compass* 1: 519–538.

Domonkosi Ágnes – Kuna Áges – Simon Gábor – Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Poétikai mintázatok kognitív stilisztikai kutatása. A Stíluskutató csoport kutatási terve. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 211–222.

Frosio, Giancarlo 2021. A Brief History of Remix. From Caves to Networks. In: Navas, Eduardo – Gallagher, Owen – burrough, xtine 2021. *The Routledge handbook of Remix Studies and Digital Humanities.* New York: Routledge.

Gasparov, Boris 2010. *Speech, memory, and meaning. Intertextuality in everyday language.* Berlin: De Gruyter Mouton.

Goffman, Erving 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of. Experience.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hoffmann, Thomas 2019. Language and creativity: a Construction Grammar approach to linguistic creativity. *Linguistics Vanguard* 5: 379 – 396.

Hymes, Dell 1997 [1974]. A nyelv és a társadalmi élet kölcsönhatásának vizsgálata. In: Pléh Csaba – Síklaki István – Terestyéni Tamás: *Nyelv – kommunikáció – cselekvés.* Budapest: Osiris Kiadó. 458–496.

Jones, Rodney H. 2016. Introduction. In: Jones, Rodney H. (ed.): *Routledge Handbook of Language and Creativity.* London: Routledge. 1–21.

K. Molnár Emese 2022. Fragmentum, kontúr és konstrukció: a nyelvi remix funkcionális nyelvészeti leírása. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor

(szerk.): *A magyar mondat és kontextuális környezete.* Budapest: ELTE Eötvös Kiadó. 355–370.

Kulcsár Szabó Ernő 2010. „Magát mondja, ami írva van". In Kulcsár Szabó Ernő: *Megkülönböztetések* – Médium és jelentés az irodalmi modernségben. Budapest: Akadémiai Kiadó. 262–278.

Knobel, Michele – Lankshear, Colin 2008. Remix. The art and craft of endless hybridization. *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 52: 22–33.

Knobel, Michele – Lankshear, Colin (eds.) 2010. *DIY Media: Creating, Sharing and Learning with New Technologies.* New York: Peter Lang.

Lessig, Lawrence 2008. *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy.* United States: Penguin Press.

Navas, Eduardo – Gallagher, Owen – burrough, xtine 2021. *The Routledge handbook of Remix Studies and Digital Humanities.* New York: Routledge.

Pennycook, Alastair 2003. Global Englishes, Rip Slime and performativity. *Journal of Sociolinguistics* 7: 513–533.

Pennycook, Alastair 2004. Performativity and Language Studies. *Critical Inquiry in Language Studies* 1: 1-19.

Pennycook, Alastair 2007. *Global Englishes and transcultural flows.* London: Routledge.

Robertson, Roland 1995. Time-space and homogeneity-heterogeneity. In: Featherstone, Mike –Lash, Scott – Robertson, Roland (eds.): *Global modernities.* London: Sage, 25–44.

Sharifian, Farzad 2008. Distributed, emergent cultural cognition, conceptualisation, and language. In: Roslyn, M. Frank – Dirven, René – Ziemke, Tom – Bernárdez, Enrique (eds.). *Body, Language, and Mind.* Vol. 2. *Sociocultural Situatedness.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Simigné Fenyő Sarolta. 2005. A kommunikáció és a tolmácsolás modellálása. *Publicationes Universitatis Miskolciensis. Sectio Philosophica* 10: 75–84.

Sinha, Chris 1999. Grounding, mapping, and acts of meaning. In Janssen, Theo – Redeker, Gisela (eds.): *Cognitive linguistics: Foundations, scope, and methodology.* Berlin/New York: Mouton de Gruyter. 223–257.

Swann, Joan - Deumert, Ana 2018. Sociolinguistics and language creativity. *Language Sciences* 65: 1–8.

Tannen, Deborah 1989. *Talking Voices: repetition, dialogue and imagery in conversational discourse.* Cambridge: Cambridge University Press.

Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúrát meghatározó szerepe*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–208.

Tolcsvai Nagy Gábor 2012. A stílus szociokulturális tényezőinek kognitív nyelvészeti megalapozása. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok.* Budapest: ELTE. 19–49.

Williams, Quentin E. 2017. *Remix Multilingualism: Hip Hop, Ethnography and Performing Marginalized Voices.* London: Bloomsbury.

Williams, Quentin E. – Stroud, Christopher 2013. Multilingualism remixed: Sampling texts, braggadocio and the politics of voice in Cape Town hip-hop. *Stellenbosch Papers in Linguistics* 42: 15–36.

Zawada, Britta 2006. Linguistic creativity from a cognitive perspective. *Southern African Linguistics and Applied Language Studies* 24: 235–254.

Források

NKS – *Vegyetek jót, ha tudtok.* https://www.youtube.com/watch?v=eTdFCquV57k Letöltés dátuma: 2023. 03. 05.

Get a good one if you can - Remix-based analysis of voices and personas

Research on the diversity of linguistic creativity requires a model that can describe both everyday language experience and artistic language use. In the absence of such a complex model, I apply the theoretical framework of Remix Studies to present different possibble approaches to the analysis of linguistic creativity, ranging from micro-level linguistic constructions to macro-level identity constructions. The case study is based on the song *Vegyetek jót, ha tudtok* 'Get a good one if you can' by the Hungarian underground group NKS, because as a rap song lyric it represents a specific type of discourse that is rooted in the culture of orality, so beside its artistic features, also reflects the usage of everyday language. For the analysis of the lyrics, I adapt the concept of voice from the theoretical framework of Agha – which is based on Bakhtin's thoughts – as well as Coupland's styling model. The identification of voices and personas is based on the analysis of conventional and more specific patterns of person marking,

thus I also examine the creative potential of the person marking system. The two models make it possible to map the complex layering of identity resulting from the remix nature of identity constructions: beyond the stereotypical image of the drug user(s), the self-reflexive attitude of the figure is drawn out in the lyrics as a result of the linguistic remix.

Keywords: voice, figure, persona, remix, rap lyrics

Függelék

MEGNEVEZETLEN FIGURA (referenciális jelenet)	MEGNEVEZETT FIGURA (referenciális jelenet)	TÁRSAS FIGURA (referenciális jelenet)	REGISZTRÁLT FIGURA (referenciális jelenet)	FIGURA (tágabb kontextus referenciális jelenet)	FIGURA (tágabb kontextus közös figyelmi jelenet)	FIGURA (közös figyelmi jelenet)	*HANG NÉLKÜLI FIGURA*
hang (humoros, laza „utcagyerek”)	szerhasználó (humoros, laza „utcagyerek”)	humoros, laza „utcagyerek” szerhasználó szexuálisan túlfűtött aggresszív vásárló magyar tudatos, kritikus	szerhasználó	szórakozó ember jampi diszkós szerhasználó	énekesek *(Soho Party)* énekesek *(Hungária)* énekes (Tankcsapda) rapper *(Akkezdet Phisi)*	rapper (Turan Khan)	***megszólított*** te (nő) ***ábrázolt*** Raoul Duke és Dr. Gonzo magyarok díler
hang (humoros, laza „utcagyerek”)	szerhasználó (humoros, laza „utcagyerek”)	humoros, laza „utcagyerek” szerhasználó füves barát vásárló tudatos, kritikus	szerhasználó	bölcs felnőtt/atya ártatlan gyerekek/árvák	énekesek/színészek *(Napoleon Boulevard/Legyetek jók, ha tudtok)*	rapper (Zenki Mefisto)	***megszólított*** hülye fasz szerhasználó(k) naív ***ábrázolt*** Snoop Dog – díler
	bohém nő	bohém nő		szerelmes nő	énekes (ZAZ)		férfi(?)
hang (szerhasználó züllött)		szerhasználó züllött	szerhasználó	Torrente (szerhasználó, szexista, rasszista, exrendőr)	színész *(Torrente)*		***megszólított*** E/2 ***ábrázolt*** függő
hang (zöldfülű)		zöldfülű		Rafi (kezdő, zöldfülű)	színész *(Torrente)*		
	szerhasználó függő	szerhasználó függő	szerhasználó	szerhasználó függő	színész *(Torrente)*		***megszólított*** hallgató(k)

CÉLZÁS	KERETEZÉS (makro)	KERETEZÉS (meso)	KERETEZÉS (mikro)	HANGADÁS	HANGNEM	BEFEKTETÉS
E/1 szerhasználó E/2 szerhasználó (naív) nő hülye fasz (E/3/T/1) magyar T/1 társ szerhasználó (barát) díler züllödt szerhasználó zöldfülű	fiatal/közép korú városi férfi	rapper humoros, laza „utcagyerek” szerhasználó füves	szerhasználó szexuálisan túlfűtött aggresszív pozitív, vidám zavarodott, elkeseredett tudatos, kritikus	rapper humoros, laza „utcagyerek” szerhasználó(k) ***idézés:*** szórakozó ember *(Soho Parta – Az éjjel soha nem érhet vége)* jampik *(Hungária – Limbó hintó)* diszkós *(Tankcsapda – Disco)* szerhasználó *(Akkezdet Phisi – Hogy ussza)* bölcs felnőtt/atya ártatlan gyerekek/árvák *(Napoleon Boulevard – Legyetek jók, ha tudtok)* ***bevonás:*** bohém nő *(ZAZ – Cette journée)* szerhasználó züllött *(Torrente)* zöldfülű *(Torrente)* szerhasználó függő *(Torrente)*	vidám, játékos kritikai (ironikus, cinikus) humoros → önparódia	***magas:*** rapper humoros, laza „utcagyerek” szerhasználó(k) jampik bölcs felnőtt/atya ártatlan gyerekek/árvák ***közepes*** szórakozó ember ***alacsony:*** fiatal városi férfi bohém nő szerhasználó züllött zöldfülű szerhasználó függő

K. Molnár Emese
Eötvös Loránd Tudományegyetem
emesekmolnar@gmail.com

Szemes Botond

Önmegszólító dalszöveg. A fiktív beszédhelyzet és a mediális-kommunikációs kontextus összefüggései a zeneszámokban

Kivonat

A dolgozat abból a felismerésből indul ki, hogy a dalszövegekben és a versekben kidolgozott beszédhelyzetek különbségei visszavezethetők a kétféle kommunikációs mód (előadás, illetve írott szöveg) különbségeire. Ez az oka annak is, hogy a prototipikus könnyűzenei dalszövegek között alig találhatók a 20. századi költészeti hagyományban viszont központi helyet betöltő önmegszólítások. A dolgozat olyan műveket elemez, amelyek e prototípustól eltérnek, és „önmegszólító dalszövegként" jellemezhetők. Már csak azért is, mert az önmegszólítások reflektivitása legtöbbször magának a megszólalásnak és az azt megalapozó kommunikációs helyzetnek a lehetőségfeltételeire is vonatkozik, így alapot teremt ezek vizsgálatára. Sőt ez adja az önmegszólító dalszövegek egyediségét: egyszerre érvényesítik a könnyűzene erős hatásmechanizmusát, és problematizálják az ezt előfeltételező befogadói pozíció magától értetődöttségét.

Kulcsszavak: dalszöveg, önmegszólítás, beszédhelyzet, mediális kontextus, alternatív zene

1. Az önmgeszólító dalszöveg líraelméleti kontextusa

Az alábbiakban a dalszövegek, és azon belül az önmegszólító dalszövegek vizsgálatára vonatkozó elmélet első vázlatát kívánom kidolgozni. El kell ismernem: ezt a vázlatot helyenként túlzott általánosítás jellemzi. Ugyanakkor talán ez az általánosság segíthet a központi tézisek világos megfogalmazásában, amelyek teherbírását rövid elemzések során teszem próbára a dolgozat második felében. A későbbiekben még részletesebb elemzésekre és példaanyagra lesz szükség ahhoz, hogy a most körvonalat nyerő keretrendszer árnyaltabbá és kidolgozottabbá

válhasson. Érdemesnek tűnik továbbá ezeket az első lépéseket a líraelmélet felől megtenni, és már létező meglátások háttere előtt vizsgálnunk a dalszövegek működését.

A líra műnemének megkülönböztető sajátossága, hogy nem események (gyakran utólagos) leírásán alapszik, mint a narratív alkotások, hanem egy megszólítás következtében létesülő beszédhelyzet jelen idejű eseményszerűségén. (Culler 2017) Ez a jelen idejűség a befogadói tapasztalathoz kötött: a befogadó az „én"-nek a „te"-re irányuló beszédét nem egyszerűen kihallgatja, hanem aktualizálja; a megszólítás újbóli kimondásával, vagyis a megszólító helyébe lépve hozza létre a szereplők közötti dialogikus kapcsolatot.[1] Ez a dialektikus pozíció nem kizárólagos, de jelen dolgozatban prototipikusnak tekintett modellje a lírai szubjektivitásnak. Fontos továbbá különbséget tennünk lírai beszédhelyzet (vagy beágyazott figyelemirányítási jelenet) és a lírai művek befogadásának kommunikációs helyzete között: az előbbi a szövegen belül képződik meg és a szöveg által felkínált szerepek szerint alakul, míg utóbbi a szöveg befogadásának külső kontextusát jelöli. A kétféle jelenet azonban nem válik el szigorúan egymástól: azon túl, mint azt később részletesebben is szemléltetem, hogy a kommunikációs helyzet hatással van a lírai beszédhelyzetre, ez utóbbi is korábbi vagy potenciális beszédhelyzetekre mint külső kontextusokra utalva jön létre. Eminens példája ennek az ima, amely e kettős perspektiváltság miatt is sorolható a lírai műfajok közé, hiszen imádkozás közben – legyen bár az imaszöveg hosszú idő óta állandó – mindig a megszólítás kimondásának köszönhetően, és ezért mindig másként jön létre a szereplők közötti konkrét viszony; azonban ezt az aktualizációt a bevett közösségi gyakorlatok prefigurálják, amely közösséghez éppen az imádság révén tartozik az egyén. Hasonló mozzanat érhető tetten a dalok és a könnyűzenei dalszövegek[2] esetében is; sőt ezzel magyarázható a könnyűzene erős hatásmechanizmusa, amennyiben az előadóval együtt éneklő tömeg tagjai a kollektív tapasztalat mellett egyenként élnek át egyéni élményt, hiszen a zene és az énekdallam által dramatizált megszólításokat sajátjukként ismétlik meg. Ez a modell akkor is érvényes, ha fizikailag nem egy helyen, nem koncert keretein belül hallgatjuk a zeneszámokat: az énekszólam megismétlése nem kizárólag (bár az olvasáshoz képest jelentősen gyakrabban) a hangos éneklés vagy dúdolás

[1] Vö.: „a vers grammatikai alanyának az olvasói beszéd (az »utána mondás«) ad identitást, azaz, ha az olvasó mintegy saját hangját kölcsönzi a költeménynek. Éspedig még azokban az esetekben is, ahol a lírai aposztrophé az »önmegszólítás« vagy az alany nélküli beszéd alakzata." (Kulcsár Szabó 1997: 260)

[2] Dal alatt a dolgozat a személyes megszólaláson alapuló költészeti műfajt érti, míg a (zene)szám megjelölés a könnyűzenei alkotásokra vonatkozik, amelyek szöveges összetevője a dalszöveg.

során történik meg – ahogyan a versolvasás konvenciói is a belül kihangosított beszéd gyakorlatán alapulnak –, miközben ezek a pillanatok ugyanúgy fontos szerepet játszanak a közösségi identitás kialakításában.

A zeneszámok esetében ez az aposztrofikus struktúra erősen konvencializálódott és verseknél kevesebb szabadságot enged meg a beszédhelyzet kidolgozásakor: általában szerelmi témára vonatkozik.[3] Legalábbis a mainstrem popzene kapcsán ez figyelhető meg – habár nehezen definiálható a „mainstream" és az „alternatív", magyarázóerejéből a 2010-es évektől sokat veszítő fogalompárja; talán a zenei és prozódiai különbségek mellett éppen ebben, a prototipikusnak tekinthető beszédhelyzettől való eltérésben jelölhető ki az „alternatív" megszólalásmód jellegzetessége. Az alábbiakban ilyen eltérésekről lesz részletesebben szó, nem árt azonban először a viszonyítási pontként tételezett tipikus megvalósulásokat szemügyre venni. Simon Gábor és Tátrai Szilárd szerint az egyes lírai műfajok abban térnek el egymástól, hogy a megszólítás során a tudás, a cselekvés és az érzelmek hármas dimenziójában hova helyezik a hangsúlyt:[4] a daloknál és a dalszövegeknél rendszerint a megnyilatkozásban résztvevők emocionális beállítottsága kerül az előtérbe.[5] Gyakran még azok a szövegek is párkapcsolati-szerelmi tematika felől nyernek értelmet, amelyek értelmezhetők volnának más keretben is (például a Quimby együttes Most múlik pontosan című számát kezdetben a kábítószerhasználat felől referencializálta a közönség, ám az a Csík zenekar feldolgozása és elsöprő sikere óta megváltoztathatatlanul szerelmesszám lett[6]). Erre játszik rá a már zenekar nevében is megszólítást tartalmazó Csaknekedkislány együttes, amelynek első két lemezén lévő számok

---

[3] Vö.: „slágerszövegek általános jellemzője az állandó tematikus és formai újratermelődés, amit nyilván a célközönség igényei és az eladhatóság szabályoz. Ennek eredményeként a dalok nagyon áttetsző, formai tekintetben (szótagszám, rímkényszer) jól bejáratott nyelven, meglehetősen szűk tárgykörben (ált.: szerelem) mozgó világot jelenítenek meg." (Pap–S. Lackzkó 2006: 13) „A populáris kultúra – többnyire reflektálatlan – énközpontúságát és döntően érzelmi alapú tematizáltságát figyelembe véve nem meglepő, hogy viszonylag sok, a »könnyűzene« köréből származó művet találhatnánk, melyeknek tárgya az énekelt szöveg alanyának sorsa – múltban, jelenben s a vizionált jövőben." (Halmai 2006: 39)

[4] „Az egyes specifikus lírai műfajok sajátossága lehet azonban, hogy az aposztrofé keretében milyen módon aknázza ki bennük a megnyilatkozó a diskurzus lehetőségeit. A figyelem interszubjektív működése ugyanis a tapasztalatok, a tudás megosztásával együtt a közös emberi cselekvések összehangolását is lehetővé teszi, sőt a világ dolgaihoz és eseményeihez, illetve a beszédpartnerhez fűződő érzelmek megjelenítésének is teret ad." (Simon–Tátrai 2021: 138)

[5] Mindez a pop-rock alkotásokra igaz, és nem érvényes a rap műfajára, ahol bonyolultabb az én-ti és én-te viszonyokat egyaránt játékba hozó megszólítások rendszere.

[6] A zeneszám értelmezéséhez és hatástörténetéhez lásd Lévai Balázs Engedem, hadd menjen című 2015-ös dokumentumfilmjét.

többsége valóban egy férfi megszólaló és egy női megszólított beszédhelyzetére épít – kivételt képez ez alól a zenekar saját magáról szóló Zenekar című száma, amelyben az „én”-ek megszólalásai éppen az „én”-ek integritását számolják fel; minden versszak kezdetén az egyik tag identifikálja magát: „*én a dobos/bőgős/gitáros/énekes vagyok*”, majd a versszak végére ezt az identifikációt tagadja: „*nem dobos/bőgős/gitáros/énekes vagyok, hanem zenekar*” (az ismétlődő séma a tagok egyneműségének és felcserélhetőségének érzetét tovább erősíti.)

Annak megfelelően, hogy a mainstrem dalszöveg kevésbé a megszólalás lehetőségeire és a megszólalók ismereteire kérdez rá, hanem „én” és „te” érzelmi viszonyából indul ki, a könnyűzenében kevés példát találunk a 20. századi költészeti hagyományban viszont központi helyet betöltő önmegszólításokra. (Németh G. 1982: 104–116) Ezért is, illetve a költészetelmélet kidolgozottsága miatt is hivatkozom az alábbiakban alkalmanként versekre és verselemzésekre mint referenciapontokra. Persze az önmegszólító verstípus ugyanannyira *olvasásmód* is, azaz olvasói döntés eredménye, ha egy beszédhelyzetet önmegszólításként értelmezve „én” és „te” kölcsönös megfeleltethetőségét tételezzük.[7] Ugyanakkor ezt az olvasatot az hívja elő, hogy maga a szöveg által mennyire motivált az ilyen értelmezés. A dalszövegekben azért is kevéssé, mert az önmegszólítás a megszólító és megszólított viszonyának episztemológiai dimenzióját hangsúlyozza, ezzel szemben a mainstream dalszöveg általában érzéki-érzelmi síkon mozog. Németh G. Béla az önmegszólító verstípus meghatározásakor olyan József Attila-művekre alapozta elméletét, amelyek hangsúlyosan ilyen, a tudás szerkezetére vonatkozó megszólításokat tartalmaznak – központi példája a Tudod, hogy nincs bocsánat című vers, (Németh G. 1982: 103; lásd még Pethő 2021: 195–200) de említhető még a „*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek*” kezdősor, amely az érzelmi viszonyulást is a hitre való felszólítás kontextusában dolgozza ki.

Az önmegszólításnak „a lírai én osztottságával vagy – legalábbis – reflektált önértelmezés igényével” (Kulcsár-Szabó 2007: 97) való kapcsolata magyarázhatja továbbá, hogy az önmegszólító versek a modernitás egyik központi típusává váltak. Míg más esetekben a megszólító éppen saját identitását építheti fel az aposztrofé által (vagyis egy kerülőúton, kívülre helyezve önmagát juthat vissza saját identitásához – vö. Culler 2000: 376), addig az önmegszólítások esetében már „én” és „te” elkülönülése is az ilyen egységes konstrukciót kezdi ki. Noha mindkét eljárás valójában „kint” és „bent” elválaszthatóságát problematizálja, az előbbi esetben a külvilág belsővé, az utóbbiban a belső tartalmak külsővé tétele

[7] Sőt egyes versek poétikai teljesítményéhez éppen az járulhat hozzá, hogy a különböző olvasásmódok egyidejű érvényesítését motiválja – lásd például Kulcsár Szabó Ernő (2018: 20) elemzését Kosztolányi Ha negyvenéves… kezdetű verséről.

jelölhető meg alapfolyamatként: „ha az aposztrophé a külvilág interiorizálásának az alakzata, akkor az önmegszólításról éppen az derül ki, hogy a »te« az »én« számára is ilyen külvilágként tételeződik, vagyis nem lehetnek azonosak. Illetve, az önmegszólítás alakzatának elsőbbségét tételezve, a folyamat megfordul: az én az önmegszólítás révén tulajdonképpen önmagától válik meg, megkettőződve mintegy külsővé teszi önmagát." (Kulcsár-Szabó 2007: 109) A magyar irodalom paradigmatikus önmegszólító versei gyakran témájukká is teszik a szubjektum határainak felbomlását (sőt ezzel összefüggésben magának a költői megszólalásnak az érvényét és lehetőségeit is, ami az önmegszólítás reflektív műveletét az **ars poetikus** önreflexiókhoz kapcsolja.) Kosztolányi Dezső Számadás című versében a magát megszólító és korábbi költői teljesítményét bíráló én („*Most már elég, ne szépítgesd, te gyáva,/ nem szégyen ez, vallj*") saját boldogtalanságát és identitásának rögzíthetetlenségét értékként láttatja („*gyáva az, ki boldog,/ kis gyáva sunnyogó, mindent bezár,/ bezárja életét is, mint a boltot,/ mert benne van a csillogó bazár,// és félti kincsét, a sok cifra foltot, /* […] *de a boldogtalan tanyája sátor, / zászlója felleg, ő, csak ő a bátor /s a jó, csak a boldogtalan a hős*" – Kosztolányi 2004: 431); míg Babits Mihály Csak posta voltál versének megszólalója nemcsak a múlt felé nyitja meg önmagát (hiszen a szubjektum és művészete sohasem függetleníthető az elődöktől), hanem már az önmegszólítás következtében is a derridai nyomstruktúra lesz rá jellemző: „*Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy / magad is, kit a holtak lépte vet.*" (Babits 2007: 399)

A dalszövegekben ez a megkettőzöttség és rözgíthetetlenség nehezítené a megszólalóval és érzelmi állapotaival való azonosulást, ami azonban a könnyűzene hatásmechanizmusának fontos összetevője. A rögzíthetetlenség alatt a megszólaló pozíciójának bizonytalanságát és nem a beszédhelyzetben résztvevők kidolgozatlanságát értem – ez utóbbi nagyon is sajátja a dalszövegeknek, amelyek előszeretettel élnek olyan megszólításokkal, ahol az „én" és „te" referenciális azonosíthatósága nem biztosított. Az „én" **pozíciójának** azonban rögzítettnek kell lennie ahhoz, hogy kitölthető legyen a befogadó által. A zeneszámok ugyanis előadásra szánt művek, így számolniuk kell a hallgatósággal és azzal az összetett feladattal, hogy tömegek résztvevői számára egyidejűleg kínálják fel az egyéni, személyes kapcsolódás lehetőségét. Önmegszólítás esetében azonban nem egyértelmű, hogy kinek a helyébe léphet a hallgató, akire ezáltal szintén a pozíciók közötti mozgás bizonytalansága lesz jellemző.[8] Az, hogy a költészetben ez a bizonytalanság teret tudott nyerni, jelzi, hogy az irodalom már elsősorban

[8] Vö.: „az önmegszólítás esetében az olvasást egy (az „én" és a „te" között) oszcilláló aposztrophéként lehet csak elgondolni." (Kulcsár-Szabó 2006: 100).

nem előadásra szánt alkotásként, hanem írott szövegként gondol magára – azaz olyan médiumra hagyatkozik, amely a beszédhez képest jobban látványossá teszi a mindenkori megszólaló önmagától való elkülönböződését (Derrida 2004: különösen: 40–78); ahogyan az elmélyült, csendes olvasás is a diszkurzív sémák összetettségének növelését teszi lehetővé. Vagyis egy összefüggés rajzolódik ki az eddigiekből könnyűzene és költészet kulturálisan szétváló kommunikációs helyzete és az általuk kidolgozott beszédhelyzetek között.[9] Természetesen ez a kétirányú viszony nem jelent kizárólagos magyarázatot sem a szövegek belső szerveződésére, sem a tágabb kommunikációs kontextusra nézve, hiszen egyéb tényezők is befolyásolják a beszédhelyzetek alakulását (pl. a műfajiság, ahogy arra Simon és Tátrai hívta fel a figyelmet, vagy a szövegek eltérő referenciális összetettsége) – úgy tűnik azonban, hogy az eddig tárgyalt mediális meghatározottság szintén megkerülhetetlen, ám a líraelméletekben korábban kevesebb figyelmet kapó összetevőként tartható számon.

Az alábbiakban olyan dalszövegeket elemzek, amelyek – a zeneszámokra jellemző kommunikációs helyzet ellenére – mégis a vázolt költészeti hagyományban érvényre jutó szubjektumfelfogásra építenek a megszólításokon keresztül, és amelyek így önmegszólító dalszövegként értelmezhetők. Ennyiben pedig a könnyűzene mainstreamtől eltérő, alternatív vonulatához sorolhatók. Talán az sem véletlen, hogy az elemzett zeneszámok egyike sem tudott igazi „koncertszámmá" vagy rádiós slágerré válni az évek során (szemben az előadók más alkotásaikkal); feltehetőleg azért, mert a tárgyalt könnyűzenei hatást csorbítja a bennük kidolgozott beszédhelyzetek összetettsége. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, éppen a megszólalás kommunikációs-mediális helyzetre kérdeznek rá összetettségük révén, az önmegszólítást ezúttal is tágabb **ars poeticus** önreflexiókba ágyazva – ami az elemzés számára is lehetőséget biztosít tágabb reflexiók megtételére.

2. A hiperkarma és a Kispál és a borz önmegszólító szövegeiről

Az első példa a hiperkarma együttes amondó című száma. Az önmagáról leváló és megsokszorozódó személyiség képzete erősen jelen van a dalszöveg szerzőjének, Bérczesi Róbertnek az életművében – elég, ha szólóprojektje elnevezésében és önéletrajzi könyvének címében lévő szójátékra gondolunk: *Én meg az Ének*. Ugyanakkor a különböző énrészek kapcsolatát leghatásosabban azok a

[9] Még akkor is, ha természetesen a szerelmes versek a költészeti hagyomány központi helyét foglalják el. Hiszen pl. a 20. század magyar szerelmi lírájának paradigmatikus darabjai is ismeretelméleti kontextusban tárgyalják a szerelmi viszonyt, és kétségessé teszik annak kimondhatóságát, ami gyakran a megszólaló egységének felszámolásához vezet (vö. Balogh 2018: 29–42; Balogh 2019: 62–73).

dalszövegek képesek színre vinni, amelyek önmegszólításon alapulnak, mivel ekkor már pusztán a megszólítás aktusa is megbontja a lírai én egységét. Az amondó is ilyen aposztrofikus szerkezeten alapul, sőt a megszólaló és megszólított felcserélhetősége tartalmilag és grammatikai szinten is megjelenik a szövegben. A kezdősor önmegszólításként való értelmezését például a grammatikai személyek egymásba fordíthatósága is motiválja: „*A nyakamon a sugarak, a kezeid a sugarak, a kezeim a nyakadon*" (a hiperkarma együttestől származó idézetek helye: Bérczesi 2021) – az első és második személyű szavak a sor végére helyet cserének (*nyakamon-nyakadon, kezeim-kezeid*). Ezt erősíti, hogy ezek közül a nyakamon-nyakadon szópár egyúttal a sor első és utolsó szavai, körkörös struktúrába zárva a sor behelyettesítésekre épülő láncolatát: nyak-sugarak, kéz-sugarak, kéz-nyak. Mindez a nyitókép kidolgozásához járul hozzá: „én" és „te" egymást fojtogatja. Ez adja a dalszöveg alapmotívumát; az egymást elengedni nem tudó énrészek egymást fenyegető kapcsolatát – amely fenyegetettséget a nyitókép továbbírása egy későbbi szakaszban a nyakon lévő kötél képzetével nyomatékosít: „*Ma te fogod a kötelet a nyakamon, a sugarak a kezeid.*"

Ebben a tükörjátékban a fenyegetés inkább verbális: az egymást fojtogató „én"-ek képe a közöttük zajló szüntelen párbeszéd metaforája (sőt az önmegszólítás kettősségének, az egyidejű leválasztásnak és összeköttetésnek is). E párbeszéd lezárhatatlanságának érzete a szinte kizárólag rövid szótagokból felépülő sorok pergésének a következménye – amely Bérczesi Róbertnek a rap és a pop stílusok keveredéseként létrehozott énekbeszédében teljesedik ki. Miközben a kép a nyak elszorításával éppen a valódi hangképzés ellehetetlenítését is játékba hozza, vagyis azt, hogy a belső magánbeszéd a külső megszólalás gátja lenne. A vers hangzósága, a rövid szótagok sorjázása ezt az egyre inkább levegőhiányos állapotot is színre vihetik, ahogyan azt a romantika költészetéből jól ismert pozíciót is, miszerint csak a hétköznapi beszéd elhallgattatása és az önfelszámolás vezethet érvényes megnyilatkozáshoz.

A dalszöveg bár asszociatív módon szerveződik, azaz képhasználata egymástól távoli tartományok között teremt kapcsolatot, mégis koherens világot hoz létre. A nyitósorhoz hasonló struktúrák több helyen visszatérnek a szövegben. A „nyakam"-tól a „nyakad"-ig tartó szakasz mintájára egy-egy mondatértékű sorban a megszólaló egy testrészétől jutunk el a megszólított azonos testrészéhez: „én" és „te" fogai egymáson csikorognak (ahol a csikorgás hangutánzó megidézése a rövid szótagos énekbeszéd újabb metaforája lehet: „*A fogam, ami csik-csik-csikorog, csik-csik-csikorog a fogadon*"), egymás fülébe ültetnek bogarat („*A fülemen a bogarak a tieid, a bogarak a füleden a helyükön*"), mígnem teljessé

válik a behelyettesítés: „*A fenekeden ülök, viselem a neved.*" A testrészek egymásba írása a közös testben/testből való elkülönböződés motívumát dolgozza ki, amelyet a szöveg a szavak szintjén is végrehajt figura etymologicák és hasonló alakú szavak egymás mellett szerepeltetésével (a közös test mint közös szótövek): „*Feladat? Feladom*", illetve „*elzárod magad, ahogy* […] *savakat a szavak*", de említhető még a mitévő? című szám vége, amely az amondó kezdősorait ismétli meg az „*az igazam az igazad*", valamint a „*tetemet temet*" mondatok társaságában.

A szövegben a megszólaló és megszólított én kölcsönös megfeleltethetőségét a testi azonosságon túl, paradox módon éppen másságuk, egymáshoz képesti idegenségük adja: „*Én ugyanoda megyek, igen, ugyanaz a jelem, az a bajom, ami neked is: a helyemen az idegen*" – azaz az egyes énrészek abban ugyanolyanok, hogy egymástól különböznek, így az idegen és saját kettőssége által meghatározottak (csupán a relációk különböznek: míg az „én" számára a „te" az idegen, addig fordított szempontból éppen fordítva). Ez a különbség csak megszokható és kezelhetővé tehető tanulás útján, de nem számolható fel: „*Akibe beleszületek, beletanulok*" – ekkor az idegenségérzet olyannyira felerősödik, hogy a közvetlen megszólítás helyett a harmadik személyű, általános alak („*akibe*") kerül előtérbe. Ugyanez látható azokban az ismétlődő részekben is, amelyekben az én önmaga állítását a fentiekhez hasonló körkörös folyamatba oldja fel és szórja szét: az „*én vagyok*" bizonyossága helyébe a létige jövő idejű alakja lép („*leszek*"), ami viszont egy múltbeli eseményből visszamaradt maradékként értelmeződik (a kérdő modalitás további elbizonytalanításával: „*Ugye vagyok, aki leszek, ugye leszek, ami marad?*"), így a megszólaló nem csak a megszólított énjétől, hanem különböző időbeli változataitól is elkülönböződik, miközben éppen e felcserélhetőségben és múlt, jelen és jövő egymásra utaltságában ragadható meg létezése, és válik kimondhatóvá: „*vagyok.*"

A Kispál és a Borz Hello című száma szintén a saját magam kimondásának nehézségét állítja a középpontja: „*Hello, hogy vagy? Jó, hogy, vagy. / És ha azok a szavak elfogytak, / amiket eddig használtál, / hogy elmondjad, hogy hogy voltál*", (a Kispál és a Borztól származó idézetek helye: Lovasi 2017) valamint az érzelmekre hangsúlyt helyező könnyűzenei hagyomány érvényességét kérdőjelezi meg: „*szeretni / úgy kell-e, hogy sokszor mondom:/ ‚szeretlek', meg más ilyenek. / Minek masni a nyers húsokra?", illetve: „Mondják, hogy a lélek halvány, de hogy szív alakú - ugyan mitől?* […] *Nincsenek már hatásai / a rá* [a lélekre] *kigondolt szép szavaknak.*" A beszédhelyzet önmegszólításként való értelmezéséhez az járul hozzá, hogy az „én" szó szerint „hangot ad" a megszólított „te"-nek: „*Majd én fogom a szép szavakat / a nyelvedre ráhelyezni, / hogy beszélj*

velük, hogyha tetszik", ami performatív módon, magával a dalszöveggel, be is következik. Viszont mivel már érvényét vesztette az emóciókra építő megszólalásmód, csak az erre reflektáló önmegszólításról szólhat a szöveg[10] – így lehet az „én"-nek magából valamit mégis felmutatnia: „*Látod, én már nem beszélek / fontosat, meg ami számít. / Én már nem – csak pár kocsi az, / ami elhúzva még megvilágít.*" Ez a kép József Attila Eszméletének fülkefénye mellet a színpadok reflektorfényét is megidézi,[11] ami az énekesi pozícióra adott reflexiót mélyíti el. Ahogy a József Attila-szakasz is az én megsokszorozódását mutatja be, úgy a reflektorfényben álló zenész is olyan felületként jelenik meg, aki saját belső tartalmát nem közvetíti kifelé, illetve csakis e kép belső párbeszédbe ágyazásával, ezáltal az én egységének felbontásával lehet képes rá. Ez egy lehetséges válasz arra a problematikára, amelyet Lovasi András, a dalszöveg szerzője korai munkásságában gyakran tárgyal, és amely a könnyűzenei kommunikáció által felkínált profétikus megszólalói szerep, valamint egy ilyen figurával azonosulni kívánó befogadói magatartás elutasításából indul ki.[12]

Hasonló a helyzet a Kispál és a Borz Menjél messzebb című dalában, ahol azonban a belső beszéd őrületként mutatkozik meg a közönség számára („*Ordítod, mikor megtalálnak, / hogy menjél messzebb, / de csak téged látnak*") – amit ismét az önmegszólítás nyilvánossá tétele, azaz maga a dalszöveg oldhat fel. „Én" és „te" megfeleltethetőségét ez esetben a címadó sor ismétlődése adja, amely a dalszöveg elején a „én"-hez tartozik, míg a végén már a „te" ordítja;[13] vagyis a megszólított a megszólító helyébe lép. Fontos ugyanakkor egy harmadik szereplő, aki nemcsak megszólítja, de nevén is nevezi a „te" figuráját: maga az ördög („*Mennyit kell még menni, / hogy a neved mondja valami? / És bár ne volna, / de ha van Ördög, / az akkor Ő lesz*"). Az Ördög csábítása ebben a megnevezésben és hívásban („*az ajtón túlról hív, csilingel*"), azaz tulajdonképpen a megszólításban, valamint a valóságot elfedő belső képzetek sugalmazásában érhető tetten („*Álmaid egy pipettából / szemedre ejti,*

[10] Vö. „A dal éppen a folyamatos beszéd és a lényeg, a fontos tartalom kimondásának elmaradása mentén alakítja ki saját »dramatikus« szerkezetét." (Pap–S. Laczkó 2006: 21)

[11] Felmerül, hogy az elemzett hiperkarma-szövegben is a megvilágítottság ilyen helyzetére vonatkoznak a többször visszatérő „sugarak".

[12] Pap Balázs és S. Laczkó András részletesen elemzik a Kispál és a Borz szövegeit ebből a szempontból. Megvilágító példájuk többek között az Én is azt szeretném című szám részlete: „*Amit mindenki gondol JÓ/ Amit mindenki használ SZÉP /Amit mindenki képzel hát.../ Én is azokat, azokat is én*" Vö. (Pap–S. Laczkó 2006: 15).

[13] A szereplők dialogikus helyzete és a különböző megszólalási módok (pl. ordít, csilingel) szempontjából ezúttal sem elhanyagolható az énekstílus és Lovasi sajátos intonációi – ahogyan az insturmentális részek atmoszférateremtő ereje is fontos részét képezi a zenszám hatásmechanizmusának.

minő mámor"). Ezáltal nem csak az „én" és a „te", hanem az „én" és az ördög között is azonosság, vagy legalábbis hasonlóság képződik: mind a ketten ugyanazt a címzettet szólítják meg és tárnak elé álomszerű jeleneteket (a dalszövegben éppen a képszerűen láttatott megkísértést).[14] A megkísértett „te" büntetése csupán abban áll, hogy a korábbi (belső, képzeletbeli) beszédhelyzet megszűnésével magára marad a külső szemlélők előtt. Vagyis a zárókép azt a fenyegetést hordozza, hogy az éneklő-ordító zenész képzeteit nem tudja közvetíteni közönsége számára, egyedül marad a színpadon: hiába ordítasz, „*csak téged látnak.*" Ahhoz tehát, hogy ne csak a konkrétan megnyilatkozó énekes legyen látható, meg kell szólítania önmagát, és így a magánbeszéd kihangosításával az előadói szerepből adódó félelméről is be tud számolni.

Mindhárom példában azt láthatjuk, hogy az önmegszólító dalszövegek a könnyűzene hagyományos előadásmódjának megkérdőjelezéséhez járulnak hozzá. A hagyományos szerep ugyanis egységes megszólalót tételez, aki mintegy felkínálja magát az azonosulásra közönsége számára. Azonban amikor elveszíti magtól értetődöttségét, hogy mi a hiteles megszólalás, hogyan lehet érzelmeket és egyéb belső tartalmakat kommunikálni, sőt ezt a belső világot lezárt egység helyett a saját és az idegen dinamikája jellemzi, tarthatatlanná válik ez az előadói szerep is. A helyzetre az önmagszólítás kínálkozik megoldásként, amely egyrészt az én egységének megbontásával jár, másrészt – a megbontásnak köszönhetően – bepillantást enged egységbe nem fogható érzelmi, tudati működésekbe is. A megszólalás problematikusságára irányuló kérdést a szövegek hangzósága, és e hangzóság tematizálása is a középpontba állítja (mindhárom idézett szövegben hangsúlyos, hogy a szereplők miként adnak ki hangot: csikorog, beszél, hív, csilingel stb.).

Az önmegszólító dalszövegek önreflexivitása tehát nem csak a lírai beszédhelyzetre, hanem a könnyűzenei kommunikációra is vonatkozik. Arra a kommunikációra, amelynek a befogadó is a része, aki általában problémátlanul azonosul a felkínált szereppel, együtt énekelve az előadóval. Úgy tűnik, az önmegszólítás ezt az azonosulást is felfüggeszti, ám pontosabbnak tűnik az a megfogalmazás, miszerint inkább a kételyekkel küzdő intellektuális ágens pozícióját kínálja fel a hallgatóságnak – amelynek tagjai ezáltal, kerülőúton, mégis magukévá tudják tenni a lírai „én" szólamát. Vagyis az önmegszólító zeneszámok azáltal teszik lehetővé a (végsősoron mégiscsak az érzelmek által motivált) azonosulást, hogy tematikus szinten az emóció helyett a tudás dimenzióját helyezik az előtérbe;

[14] Ezt a kapcsolatot erősíti az Ül című album intrója és Gyónás című száma, amelyekbe egyaránt egy tojásból kikelő, sátáni hamis-én veszi át a megszólaló helyét. Ezeket a szövegeket elemzi Pap–S. Laczkó (2006: 16–19).

ahogy a megszólaló/énekes is csak ilyen kerülőúton képes saját belső tartalmairól számot adni a reflektorfényben.[15]

Irodalom

Babits Mihály 2007. *Összegyűjtött versei.* Sajtó alá rendezte Kelevéz Ágnes. Budapest: Osiris Kiadó.

Balogh Gergő 2018. Élni annyi, mint ellenállni. Élet és szuverenitás Szabó Lőrinc Semmiért Egészen című versében. *Irodalomtörténet* 106: 29–42.

Balogh Gergő 2019. Szerelem, átok, halál és az én eltűnése. József Attila Nagyon fáj és Magány című verseihez. *Alföld* 65: 62–73.

Bérczesi Róbert 2021. *Bérczesi Róbert dalszövegkönyve*. Budapest: Scolar Kiadó.

Johnatan Culler 2017. A líra nyelve. *Prae* 18: 7–23.

Jonathan Culler 2000 [1981]. Aposztrophé. *Helikon* 46: 370–389.

Jacques Derrida 2014. *Grammatológia.* Budapest: Typotex.

Umberto Eco 2003. *A rózsa neve*. Budapest: Európa Kiadó.

Halmai Tamás 2006. Amiben voltam szereplő. Számvetés és létössszegzés a kortárs dalszövegekben. *Prae* 7: 39.

Kosztolányi Dezső 2005. *Összes versei.* Sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest: Osiris Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő 2018. Honnan és hová? Az „önmegszólító" vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén. In: Kulcsár Szabó Ernő: Költészet és korszakküszöb. *Klasszikusok a modernség fordulópontján* Budapest: Atlantisz Kiadó. https://mersz.hu/kiadvany/437/dokumentum/info

[15] Mindebben a posztmodern irónia működését azonosíthatjuk. Ennek pozitív megfogalmazásához A rózsa neve utószavát: „Olyasfajta posztmodernségre gondolok, mint annak az embernek a magatartása, aki nagyon művelt nőt szeret, és tudja, hogy nem mondhatja neki: »kétségbeesetten szeretlek«, mert tudja, hogy a nő tudja (mint ahogy azt is tudja, hogy ő, a férfi tudja), hogy az ilyen frázisokat megírta már Liala. De azért mégis van megoldás. Azt tudniillik mondhatja: »Ahogy Liala mondaná, kétségbeesetten szeretlek.« Így elkerülte a hamis ártatlanság csapdáját, világosan kifejezésre juttatta, hogy ártatlan beszéd nincs többé, és mégis megmondta a nőnek azt, amit mondani akart: hogy szereti, de ezt olyan korban teszi, amelyből kiveszett az ártatlanság. Ha a nő veszi a lapot, csak észreveszi, hogy ez szerelmi vallomás volt, akárhogy is." (Eco 2003: 770) A posztmodern irónia kritikai leírásához és a populáris kultúrával való összefüggéséhez pedig lásd Wallace 2022.

Kulcsár Szabó Ernő 1997. Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez. *Literatura* 23: 256–269.

Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. „Én" és hang a líra peremvidékén. In: Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben.* Budapest, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó. 80–143.

Lovasi András 2017. *Még nem összes.* Budapest: Libri Kiadó.

Németh G. Béla 1982. Az önmegszólító verstípusról. In: Németh G. Béla: 7 kísérlet a kései József Attiláról. Budapest: Tankönyvkiadó. 103-169.

Pap Balázs – S. Lackó András, „Ma nem oldlak meg, probléma". *Prae* 7: 13.

Pethő József 2021. Az önmegszólító versek személyjelölő konstrukcióiról. In: Tátrai Szilárd – Laczkó Krisztina (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: Eötvös József Collegium. 195–213.

Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2021. A modern magyar elégia kognitív poétikai modellje. In: Hajdú Péter és Ferenczi Attila (szerk.): *Történeti változatok elégiára*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 133–151.

Wallace, David Foster 2022. E Unibus Pluram – Tévé és amerikai fikció. *1749* https://1749.hu/fuggo/essze/e-unibus-pluram-teve-es-amerikai-fikcio.htm

Self-adressing lyrics. The relationship between fictional speech situation and medial context in music lyrics

The paper starts from the insight that differences between the speech situations in song lyrics and in poems can be traced back to differences between the two modes of communication (performance and written text). This is also the reason why the prototypical lyrics of popular music hardly include any self-references to the speaker, which are, on the other hand, central to the 20th century literary tradition. The paper analyses works that deviate from this prototype and can be characterised as 'self-adressing lyrics.' The reflexivity of self-references usually relates also to the conditions of the utterance and the underlying communicative situation, and thus provides a basis for their analysis. This is what gives self-adressing lyrics their uniqueness: they assert the powerful effect of popular music but at the same time throw doubt on the recipient position within the lyrical speech situation that takes this effect for granted.

Keywords: lyrics, self-adressing, speech situation, medial context, alternative music

Szemes Botond
HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet
szemes.botond@abtk.hu

Fejes László – Molnár Cecília Sarolta

Ki kicsoda? Személyes játékok dalszövegekben

Még nincs tisztázva képzeletem
Lehet, hogy én vagyok Caesar?
Mióta Brutus és Cassius nyűgösek
Tógámon akad a cipzár

Még nincs tisztázva képzeletem
Lehet, hogy én vagyok Brutus?
Mióta kedves atyám Cleóval jár
Kitört a személyi kultusz

Még nincs tisztázva képzeletem
Lehet, hogy én vagyok Néró?
A szenátusban családtagok
Ellenem nem lehet vétó

Igazán hatalmas birodalmam
Biztos, hogy nem tettem rossz lóra
Csak el kéne végre már hitetnem
Hogy egy személyben én vagyok Róma, Róma!
(Satöbbi: Róma)

Kivonat

A nyelvtanban a személyjelölők a kommunikáció résztvevőire utalnak: az első személy a beszélőre, a második a befogadóra, a harmadik pedig a kívülállókra. De a képlet már a hétköznapi beszédben sem ilyen egyszerű: magázódáskor harmadik személyű alakok utalnak a megszólítottra; a többes szám első személy azonosulást is kifejezhet (anya a gyerekéről: *már bilibe kakilunk*) stb. Daloknál az első személy az előadó(k)ra, a második a közönségre, a harmadik az előadáson jelen nem levőkre vonatkozna, de ez csak a legritkább esetben van így. Cikkünkben a magyar könnyűzene klasszikus szövegeivel illusztráljuk a személyjelölési stratégiák összetettségét. Amellett érvelünk, hogy ezek sokrétűsége

és bizonytalansága adja e szövegek poétikai erejét, a szöveg interpretációja és a személyek azonosítása szorosan összefügg. Az értelmezések közötti feszültség teszi izgalmassá a szöveget; máskor az utalás felismerése, leleplezése vagy szokatlansága teremt meg sajátos befogadói élményt.

Kulcsszavak: grammatikai számok és személyek, dalszöveg, nézőpont, pragmatika

1. Bevezetés

A magyar könnyűzenei dalszövegek az utóbbi lassan három évtizedben többé vagy kevésbé tudományos igénnyel mind a művészetszociológia (Lévai–Vitányi 1973), mind a műértelmezés tanítása (Arató 1996), mind az anyanyelv-pedagógia (Hujber 2018), mind pedig a nyelvészeti pragmatika (például Tátrai 2012; 2018; Falyuna 2018) területéről érdeklődésre tartottak számot. Jelen tanulmány szerzői pedig a Nyelv és Tudomány (nyest.hu) portálon végzett nyelvi ismeretterjesztő tevékenységük keretében (például Fejes 2012a; 2012b; 2012c; 2012d; 2012e; 2013a; 2013b; 2013c; 2013d;[1] Molnár 2012a; 2012b; 2012c; 2014), illetve más fórumokon[2] foglalkoztak korábban dalszövegekkel. Korábbi munkáink célja egy-egy könnyűzenei dal szövegének középpontba állításával egy-egy nyelvi (vagy esetleg irodalmi) jelenség bemutatása közérthető formában. Bár a fenti megközelítések céljai, és elméleti-módszertani kerete igen különbözőek, az implicit módon közös bennük, hogy a dalszövegek nyelvi megalkotottságát érdemesnek tartják a módszeres vizsgálatra. Mivel, ahogyan Tátrai (2012) fogalmaz: a dalszövegek az alkalmi költészet olyan alkotásai, amelyek „a líraiság iránti kiterjedt, mindennapi igény kielégítését célozzák meg" (Tátrai 2012: 198).

Jelen cikkünk célja, hogy egy konkrét nyelvtani jelenség, a grammatikai számok és személyek jelölése szempontjából tekintsünk át minél több, a magyar könnyűzene klasszikusai közé sorolható dalszöveget. Elemzésünk kiindulópontja tehát grammatikai, és nem irodalomelméleti: arra vagyunk kíváncsiak, hogy milyen személyjelölési stratégiák jellemzik a magyar nyelvű dalszövegeket, illetve megvizsgáljuk, hogy ezek milyen értelmezési kihívások elé állítják a dalszövegek befogadóit. Azt fogjuk megmutatni, hogy a személyjelölők jelöletének azonosításában azok tradicionális grammatikai funkciója (ti. az első személy a beszélőre, a második a befogadóra, a harmadik pedig kívülállóra vonatkozik) helyett

[1] Csupán a magyar nyelvű szövegek elemzéseiből válogatva.

[2] Például Molnár Cecília Sarolta az MR2 Petőfi Rádió Kultúrfitnesz című műsorában 2012 és 2014 között.

a dalszövegek esetében a szövegösszefüggés játszik döntő szerepet. Éppen ezért sok szövegben a személyjelölők jelöletei dinamikusan változnak, akár fel is cserélhetőek, más esetekben viszont kevésbé vagy egyáltalán nem.

Elemzésünk induktív módszert követ: az egyes jelenségekből (a dalszövegekben megjelenő nyelvi formákból) indul ki, azok értelmezésének a kiindulópontja is a nyelvi jelentés. Bár nagyobb mennyiségű szöveggel dolgozunk (58 dalszöveg), módszerünk nem statisztikai, hanem kvalitatív. Ebben a cikkben a nyelvi jelenségek és lehetséges értelmezéseik leírását, egyfajta „katalogizálását" végezzük el, és nem célunk irodalmi, poétikai általánosítások megfogalmazása.

Cikkünk felépítése a következő: A 2. fejezetben röviden áttekintjük a személyjelölők típusait és funkcióit a magyar nyelvtanban. A 3. fejezetben személyről személyre és számról számra haladva áttekintjük a személyjelölők szerepét magyar könnyűzenei dalszövegekben.[3] Célunk elsősorban a funkciók és a lehetséges interpretációk változatosságának bemutatása. A 4. fejezetben összefoglaljuk a 3. fejezet fő megállapításait, és röviden áttekintjük, mikor cserélhetőek fel egymással a személyjelölők, és mikor nem.

A dalszövegeket a Zeneszöveg honlapról (zeneszoveg.hu) vettük, de a nyilvánvaló sajtóhibákat, tévedéseket, illetve a központozást javítottuk. Eltávolítottuk a strófák számozását, illetve nem jelöljük a strófahatárokat sem (ahol ezeknek jelentőségük van, ott a szövegben utalunk rájuk). Mivel a szövegek szerzői még a hivatalos kiadványok alapján sem állapíthatóak meg egyértelműen, csak az előadókat jelöljük. Amennyiben több előadó is van, azt az előadót jelöltük meg, akinek köszönhetően a dal leginkább ismertté vált (legalábbis saját megítélésünk szerint). Egyes szövegek több változatban is ismertek lehetnek: akár ugyanazon előadó is más változatot adhat elő stúdiófelvételen, mint koncerten (vagy koncertlemezen). Olyan változatokról, melyek vizsgálatunk szempontjából relevánsak lennének (személyjelölők cseréje), nem tudunk, de létezésük nem zárható ki.

2. Személyjelölés a magyar nyelvtanban

A nyelvtanban a személyjelölők formailag többfélék lehetnek, a magyarban nem is választhatóak el élesen. Ide sorolhatjuk a személyes névmásokat, illetve a személyjelölő toldalékokat. A személyjelölő toldalékokkal alkotott szerkezetek disztribúciója számos esetben a személyes névmások alakjainak mutatja a velük alkotott szerkezeteket: ilyenek a személyes névmások ragozott (*rólam, rólad* stb.) és névutós alakjai (*mögöttem, mögötted* stb.), a személyes névmás -é birtokjeles alakjainak megfeleltethető birtokos névmások (*enyém, tiéd* stb.)

[3] Terjedelmi okok miatt a 3. személyről szóló részeket e cikk nem tartalmazza.

vagy a nyomatékosított személyes névmásként használt *maga (magam, magad)*. A névszói személyjelek jelennek meg az igék főnévi igenévi alakjain, és személyt jelölnek az igei személyragok is. A harmadik személyt kifejezhetik főnevek is (vö. Siewierska 2004: 5), de ezek, szemben a névmásokkal és toldalékokkal, nem deiktikusak, hanem referáló kifejezések. A személyjelölők számos esetben egyeztetést igényelnek, azaz redundánsan jelölik ugyanazt a grammatikai személyt.

A személyjelölők jelentésüket tekintve alapvetően a kommunikáció résztvevőire utalnak: az első személy a megnyilatkozóra vonatkozik, a második személy az üzenet címzettjére, a harmadik személy pedig a kommunikációs helyzeten kívül állókra (Siewierska 2004: 1). A képlet azonban már a hétköznapi kommunikációban sem ilyen egyszerű: a magyarban például magázódáskor harmadik személyű alakok utalnak a befogadóra, az általános alanyt pedig több szám/személy kombináció is kifejezheti. A többes szám első személy együttérzést, szolidaritást, azonosulást is kifejezhet, miközben valójában (akár egyes számú) kívülállóra vagy címzettre is vonatkozhat (anya a gyerekéről: *már bilibe kakilunk*; orvos a beteghez: *milyen volt a székletünk?*); az egyes szám második személyű általános alany a személyes élményt fejezi ki: *kellemetlen, amikor egy idegen előtt teszed szét a lábad* – mesélheti egy nő egy férfinak is, aki aligha fog nőgyógyászati vizsgálószékbe kerülni stb.

A személyjelöléssel kombinált számjelölés is sajátos lehet, legalábbis első és második személyben. A többes szám első személy tipikusan nem azt jelenti, hogy több megnyilatkozó nyilvánul meg (az ilyesmi olvasat kikényszeríthető a *mi, alulírottak* stb. jellegű formulákkal), hanem azt, hogy a közlő a mondandóját magára és másokra is vonatkoztatja. Azt azonban, hogy kik azok a mások, a magyar személyjelölők nem mutatják meg. Alapjában véve megkülönböztethetünk exkluzív és inkluzív olvasatot: az előbbi esetben az üzenet címzettje nem értendő bele, az utóbbi esetben igen. Az inkluzív olvasat esetében is megkülönböztethetjük azt az esetet, amikor a mondandó csak a megnyilatkozóra és a befogadóra vonatkozik, illetve amikor további személyekre is. A második személyben az exkluzív olvasat az, amikor csak a címzettekre vonatkozik a személyjelölő, az inkluzív az, amikor a címzettekre és kívülállókra is (vö. Siewierska 2004: 82–88). Az inkluzivitás/exkluzivitás egyes számban is értelmezhető: ilyenkor az állítás mindig az egyénre vonatkozik, de inkluzivitás esetében a cselekvést nem egyedül hajtotta végre, az exkluzivitás esetén igen (vö. Siewierska 2004: 70–74). A magyar általában nem különbözteti meg a kettőt: a *ma sövényt nyírtam* kijelentés bizonyos kontextusokban használható olyan helyzetnek a leírására is, amelyben nem egyedül a beszélő hajtotta végre a mondatban leírt cselekvést. Az exkluzív

olvasat azonban kikényszeríthető, például a prefektív *lenyírtam a sövényt* aligha alkalmazható abban a helyzetben, ha nem egyedül, vagy legalábbis döntően egyedül a beszélő hajtotta végre a mondatban leírt cselekvést. A *maga* nyomatékos névmás is az exkluzív olvasatot hívja elő: *magam nyírtam le a sövényt*.

A fentiek azt mutatják, hogy bár a személyjelölők elsődleges feladata a kommunikációs helyzet résztvevőire való rámutatás (deixis), a gyakorlatban ezt a funkciójukat rendkívül áttételesen töltik be, és pusztán elsődleges (névadó) funkciójuk alapján közel sem mindig azonosítható, hogy mely résztvevőt jelölik. Az aktuális jelöletük a szövegkörnyezetből, illetve a beszédhelyzetből azonosítható. Ha például valakivel találkozunk valahol, és azt kérdezzük, *mikor érkezett?*, az illető bizonyára azt fogja feltételezni, hogy rá, és nem valaki másra vonatkozik a kérdés (legalábbis ha korábban magáztuk). Azt azonban, hogy a helyzet nem mindig egyértelmű, az a vicc is illusztrálja, amelyben a főnök magánnyomózót küld a beosztottja után, aki elmondja, hogy a beosztott „beszállt a kocsijába, a házához hajtott, megebédelt a hűtőjében talált ételből és lefeküdt a feleségével" – az, hogy a főnök kocsijáról, házáról, hűtőjéről és feleségéről van szó, csak azután derül ki, hogy a nyomozó megkérdezi, tegezheti-e a megbízót.

3. Személyjelölés dalszövegekben

A dalszövegek a zenétől függetlenül irodalmi művekként is vizsgálhatóak, annak ellenére is, hogy létrejöttüket és befogadásukat is erősen befolyásolhatja a zene vagy akár a hozzájuk kapcsolódó videoklip stb. is. Azt már nehezebb meghatározni, mit tekinthetünk irodalmi műnek (vö. Bernáth et al. 2006: 35–37). Esetünkben célszerű a kérdéshez gyakorlatiasan közelíteni, azaz irodalmi alkotásnak elfogadni azt, amit annak szántak vagy akként fogadnak be – függetlenül a minőségi kritériumoktól. Az irodalmi mű definíció szerint fiktív, azaz állításai nem a való világot írják le, hanem egy autonóm világot hoznak létre valamilyen esztetizált formában.

A dalszövegekben a személyjelölők funkcióinak értelmezése csakis a szövegegész függvényében képzelhető el. Az értelmezés kiindulópontja az a pragmatikai feltételezés, hogy a szövegnek van értelme, a részei valamilyen módon egységet alkotnak (koherensek), illetve, mint műalkotásnak, egy referenciális olvasaton túl is van valamilyen jelentése.

Az alábbiakban a személyjelölők formái alapján, személyről személyre haladva, az egyes és a többes számot külön kezelve áttekintjük, hogy miféle stratégiák érhetők tetten az utóbbi évszázad magyar dalszöveg-irodalmában, a populáris zenére korlátozva vizsgálatunkat. A vizsgálható anyag így is olyan terjedelmes,

hogy kimerítő leírásra nem vállalkoztunk; de arra rámutatunk, hogy a stratégiák így is nagyon változatosak, sokszínűek.

Amikor az alábbiakban „szövegértelmezés”-ről beszélünk, akkor nemcsak azt értjük alatta, hogy a befogadók hogyan érthetik a szöveget, hanem szövegfogyasztási stratégiájukat is. Amikor tehát úgy fogalmazunk, hogy a befogadó az egyes szám második személyt saját magára érti, az nem azt jelenti, hogy a befogadó komolyan hiszi, hogy a szerző személyesen neki írta a dalt, hanem azt, hogy a műélvezet része lehet, hogy a befogadó úgy érzi: a szöveg személyesen neki szól – még akkor is, ha tisztában van vele, hogy a szerző és az előadó nem személyesen neki írta.

3.1. Egyes szám első személy

Ha tehát a grammatikai alapokból indulunk ki, akkor az egyes szám első személy – legalábbis alapesetben – a beszélőre utal, akkor irodalmi műalkotásoknál kézenfekvő lenne, hogy a szerzőt jelölje. Egy mű referenciális olvasata mindig erre a grammatikai alapú értelmezésre épül. A dalszövegek esetében ez a fajta értelmezés azonban hamar vakvágánynak bizonyul: sokszor nem a szerző adja elő a dalt, vagy akár többen is előadhatják ugyanazt a dalt. A befogadás során a legkönnyebben az aktuális előadóval azonosítható az egyes szám első személy. Ha azonban a befogadónak van irodalombefogadási kompetenciája, és ezen alapuló értelmezési stratégiája, akkor tudja, hogy az irodalmi mű egyes szám első személye sosem tekinthető azonosnak a szerzővel (lásd a *lírai én* fogalmát, vö. Bernáth et al. 2006: 171–173, 241–242). Vannak azonban olyan esetek, amikor a szövegben megjelenő elemek jól azonosíthatók a szerző életrajzi elemeivel (szerelmek, politikai állásfogalások stb. – szerelmes verseket gyakran irodalomtörténészek is úgy csoportosítanak, hogy kinek írta őket a költő). Ráadásul vannak olyan alkalmi költészeti műfajok, mint az ünnepi köszöntők vagy a szerenádok, amikor a szöveg felhasználási módja kifejezetten azt sugallja, hogy az első személy az előadóra (a második pedig a szerelmesre, az ünnepeltre stb.) utal.

Mindezek alapján célszerűbb megkülönböztetni azt az esetet, amikor az egyes szám első személy azonosít**ha**tó a szerzővel vagy az előadóval (azaz megalkotható egy koherens referenciális olvasat: elképzelhető, hogy valaki a saját gondolatait vagy érzelmeit fogalmazza meg), attól, amikor egyértelműen valamilyen szerepben jelenik meg.

Ha a szövegben jól azonosítható önéletrajzi elemek bukkannak fel, akkor az előbbi esettel van dolgunk.

(1) Hobó Blues Band: Kőbánya blues
Kőbányán születtem, ott is nőttem fel,
Vannak jobb helyek, de nekem megfelel,
Tévében megnézem, ami nekem kell,
Ott találtam asszonyt, ott temetnek el.
Utáltam a könyvet, minek az egy srácnak?
Elvittek két évre Ózdra katonának,
Megtanultam hamar befogni a számat,
Jó sorom lett végül, megtettek konyhásnak.

A szöveg akkor is értelmezhető a szerző/előadó személyes megnyilatkozásaként, ha abban nincs semmilyen személyes életrajzi adat. Például a Dolly Roll Zakatol a szív című számának örök érvényű sorairól elhihetjük, hogy az előadó személyes érzelmeit tükrözik:

(2) Dolly Roll: Zakatol a szív
Valami baj lehet énvelem
Nem találom sehol a helyem,
Csak kapkodok és
Össze-vissza keverek mindent.

Érdemes azonban fefigyelni arra, hogy ezek a sorok azért tekinthetők „örök érvényűeknek", mert olyan érzelmeket írnak le, amelyeket bárki és bármikor átélhet; ugyanezért hihetjük el róluk, hogy az előadó személyes élményeit tükrözik. Ennek azonban az is a következménye, hogy a szöveg könnyen átruházható, és nemcsak abban az értelemben, hogy bármely előadó szájából személyesen hangzik, hanem abban az értelemben is, hogy a befogadó is könnyen azonosul vele, érezheti úgy, hogy a szöveg róla szól – azaz az első személy akár a befogadóra is utalhat egy adott értelmezésben. Természetesen minél több egyedi részletet tartalmaz a szöveg, annál kevésbé valószínű, hogy a befogadó magára érthesse. Ez alól kivételt jelent, ha a szövegben megjelenő konkrét elemek egyértelműen jelképesek, így nem interpretálhatóak egyértelműen. Ebben az esetben a jelképek értelmezési kerete tág, és bárki találhat magának olyan értelmezést, amelyben saját pillanatnyi vagy egykori helyzetét látja tükröződni. Jó példa erre a Kispál és a Borz Barlangban dobolok című számának eleje:

(3) Kispál és a Borz: Barlangban dobolok
Barlangban dobolok, vörös a szemem

Kinézek közbe a nap lement-e
Vörös szemembe zöld fát éget a hamu
Rugdosom reggelente

Ha azonban a dalszövegben szereplő élmények konkrétnak és szó szerint veendőnek tűnnek, akkor a befogadó nehezebben vonatkoztathatja magára szöveget. Így például a KFT Balatoni nyár című számának alábbi sorairól valószínűleg kevesen vélhetik úgy, hogy szó szerint róluk szól. Absztraktabb szinten persze ezzel a beszélővel is azonosulhat az, aki már átélt a dalban leírthoz hasonló helyzetet.

(4) KFT: Balatoni nyár
Csónakban ültünk egy lánnyal és
lehullott rólunk minden erkölcsi lánc.
Senki sem láthatott minket, mert sűrű a nádas.
Szerelmes voltam és fájt volna
annak a lánynak az igazság.
Szemébe néztem és azt mondtam, nem vagyok házas.

A fentiekkel szemben vannak szövegek, amelyekben az egyes szám első személy expliciten szerep, amely semmiképpen nem azonos a szerző vagy az előadó személyével. Ilyen például a KFT A fodrász című száma:

(5) KFT: A fodrász
Nagyon fontos állásban vagyok.
Ollóm csattog, köpenyem lobog.
El se hinnéd, a munkám milyen szép.
Csak érted dolgozom, ne félj.

Ezek a szövegek kevésbé átruházhatóak abban az értelemben, hogy a befogadónak aligha adják meg a „rólam szól" élményét.

Arra is akad példa, hogy egy szöveg allegorikus, és szó szerint az egyes szám első személy nem azonosítható a szerzővel/előadóval. Ha azonban megfejtjük az allegóriát, akkor már igen. Ha a (6)-ban szereplő szöveget úgy értelmezzük, hogy a megnyilatkozó én nem rendelkezik a dolgokat valóban befolyásolni képes (politikai) hatalommal, akkor ezt a panaszt már tekinthetjük a szerző/előadó személyes panaszának.

(6) Koncz Zsuzsa: Labdaszedegető
Nem én dobom a labdát
csak néha elkapom
ha látom, hogy felém tart
és túl jár a vonalon
Nem én dobom a labdát
de néha elkapom
és felzúgnak a nézők
ha tartogatom
A játszótéren kívül
a játékot lesem
egy bátor akciónál
feldobog a szívem
A játszótéren kívül
a játékot lesem
és néhanap, hogy játszom én is
azt képzelem

Vannak más átmeneti esetek is, ezekben nem egyértelmű, hogy a szöveg inkább személyes vallomás vagy szerepjáték. Erre példa a KFT Afrika című száma.

(7) KFT: Afrika
Ha meguntam, hogy mindig itt legyek
Majd utazgatok, mert utazni élvezet
De szóba se jöhet Skandinávia
Csak a jó meleg Afrika, ott fülledt az erotika

A szöveg értelmezhető úgy is, hogy a szerző/előadó a saját érzéseiről és élményeiről számol be, de úgy is, hogy ironikusan valakinek a szerepébe helyezkedik. (Az öniróniát a vallomásszerű olvasat sem zárja ki.) Más esetekben azonban a személyjelölők értelmezése két teljesen különböző olvasathoz vezet, erre példa a Hungária Eszelős szerelem című száma (vö. Fejes 2013c).

(8) Hungária: Eszelős szerelem
[...]
Megszállottan utamat járom,
Zsebre tett kézzel követem a nőt,

Irigykedve nézem az övét,
Mely a csípőjén átöleli Őt.
[...]
Szédülten leskelődöm újra meg újra,
Egy padon fésüli könnyű haját,
Reszkető kézzel tartanám tükrét,
És aztán átkarolnám szorosan a nyakát.
Egyedül bolyongok a parkban,
A lombok alján őt keresem.
Galléromat felhajtom,
S közben a cukorkát eszegetem.
Esténként, ha magam vagyok újra,
Felkavar ez az őrült érzelem.
Otthon fáradtan bedőlök az ágyba,
És a fényképét elővesszem.

A szöveg olvasható egyszerű szerelmi vallomásként (melynek a címzettje inkább valamiféle nyilvánosság, mint a szeretett lény). Feltűnő ugyan, hogy több kifejezés utal valamilyen mentális zavarra, kezdve a címben szereplő *eszelős*sel, halmozva az olyanokat, mint a *megszállottan, szédülten, őrült* stb. Ez azonban betudható annak is, hogy a szerelem egyfajta önkívület, amikor az érzelmek elragadják az embert – ezért szinte közhelyszerűen szokás az őrülethez hasonlítani. Számos jel utal azonban arra is, hogy itt talán többről van szó. A nyak szoros átkarolása után ugyanis a szeretett nő eltűnik a szövegből, és az elbeszélő már csak keresi, holott addig jelen volt. (Maga a *lombok alján* is kétértelmű, hiszen jelentheti egyszerűen azt is, hogy 'a fák alatt', de utalhat a már lehullott lombokra is.) A dal végén az *elővesszem* szó többszöri elhangzása is azt sugallja a befogadónak, hogy új értelmezést keressen: itt nem egyszerűen lelki, sokkal inkább testi vágyról van szó, ami aztán nem egy igazi kapcsolatban teljesül be.

Az Eszelős szerelem esetében a kétféle értelmezés közötti választás arra is hatással van, hogy mennyire tudjuk a szöveget a szerzőhöz, illetve az előadóhoz kötni, illetve azonosulni vele. Míg azt könnyen el tudjuk hinni, hogy az énekes, Fenyő Miklós vagy a szövegíró, Szikora Róbert lehetett „őrülten" szerelmes, ahogyan mi is átélhettünk hasonló érzést, azt nem feltételezzük róluk, hogy kéjgyilkos szatírok (és jó esetben a befogadó sem az).

Vannak olyan dalszövegek is, amelyekben egyes szám első személyben szól ugyan a beszélő, de – mivel nem vagy kevésbé narratív jelegűek – nehezebben

értelmezhető, hogy ki is ez az egyes szám első személyű megszólaló. Ilyen a szinte kizárólag egyes szám első személyű igealakokból álló Magam adom című szám a Quimby zenekartól. Ebben egy egyes szám első személyű beszélő és egy harmadik személyű valaki/valami különös viszonya sejlik fel (lásd bővebben Molnár 2012b):

(9) Quimby: Magam adom
Üdvözlöm, érintem, nem mutatom,
Nem emlékeztetem, nem kutatom,
Nem zavarom, zavarom, csak figyelem,
Belefeledkezem, vele utazom

Nem sürgetem, nem várom
Nem bántom és nem sajnálom
Nem sajnáltatom magam, magam adom,
Megadom, megadom, neki megadom magam

Az Akkezdet Phiai Hisz sztori (Kis kece) című szövegében szintén kizárólag az egyes szám első személy dominál. Ebben a szövegben az egyes szám első személyű beszélői perspektíva teremti meg a koherenciát az egészen különböző, sokarcú, az emberi történelmen átívelő szereplőarzenálon („*voltam…*") (lásd bővebben Molnár 2012a):

(10) Akkezdet Phiai: Hisz sztori (Kis kece)
Földről hallgattam meg az első csontroppanást
Miután végignéztem az Ősrobbanást
Az első házaknál én voltam a sár
Voltam leprás, király, és másra éhező cár (Kráj)

Tapasztaltam mi Aphrodité valódi bája
Norbinak vagyok a ledobott kalóriája
Nem a Való villából jöttem a való világra
Voltam, és még leszek önmagam - paródiája [...]

Végül olyan dalszöveg is van, amelyben az egyes szám első személyű megszólaló igen nehezen azonosítható; ilyen Cseh Tamás és Bereményi Géza Csönded

vagyok című szerzeménye. Ebben a dalban mintha önreflexíven, magára a dalra utalna az egyes szám első személy: a dal maga a megszólaló csönd, aki ily módon kapcsolatba kerül a második személyű megszólítottal (lásd bővebben Molnár 2012c).[4]

(11) Cseh Tamás – Bereményi Géza: Csönded vagyok
Most elmondom, mid vagyok, mid nem neked.
Vártál ha magadról szép éneket,
Dícsérő éneked én nem leszek,
Mi más is lehetnék: csak csönd neked.

E szó jó: csönd vagyok, csönded vagyok.
Ha rám így kedved van maradhatok,
ülhetsz csak tűrve, hogy dal nem dicsér,
Se jel, se láng csak csönd, mely égig ér.

S folytatom mid vagyok, mid nem neked,
Ha vártál lángot, az nem lehetek,
Fölébem hajolj, lásd hamu vagyok,
Belőlem csak jövőd jósolhatod.

Most elmondtam mid vagyok, mid nem neked.
Vártál ha magadról szép éneket,
Dícsérő éneked én nem leszek,
Mi más is lehetnék: csak csönd neked.

Láthatjuk tehát, hogy az egyes szám első személyű személyjelölők egyes esetekben könnyen vonatkoztathatók a szerzőre/előadóra, más esetekben kevésbé:

[4] Érdemes megemlíteni, hogy a dal egyik feldolgozásában, amelyet a Punnany Massif zenekar készített el majd húsz évvel az eredeti dal megjelenése után, egy belső emberi hangként, az ember lelkiismereteként értelmeződik az egyes szám első személyben megszólaló hang:
Egy felebarát tűzön-vízen át,
vándor, aki benned él, de hallod-e szavát,
a korlát szab át, de akkor lát, nem hiteget,
tekintheted, mint saját istenedet,
még ha nem is ismered be,
ő a lelkiismereted, hisz (…)
Ugyanakkor lehetséges a *Csönded vagyok*nak egy ettől teljesen eltérő értelmezése is. Eszerint a megszólaló én egy olyan szerelmes, aki felajánlja, hogy a megszólított társául szegődik, de visszautasítja azt, hogy a társként való elfogadásért neki küzdenie kelljen.

ilyenkor azt feltételezzük, hogy szerepbe bújva egy harmadik személy nevében nyilvánul meg a megnyilatkozó. Ugyanakkor a befogadó is azonosulhat a tartalommal, ilyenkor érezheti úgy, hogy a szöveg az ő nevében beszél. Általánosságban elmondható, hogy ez az azonosulás olyan esetekben következhet be leginkább, amikor a szöveg a szerzőre/előadóra vonatkozóan is értelmezhető, leginkább olyan esetekben, amikor a szöveg általános emberi érzéseket, illetve olyan tipikus élethelyzeteket mutat be, amelyek bárkivel megeshetnek. Végül vannak olyan dalszövegek is, amelyekben az egyes szám első személyű megszólaló nehezen azonosítható egy konkrét megszólaló személylyel vagy akár szereppel. Ezekben az egyes szám első személy a perspektíva koherenciáját teremti meg.

3.2. Többes szám első személy

Mint arról fentebb szó esett, a többes szám első személy lehet exkluzív és inkluzív. Az exkluzív többes szám első személy alkalmas arra, hogy zenekarok valljanak önmagukról. Az LGT-nek több ilyen szövege is van. A Kicsi, a Nagy, az Artúr és az Indián szövegében külön-külön is megszólalnak egyes szám első személyben, harmadik személyben is hivatkoznak magukra, majd többes szám első személyben kollektíve nyilatkoznak magukról.

(12) LGT: A Kicsi, a Nagy, az Artúr és az Indián
Amíg te játszottál a téren,
Én billentyűket gyúrtam egy zongorán.
Táncoltam a kötélen és majdnem leestem,
S a nézőtéren rajtad nevettem.
Még tizenöt sem voltam,
S megőrültem már a dobokért.
Átestél egy kanyarón és egy diplomán,
Illemórán és tánciskolán.
[...]
A Kicsi, a Nagy, az Artúr és az Indián,
Minden hangot ismernek a zongorán,
És ha néha-néha ezt nem is hallod meg,
Mégsem vagyunk elcserélt fejek.

Hasonló a helyzet a Jóbarátok vagyunk című dalban, ahol a strófavégi kérdésben bukkan fel a többes szám első személy, amely nyilván az egyes szám első személyben megnyilatkozó tagokra vonatkozik.

(13) LGT: Jóbarátok vagyunk
Én a szívemet adtam neked,
és az árából vettünk egy labdát.
És mi együtt játszottunk éveken át.
Ugye, mi jóbarátok vagyunk,
ó, ugye mi jóbarátok vagyunk?
Én a zenémet adtam neked,
de az árából nem kaptunk semmit.
És mi együtt árultuk éveken át.
Ugye, mi jóbarátok vagyunk,
ó, ugye mi jóbarátok vagyunk?

Ezek az esetek inkluzívak abban az értelemben, hogy a megszólalók egymást beleértik a *mi* fogalmába, de exkluzívak abban az értelemben, hogy a kívülállókat nem értik bele. Az inkluzivitás/exkluzivitás tehát elsősorban attól függ, kivel azonosítjuk a második személyt, és ebben a szövegben ez hol a zenésztárs, hol a hallgató. Hasonló a helyzet akkor, amikor egy szituáció bontakozik ki a dalban, és a *mi* a szituáción belül inkluzív, de egyébként exkluzív.

(14) Fonográf: Viktória
[...]
Viktória, Viktória,
Szökjünk meg a fővárosból Szabadiba.
Vonatra száll, vonatra száll,
Vonatra szállunk, úgy megyünk.
Kikapcsoló, kikapcsoló,
Kikapcsolódás kell nekünk.
Megváltottam már a helyjegyünk.

A valódi inkluzív használat az, amikor a szöveg a szerzőre/előadóra és a befogadóra is vonatkozik, és mivel ami rájuk érvényes, az általában másokra is, így tulajdonképpen általános alanynak tekinthető. Ezt az értelmezést erősíti az alábbi szövegben a *mind* explicit jelenléte.

(15) LGT: A síneken
[...]
Számít-e valamit még, ha a síneken ember áll?
– Mind itt vagyunk, mind itt vagyunk

[...]
Mind ott vagyunk
mind itt vagyunk
mind ott vagyunk
mind itt vagyunk
mind ott vagyunk
a síneken

Az ilyen általános alanyként való használat több olyan dalszövegben is felbukkan, amely a „film az élet" toposzát használja fel (vö. Fejes 2013d). Mivel az életet mindannyian éljük, kollektív élményről van szó, annak pedig kézenfekvő kifejezője a többes szám első személy. A KFT Siker, pénz, csillogás című számában az egyes szám első személyű versszakokat egy többes szám első személyű zárja le, mintegy általánossá terjesztve ki a személyes érzést, hogy filmfogyasztással pótoljuk a valódi életet:

(16) KFT: Siker, pénz, csillogás
Az ember néha filmszínházba vágyik,
ha az egész élet az idegzetére mászik.
Rámfér már a mozi nagyon,
hogy ki ne ugorjak az ablakon.
Gondolatban most én vagyok a főhős,
aki nagy és szép és általában győzős.
A szerelmi jelenetek pedig
felcsigázzák a kedvemet.
[...]
Lövök, rúgok és a pénzemet szórom,
a többi színészt gyakran megpofozom.
Nyelem a whiskyket,
aprítom a miszliket.
[...]
Ülünk a széken és bámuljuk a filmet,
előttünk pereg egy elvarázsolt élet.
És amikor véget ér,
jót szórakoztunk a pénzünkért.

Míg a KFT-nél a film életpótló, addig az Első Emelet A film forog tovább című számában a film maga az élet, és ezt a refrén ki is mondja:

(17) Első Emelet: A film forog tovább
[...]
Van úgy, hogy a szerep, amit régóta cipelek
Megrémít: ez nem is én vagyok talán.
De akárhová megyek, utánam nyúl a szerelem,
S minden gondot a múlt ölébe ránt.
Miénk a főszerep, de még jöhetsz, komédiázz velünk!
Te döntöd el, vajon velünk leszel, vagy egyenesen ellenünk.
Vigyázz, a díszletek valódiak, mozi az egész világ!
Forog a film, forog tovább-tovább, soha-soha meg nem áll.
Látod már, ez a film az életünk,
Hadd legyen tehát a miénk!
Eljátszuk azt, hogy mi is rendezünk,
A filmben éppen ez, ami szép.

Itt azonban azért nehéz a többes szám első személyt általános alanynak tekinteni, mert szembe van állítva az egyes szám második személlyel, a megszólítottal. Olyan, mintha két többes szám első személy szólalna meg: az egyik a „főszereplőké", ez exkluzív, a megszólítottra (aki csak a befogadóval azonosítható) nem vonatkozik; a másik az inkluzív, általános alanynak tekinthető. Ez az értelmezés olyasmit sugall, hogy itt a zenészek, előadók sztárok mint „főszereplők" vannak szembeállítva a „statiszta", alárendelt szerepű hallgatósággal, ezt az értelmezést azonban a szöveg egyéb részei nem erősítik meg. Ráadásul az is kérdés, hogy a szűkebb *mi* tényleg az előadókkal azonosítható-e, hiszen a szövegelőzményben csak egyes szám első személy fordul elő, az viszont nem utal a zenészi létre. (Igaz, a szövegkoherenciával máshol is baj van, például az egyes szám első személyű megnyilatkozó önazonossági problémái, szerelmi ügyei, illetve a kettő közötti sugallt összefüggés mind-mind elvarratlan szálak.)

A „film az élet" toposza a V'Moto Rock Moziklip című számában is megjelenik, és a *mi* itt egyértelműen az általános alany szerepét tölti be.

(18) V'Moto Rock: Moziklip
[...]
Lassan lett sötét, s úgy látszik megmaradt végig,
És egyre többen nyúlkálunk a perecekért,
[...]
Mert közben pereg már a film,
Amit egyszer látsz csupán,

Most nézd! A jegyünk túl gyorsan lejár.
Ne várj! Hamar a film végéhez ersz,
Lefut a szalag, és kész.

Érdemes rá felfigyelni, hogy ezekben a sorokban a többes szám első személyű és egyes szám második személyű személyjelölők váltakoznak, de nemhogy nem állíthatóak szembe egymással, de fel is cserélhetőek anélkül, hogy a szöveg tartalma érdemben megváltozna. Ez éppen azért lehetséges, mert mind a kettő általános alanyként szerepel.

Végezetül meg kell említenünk, hogy a többes szám első személy – sajátos stílusértékben –, akárcsak a hétköznapi nyelvhasználatban, funkcionálisan betöltheti a második személy tipikus szerepét is, akár egyes, akár többes számban. Az előbbire példa lehet Geszti Péter Költőtroll című számában (lásd Fejes 2013b) az *Üzengetünk, üzengetünk?* sor, mely tkp. 'üzengetsz?' jelentésben szerepel, címzettje azonos az egyes szám második személyű alakok címzettjével, de már önmagában is konfrontatív pozíciót sugall.

3.3. Egyes szám második személy

Ahogy az egyes szám első személyről azt gondolhatnánk, hogy elsősorban a szerzőre/előadóra vonatkozik, addig az egyes szám második személyről azt, hogy a befogadóra. (Erre már láttunk is példát A film forog tovább szövegében.) Léteznek azonban olyan szövegelemek, amelyek ezt az azonosítást kizárhatóvá teszik. Ennek tipikus esete, amikor a szöveg megszólítást tartalmaz, mint például a Fonográf Viktória című számában.

(19) Fonográf: Viktória
Viktória, Viktória,
Úgy hallottam, Bécsben van a férjeura.
Viktória, Viktória
Meghívnám a hétvégére Szabadiba.

Világos, hogy ebben a helyzetben valamilyen szituatív játékról van szó, amely nem a befogadás jelenében játszódik. De nemcsak a megszólítás szűkítheti le az egyes szám második személlyel jelöltek körét, hanem más, a megszólítotthoz köthető adat is:

(20) Hősök: Kisember
Kettőezer nyolc második hó tizennégy
Amikor megszülettél, és azóta az ég mindig kék.

Arra is van példa, hogy a szöveg olyan cselekedetet tulajdonít az egyes szám második személlyel jelölt szereplőnek, amelyet nem mindenki vehet magára. Így például Geszti Péter Költőtroll című számának szövege egyértelműen egy szövegíró-előadót, feltehetően egy rappert szólít meg – még ha az nem is világos, hogy kit (lásd Fejes 2013b).

(21) Geszti Péter: Költőtroll
[...]
Ha nem jut eszedbe semmi – hiszen honnan is juthatna? –
Valami kesergőst teszel oda, olyat mint... olyat, na,
tudod olyan panaszos izét, ami annyira, annyira tud fájni!
[...]
Eladod neki, hogy ez a slam poetry!
Amin Te trónolsz pedig csak egy lepuki hokedli!

Még kevésbé valószínű, hogy az egyes szám második személyt magára értse a befogadó, ha a megszólítás nem egy személynek, hanem egy tárgynak szól.

(22) Bródy: Személyi igazolvány
[...]
Személyi igazolvány, drága kis SZIG-em,
Mi lesz veled, ha visszavonnak végül, nélkülem?

A tárgyak megszólítása megszemélyesítés, és mint ilyen a figuratív nyelvhasználat része, klasszikus költői eszköz.

Megszólítás és jellemző vonások vagy cselekedetek hiányában is világos lehet, hogy az egyes szám második személyű szöveget a befogadónak nem kell magára értenie. Jó esetben senki sem veszi magára a Beatrice Azok a boldog szép napok című számának sorait, és kívülállóként érzékeli a megszólaló és a megszólított közötti kapcsolatot.

(23) Beatrice: Azok a boldog szép napok
[...]
A legszebb pillanat, amikor búcsúzunk
És a vonatra felszállsz

Hasonlóképpen az Illés Ne gondold című számának kezdő sorait ugyan még értheti a befogadó személyesen rá vonatkozó erkölcsi intésnek, de a távozásra való felszólítást aligha.

(24) Illés: Ne gondold
Ne gondold, ó ne, hogy tied a világ,
Nem fog mindig a szerencse könyörögni hozzád
És ha még most tied a szó,
Ne hidd, hogy így marad örökre,
Ajánlom, tűnjél el a színről sietve.

Abban jelentős különbségek lehetnek, hogy mennyire azonosítható az a kívülálló, akihez a szöveg valóban szól egyes szám második személyben. A Viktória vagy az Azok a boldog szép napok esetében egyértelmű, hogy a megnyilatkozó (reménybeli, illetve nem kívánt) kapcsolati partneréről, a Kisember esetében gyermekéről van szó. A Ne gondold viszont meglehetősen tág teret ad a megszólított azonosításának. Ritkán előfordul, hogy az azonosítási lehetőségek korlátozottak, de élesen elkülönülnek. A Fonográf Glória című számában a Glória értelmezhető női névnek, és ekkor a szöveg szerelmi líraként olvasandó; de értelmezhető 'dicsőség' jelentésű köznévként is, mely felkiáltásként akasztja meg rendszeresen a szöveget, és ekkor istenes líraként interpretálható a szöveg (Fejes 2013c).

(25) Fonográf: Glória
[...]
Glória, hát érts meg engem
én nem lázadok sorsom ellen
Glória, csak azt kérem én
Hallgass meg
Glória, az élet csak álom
Te vagy az életem
Glória, egy álom az élet
Te vagy a választott Istenem

Alkalmanként a befogadó azért nem tud az egyes szám második személyű megszólítottal azonosulni, mert a szöveg általános érvényű megállapítást tesz, azaz általános alanyt fejez ki az egyes szám második személyű igealak. Természetesen ilyenkor a kijelentések a befogadóra is érvényesek, de nem mint individuumra.

(26) Hobó Blues Band: Kőbánya blues
[...]
Az orrodban, ha túrsz – ez a Kőbánya Blues
Ha valakit megkúrsz – ez a Kőbánya Blues
Az üveg után nyúlsz – ez a Kőbánya Blues
Itt csendesen kinyúlsz – ez a Kőbánya Blues

Vannak viszont olyan esetek is, amelyekben a hallgató úgy érezheti – függetlenül attól, hogy mennyire illik rá a megszólítás –, hogy a szöveg kifejezetten őt szólítja meg. Különösen érvényes ez akkor, amikor a szöveg által leírt helyzet nagyon is egybevág pillanatnyi helyzetével, azaz a zenefogyasztási szituációt írja le, és nem is nagyon interpretálható másként, mint mulatságra való felhívásként (azaz semmi nem utal arra, hogy mélyebb értelmezési rétegei is lennének).

(27) Beatrice: Gyere, kislány, gyere
Jöjj, jöjj, hív a zene
Jöjj, jöjj, táncolj velem
Gyere kislány, gyere
A diszkó klubban szól már a zene
[...]
Ez lesz majd a kedvenc lemezed
Hallgasd meg; mit énekel neked
Kérj tőlem bármit
Csak mond mond nekem!!!

Minél általánosabb a megszólítás, annál kevésbé zavarja a befogadót abban, hogy az egyes szám második személyt magára értse. A megszólítás azonban korlátozhatja is azt, hogy az egyes szám első és második személyt azonosíthatjuk-e a szerzővel/előadóval, illetve a befogadóval.

(28) Szűcs Judith: Gyere a disco club elé
Gyere a disco club elé,
Este tíz felé, én is ott leszek,
Gyere a disco club elé,
Mire ott leszel, veszek két jegyet.
Gyere a disco clubba el,
Egész éjszaka veled táncolok,
[...]

Nyújtsd a két kezed, hogyha hívlak,
Gyere velem, és boldog lehetsz,
A disco clubban, kedvesem.

Érthető úgy is, hogy az előadó egy kívülállót szólít kedvesének, és a befogadó értelmezheti úgy is, hogy a meghívást egy elképzelt vagy konkretizált személy neki címezi. Az utóbbi esetben a részletek lehetnek döntőek: a Viktória szövegét azért sem veheti magára, mert kicsi az esélye, hogy a Szabadiba való vonatozás éppen aktuális legyen az életében, ellenben egy diszkószámot gyakran hallhat diszkóba menet vagy diszkóban. Az azonban, hogy egyszerre azonosítsa az első személyt a szerzővel/előadóval, a másodikat magával, elég valószínűtlen.

Más esetekben a befogadó választhatja ki, hogy az első vagy a második személlyel azonosul-e. A Dolly Roll Zakatol a szív című száma kapcsán korábban már megállapítottuk, hogy a befogadó könnyen azonosul az egyes szám első személlyel, hiszen mások iránti heves érzelmeket valószínűleg mindenki átél. Ugyanakkor a befogadó könnyen azonosulhat az egyes szám második személlyel is, hiszen mindenki örül annak, ha valaki iránta él át heves érzelemeket (legalábbis ha a vonzalom kölcsönös).

(29) Dolly Roll: Zakatol a szív
[...]
Alig egy napja csak
Annyit üzentél, várlak
[...]
Hogy észrevegyél legalább fél évig vártam
Csak romantikus könyveket és filmeket faltam
És elképzeltem, hogy ájulsz el, ha láthatsz
[...]
Te mosolyogva vártál
Hű de dögös vagy drágám!

Egy másik lehetőség, amikor a befogadó azonosulhat az egyes szám második személlyel, és ezzel automatikusan azonosítja az egyes szám első személyű szereplőt is, de ez befogadónként eltérő referenciát jelent. Míg egy szerelmi viszonyról szóló szövegben a partner változhat, sőt lehet fiktív személy is, a gyermek–szülő viszonynál ez már sokkal kötöttebb. A Beatrice Nem nekem tanulsz című számánál (lásd Fejes 2012b), ha a befogadó azonosul az egyes szám második személlyel, az egyes szám első személyt kénytelen a saját apjával azonosítani.

(30) Beatrice: Nem nekem tanulsz
Mostanában nagyon sokat engedsz meg magadnak, fiam!!!
Hát hiába beszél neked az ember?!
Mikor jön meg végre az eszed?!
Sírba teszed szegény anyádat!
S vedd tudomásul
mától vége a csavargásnak!
[...]
Értsd meg végre, nem nekem tanulsz,
Magadnak tanulsz!
Nem nekem tanulsz!
[...]
Mindent megadtunk néked. Hát ez a hála?
Azért gürcölünk úgy anyáddal,
Hogy te máshogy élj.

A befogadó olyan esetekben is azonosulhat az egyes szám második személlyel, amikor a szöveg ezzel az alakkal olyan általános tanulságokat, elveket fogalmaz meg, amelyekkel bárki azonosulhat.

(31) Tankcsapda: Örökké tart
[...]
Ha nem hiszed el hogy az életed ajándék,
Nézd meg jobban hogy élnek anyádék!
Ha nem hiszed el hogy az élet,
Tényleg örökké tart,
Hiába úszol belefulladsz,
Pedig ott van a másik part.

Ez akkor sincs másképp, ha a morális tanulság valamiféle kritikába, iróniába van csomagolva. Természetesen az ilyen szövegeket a befogadó értelmezheti úgy is, hogy másokat kritizál, és rá egyáltalán nem vonatkozik.

(32) KFT: Ha jön a péntek
Ha jön a péntek,
lemész a boltba,
legyen egy pár üveg
Coca-Cola.

Utána rájössz,
hogy legjobb volna
valami jó kis
csokitorta.
[...]
Vasárnap ágyból
nézed a tévét,
szívod a cigidet,
fújod a füstjét.
A jövő héten
még alszol négyet,
s boldog vagy újra,
ha jön a péntek.

Ritkának tűnik az az eset, amikor a befogadó nem csupán magára vonatkoztathatja az egyes szám második személyt, hanem az egyértelműen rá vonatkozik. Az alábbi példában az előadó és a befogadó van szembeállítva egymással.

(33) LGT: A Kicsi, a Nagy, az Artúr és az Indián
Amíg te játszottál a téren,
Én billentyűket gyúrtam egy zongorán.

Elvben lehetőség van arra is, hogy az egyes szám második személy a szerzőre/előadóra vonatkozzon, azaz a szöveg egyfajta önmegszólító belső monológ, esetleg párbeszéd legyen. Minden olyan esetben, amikor a szöveg olyan általános érvényű tanulságokat, élményeket, érzéseket fogalmaz meg, melyeket bárki a magáénak érezhet, potenciálisan megvan a belső monológ olvasata is. Ezt az olvasatot azonban érvényteleníti, ha megjelenik egy valódi első személy. A KFT Fantasztikus lány című számának első sorai akár belső monológként is olvashatóak, de a valódi egyes szám első személy felbukkanása felülírja ezt az olvasatot.

(34) KFT: Fantasztikus lány
Fogod a kezét, és ő sehova se néz,
mert most egyedül csak téged lát.
Válladra borul, és te simogatod őt,
kezed nem éri át a dús haját.
De jó neked,
ez egy fantasztikus lány, és téged szeret,

de jó neked,
sohase kérted mégis a tied.
El kell mondanom, tudod, annak idején
nekem kapcsolatom volt vele.
Gyorsan véget ért, s hiába telik az idő,
én csak szédelgek, tántorgok nélküle.

Az egyes szám második személyt tehát a befogadó azonosíthatja egy harmadik személlyel, de ha a szöveg elég általános ahhoz, hogy ne zárja ki a lehetőséget, akkor tekintheti általános alanynak vagy személyesen is azonosulhat is vele. Az azonosulás azonban kizárhatja vagy leszűkítheti az (egyes szám) első személy azonosításának lehetőségeit.

3.4. Többes szám második személy

Úgy tűnik, dalszövegekben a többes szám második személy viszonylag ritka. Ennek több kézenfekvő magyarázata is van. A többes szám második személy lényegében csak azokat a szerepeket tudja betölteni, amelyeket az egyes szám második személy, de azok közül sem mindegyiket: fura lenne például, ha egy szerelmi vallomásban a második személy többes számban lenne. Amikor viszont a szöveg a befogadó(ka)t szólítja meg, akkor az egyes szám személyesebb, kézenfekvőbb választás. Azt, hogy a kettő között érdemi különbség nincs, jól mutatja a Hova tűnt a sok virág című dal kétféle fordítása.

(35) Gerendás Péter: Hova tűnt a sok virág
Hová tűnt a sok virág,
mely ott nyílt a réten.
Hová tűnt a sok virág,
vélük mi lett.
Hová tűnt a sok virág,
lányok téptek bokrétát.
Ó, mondd, ki érti ezt,
ó, mondd, ki érti ezt.

(36) Hernádi Judit: Mondd, hol van a sok virág?
Hova tűnt a sok virág,
Mi nyílott hegy-völgy réten át.
Hova tűnt a sok virág?
Elhervadt régen.

Hova tűnt a sok virág?
Lányok téptek bokrétát.
Mondjátok mért van így,
Mondjátok mért van így?

Ezekben a szövegekben a második személyű felszólítás a felvetett kérdéseket közelebb hozza a befogadóhoz azáltal, hogy személyesen neki teszi fel azokat. Érdekes módon az eredeti angol változatban egyáltalán nincs második személy. A talán még ismertebb német változatban rögtön az első sorban megjelenik (egyes számban), mintegy azonnal a személyessé téve a kérdést, hogy aztán a versszak végén ez a személyesség általános alanyban oldódjon fel. Ezzel szemben a magyar fordításokban a levegőben lógó kérdések fordulnak személyessé.

(37) Pete Seeger: Where have all the flowers gone
Where have all the flowers gone
Long time passing?
Where have all the flowers gone
Long time ago?
Where have all the flowers gone
Young girls picked them everyone.
When will they ever learn?
When will they ever learn?

(38) Marlene Dietrich: Sag mir, wo die Blumen sind
Sag mir, wo die Blumen sind.
Wo sind sie geblieben?
Sag mir, wo die Blumen sind.
Was ist geschehn?
Sag mir, wo die Blumen sind.
Mädchen pflückten sie geschwind.
Wann wird man je verstehn?
Wann wird man je verstehn?

Előfordul, hogy a többes szám második személy a közönséget mint közösséget szólítja meg, majd egyes számra váltva személyesebbé válik:

(39) P. Mobil: Rocktóber
Kövéren és kopaszon

A hangerőt már nem bírom
De ha már eljöttetek
Egy kicsit még ilyen leszek
[...]
Vésd fel, jegyezd meg jól
Hogy Rocktóberben születtem én

A többes szám második személyre jellemző, hogy a szerző/előadó mintegy bevonja a személyesként előadott problémáiba (az egyes szám első személy ilyenkor eléggé könnyen azonosítható az előadóval), mintegy érzelmi támogatást vagy tanácsot kérve tőle.

(40) Omega: Azt mondta az anyukám
Azt mondta az anyukám, hogy nem tetszik a frizurám
Mondjátok meg, mit tegyek, ha levágatom, szenvedek

(41) Illés: Sárika
[...]
Mondjátok meg, mit tegyek, ez így tovább nem mehet,
Én másra nézni nem tudok, és ő meg nem szeret.

Az egyes szám első személy nem csak érzelmi támogatást vagy tanácsot, de aktív közbeavatkozást, a szituációban való közreműködést is kérhet.

(42) LGT: Kék asszony
[...]
Ha jönne egy asszony, ki engem keres,
Mondjátok meg, hogy a szívem üres.

Hasonló felkéréseknél a többes szám második személy mellett az első is megjelenhet, ha a felhívás közös cselekvésre szól:

(43) Quimby: Az ördög magyar hangja
[...]
Gyertek szerelmesek, na rajta, rajta!
Játsszuk el, hogy van pokol!

A Kispál és a Borz Tegyetek el befőttet! című számában kétféle többes szám második személlyel is találkozunk. Az első sorokban az egyes szám első személy

jól azonosítható az előadóval/szerzővel, a többes második viszont általános, nem is annyira a közönségnek, mint az emberiségnek szól. Onnantól kezdve azonban, hogy a szív beszél, nyilván az első sorok egyes szám első személyéhez közel állókhoz, volt szerelmekhez (*akikért dobogtam sokszor szaporábban*) szól, rájuk viszont az utolsó sorokban, amikor megint nem a szív, hanem a tulajdonosa beszél, harmadik személyű személyjelölő („nekik") utal.

(44) Kispál és a Borz: Tegyetek el befőttet!
Tegyetek el befőttet, lesz még a Világ jövőre,
Te sem leszel halott, és én sem tudom előre,
Mikor mondja azt a szív: Meguntam dobogni,
Megölhetnék a pasit, akiben dógzok, ti
Meg, akikért dobogtam sokszor szaporábban,
Ti megtalálhatnátok a Bandit. Mi baj van?
Hajolnátok fölém a nagyvárosi utcán,
– Haldokolok, komám – nekik én ezt mondanám.

A többes szám második személynél is előfordul, hogy a megszólítás egyértelművé teszi: nem a befogadónak szól, hanem valamilyen tárgynak vagy absztraktabb dolognak. A megszólított azonban ilyenkor is egyfajta támogató-közbenjáró szerepében vonódik be.

(45) Páger Antal – Tolnai Klári: Orchideák
Orchideák, fehér orchideák,
mondjátok el, hogy szeretem.
Orchideák, lila orchideák,
vigyétek hozzá a szívem.

Mivel, hogy szív nélkül nincs élet, mégse,
hozzátok el az ő szívét cserébe.
Orchideák, színes orchideák,
mondjátok el, hogy szeretem.

(46) Republic: 67-es út
Csillagok, csillagok mondjátok el nekem
Merre jár, hol lehet most a kedvesem

Feltűnő az is, hogy többes szám második személyű alak mintha főképp felszólító módban fordulna elő, ami kétségkívül összekapcsolódhat a fent megállapított támogató-közbenjáró szereppel. Lehetséges, hogy csak véletlenül találtunk éppen ilyen példákat, és a nem felszólító módú alakok jellemzően más funkciókban fordulnak elő.

4. Összefoglalás

A fentiekben azt tekintettük át, hogy az első és a második személyre utaló nyelvi jelölők hogyan jelennek meg magyar dalszövegekben, és hogy milyen módokon értelmezhetőek. Az áttekintés fő tanulsága, hogy a személyjelölők értelmezése alapvetően nem különbözik a tartalmas névszók értelmezésétől. Mindkét esetben a (potenciális) referensek azonosítása a szöveg egyéb elemeihez való (lehetséges) viszonyok függvénye. Ezzel összefüggésben azt is megállapíthatjuk, hogy a személyjelölők számos esetben felcserélhetőek, például egy-egy lelkiállapot leírása vagy a történetszerű elbeszélések ugyanolyan jól működhetnek bármelyik személyben. Olyan karakteresen különböző dalok, mint a Hobó Blues Band Kőbánya blues, Koncz Zsuzsa Labdaszedegető, a KFT Ha jön a péntek című száma átültethető másik személybe anélkül, hogy a szöveg értelmezési lehetőségei alapvetően megváltoznának (verselési problémák persze jelentkezhetnek). A V'Moto Rock Moziklipjében láthattuk is, hogy az egyes szám második és a többes szám első személy szabadon váltakozhat, amikor mindkettő általános alanyt fejez ki.

Azt azonban nem állíthatjuk, hogy bármilyen szövegben komoly következmények nélkül megváltoztathatóak a személyek. Számos szerelmes dalban ez nem tehető meg. Gondolhatnánk, hogy ennek az az oka, hogy érzelmekről igazán csak első személyben lehet hitelesen vallani, de ez nem így van: a második személy együttérzést, megértést sugallhat, és a harmadik személlyel is könnyen azonosulhatunk. (A szám viszont talán nem változtatható olyan könnyen: hiába élünk át hasonló érzelmeket, a többes szám használata megkérdőjelezi ezen érzelmek személyességét.)

Nem, vagy kevésbé változtathatóak a személyek, ha közöttük valamilyen sajátos viszony van. Ha például az egyes szám első személyű szerelmes arra panaszkodik az egyes szám második személynek, hogy az nem viszonozza érzelmeit, akkor a személycsere azzal járna, hogy az egyes szám első személyű rajongott mondaná el a szerelmesnek, hogy milyen érzelmeket él át, amit ő nem viszonoz. Bár elvben el tudnánk képzelni egy olyan dalt is, mely hasonló felállásban mintegy vigasztalja a reménytelen szerelmest, az ilyesminek műfaji hagyományai nincsenek – éppen

ezért egy ilyen dalt inkább csak paródiaként tudunk elképzelni. De még ha a szerelem viszonzott is, mint a Dolly Roll Zakatol a szív című dalában, akkor is furcsa elképzelni, hogy az egyik szerelmes azt fejtegeti a másiknak, hogy az mit érez őiránta.

Nehezen képzelhető el a személy módosítása azokban a szövegekben is, melyek második személyű felszólítást tartalmaznak. Azonban a felszólító módú második személyt többes szám elsőre cserélhetjük, amennyiben már az eredeti a közös cselekvést fejez ki. Például az LGT Gyere, gyere ki a hegyoldalba című számában a *gyere gyerünk*re, a *neked nekünk*re cserélésével is lényegében azonos jelentésű szöveget kapunk.

(58) LGT: Gyere, gyere ki a hegyoldalba
Gyere, gyere ki a hegyoldalba,
Neked játszik ott egy rock'n'roll banda.

Az olyan szituatív játékokban, mint a Beatrice Nem nekem tanulsz című száma, nagyon fontos szerepe van annak, hogy ki a beszélő: az ilyen szövegek más személybe áttéve egyáltalán nem lennének értelmezhetőek, vagy egészen más értelmet nyernének.

Irodalom

Arató László 1996. Kispál és a Borz: Halszív. Műelemzés(-paródia?) Lovasi István [sic] dalszövegéről. *Iskolakultúra* 1: 117–118.

Bernáth Árpád – Orosz Magdolna – Radek Tünde – Rácz Gabriella – Tőkei Éva 2006. *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés.* Budapest: Bölcsész Konzorcium. https://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf

Falyuna Nóra 2018. Esettanulmány a dalszövegek líraiságának elemzéséhez. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Lícium Kiadó. 79–94.

Fejes László 2012a. Tartalomhoz a forma? *Nyelv és Tudomány*, 2012. május 6. https://www.nyest.hu/hirek/tartalomhoz-a-forma

Fejes László 2012b. Nézőpontok. *Nyelv és Tudomány*, 2012. május 24. https://www.nyest.hu/hirek/nezopontok (Letöltés: 2023.10.09.)

Fejes László 2012c. Kimondatlanul kimondani. *Nyelv és Tudomány*, 2012. október 23. https://www.nyest.hu/hirek/kimondatlanul-kimondani

Fejes László 2012d. Ami a szövegben nincs benne. *Nyelv és Tudomány*, 2012. november 12. https://www.nyest.hu/hirek/ami-a-szovegben-nincs-benne

Fejes László 2012e. Ami benne van a szövegben (még ha nincs is benne). *Nyelv és Tudomány*, 2012. december 7. https://www.nyest.hu/hirek/ami-benne-van-a-szovegben-br-meg-ha-nincs-is-benne

Fejes László 2013a. Kétértelmű szövegek. *Nyelv és Tudomány*, 2013. január 8. https://www.nyest.hu/hirek/ketertelmu-szovegek

Fejes László 2013b. A legjobban azt, ami a legrosszabb. *Nyelv és Tudomány*, 2013. január 15. https://www.nyest.hu/hirek/a-legjobban-nyomja-azt-br-ami-a-legrosszabb

Fejes László 2013c. Kettős beszéd – de van benne rendszer. *Nyelv és Tudomány*, 2013. február 7. https://www.nyest.hu/hirek/kettos-beszed-br-de-van-benne-rendszer

Fejes László 2013d. film az életünk. *Nyelv és Tudomány*, 2013. április 12. https://www.nyest.hu/hirek/film-az-eletunk

Hujber Szabolcs 2018. Azonosulás a dalszöveggel – egy kérdőíves vizsgálat tanulságai. *Anyanyelv-pedagógia* 2018/1. https://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=717

Klaudy Kinga 1997. A fordítás elmélete és gyakorlata. Harmadik, bővített kiadás. Budapest: Scholastica.

Lévai Júlia – Vitányi Iván 1973. *Miből lesz a sláger?* Budapest: Zeneműkiadó.

Molnár Cecília Sarolta 2012a. Hisz sztori – az ősrobbanástól a dalai lámáig. *Nyelv és Tudomány*, 2012. március 28. https://www.nyest.hu/hirek/hisz-sztori

Molnár Cecília Sarolta 2012b. Az elragozott kapcsolat. *Nyelv és Tudomány,* 2012. április 12. https://www.nyest.hu/hirek/az-elragozott-kapcsolat

Molnár Cecília Sarolta 2012c. Csönd, mely égig ér. *Nyelv és Tudomány*, 2012. október 10. https://www.nyest.hu/hirek/csond-mely-egig-er

Molnár Cecília Sarolta 2014. Mire jók a dalszövegek? *Taní-tani Online*, 2014. május 8. https://www.tani-tani.info/mire_jok_a_dalszovegek

Siewierska, Anna 2004. *Person*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúrát meghatározó szerepe.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–208.

Tátrai Szilárd 2018. Hárman egy ladikban: Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.

Who is who? Personal games in Hungarian song lyrics

In grammar, person refers to the participants of the communicative situation: 1st person to the speaker(s), 2nd person to the speech partner(s), and 3rd person to those who do not participate in the communication. However, this formula is not so simple even in everyday communication: in formal Hungarian speech, 3rd person forms refer to the speech partner; 1st person plural may refer to an outsider (e.g. a mother can say: *mi már bilibe kakilunk*, literally 'we already poop into a potty', although, naturally, this means that her child poops into a potty). In the case of song lyrics 1st person could refer to the performer(s), 2nd person to the listener(s), while 3rd person to those who are absent from the performance. However, this is the rarest case. In our paper, we illustrate the complex nature of person marking strategies by lyrics of popular Hungarian songs. We argue that the diversity and vagueness of these strategies contribute to the poetic effect of the text, the interpretation of which is closely related to the identification of the referents of person markers. The text becomes exciting due to a tension between different interpretations; in other cases, the identification, unveiling or oddness of a reference results in a specific experience of reception.

Keywords: grammatical numbers and persons, lyrics, dialogue, perspective, pragmatics, poetics

Fejes László
HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont
fejes.laszlo@nytud.hun-ren.hu

Molnár Cecília Sarolta
HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont
molnar.cecilia@nytud.hun-ren.hu

Molnár Cecília Sarolta – Fejes László

Nocsak, ki beszél?
Beszélő- és perspektívaváltások dalszövegekben

Kivonat

Jó néhány olyan magyar dalszöveg van, amelyben a megnyilatkozó (illetve a címzett) személye a dal lineáris olvasása/hallgatása során megváltozik, vagy több különböző hang, nézőpont jelenik meg egymás után. Az ilyen szövegek dialogikusak, olykor egy olyan, domináns beszélői hanggal, amely elmondja és kommentálja a múltbeli vagy a beszéd jelenében zajló eseményeket (egyfajta narrátor). Írásunkban megkülönböztetjük egymástól a beszélőváltást és a perspektívaváltást. E kettőnek a nyelvi-nyelvtani megvalósulásait mutatjuk be a magyar dalszövegek klasszikus darabjain. A következő kérdésekre keressük a választ: Hogyan azonosíthatjuk a dalszöveg résztvevőit? Hogyan ismerjük fel a beszélői hang vagy a beszélői perspektíva megváltozását? Milyen nyelvi stratégiákat alkalmaznak a magyar dalok ezeknek a jelölésére?

Kulcsszavak: grammatikai számok és személyek, magyar dalszövegek, dialógus, perspektíva, pragmatika, poétika

1. Bevezetés

Jelen tanulmány, az e kötetben szereplő másik írásunk folytatásaként (vö. Fejes–Molnár ebben a kötetben) olyan dalszövegeket vizsgál, amelyekben a nyelvtani személyjelölők referensei dinamikusan változnak a szöveg lineáris olvasása/hallgatása folyamán. Egy lírai mű, például egy dal esetében tipikus helyzet, hogy egy kitüntetett hang, a „lírai én" megnyilvánulásaként tudjuk koherens módon értelmezni a szöveget, még akkor is, ha több különböző számú és személyű személyjelölő fordul elő benne, melyek különböző szereplőket jelölnek (vö. Fejes–Molnár ebben a kötetben). Vannak azonban olyan dalszövegek, amelyekben a személyjelölők jelöletei a szöveg lineáris olvasása folyamán dinamikusan

változnak: akár abban az értelemben, hogy ugyanazt a szereplőt különböző személyjelölők jelölik, akár abban, hogy ugyanaz a személyjelölő más és más szereplőkre vonatkozik. Az ilyen szövegekben több megnyilatkozó hangja és/vagy perspektívája azonosítható. Lássunk erre néhány példát!

A Vad Fruttik Embergép című dalában az egyes szám első személyű megszólaló a dal kezdetén határozottan külső perspektívából szemléli a többes szám harmadik személyű alakokokkal megjelölt *embergépek*et. A refrénben azonban – bár a kommunikációs alaphelyzet ugyanaz marad, amit az *ott* határozószó expliciten is jelez (*ott*, ti. az előző strófa végén említett szekrényben), elmosódik a határ az első személyű külső megfigyelő beszélő és a harmadik személyű „leírt tárgy" között, és ezt nyelvtanilag is tetten érhetjük a többes számú személyes névmásban (*végigsöpör rajtunk*). Ezután pedig a megnyilatkozó már egyes szám első személyben beszél saját magáról mint embergépről. Ebben a folyamatban a nyelvtani személyek változása a **perspektíva megváltozását** jelöli.[1]

(1) Vad Fruttik: Embergép
Műszerekkel mérem, a nagy közömbösséget,
Túlcsordulnak a skálán a kapott eredmények.
Az otthon nevű részen, a panelrengetegben,
Embergépek élnek zavartalan csendben.

A szájukon lakat van, minden ablak zárva.
Kattanásig húzva a szívüknek cipzárja.
Ha éreznek is bármit, azt elcsomagolják,
Masnis dobozokba, majd szekrénybe szórják.

Ott egymásra torlódik a fájdalom, s a bánat,
Végig söpör rajtunk, ha utat tör magának.
Utat tör magának, minden szorongásom,
Az összes lenyelt könnyem, az összes csalódásom.

Másik példánk szintén a Vad Fruttik zenekar dala, a Sárga Zsiguli; ebben a nyelvtani számok és személyek váltakozásából rekonstruálható egy dialógus, amelyben több különböző hang azonosítható. A hallgató számára ezeknek a hangoknak

[1] A kognitív nyelvészeti keretben Tolcsvai (2021) foglalkozott az szubjektum és a nyelvtani alany összefüggéseivel. A Vad Fruttik dalszövege jó példája annak a folyamatnak, ahogyan a szubjektum mint megismerő alany a leírt tárggyal dinamikus, interperszonális kapcsolatba kerül. Jelen tanulmányban számunkra az az érdekes, hogy mindez hogyan valósul meg a nyelvtan mikroszintjén.

a párbeszédből bontakozik ki („konstruálódik meg") a beszédhelyzet: a szereplők és az ő viszonyaik, tárgyi és egyéb környezetük, közös kultúrájuk stb.[2] Ebben a dalban a nyelvtani számok és személyek változása a **beszélőváltások** jelölője, és a beszélők azonosítását olykor explicit mondásige (*kiáltott, szóljál már*) is segíti.

(2) Vad Fruttik: Sárga Zsiguli
[...]
S a tizedik csavaros fagylalt után
Így kiáltott Cöcke a helyi vagány
- Mambó!
- Szóljál má' mutternak, dobjon le szotyira pénzt! (4x)
Micsoda pezsgés, késő délután
Zajlik az élet, szeretlek anyukám
Szeretlek anyukám (3x)
- Szóljál má' mutternak, dobjon le szotyira pénzt! (4x)
- Kéne egy tábla Africana
- Cöckénél van a lóvé menj utána!
- Szóljál má' mutternak, dobjon le szotyira pénzt! (3x)

Ebben a tanulmányban tehát kétféle jelenséget különböztetünk meg: a perspektívaváltást (2.) és a beszélőváltást (3.). A perspektívaváltás esetében a „lírai én" hangja mellett egy új (első vagy második személlyel jelölt) szereplő hangja is megjelenik, aminek következtében vagy át kell értékelnünk a korábbi szövegrész értelmezését, vagy egy másik, az előzővel nem azonosítható szituációba (beszédhelyzetbe) kerülünk. A beszélőváltás esetében viszont megváltozik a megnyilatkozó személye (vagy ugyanabban a helyzetben egy másik résztvevő lesz a megnyilatkozó, vagy ezzel együtt a helyzet is változik). A beszélőváltást az írott szövegek esetében tipográfiai eszközök érzékeltethetik, az előadó pedig a hangjával jelezheti, hogy egy másik szereplő szólal meg. Kihívást jelent a befogadó számára, hogy a dalszövegeknek ritkán van autentikus írott változatuk (a lemezborítókon, magazinokban, kötetekben megjelent változatok eltérhetnek; és nem ritkán a lejegyzők értelmezését tükrözi bennük a központozás); az előadók pedig nem mindig élnek azzal a lehetőséggel, hogy az előadásmóddal jelezzék a váltást (és természetesen a felvételeken hallható

[2] Tátrai (2021), szintén a funkcionális-kognitív pragmatika elméleti keretében, a beszélői nézőpontoknak a valóság fogalmi megkonstruálásában betöltött szerepét írja le. A Vad Fruttik szövegének szoros nyelvi elemzése által ez a konstruálási folyamat is leírható. Mi azonban ebben a tanulmányban nem törekszünk elméleti belátásokra; megmaradunk a szövegeknek a nyelvi formából induló elemzésénél

előadásmódok is eltérhetnek, a fel nem vett előadások pedig még nagyobb változatosságot mutathatnak). Maguk az előadásmódok pedig már egyfajta értelmezést tükröznek, és ezáltal ki is zárhatják bizonyos értelmezések lehetőségét.

Jelen cikkünk célja, hogy a magyar könnyűzene klasszikus szövegeivel illusztráljuk a dalban megszólaló hang változásait, különös figyelmet fordítva azokra a nyelvi elemekre, amelyek a váltások felismerését, a szereplők azonosítását és a szituáció megértését segítik. Egyfajta „szoros szövegolvasást" végzünk tehát annak érdekében, hogy a beszélő- és perspektívaváltásokat azonosítani tudjuk a dalszövegekben. Tisztában vagyunk azzal, hogy próbálkozásunk nem előzmények nélkül való: tudomásunk szerint a magyar dalszövegek strukturális elemzésében rejlő lehetőségeket először Arató (1996) hangsúlyozta, majd több elméleti irányból is közelítettek hozzájuk.[3] A 2. részben a perspektívaváltásokra, a 3. részben a beszélőváltásokra hozunk példákat. A 4. részben amellett fogunk érvelni, hogy bár vannak a váltásokra potenciálisan utaló elemek, mint az idézeteket bevezető mondásigék, a szövegértelmezésben nem ezek a döntőek, hanem az egyéb elemek között (re)konstruálható koherens értelmezés.

A szövegeket a Zeneszöveg honlapról (zeneszoveg.hu) vettük, de a nyilvánvaló sajtóhibákat, tévedéseket, illetve a központozást javítottuk. Eltávolítottuk a strófák számozását. Mivel a szövegek szerzői még a hivatalos kiadványok alapján sem állapíthatóak meg egyértelműen, csak az előadókat jelöljük. Amennyiben több előadó is van, azt az előadót jelöltük meg, akinek köszönhetően a dal leginkább ismert (legalábbis megítélésünk szerint). Egyes szövegek több változatban is ismertek lehetnek: akár ugyanazon előadó is más változatot adhat elő stúdiófelvételen, mint koncerten (koncertlemezen). Olyan változatokról, melyek vizsgálatunk szempontjából relevánsak lennének (személyjelölők cseréje), nem tudunk, de létezésük nem zárható ki.

2. Perspektívaváltások

A befogadás során első lépésben lineárisan értelmezzük a szöveget. Az alapvető struktúrákat, megnyilatkozásokat egyenként, a többi megnyilatkozás kontextusában értelmezzük, így dinamikusan alakítjuk magunkban a szöveg által leírt helyzetről való elképzelésünket. Időnként megjelennek a szövegben olyan elemek, amelyek révén korábbi értelmezésünket módosítanunk kell.

[3] Lévai–Vitányi (1973) a művészetszociológia szempontjából vizsgálja azt a kérdést, hogy mitől lesz sláger egy sláger; ennek a kérdésnek természetesen vannak nyelvi aspektusai is. Az anyanyelvpedagógia szempontjából közelít a dalszövegekhez Hujber (2018). A kognitív nyelvészeti pragmatika szempontjából pedig az utóbbi évtizedben igen nagy érdeklődés mutatkozik a dalszövegek iránt; lásd például Tátrai 2012, 2018, 2021; Falyuna 2018.

Jól szemléltethető ez a folyamat a Neoton Família Don Quijote című számának értelmezésén. Az első strófa egy múlt idejű leírás olyan eseményekről, melyek a régmúltban történtek. Az elbeszélő személytelen, és kívül áll a helyzeten. Némi irodalmi tájékozottsággal feltűnhet a Don Quijote történetéhez való hasonlóság, de hogy tényleg róla van szó, az csak a refrén kezdő sorának elhangzásakor válik biztossá. A következő sor egyes szám második személyű *neked* névmása azonban arra késztet minket, hogy átértelmezzük az addigiakat. Ehhez persze arra is szükség van, hogy ismerjük Don Quijote történetét, legalábbis annak bizonyos kulcselemeit, ellenkező esetben nem érthetjük, hogy került oda a szélmalom, illetve azt sem azonosíthatjuk, kire is vonatkozik a *neked*. A korábban harmadik személyben emlegetett Don Quijotéra tehát már a második személy vonatkozik. Ha viszont azonosítottuk, akkor tudjuk, hogy az előző sorban a név nem egyszerű megnevezés, hanem megszólítás. Ezzel együtt megváltozik a tér- és időbeli perspektíva is, hiszen az elbeszélő belekerül a helyzetbe, pontosabban a helyzetet rántja be a jelenbe. Ezt aztán a *Ma is köztünk élsz, de más a neved* sor meg is magyarázza. A második strófa már jelen időben szól, de a címszereplőre ismét harmadik személyben van utalás, tehát az elbeszélő ismét kívülállóként nézi a szituációt, hogy aztán a refrénben megint második személyben szólítsa meg a címszereplőt.

(3) Neoton Família: Don Quijote
A lovagregények a plafonig értek,
És köztük egy szikár alak ült.
A füstölő gyertya a körmére égett,
Ha az ész fejvesztve menekült.
A valóság végül már messze járt,
S ő elindult akkor, hogy átélje, amit kitalált.

Don Quijote, Don Quijote,
A szélmalom csak játszik veled.
Don Quijote, Don Quijote,
Ma is köztünk élsz, de más a neved.
Don Quijote, Don Quijote,
A szélmalomharc mire való?
Don Quijote, Don Quijote,
Minek álmodni, ha ébren is jó?

Bús képű lovag az utakat rója,
Ha nincs, hát keres akadályt.
S ha úgy érzi, fontos, hogy valaki várja,
Egy Dulcineát is kitalál.
A valóság gyakran a fejére áll,
Ő nekivág akkor, és rémes, hogy néha mit csinál.

A fenti esetben az elbeszélő annak ellenére sem lesz a történet része, hogy megszólítja a főszereplőt: maga nem válik a történet szereplőjévé, csak reflektál a történetre.

Vannak azonban olyan dalszövegek is, amelyekben a kívülállóként azonosítható elbeszélő részesévé válik a dalban leírt szituációnak. Bródy János Mákosrétesében az elbeszélő már azelőtt bekerül a történetbe, hogy megszólítaná a szereplőt. Az első strófában az elbeszélő kívülállóként (bár jelen időben) írja le a helyzetet. A másodikban az első személy használatával kilép a kívülálló szerepéből, illetve magát bele is helyezi a történetbe azáltal, hogy *szívem hölgyé*nek nevezi a kislányt, és társalgásukat említi. Nyelvtanilag csak a harmadik strófában jelenik meg a második személy. Mivel megszólítás nincs, a befogadó a címzettet a szövegelőzményből azonosíthatja: értelemszerű, hogy a *majd, ha felnőttél* a szövegben már említett gyereknek szólhat (és mivel az elbeszélő korábban említette, hogy társalog a gyerekkel, feltételezhető, hogy az egyes szám első személy őt jelöli).

(4) Bródy János: Mákosrétes
Fenn az ég, lenn a föld,
Kettő között él egy hölgy.
Alig több, mint négy-öt éves,
Kész a mákosrétes.

Fenn a föld, lenn az ég,
Szívem hölgye nagyon szép,
Társalgásunk eredményes,
Kész a mákosrétes.

Egyszer majd, ha felnőttél,
Visszajövök érted,
Leveszlek a hintáról,
Ne sírj addig, kérlek!

Fenn az ég, lenn a föld,
Boldog velem most a hölgy,
Szerelmünkben szenvedélyes,
Mint a mákosrétes.

Fenn a föld, lenn az ég,
Elszédültél, mára elég,
El kell mennem, ne légy mérges,
Vár a mákosrétes.

A negyedik strófában aztán megint harmadik személyben beszél a gyerekről, az utolsóban pedig ismét másodikban. A szöveg nemcsak azért zavarba ejtő, mert a gyerekkel kapcsolatos érzelmi viszonyát olyan szavakkal írja le, amilyenekkel két felnőtt viszonyát szokás (és a gyereket is hölgynek nevezi), hanem azért is, mert míg a harmadikban azt írja, hogy majd akkor veszi le a hintáról, amikor felnő, az utolsó versszak *Elszédültél, mára elég* sora mégis arra utal, hogy ezt jóval hamarabb megteszi. Ráadásul közvetlen ezután mondja, hogy *el kell mennem* – miközben ez egy általános hivatkozás is arra, hogy valamit be kell fejezni, az *elmegy* igét használjuk arra is, hogy valaki orgazmust él át. Lehetséges azonban úgy is értelmezni a szöveget, hogy az első három strófa után az idősík változik, és a negyedik-ötödik strófa idejében a hintázó *hölgy* már nem gyerek, s hogy ez az egyes szám első személyű beszélő megígért visszatérésének az ideje. Az is feltűnő, hogy míg a szerelmi terminológia erősen jelen van akkor, amikor harmadik személyben beszél a gyerekről, addig teljesen hiányzik akkor, amikor a gyerek a megszólított. Kérdés, hogy van-e koherens magyarázata mindezeknek, vagy hogy mire utalhat a címadó *mákosrétes*. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy van némi pedofil áthallás a dalban, és ez másként jelenik meg akkor, amikor a gyerekről harmadik személyben van szó, mint amikor másodikban.

Más szövegekben az is előfordul, hogy ugyanazon (szám-)személy utalhat különböző szereplőkre anélkül, hogy ez a szövegben expliciten jelölve lenne (pl. megszólítással). A V'Moto Rock Moziklip című számában alig vehető észre a váltás. Mint ahogy korábban megállapítottuk (Fejes 2013a, illetve Fejes–Molnár ebben a kötetben), a szám a „film az élet" toposzát hozza. Egészen nyilvánvaló, hogy az utolsó strófáig az első és a második személyű szereplő szoros érzelmi viszonyban van, az utolsó szakaszban azonban már általános alanyt találunk.

(5) V'Moto Rock: Moziklip
Negyven a jegy, s talán hatvan az élet

De illúziók nélkül semmit sem ér.
Megvettem a jegyet, s vele kaptalak téged,
Nem engedlek el, míg véget nem ér.

Ülj közel, ülj közel hozzám!
Ülj közel, ülj közel hozzám!

Lassan lett sötét, s úgy látszik megmaradt végig,
És egyre többen nyúlkálunk a perecekért,
A szomszéd átfolyik a karosszéken,
És előttünk a törpe is az égig ér.

Ülj közel, ülj közel hozzám!
Ülj közel, ülj közel hozzám!

Mert közben pereg már a film,
Amit egyszer látsz csupán,
Most nézd! A jegyünk túl gyorsan lejár.
Ne várj! Hamar a film végéhez érsz,
Lefut a szalag, és kész.

A személyjelölők referenseinek változása kevéssé feltűnő. Egyfelől a második strófában a pár nem kerül elő: a *nyúlkálunk* és az *előttünk* a teljes nézőközönségre vonatkozik. Az azt követő refrén megint emlékeztet rájuk, a harmadik szakasz szövege pedig vonatkozhat a párra is (az egyes szám második személyű alakok a köztük levő párbeszédből származnak), de akár általánosan is érthető mindenkire (a „mindannyian meghalunk" bölcsessége). Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a második személyben megfogalmazott figyelmeztetéseknek és felszólításoknak az első személyre is vonatkozniuk kell. Ha pedig az első strófa és a refrén a pár egységét hangsúlyozza, akkor itt is azt várnánk, hogy közös cselekvésekre szólít fel. Ha nem erről van szó, akkor nyilván kifelé, másnak szól – és még az sem biztos, hogy ugyanannak, bár ha nem, akkor kérdés, hogy kinek. Itt is probléma, hogy vajon ez a váltás a koncepció része-e, és ha igen, miként értelmezhető; vagy egyszerűen szövegbeli inkoherencia.

Más szövegekben a váltás sokkal egyértelműbb, jó példa erre a Sub Bass Monster Ragga a csodaszarvasról című száma (lásd Fejes 2013b). Az elbeszélő részekkel váltakozó refrén a csodaszarvashoz szól: ez a megszólításból egyértelmű. (Az más

kérdés, hogy ki itt a beszélő: az elbeszélő aligha, hiszen ő egyrészt lezárt történetet mesél el, amelyben nincs értelme akárkinek szurkolni; másrészt nem indokolt pont a szarvasnak szurkolnia.) Az elbeszélés szövegében van néhány második személyű kiszólás a (fiktív) hallgatónak, illetve egy helyen – tulajdonképpen idézetben, ahol az egyik szereplő a beszélő – egy szereplőre utal az egyes szám második személyű személyrag (*komád*). (Az idézetszerű beszélőváltásokról lásd a 3. részt.)

(6) Sub Bass Monster: Ragga a csodaszarvasról
Szaladj, szaladj te gyönyörű csoda fenevad
me-menekülj mert a nyomodban egy csapat halad
akik ha kell, uhuh, árkon és bokron
mennek utánad mert nem tudják hol is van az otthon.

Amiről most neked beszélek az egy ősi történet,
[...]
Csak a szemed mered de látom nemigen ismered
Hogy hogy sikerült idejutnunk, hát azt tudjuk, de honnan
Így hát ezt nyomban el kell hogy mondjam
Hunor és Magyar egy különös dolgon agyal,
[...]
de egyikük így szólt azok után, hogy vadat neszelt
Csodás csodát látott a nomád komád
egy gyönyörű szarvast ami díszítheti a lakomát
Hát pattanjunk lóra, tűzzünk rá ki vérdíjat
végre had suhogjanak azok a számszeríjak.

Szaladj, szaladj…

[...]
Ráharaptak a rajtra, kezdődött a hajsza
az ősmagyaroknak csak úgy lobogott a bajsza
bár zagyva a Hunorok hogy is lettek elhagyva,
ám a fenevad üldözőit messzebb és messzebb csalta
Hegyen, völgyön meg dombokon
[...]
Hegyen meg völgyön, lejtőn meg dombon

Hát, haver, én abban elfáradtam, ahogy mondom
[...]

Szaladj, szaladj…

Miközben az egyes szám második személy jelölete változik, más szereplőkre különböző számok és személyek utalhatnak. A történetben a különböző ősmagyar szereplőkre általában harmadik személyben van utalás, és az sem meglepő, ha az idézetben többes szám első személyben (*pattanjunk lóra, tűzzünk rá ki vérdíjat*). A *hogy sikerült idejutnunk* esetében viszont annyival bonyolultabb helyzet, hogy az összmagyarságra vonatkozik, beleértve az elbeszélőt, a hallgatót, de az ősmagyarokat is, sőt, de facto csak az utóbbiakat. Az ezt követő *tudjuk* viszont a kortársakra vonatkozik, tehát az elbeszélőre és a hallgatóra igen, de az ősmagyarokra nem. (Megjegyzendő, hogy a beígért választ a *honnan?* kérdésére a dal sem komolyan, sem tréfásan nem adja meg.)

3. Beszélőváltások

A Ragga a csodaszarvasról szövegében arra is láttunk példát, hogy megváltozik a beszélő. Ez viszonylag könnyen észrevehető, hiszen a szöveg explicite felhívja rá a figyelmet (*egyikük így szólt*); igaz, az idézet csak egy tagmondattal később kezdődik. Az idézet vége is viszonylag egyértelmű, hiszen a már ismert refrén következik (és az nem életszerű, hogy a szarvast az üldözője biztassa menekülésre).

A beszélőváltások azonban korántsem mindig ennyire egyértelműek a dalszövegekben. Zoltán Erika Túl szexi című számában például egyértelműen kiderül (*utánam kiabálnak*), hogy a refrén már nem az elbeszélő lány, hanem fiúk szájából hangzik el, legalábbis az első sor (*hé, szexi lány*). A következő sorban mintha a lány válaszolna a fiúknak. A refrén harmadik sorában viszont a *túl szexi lány* már csak úgy érthető, hogy azt már a lány mondja (és erősen kétséges, hogy a sor végi felkiáltójel helyénvaló-e, hiszen a *túl szexi lány* a megkezdett mondat folyatásának tűnik, bár sem az *ilyen* referense, sem a *túl* viszonyítási pontja nem tűnik azonosíthatónak). A refrén visszatérésekor pedig semmi nem utal arra, hogy a *hé, szexi lány* kinek a szájából hangzik el.

(7) Zoltán Erika: Túl szexi
Sokáig nem tudni senkiről,
milyen is lesz majd nagykorában.
Sokáig csúfoltak a fiúk,
Cérnának hívtak az iskolában.

Húúú, a buta fiúk...
mostanában mit csinálnak??
Húúú, a fiúk..
Utánam kiabálnak:

Hé, szexi lány,
miért mondjátok nekem, nem vagyok én ilyen!
Túl szexi lány,
bár a szívem ragyog, hétköznapi vagyok!

A tánc, a zene az életem,
megőrülök minden mozdulatban.
Ha jól áll akármit felveszek,
Nem baj, ha feszül a szoknya rajtam!

Húúú, a buta fiúk...
már régen nem csúfolnak!
Húúú, a fiúk...
Bár tudnám mit akarnak!

Hé, szexi lány,
miért mondjátok nekem, nem vagyok én ilyen!
Túl szexi lány,
bár a szívem ragyog, hétköznapi vagyok!

Bár a mondásigékről hihetnénk, hogy egyértelműen jelölik a szereplőváltást, ez csak akkor igaz, ha egyenes idézetről van szó; függő beszéd esetében nem mindig jelölik egyértelműen a szereplőváltást. Sőt, az sem biztos, hogy a mondásige után bármi is lenne az említett közlés tartalmáról. Jó példa erre az Omega Léna című számának szövege. Az első strófában a *Dimitrij Lénáról mesél* sor után semmi sincs arról, hogy mit is mesél valójában. A második strófában szintén nem idézet következik a mondásige után (a *legenda* mindenképp arra utal, hogy az átadott információk valószerűtlenek, de legalábbis ellenőrizhetetlenek), viszont az azt követő *hallgatom* utáni *Léna eltűnt egy hajnalon* feltételezhetően Dimitrij beszámolójából származó információ; igaz, ez egyaránt lehet egyenes vagy függő idézet, így nem (feltétlenül) jelent beszélőváltást.

(8) Omega: Léna
Hull a hó
Fú' a szél
Dimitrij Lénáról mesél
Hallgatom, s Lénát látom az ágyamon
Akkor még várt s a trojka szállt a friss havon

Az volt a tél
Szörnyű tél
Dimitrij legendát mesél
Hallgatom: Léna eltűnt egy hajnalon
Többé nem várt, s a trojka állt a friss havon

Maga a szöveg által leírt eseménysor is meglehetősen homályos, különös tekintettel az idősíkokra. Az első versszakban úgy tűnik, hogy Dimitrij elbeszélése és Léna látása egy időben történik: elsődlegesen arra gondolhatunk, hogy az elbeszélő képzeletében látja Lénát. Ebben az esetben viszont nem világos, kire várt Léna. Ha azt feltételezzük, hogy az elbeszélőre, akkor viszont kérdéses, mi Dimitrij szerepe a kapcsolatban. Úgy tűnik, Dimitrij valamilyen közvetítő szerepet tölt be, ő hozza össze az elbeszélőt Lénával. Ugyanakkor elképzelhető az is, hogy miközben Dimitrij mesél róla, Léna fizikailag is ott van az ágyban, és később ebből az édeshármasból lép ki. Ez az olvasat annyival is koherensebb, hogy a trojka ebben az esetben már nem egyszerűen *couleur locale* elem lesz, hanem a trió szimbólumává lép elő: addig száll, ameddig ez a sajátos kapcsolat fennáll. Akárhogy is értelmezzük a szöveget, az bizonyos, hogy a hármas viszonyában Dimitrij tölt be központi, közvetítő szerepet, attól függetlenül, hogy csak mondásigék alanyaként jelenik meg a szövegben.

A beszélőváltás időnként csak egyetlen szóra tered ki. A Dolly Roll Zakatol a szív című számában (l. Fejes–Molnár ebben a kötetben) az *Annyit üzentél, várlak* sorban egyedül a *várlak* hangzik el a rajongott szerelmes szájából; a sor *Annyit üzentél: »várlak«* központozással pontosabban fejezné ki a narratív viszonyokat. Ugyanebben a szövegben problematikusabb, hogy kinek a szájából hangzik el a *Hű de dögös vagy[,] drágám* sor. Mondhatja a megérkező első személyű elbeszélő is, de mondhatja az őt váró személy is. Nincs olyan támpont, ami ennek eldöntésében segítene – igaz, a kérdésnek tétje sincs.

(9) Dolly Roll: Zakatol a szív
[...]
Sorra töröm össze a poharakat
Hajtanám előre a pillanatokat
Alig egy napja csak
Annyit üzentél, várlak
[...]
Most idegesen nevetek és
potyog a könnyem
Mert bőrig áztam és jól elkéstem
Te mosolyogva vártál
Hű de dögös vagy drágám!

A jelölt és jelöletlen beszélőváltásokra találunk példákat a Hobo Blues Band Országút bluesában is (lásd Fejes 2012). Az első két sorban személytelen, kívülálló elbeszélő meséli a történetet, ám a harmadik sorban fel- és megszólítás van: a sebesség visszafogására való felszólítás a korábban felbukkant szereplők közül nyilván csak a rettegő *mamától* származhat, és a *Dönci* megszólítás *K. úrral* azonosítható (elvégre ő vezet). Nyilvánvaló az is, hogy az utolsó sor is ugyanebben a beszélő–címzett felállásban értelmezhető. Hasonló szereplőváltás van a második strófa második felében is, de itt jelölve van, hogy a kérdést a sofőr teszi fel, az utolsó sor pedig adekvát válasz a kérdésre, tehát értelemszerű, hogy a kérdés címzettje mondja.

(10) Hobo Blues Band: Országút blues
K. úr családjával Szombathelyen élt,
Indultak nyaralni, de a mama félt,
Ne rohanjunk, Dönci! Olyan szép a táj,
Tudják a gyerekek, te vagy a király!

B. elvtárs Szegeden a Volgájába szállt,
A hátsó ülésen a titkárnője várt,
Hátraszól a sofőr: Főnök, mi a cél?
Gyerünk Balatonra, ami belefér!

Jó nekem a Trabant, nem kell Cadillac,
Az élet nem álom, holnap ébredek.

K. úr megérezte, eljött az idő,
Férfi módra vezet, reszkessen a nő,
Előz a kanyarban, a gumi szinte ég,
Hátul a két gyerek, szembejön a Vég!

Keletről a Volga Siófokhoz ért,
B. elvtárs ott hátul, a lényegre tért,
Félrenéz a sofőr, a sziréna zúg,
Hétköznapi eset, vértől mocskos út.

A dal második felében nincs szereplőváltás, viszont nem mehetünk el szó nélkül a refrén mellett. Itt az egyes szám első személy nem azonosítható a történet egyetlen szereplőjével sem, logikusnak tűnik tehát az elbeszélővel azonosítani. Gondolhatnánk, hogy az elbeszélő rezonál a történetre, a szerény életmód előnyeit hirdeti. De egyrészt csak B. elvtársékról tudjuk, hogy Volgában ültek, K. úrék kocsijának típusát nem ismerjük (lehetett akár Trabant is), másrészt egy hasonló helyzetben a szerénység (vagy a Trabant) aligha segít. Nem világos tehát, hogy a refrén milyen viszonyban áll a történettel.

A Kispál és a Borz Tegyetek el befőttet! című számában egészen bonyolult szereplőváltásokkal szembesülhetünk. A negyedik sor közepétől az addigi – a szerző-énekessel, legalábbis a későbbi szövegrészletek alapján, elég jól (név szerint!) azonosítható – beszélő helyett a szíve beszél (bár azt nem jelzi személyjelölő, hogy az ő szíve, a szövegben csak *a szív* áll). Így van ez a hatodik sor közepéig, ott azonban a *Mi baj van?* kérdés nem tulajdonítható neki. A hetedik sor (*Hajolnátok fölém*) utólag sugallja, hogy itt a beszélő más (ti. az, akire a hetedik sorban a második személy utal), bár erre explicit mondásige nem utal, a szórend ezt sugallja. Ebben a sorban a beszélő lehet még a szív is, de a legelső beszélő is. A strófa utolsó sorában a *Haldokolok, komám* viszont már biztos nem a szív, hanem a tulajdonosának a szövege. Ebből következik, hogy a sor vége is az ő szövege, elvégre ott az egyes szám első személy magát nevezi meg a sor első felének kimondójaként. Ugyan a két beszélő azonosítható, maga a megnyilatkozás térben és időben eltér (sőt, a feltételes módú keretezésből az is következik, hogy az idézet fiktív).

(11) Kispál és a Borz: Tegyetek el befőttet!
Tegyetek el befőttet, lesz még a Világ jövőre,
Te sem leszel halott, és én sem tudom előre,

Mikor mondja azt a szív: Meguntam dobogni,
Megölhetnék a pasit, akiben dógzok, ti
Meg, akikért dobogtam sokszor szaporábban,
Ti megtalálhatnátok a Bandit. Mi baj van?
Hajolnátok fölém a nagyvárosi utcán,
– Haldokolok, komám – nekik én ezt mondanám.

– Megmentünk mink rögtön – mondanák a komák,
Én meg: – Menjetek nélkülem, nektek élni kell tovább!
De egy szívességet kérnék barátim tőletek,
Van egy jó nagy titkom, no hajoltok-e közelebb?
[...]
Tegyetek el befőttet, lesz még a Világ jövőre
Te sem leszel halott és én sem látok előre

A következő strófában viszont az első megszólaló fölé (elképzelten) hajoló barátok szólalnak meg, amit a sor második fele utólag jelez. A második sor kezdete ismét mondásige nélkül utal arra, hogy megint más beszélő következik. Itt azonban megint az első elbeszélő szólal meg egy fiktív valóságban, és az ő szövege egészen a dal végéig kitart, és végül azokra a sorokra fut ki, amelyekkel első megszólalása kezdődött.

Vannak olyan szövegek is, amelyekben egyáltalán nincs explicit nyelvi jele a beszélőváltásnak. A Kispál és a Borz ...ilyesmi című számában a beszélő a harmadik személyű *legyen* igével vezet be szereplőket (akik aztán nem is bukkannak fel újra), egyfajta lecsupaszított teremtéstörténetet adva elő, melyben a beszélő maga a teremtő. Ez a teremtő a teremtés lezártával egyes szám első személyben maga is utal a teremtés folyamatának lezártára (*kitaláltam ezt*), és saját munkáját dicséri. A *keretbe feszül* sora azonban óhatatanul felidézi a *keresztre feszül/feszít* kifejezést, finoman érzékeltetve, hogy a megteremtett világon azért korrigálni kell még. Bár explicit módon semmi nem utal a beszélőváltásra, a *találj ki mást!* követelést valószínűleg nem maga a teremtő ismétli, hanem valaki, aki nincs megelégedve a teremtéssel, minden bizonnyal egy teremtmény. Ugyanakkor érthető ez a felszólítás úgy is, hogy 'nem lehet mást kitalálni'. Van ugyanis a felszólító módnak egy ilyen használata: *Most mondj jobbat!* abban az értelemben, hogy 'Úgysem tudsz jobbat mondani.'; *Most cáfold ezt meg!* arra utalva, hogy nem lehet megcáfolni.

(12) Kispál és a Borz: ...ilyesmi
Legyen egy férfi,
Legyen neki nő,
Legyen házuk is,
Azon szép tető!

Legyen kertjük is,
Úgy kell nekik föld.
A kertbe hajó, ha
Nem lesz majd a Föld.

Kitaláltam ezt, és
Nézd, milyen szép
Keretbe feszül ez
A kicsike kép!
De azért találj ki mást,
Találj ki mást, találj ki mást
Találj ki mást!

Hasonló jelöletlen beszélőváltást találunk Koncz Zsuzsa Bordódi Kristóf című dalában (lásd Fejes 2012). A dal harmadik személyben mesél el egy történetet, melyet kétféle módon, összesen háromszor szakít meg a második személy. Az egyik második személyű kifejezés az *éleszd a lángot*, mely az első és az utolsó strófa záró sorában jelenik meg. Az első versszakban még csak a főhős jelenik meg a történetben, de mivel nehéz elképzelni, hogyan tud száguldás közben lángot élesztgetni, valószínűbbnek tűnik, hogy a felszólítás címzettje a hallgató; még akkor is, ha egyáltalán nem világos, miféle tűzről van szó. Az utolsó versszakban a második személy már nem vonatkozhat a főhősre, hiszen az halott, tehát ismét azt kell feltételeznünk, hogy a hallgatóra vonatkozik. Itt már a tűz is azonosítható azzal a tűzzel, ami a főhőst fűtötte, tehát a felszólítás arra vonatkozik, hogy a hallgató vigye tovább, ápolja azt az eszmét, amiért a főhős küzdött. Az már más kérdés, hogy ebből az eszme nem azonosítható, ami megnehezíti a továbbvitelét – ugyanakkor a hallgatónak megadja a szabadságot, hogy tetszése szerinti eszmét beillesztve azonosuljon a szöveggel.

(13) Koncz Zsuzsa: Bordódi Kristóf
Bordódi Kristóf lovára száll
Felfelé száguld, hol nincsen határ

Csillagos ég alatt álmokat űz
Éleszd a lángot, égjen a tűz

Fehér szobában, nyár éjszakán
Illatos ágyban fekszik a lány
Szemében könnyek, hiába vár
Bordódi Kristóf lovára száll

Ne sírj virágom, ne sírj anyám
Láttok még engem a ház udvarán
Bordódi Kristóf búcsúzik már
Felfelé száguld, hol nincsen határ

A Földtől már távol, az éghez közel
Száguldó szélvész ragadja el
Lelkében lángol az emésztő tűz
Csillagos ég alatt álmokat űz

Bordódi Kristóf a ház udvarán
Hat fehér gyertya a két oldalán
Sír fölé hajlik egy magányos fűz
Éleszd a lángot, égjen a tűz

A másik második személy a harmadik strófa első két sorában (kétszer *ne sírj*, illetve *láttok*) bukkan fel. Itt azonban a második személyek denotátumai könnyen azonosíthatóak, mivel megszólítás van mellettük. Megjegyzendő, hogy a főhős kedvese legalább az előző strófában felbukkan, hogy aztán soha többé ne kerüljön szóba (még a sír fölé is fűz, és nem szűz hajlik), de a főhős anyja egyedül ebben a megszólításban szerepel, rá utalás sem előbb, sem később nem történik.

A fenti példák azt mutatják, hogy a beszélőváltásnak – ahogyan a a perspektívaváltásnak is – lehetnek olyan konkrét formai jelzői, mint a megszólítások vagy a mondásigék (esetleg észlelésigék). A megszólítások önálló tagmondatot alkotva jól elkülönülnek a szövegtől, váratlan felbukkanásuk jelezheti a perspektíva- vagy a beszélőváltást (vö. Spronck–Nikitina 2019: 129). Ugyanakkor önmagukban nem feltétlenül jeleznek beszélőváltást, és a beszélőváltásnak sem szükséges eleme a megszólítás.

Jól illusztrálja ezt a Neoton Família Sandokan című száma. Az első sor a dal főhősének neve, de elkülönülve nem egyértelmű, hogy megszólítás-e. Az első strófa elbeszélésnek indul, meseszerűen, kitalált vagy régen volt történetet sejtetve, de egyben egyes szám második személyben utalva a címszereplőre, Sandokanra (ezzel mintegy azonnali perspektívaváltást indukálva, vagy hogy ha az első sort megszólításnak tekintjük, a perspektívát egyértelműsítve). A második strófa aztán egyes szám első személyű alakokkal (a lejegyzett szövegben *hajóval* áll, de a felvételen inkább *hajómmal* hallatszik) egyértelműen a főhős szövege, holott a beszélőváltásra semmi nem utal: az idézet jelöletlen. A következő két sorban új szám-személy kombináció bukkan fel, a többes szám első személy. Mivel úgy tűnik, hogy a főhős szövegére válaszol, feltételezhetjük, hogy ugyanazok a megszólalók, mint az első strófában; azaz utólagosan fedezhetjük fel, hogy az első strófa beszélői többen is lehetnek. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy a kétsoros szakasz beszélője a kalózhajó legénysége, akik számára a saját kapitányuk nyilván inkább hús-vér ember (akinek tetteiről első kézből értesülnek), mint legendahős; míg az első strófában arról van szó, hogy a kalózvezér hírét messziről jött emberek hozzák.

A refrén első strófája megszólítással indul, de ez aligha értékelhető a beszélőváltás jelének, hiszen az előző két sor is a feltételezett megszólítottnak, Sandokannak szól. Az már inkább okoz fejtörést, hogy ha a legénységre harmadik személyben utal (*banda*), ami sugallhatja azt is, hogy nem a beszélőről van szó, de nem feltétlenül (erre a kérdésre még lejjebb visszatérünk). Ezután ismét megszólítás következik, majd megint egyértelműen a legénység a beszélő, ami azt erősíti meg, hogy az előző két sorban is ők beszélnek. A refrén második fele felépítésében az elsőhöz hasonlít, ami alapján azt kell gondolnunk, hogy még mindig a legénység a beszélő. Míg azonban a refrén első strófája hadi kalandokra csábítja, a második a szerelme felé fordítja figyelmét, az ellenérdekű figyelemterelés viszont különböző beszélőket sejtet. De ha itt valóban beszélőváltás van, akkor ki lenne ez az újabb beszélő? Az ellentmondás feloldható azzal, hogy ha a második strófa beszélője szerint a főhőssel a szerelme bárhova elmegy, akkor bizonyára a hadi kalandokban is szívesen követi, és ekkor nincs akadálya, hogy a két strófa beszélőit azonosnak tekintsük; bár így sem világos, miért érdeke a legénységnek, hogy a vezérük a partnerét is magával vigye a csatákba.

De az is egy lehetséges értelmezés, hogy a refrénben megszólaló hang, amely újra és újra megszólítja Sandokant, egyfajta „kórus", amelyik résztvevője is az eseményeknek, de kívülről is látja azokat, és tágabb kontextusukat is, és ebből a szemszögből kommentálja őket. Ez a másik hang a refrén második részében

egyértelműen „mindentudó” pozícióból beszél: olyat is tud, amit, ha a hajón lenne, nem tudhatna (*asszonyod vár ma*, *veled bárhova elmegy*).

(14) Neoton Família: Sandokan
Sandokan, Sandokan!

Volt egyszer, vagy nem is volt
Egy legenda, mely rólad szól.
Messziről jött emberek
Költötték a híredet.

Egyetlen egy hajóval,
Néhány tucat kalózzal
Az igazságért harcolok,
S mégis csak kalóz vagyok.

Így is jó ez, nekünk jó ez,
Igen jó lesz, megint húzzuk fel a vitorlát!

Sandokan, Sandokan, tenger tigrise,
Támad a banda.
Sandokan, Sandokan, újra
Tűzbe megyünk, vagy a vízbe esünk, ha vezetsz.

Sandokan, Sandokan, tenger tigrise,
Asszonyod vár ma.
Sandokan, Sandokan,
Veled bárhova elmegy, ha hívod, hát jó, ha sietsz.

4. Összefoglalás

A fentiekben azt vizsgáltuk, hogy milyen nyelvtani jelölői lehetnek a perspektíva megváltozásának, illetve a beszélő hang megváltozásának magyar dalszövegekben. Azt találtuk, hogy mind a perspektíva-, mind pedig a beszélőváltásnak lehetnek explicit formai jelölői, de egyik formai jelölő megjelenése sem szükséges ahhoz, hogy az értelmezésben perspektíva- vagy beszélőváltást feltételezzünk. A szövegeket lineárisan olvasva is dinamikusan értelmezzük, illetve újra- és újra átértelmezzük: ennek az értelmezési folyamatnak a része a szereplők, a beszélői

hangok azonosítása. Egy koherens olvasat kialakításához azonban – amennyiben ez egyáltalán lehetséges – sokszor nem elég a lineáris értelmezés.

A szövegek lineáris értelmezése során a beszélői perspektívákat, illetve hangokat a következő formai (nyelvtani) eszközök segíthetnek azonosítani: (i) a mondás- és észlelésigék (erre láttunk példát a (2)-ben és a (8)-ban); (ii) a nyelvtani szám és személy megváltozása (erre volt példa az (1)-ben, az (5)-ben, a (6)-ban és a (11)-ben); (iii) a megszólítások (pl. (3), (6), (14)); (iv) az igeidők változásai (erre volt példa a (3)-ban). Ugyannakkor szinte minden értelmezési kísérletünkben azt is megmutattuk, hogy ezeknek a formai jelölőknek az alkalmazása nem feltétlenül a perspektíva- vagy a beszélőváltás eszköze.

Irodalom

Arató László 1996. Kispál és a Borz: Halszív. Műelemzés(-paródia?) Lovasi István [sic] dalszövegéről. *Iskolakultúra* 1: 117–118.

Falyuna Nóra 2018. Esettanulmány a dalszövegek líraiságának elemzéséhez. In: Domonkosi Ágnes és Simon Szabolcs (szerk.): *Nyelv, poétika, kognició. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban.* Eger: Líceum Kiadó. 79–94. aradjana

Fejes László 2012. Tartalomhoz a forma? *Nyelv és Tudomány*, 2012. május 6. https://www.nyest.hu/hirek/tartalomhoz-a-forma

Fejes László 2013a. Film az életünk. *Nyelv és Tudomány*, 2013. április 12. https://www.nyest.hu/hirek/film-az-eletunk

Fejes László 2013b. Honfoglalás – magyar slágerekben. *Nyelv és Tudomány*, 2013. május 13. https://www.nyest.hu/hirek/honfoglalas-magyar-slagerekben?force_desktop

Hujber Szabolcs 2018. Azonosulás a dalszöveggel – egy kérdőíves vizsgálat tanulságai. *Anyanyelv-pedagógia* 2018/1. https://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=717

Klaudy Kinga 1997. *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Harmadik, bővített kiadás. Budapest: Scholastica.

Lévai Júlia – Vitányi Iván 1973. *Miből lesz a sláger?* Budapest: Zeneműkiadó.

Spronck, Stef – Nikitina, Tatiana 2019. Reported speech forms a dedicated syntactic domain. *Linguistic Typology* 23: 119–159.

Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúrát meghatározó szerepe.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–208.

Tátrai Szilárd 2018. Hárman egy ladikban: Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr* 142: 310–327.

Tátrai Szilárd 2021. Nézőpont kérdése. A konstruálás pragmatikai vonatkozásairól. *Argumentum* 17: 532–550.

Tolcsvai Nagy Gábor 2021. Alany, szubjektum. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 13–43.

Look, who's talking? – Speaker and perspective shifts in Hungarian song lyrics

There are quite a few Hungarian song lyrics in which the person of the speaker (or the addressee) changes. Such texts are dialogical, sometimes with a participant who tells and comments on events (a kind of narrator). Changes between the participant's and the speaker's perspective are not necessarily indicated by grammatical or prosodic means. Further, the transcriptions of the lyrics are not necessarily produced by the author and are themselves interpretations, reflecting changes in the characters as assumed by the reader. How can we identify the participants in song lyrics? How do we identify person shifts? Based on an analysis of well-known Hungarian pop song lyrics we explore a variety of strategies.

Keywords: grammatical numbers and persons, Hungarian song lyrics, dialogue, perspective, pragmatics, poetics

Molnár Cecília Sarolta
HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont
molnar.cecilia@nytud.hun-ren.hu

Fejes László
HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont
fejes.laszlo@nytud.hun-ren.hu

Pap Andrea – Sólyom Réka

Mi is az a slam poetry? – Empirikus vizsgálat egyetemi hallgatók körében[1]

Kivonat

Az empirikus vizsgálat a Stíluskutató csoportnak „A személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú, kognitív poétikai vizsgálata" című pályázatában készülő slam poetry alkorpuszból vett szövegeken alapul és arra keresi a választ magyar anyanyelvű adatközlők körében, hogyan határozzák meg és jellemzik a slam poetryt mint műfajt. A slam poetryről sokfajta meghatározás született (vö. „posztmodern performanszköltészet" és „szóbeli költészet"). A slammer mint előadóművész klasszikus retorikai szituációt hoz létre, amelynek során egy újszerű műfaj rendezi el a befogadók korábbi tapasztalatait, amely így proaktív műfajként, egyfajta hibrid médiumként értelmezhető.

A vizsgálat során az egyetemi hallgatók körében először fogalmi asszociációs vizsgálatra kerül sor a slam poetry műfajával kapcsolatban; ezt az adatközlők egyéni munka keretében végzik el. Ezt követően a slam poetry alkorpuszba tartozó előadások megtekintése és rövid instrukciók után kis csoportokban készítenek a hallgatók összefoglalót (fürtábrát), amelyben feltüntetik a slam poetry műfajára jellemző tulajdonságokat, műfaji és műnemi jellemzőket, olyan összefüggéseket, amelyeket fontosnak tartanak a témában. A módszer lehetőséget ad a slam poetry szövegekhez kapcsolható elméleti és módszertani kérdések: nyelvi és stílusbeli mintázatok, műnemi és műfaji sajátosságok megfigyelésére, összegzésére.

Kulcsszavak: slam poetry, műfaj, fürtábra, gondolattérkép, felsőoktatás

---

[1] A szerzők köszönik Domonkosi Ágnes vitaindítójának javaslatait, észrevételeit, illetve a Stíluskutató csoport azon tagjainak hozzászólásait, akik a kézirat megvitatása során javaslataikkal segítették a szöveg véglegesítését.

1. Bevezetés

A tanulmány célkitűzése, hogy empirikus vizsgálat segítségével: egyetemi hallgatók körében végzett felmérés során tekintse át, hogy milyen előzetes ismeretek, tapasztalatok alapján határozzák meg az adatközlők a slam poetry műfaját, illetve milyen jellemzőket emelnek ki a műfajra prototipikusan vonatkoztatható ismérvekként. Ennek érdekében 2022 szeptemberében egyetemisták két csoportjában végeztünk felmérést a témával kapcsolatban. A jelen kutatás szerves folytatása a 2020 és 2022 márciusában elvégzett felméréseknek (Sólyom–Pap 2021; Sólyom 2022). Ezen felmérésekben empirikus módon – slam poetry szövegek elolvasása, illetve megtekintése segítségével – sor került a slam poetry műfaji és műnemi kérdéseivel kapcsolatos vélekedéseknek, az adatközlők előzetes tudásának, valamint a slam poetryhez kapcsolódó asszociációinak és konkrét szövegekkel kapcsolatos attitűdjének felmérésére. Vizsgáltuk továbbá a szóképek, alakzatok, ezeken belül hangsúlyozottan az aposztrofé megjelenését is a felmérések során. A jelen vizsgálat hangsúlyosabban fókuszál a műfaji és a műnemi specifikumokra, továbbá az adatközlőktől kért feladatok tekintetében is különbözik a korábbi felmérésektől.

2. Mit tudunk a slam poetry műfajáról, és miért ad okot mindez dilemmákra?

Érdekes kísérlet eredménye olvasható a Slam Poetry Magyarország Facebook-oldalán: 2023. február elején arra kérték az OpenAI mesterséges intelligencia generálta ChatGPT-t, hogy írjon angol nyelven egy blogcikket a slam poetryről (letöltve 2023. február 3-án). Érdemes felvillantani, hogy a szoftver – amely köztudottan interneten elérhető forrásokból meríti információit – mit tudott a slam poetryről. Válaszából látható ugyanis, hogy meglehetősen tág és szabatos tudással rendelkezik elsősorban a műfajról. A szoftver négy fontos jellemzőt emelt ki a slam poetry műfajával kapcsolatban: 1) költészeti előadás, amely ötvözi a beszélt nyelv, a költészet, a színház és a közönségi részvétel jellemzőit; 2) tipikusan versenyeken adják elő saját szövegeiket a szerzők zsűri és hallgatóság előtt; 3) a szerzők non-verbális kommunikációs eszközöket is használva aktívan bevonják és interakcióra bírják a hallgatóságot is; 4) tartalmukat tekintve a slam poetry előadások gyakran fókuszálnak társadalmi és politikai témákra.

Közismert tény tehát, hogy a slam poetry ötvözi az előadást, az írást, a versenyt és a közönség részvételét (vö. Cello 2022: 342); egyfajta „posztmodern performansz-költészet”-ként szokás jellemezni (Vass 2012: 38), amely legjobban szóban működik (Vass 2012: 51). A definiálási kísérletek (például a slampoetry.hu oldalon olvasható meghatározások) ugyanakkor heterogének. Egy 2022 februárjában lezajlott online előadás (Sólyom Réka: A slammer nyelvészszemmel)

résztvevőinek – gimnazistáknak és tanáraiknak – slam poetry definícióiban is keveredtek a műnemi, illetve műfaji meghatározások: a megkérdezettek említették a líra és az epika műnemét, valamint a vers, a próza, sőt, még a stand up comedy műfaját is (Sólyom 2022: 93). Úgy tűnik tehát, hogy a slam poetry mint műfaj továbbra is „(…) ellenáll – az egyébként is problémás – műnemi, műfaji taxonómiáknak" (Mészáros 2020: 77).

A műfaji, műnemi, illetve a slam poetry jellemzőihez kapcsolódó dilemmák, amelyek egyfajta proaktivitásként (Simon 2016: 96), „hibriditás"-ként jelentkeznek (Mészáros 2020: 87), a slam poetry előadók és a befogadók műfaj- és stílustulajdonítását tekintve is felvethetik a kategorizációs határok elmosódottságának kérdését (vö. Langacker 1987: 17, Tolcsvai Nagy 2013: 125), ugyanakkor valószínű, hogy „(…) más jelenségek is hozzájárulnak a műnemi és műfaji besorolás terén tapasztalható átfedésekhez és heterogenitáshoz" (Sólyom 2022: 100). Ha viszont a slam poetry előadást mint műfajeseményt (Kuna–Simon 2017: 261) elemezzük, amely a beszédesemény során dinamikusan, emergens módon újraalkotódik, akkor vizsgálhatóvá válnak a befogadóknak azok az egyéni cselekvési mintázatai, amelyek aktiválódnak az előadás befogadása során, és amelyek korábban megszerzett sematikus tudásukhoz és a kapcsolódó konvenciókhoz kötődnek. Feltételezhető tehát, hogy maga a műnem- és műfajfelfogás értelmezi mereven, és próbálja beszorítani a slam poetryt abba a sémába, amelyben a hagyományos műnemek és műfajok megközelítésével találkoznak a befogadók (például korábbi tanulmányaik során). Ezzel a megközelítéssel kíván szakítani a jelen kutatás, és más módszerekkel előhívva kísérli meg a műfaji meghatározást dinamizálni, nyelvhasználói kiindulópontúvá tenni. Ebből a megfontolásból került sor a 2022 szeptemberében elvégzett újabb felmérésre egyetemi hallgatók körében.

3. A vizsgálat körülményei, célkitűzései

A vizsgálatot egyetemista fiatalok körében végeztük, amelynek fő motivációját a slam poetry felsőoktatásban való alkalmazhatóságának, az oktatási folyamatba történő bevonásának a feltérképezése adja (Sólyom–Pap 2023). A tanulmánynak tehát nem célja a slam poetry célközönségének, az elsődleges „fogyasztók" összetételének a megállapítása, erre külön vizsgálatok elvégzésével lehetne rámutatni. Az általános tapasztalatok alapján azonban feltételezhető, hogy elsősorban a fiatalabb korosztály érdeklődik a műfaj iránt.

A témával kapcsolatban több alkalommal végeztünk felmérést egyetemisták körében (Sólyom–Pap 2021; Sólyom 2022). A jelen felmérés célja egyfelől

folytatni az előző években megkezdett vizsgálódásokat, másfelől újabb szempontok alapján megragadni a befogadók reflexióit a slam poetryvel kapcsolatban. A felmérésre 2022 szeptemberében került sor a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Karán. A vizsgálatban másodéves, osztatlan tanári szakra járó hallgatók és magyar BA-s hallgatók két csoportja vett részt, összesen húsz fő (10-10 fő mindkét képzéstípusról). A felmérés során először a hallgatók előzetes ismereteire, vélekedéseire voltunk kíváncsiak. Az első feladat során így egyénileg kellett reflexiókat írniuk arról, hogy mit tudnak a slam poetryről: milyen emlékeik, asszociációk kapcsolódnak a műfajhoz, vagyis tulajdonképpen fogalmi asszociációs feladatot adtunk a résztvevőknek. Az adatközlők ezeket az asszociációikat először önállóan, listaszerűen összefoglalták, majd ezeket a listákat beadták. Az írásos feladat után két slam poetry előadás: Süveg Márk Saiid és Kemény Zsófi[2] egy-egy előadásának megtekintésére került sor a készülő slam poetry alkorpuszból. Ez a két szöveg – azon túl, hogy mindkettő slam poetry előadás keretében hangzott el versenyen – számos tekintetben különbözik egymástól. Szándékosan történt a két, témájában és az előadó személyében is erősen különböző szöveg kiválasztása. Saiid előadására 2013-ban került sor a II. Országos Slam Poetry Bajnokság selejtezőjén, Kemény Zsófi előadása pedig ugyanebben az évben, már a döntőben hangzott el. Az előadások egyfelől témájukban különböztek egymástól: míg Saiidé aktuálpolitikai kérdéseket feszeget, addig Kemény Zsófié inkább személyes hangvételű, az előadó életét, családját, emlékeit bemutató alkotás. Mindkét szöveg stílusát jellemzik a nyelvi invenciók, az alakzatok, szóképek változatos használata, Zsófi szövegében pedig megjelennek a rímek is. Mindkét slammer előadására jellemző, hogy kisebb-nagyobb mértékben bevonják a közönséget a diskurzusba: az aposztrofikus nyelvhasználat mindkét slam poetry esetében megfigyelhető. Tény ugyanakkor, hogy mind témájukban, mind nyelvi megformáltságukban nagy különbségeket mutató szövegeket kellett megnézniük az adatközlőknek; ezzel az volt a célunk, hogy a slam poetry műfaji, műnemi jellemzése során prototipikusan más-más sajátosságokat felmutató, keletkezési idejüket tekintve azonban ugyanabban az időszakban létrejött szövegekkel találkozzanak.

Az előadások megtekintése után a résztvevők azt az instrukciót kapták, hogy kis csoportokban készítsenek fürtábrákat a slam poetryről, amelyek segítségével közösen, a kis csoportokban kialakított szempontok alapján jellemzik a műfajt. Célunk ezzel az adatközlők attitűdjének, műfaj- és műnemtulajdonításának

[2] A megtekintés sorrendjében: Süveg Márk Saiid (https://www.youtube.com/watch?v=gmqiacOjpNo), Kemény Zsófi (https://www.youtube.com/watch?v=69zzyfXtiPs). Az előadók hozzájárulásukat adták a felvételek lejátszásához, elemzéséhez.

megismerése volt. Látható, hogy az empirikus vizsgálat kétlépcsős volt: az első, önállóan elkészítendő asszociációs gyakorlat után csoportmunkában kellett dolgozniuk az adatközlőknek. A kutatás célja – korábbi felméréseink módszerétől némileg eltérően – ezzel többrétű volt: egyfelől kíváncsiak voltunk arra, hogy 2022-ben egyetemre járó, érettségivel rendelkező, tehát tanulmányi tapasztalatok szempontjából feltehetőleg hasonló előzményekkel bíró hallgatók a kanonikus műnemi és műfaji meghatározásokhoz képest, amelyekről általános és középiskolás korukban tanultak, hol helyezik el, hogyan definiálják a slam poetry szövegeket az önálló feladat elkészítése során. Ez az aspektus várhatóan pedagógiai szempontból is fontos hozadékkal bír a későbbi kutatások tekintetében is. Másfelől megfigyelés tárgyává kívántuk tenni, hogy akkor, amikor csoportmunkában kell dolgozniuk az említett két előadás megtekintését követően, milyen elvek, kategorizációs sémák mentén fogják a fürtábrák segítségével megkonstruálni a slam poetryre jellemző poétikai, műfaji és a közlő és a befogadók viszonyában megállapított kommunikációs tulajdonságokat. A feladatokkal rá kívántunk mutatni arra is, hogy a kanonikus műfajfelfogás adta „hagyományos", a klasszikus műfajokra kialakított meghatározásaiba nehezen vagy egyáltalán nem illeszthető be a slam poetry.

A fürtábrát mint feladatmegoldást kifejezetten alkalmasnak tartottuk ennek a csoportos gyakorlatnak az elvégzésére, hiszen ez „Egyrészt elősegíti a témához kapcsolódó kreatív ötletek és asszociációk gyűjtését, a brainstormingot, magyarul ötletvihart, másrészt a különféle logikai kapcsolatok és összefüggések ábrázolásával az ismeretek rendszerezéséhez nyújt segítséget. A témához kapcsolódó fogalmak, ötletek hálószerű grafikus ábrázolása nagymértékben megfelel az emberi agy rendszerezőtevékenységének (…)" (Óhidy 2005: o. n.).

4. Hallgatói reflexiók

A hallgatók által első gyakorlatként, egyéni fogalmi asszociációs vizsgálat keretében papírra vetett jellemzések jól mutatják előzetes ismereteik, vélekedéseik összességét (lásd Ayosso–Marichez 2010) az adatközlők egyéni cselekvési mintázatai, korábbi tanulmányaik során megszerzett tudása alapján.

4.1. Hallgatói reflexiók: műfajra/műnemre, előadóra/közönségre, előadásmódra, tartalomra, személyes attitűdre

Az egyéni fogalmi asszociációs gyakorlat során tehát a hallgatók a slam poetry műfajához kapcsolódóan írhatták le gondolataikat. Az általuk adott reflexiókat különféle szempontok mentén elemeztük, a válaszokból kirajzolódott

kategóriákból kiindulva: 1) a műfajra/műnemre; 2) az előadóra, a közönségre; 3) az előadásmódra; 4) a tartalomra/témára; 5) valamint a személyes attitűdre vonatkozó megjegyzések alapján. A kiindulási alap az a feltevés volt, hogy a hallgatói reflexiók a befogadók előzetes ismereteit, vélekedésük összességét mutatják a korábban megszerzett tudás alapján.

4.1.1. A műfajra/műnemre vonatkozó reflexiók

Az első pont tekintetében mind az osztatlan tanári szakos, mind a BA-s hallgatók csoportjában megjelent az utalás a műfaj kötetlenségére, például: „túl szabad forma", „a régebbi, kötöttebb stílusoktól való eltérés", „szabadvers", „kötött, de mégis kötetlen dolog, többféle stílusban lehet slamelni", „szabad műfaj", „műfaját tekintve nem igazán tudom hova sorolni", „kicsit olyan, mint egy dalszöveg és vers keveréke", „nem a megszokott irodalmi forma, fennkölt szavakkal, hanem utcai szavakkal", „a rap műfaj közelében van", „jelentős eltérés az általunk megszokott »írott« versekhez képest", kiemelődött tehát a régebbi, kötött formáktól való különbözőség. Az adatközlők hangsúlyozták: a költő/slammer saját szabályai alapján alkot a költői szabadság jegyében. Ezen meghatározások alapján a slam poetry verses és prózai, az epika és a líra műfajába tartozik, szabadvers, a dalszöveg és a vers keveréke, a vers és a rap közötti műfaj, „közel áll a raphez". A rap műfajában a szóbeliség sajátosságai is megjelennek, kiemelődik a hallgatóság jelenlétére épülő diskurzus (Domonkosi–Kuna 2021: 229). A válaszok úgy is definiálták a slam poetryt, mint „nem a megszokott irodalmi forma", „eljátszott" vers, amely eltérést mutat az írott versekhez képest.

Megjelentek a válaszokban a formai sajátosságokra reflektáló vélemények is: ezek alapján a slam poetryre jellemző a rövid, ritmusos forma, nem kötött, hanem szabadon formálja a rímeket, tehát szabad és kreatív műfaj. A válaszok a fentieken kívül a szójátékokat, a szokatlan nyelvi formákat, a ritmust, valamint a szleng használatát is kiemelték mint a műfajra jellemző prototipikus tulajdonságokat. Megtörtént továbbá a slam poetry időbeli behatárolása is: a 80-as években megjelenő műfajként határozták meg az adatközlők.

4.1.2. Az előadóra/közönségre vonatkozó reflexiók

Az előadóra, valamint a közönségre történő utalás is a slam szövegeknek egy megközelítési módja volt a vizsgált reflexiókban, amelynek esetében több sajátosságot is kiemeltek a válaszok. Másfelől a korábbi, kanonizált irodalmi műfajokhoz történő viszonyítás mentén rámutattak arra, hogy ez – a válaszadók jellemzései, jelzői szerint „kortárs", „trendi", „underground", „modern" műfaj, amely – ahogy valaki megjegyezte – „kissé szubkultúra", lehet az önkifejezés

egyik módja (például életrajzi ihletésű szövegekkel), amelyet fiatalok művelnek, és ők is adnak elő, így képviselve egy kreatív alkotóközösséget. A műfajhoz kapcsolódóan tehát kiemelték a sajátos korosztályt, a modernséget, valamint a kreativitást (amit a raphez hasonló tulajdonságként említenek). Néhány slammer nevét is felsorolták a válaszadók (Simon Marci, Saiid, Kemény Zsófi, Bárány Bence, Baranyai Barna, Széll Veronika), az előadók ismerete a műfajhoz való közvetlenebb viszonyulásukat, az előzetes tudásukat is mutatja.

A közönségre történő utalások között megjelent, hogy kik és kiknek írnak slam poetryt, például: „többnyire fiatalok művelik", „fiataloknak szól, fiatalok adják elő, népszerű". Az adatközlők legfontosabb kritériumként azt hangsúlyozták (ami ugyanakkor az előadásmódra is reflektál: lásd 4.1.3.), hogy „fenn kell tartani a közönség érdeklődését", „érthetőnek kell lenni". A befogadói oldal reakciójára vonatkozóan több válaszadó is megjegyezte azt a sajátos tényezőt, hogy közönség a slam előadásokon (más eseményekkel ellentétben) nem tapsol, hanem csettint a tetszésnyilvánítás jeleként.

Végül megjelentek a slammelés okára és céljára történő utalások is, például: „életrajzi ihletésű szöveg, rengeteg belső érzelemmel, gondolattal, melyek sokszor felfedik az egyén titkait, legmélyebb gondolatait", „tükröt állít eléd".

4.1.3. Az előadásmódra vonatkozó reflexiók

A következő szempont – amely az előző, 4.2.2. alfejezetben ismertetett elemzési szemponthoz is kapcsolódik – esetében megfigyelhető, hogy a válaszokban a slammerek előadásmódja került fókuszba. A válaszok hangsúlyozzák a szóbeliség szerepét (pl. szóban hangzik el), a beszédszerű előadásmódot. Ez alátámasztja azt a megállapítást is, hogy a slam poetry műfaja leginkább élőszóban hatásos (vö. Vass 2012: 51). Tipikus előadói stílusként említették a rögtönzést, az élő, egyéni előadást, a telefonról való olvasást, az érzelmekkel teli, határozott, szellemes előadásmódot, a lendületes, frappáns megfogalmazást, amely hangos és élénk, harsány, ezáltal „felhívva a közönség figyelmét". Az adatközlők hangsúlyozták: a szóban előadott szövegek hatásosabbak lesznek ilyen módon, mintha ugyanezeket a szövegeket leírva olvasnánk („élő előadás", „nagy érzelmi töltet"). Ezek mellett olyan vélemények is megfogalmazódtak, hogy nem szavalat, hanem „kis színészi játékkal kísért előadás", „színpadi", „beszédszerű", amelynek nincs forgatókönyve. Az előadásmódhoz szorosan kapcsolódó megjegyzések magára az eseményre is utaltak: azt is kiemelték, hogy rendszeresen szerveznek slam versenyeket (konkrét helyszíneket is említve: pl. Pápa, Győr), városi és országos bajnokságokat, amely alkalmakon egymást is értékelik az előadók.

4.1.4. A tartalomra vonatkozó reflexiók

A tartalmi szempont esetében a vonatkozó reflexiókban a slamszövegek tematikája, a témaválasztás került előtérbe, amelynek meghatározása az alábbi módokon történt: a slammerek gyakran fontos társadalmi kérdéseket feszegetnek, amelyek akár megosztóak is lehetnek („fontos társadalmi kérdések", „megosztó témák", „közéleti problémákra világít rá"). Említették még az adatközlők a fiatalkori problémák, krízishelyzetek megjelenését a slamszövegekben. Továbbá tartalmi kritériumként megfogalmazódott a társadalomkritika, a szabadság, az érzések, érzelmek kifejezése. A tartalmi szempontokhoz sorolhatóak azok a prototipikus jegyek is, amelyek részben a szövegek stílusára is reflektálnak; ezeket a következőképpen jellemezték az egyetemisták: különleges, őszinte, szókimondó, szórakoztató, harsány – egy BA-s adatközlő egyenesen „kocsmahangulat"-ot említett –, szívhez szóló, elgondolkodtató, elmélyült, szabadelvű és kötetlen, polgárpukkasztó szövegek, iróniával és humorral.

Ezek mellett olyan megállapításokat is tettek a válaszadók a slamszövegek témájára vonatkozóan, hogy „kíméletlenül kimondanak bizonyos dolgokat" (amit más kontextusban senki nem mer/akar kimondani), illetve „ráébresztik a befogadó közönséget arra, hogy nincsenek egyedül".

4.1.5. A személyes attitűdre vonatkozó reflexiók (pozitív vagy negatív viszonyulás)

Az eddigi szempontok mellett a személyes attitűdre utaló válaszok is megjelentek rendszerező elvként a vizsgált reflexiókban. Alapvetően háromféle attitűd volt kimutatható: az adatközlők egy része még nem hallott slamelőadást, bár érdeklődik iránta („Sosem voltam ilyen előadáson […]", „nem voltam még sajnos ilyenen, de nagyon érdekel"). Ezen kívül pozitív vagy negatív viszonyulás is megfigyelhető a slam poetry műfajához kapcsolódóan az adatközlői válaszokban. Pozitív viszonyulásként az alábbi megállapítások jelentek meg a hallgatói válaszokban: kedvelt műfaj, „a fiatalokat közel hozza a versíráshoz", ezáltal kapcsolódhatnak a költészethez. Ezek mellett személyes tapasztalatokat is megosztottak a válaszadók: „már versenyeztem is", „írtam", „járok slamre", „érdekel", „kedvelem", „szívesen hallgatom", „már hallottam róla". Negatív attitűdöt implikáló megállapítások pedig a következők voltak: „nem kedvelem", „távol áll tőlem", „nem lenne a szívem csücske", háttérbe szorítja a „korábbi nagyokat" (azaz a kanonizált költőket, írókat).

5. A hallgatók által készített fürtábrák elemzése

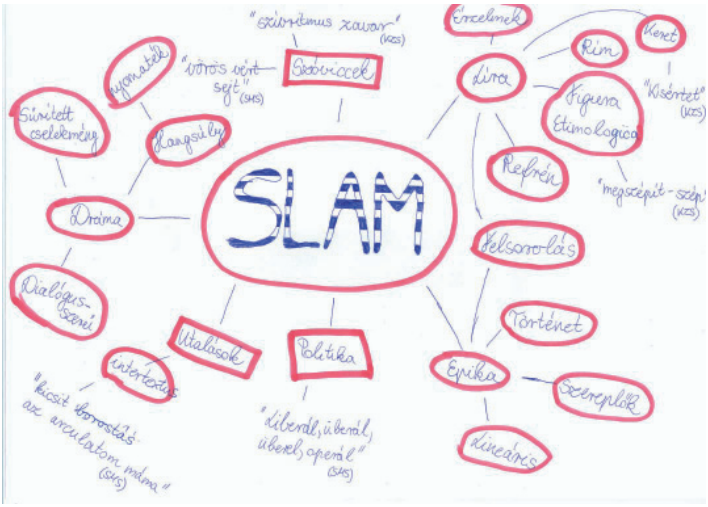
A felmérésben részt vevő adatközlők összesen hét kisebb csoportban dolgoztak, így hét fürtábrát készítettek (lásd 1., 2., 3., 4., 5., 6. és 7. ábra). Az általuk

készített fürtábrákról elmondható, hogy alapvetően két nagy típust képviselnek tartalom tekintetében: az egyik csoport esetében a legjellemzőbb a stílusra, a műfajra, a műnemre és a témára fókuszálás, a fürtábra buborékjai is ezeknek a szempontoknak megfelelően rendeződtek el (lásd 1., 2. és 3. ábra). A másik csoport esetében a hallgatók a két előadóra koncentráltak, és ennek a felosztásnak a mentén közelítették meg a befogadói attitűdöt és az előadások jellemzőit (lásd 4., 5., 6. és 7. ábra).

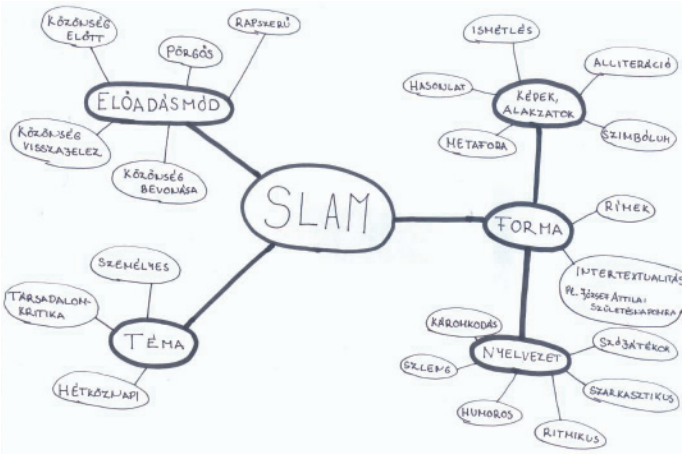
5.1. A hallgatók által készített fürtábrák elemzése: műfaj, műnem, egyéb szempontok szerinti felosztás

A fürtábrák – az adatközlők témához kapcsolódó asszociációinak grafikus hálózatai – jól leképezik azokat a mentális reprezentációkat, kategorizációs elveket, amelyek mentén az adatközlőknek a slam poetry műfajához kapcsolódó tudása megnyilvánul és elrendeződik. Az első szempont alapján létrejött fürtábrákat három produktum képviseli (lásd 1., 2. és 3. ábra): egyet osztatlan tanári szakra járó hallgatók, kettőt pedig magyar BA-ra járó hallgatók csoportjai készítettek. Mindhárom ábrára jellemző, hogy a slam poetryből mint műfaji kategóriából indul ki – ez valószínűleg a válaszadók korábbi tanulmányai: az iskolai oktatás során megtanult prototípusoknak is köszönhető.

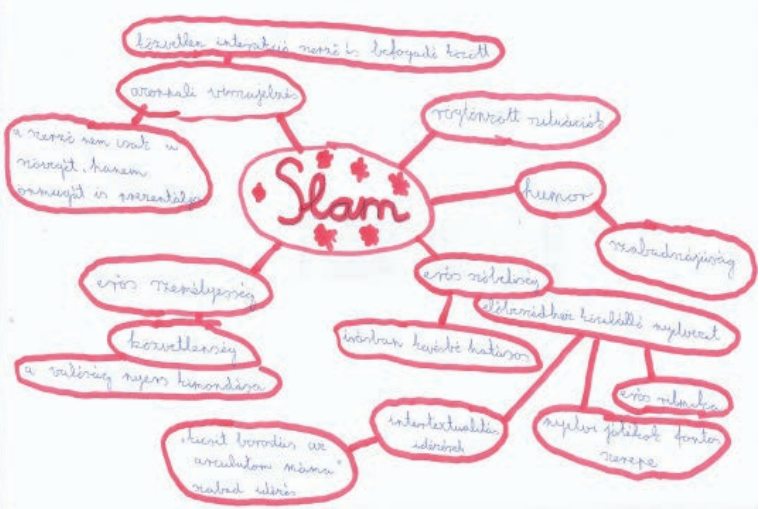
Ezeknek a típusú fürtábráknak a készítői a műfaji jellemzést tekintették feladatnak (bár nem utasítottuk őket erre). Jellemzésük nemcsak a műfajra, hanem más szempontokra is kiterjedt az alcsoportokban (kisebb buborékokban). Ezek a következők voltak: egyfelől általános tudnivalókat levonva utaltak a műnemre vagy a műfajra, olyan meghatározásokat használva, mint például „rapszerű", vagy éppen a műnemek mentén jellemezték a slam poetryt. Utóbbi esetében mindhárom műnem megjelent, történt utalás a lírai, a drámai és az epikus jellemzőkre is. Az osztatlan tanári szakra járó adatközlők ábrájának fő tagolási szempontja ez volt, meg is jelenítették a „líra", az „epika" és a „dráma" műnemeket egy-egy buborékban. Ezeken kívül még a „politika" és a „nyelvhasználat" jelent meg fő szervezőelvként, ilyen szempontból tehát heterogénnek mondható ennek a csoportnak a felosztása.



1. ábra: Osztatlan tanári szakra járó hallgatók csoportjának fürtábrája



2. ábra: BA-s hallgatók csoportjának fürtábrája



3. ábra: BA-s hallgatók csoportjának fürtábrája

Az említett témára utalás volt egy másik jellemző megközelítés a fürtábrákon: a politikán kívül megneveztek még a társadalomkritikát is az ábrák. Ide kapcsolódik a konkrét idézetek kiemelése is a szövegekből, illetve intertextusok idézése (például: „kicsit borostás az arculatom máma" vagy József Attila idézése). Megjelent továbbá szóviccek idézése is (például: „szívritmus zavar", „vörös vért sejt").

Egy harmadik jellemző szempont volt a nyelvezetre utalás: itt általában a slammer humorát, szarkazmusát, a szlenghasználatot, valamint a káromkodást vagy szabadszájúságot emelték ki.

Hasonló módon kiemelkedően megjelent a stilisztikai szempontú jellemzés: szóképekre, alakzatokra történő utalás. Itt elsősorban két csoport: az egyik BA-s és az osztatlan tanári szakosok csoportja nevezett meg konkrét példákat. A felsorolások az alábbi szóképeket vagy alakzatokat tartalmazták: ismétlés, metafora, hasonlat, alliteráció, szimbólum, figura etymologica, rím, szójáték.

Egy negyedik prototipikusan megjelenő szempont pedig a szerző és a közönség viszonyára fókuszált, ennek a viszonynak a jellemzőit fejtette ki. Ez legkevésbé az osztatlanosok ábrájára volt jellemző, ők mindössze a dialógusszerűséget nevezték meg (a drámaiság keretén belül). A másik két ábra, a BA-sok munkája már több utalást tartalmazott e mentén a szempont mentén: kiemelték az élőszóbeliséget, a közvetlenséget, a rögtönzés szerepét, az azonnali visszajelzés lehetőségét és a közönség bevonását mint jellemzőt.

Összességében elmondható erről a három fürtábráról, hogy mindhárom egészlegesen tekint a slam poetryre mint műfajra, mint szövegtípusra. Nem különítették el egymástól a két előadás szövegét, nem a két szöveg összehasonlító vizsgálatából kiindulva, hanem előzetes stilisztikai, műfaji, szövegtani tudásukra támaszkodva, a két megtekintett előadást a szövegtípus egy-egy példányának tekintve végezték el a jellemzést. A slam poetry mint műfajegész jellemzésén belül különféle szempontok váltak kimutathatóvá, amelyek koherens, összefüggő egészként mutatták meg az ábrákat készítő egyetemisták tudását a műfajról.

5.2. A hallgatók által készített fürtábrák elemzése: a két előadás/szöveg összehasonlítása szerinti felosztás

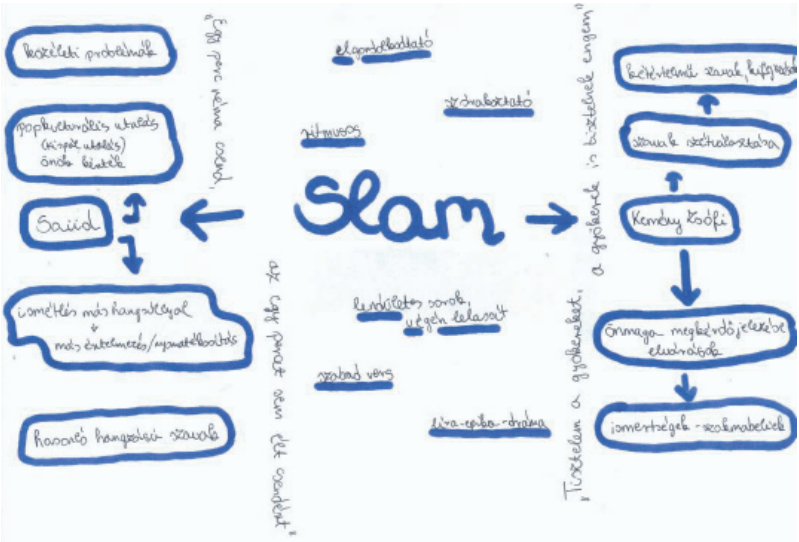
Az előző (5.1.) alfejezetben bemutatott fürtábrák összegző módon, azaz egészlegesen közelítették meg a két szöveg jellemzőit. Az alábbi (5.2.) alfejezetben egy olyan, másfajta rendszerező elvre épülő fürtábrák csoportjának bemutatása következik, amelyek ugyan a két előadó köré csoportosulnak, a résztvevők azonban az összehasonlítás műveletét végezték el az azonosságok és a különbözőségek kiemelésével, megmutatva, hogy a szövegtípusra vonatkozó tudásban hogyan rendeződnek el az egyes szövegekhez kapcsolódó tapasztalatok, vélemények. A két szöveget az azonosságok és eltérések mentén összevető fürtábrák csoportját négy produktum képviseli (lásd 4., 5., 6. és 7. ábra): kettőt osztatlan tanári szakra járó hallgatók, kettőt pedig magyar BA-t végző hallgatók csoportjai készítettek. Az ebbe a csoportba tartozó fürtábrákon jól megfigyelhető az előzőleg (5.1.) bemutatott ábráktól eltérő megközelítési mód, amely a befogadói attitűdön keresztül a slam poetry más-más prototipikus sajátosságait mutatja meg. Az ábrákon a két megtekintett előadás jellemzőit emelték ki a válaszadók összehasonlítva azokat különféle szempontok alapján, pontos idézetekkel alátámasztva. A mindkét slamszövegre (a megtekintés sorrendjében: Süveg Márk Saiid és Kemény Zsófi előadása) vonatkozó reflexiókban az alábbi szempontok érvényesültek:

1) A műnem/műfaj kérdésében ezek a jellemzők kerültek előtérbe az ábrákon: szabadvers, líra-epika-dráma, történetet mesél el, rímeket tartalmaz, ütemre épül, érzelemközpontú, rap, nincsenek formai követelmények és címek.

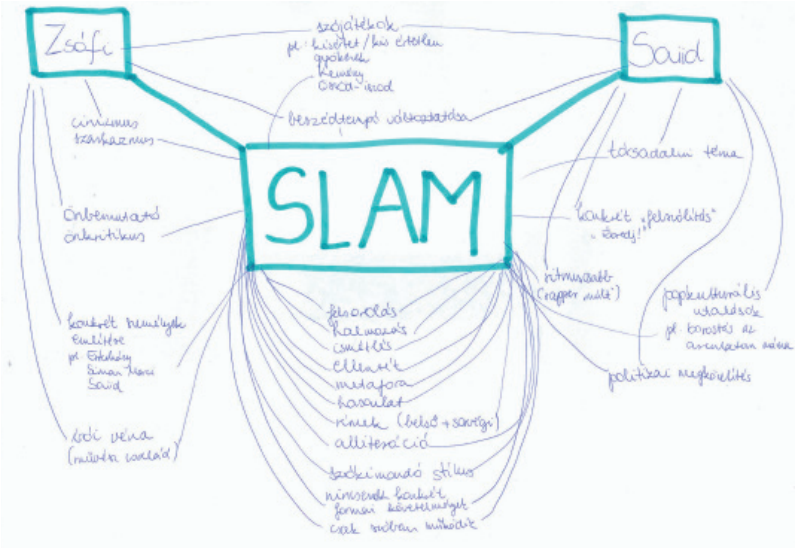
2) A szövegek témájára, mint egy másik szempontra vonatkozó főbb megjegyzések a következők voltak: szókimondó, kulturális utalások.

3) A stilisztikai jellegzetességeket, a szövegek stílusának és nyelvezetének szempontját az alábbi módon összegezték az ábrák, ami alapján az is megállapítható, hogy a konkrét szövegekből kiindulva pontosabb meghatározások körvonalazódtak (mint a megtekintést megelőző egyéni fogalmi asszociációs jellegű bevezető feladatban): pl. szójátékok, szóképek, alakzatok: felsorolás, halmozás, ismétlés, ellentét, metafora, hasonlat, rímek: belső és sorvégi, alliteráció.

4) Az előadás módját főképp a következő megjegyzésekkel jellemezték a fürtábrák: szóbeliség, szórakoztató, ritmusos, dallamos, lendületes sorok, a végén lelassít, a beszédtempó változtatása.



4. ábra: BA-s hallgatók csoportjának fürtábrája



5. ábra: BA-s hallgatók csoportjának fürtábrája

6. ábra: Osztatlan tanári szakra járó hallgatók csoportjának fürtábrája

7. ábra: Osztatlan tanári szakra járó hallgatók csoportjának fürtábrája

A két slam poetryre vonatkozó tudásrendszerezés módja jól követhető a fürtábrákon (lásd 4., 5., 6. és 7. ábra), amelyek az egyes szövegekhez kapcsolódó tapasztalatok, a két előadóhoz, előadáshoz való viszonyulások elrendeződését mutatják. Ezek a fürtábrák tehát nem egészlegesen tekintettek a slam műfajára, és abból kiindulva a két szövegre, hanem azokat elkülönítették egymástól (vizuálisan is megjelenítve), a két előadás közötti hasonlóságok és különbözőségek kiemelésével. A hasonlóságok az ábrák közepén jelenítődnek meg, és elsősorban a műnemi, műfaji jegyekre, a nyelvezetre, valamint az előadás módjára utalnak. Amíg az eltérésekre összpontosító megjegyzések – az egyes előadókhoz, szövegekhez rendeződve – az említett szempontok mellett a slamszövegek tematikájára, illetve az egyes előadókra (pl. „személyes, szakmabeliek, önmaga megkérdőjelezése, írói véna") is reflektálnak. Egy fürtábra (lásd 7. ábra) a két előadáshoz, szöveghez kapcsolódóan külön-külön is hangsúlyossá teszi a műfaji, műnemi sajátosságokat.

A fürtábrákra tekintve vizuálisan is kirajzolódik a szövegek értelmezése, a válaszadók reflektív tudásának rendszerezése. Egy ábra (1 osztatlan tanárképzésben részt vevő csoport produktuma: lásd 6. ábra) a 'slam' kifejezés említése nélkül a műfaj prototipikus sajátosságait (pl. líra, rap, szabad vers, ritmus, dallamos,

szójáték, szórakoztató) emeli ki és köti össze az előadókkal, illetve az előadások jellemzőivel. A másik három ábrán (1 osztatlan tanárképzésben részt vevő és 2 BA-s csoport produktuma: lásd 4., 5. és 7. ábra) azonban explicit módon is megneveződik a műfaj („slam"), kiemelve az ábra középső részén, a jellegzetességek felsorolásával. Majd a „slam" megnevezéséből kiindulva két irányban megjelenik a két slammer neve (vezetéknévvel vagy anélkül, ami a személyes viszonyulást, az előadásokba való bevonódottságot is kifejezheti): (Kemény/K.) Zsófi és Saiid (az ábrákon kizárólag a művésznevén említve őt). A nevekhez pedig hozzákapcsolódnak az egyes szövegekre vonatkozó, azok különbségeire és hasonlóságaira rámutató reflexiók.

A négy ábrán megfigyelhető megközelítésmódokban, a szövegekre vonatkozó tudás szerveződésében más eltérések is megfigyelhetőek, a két előadáshoz való viszonyulásban más-más szempontok érvényesülnek hangsúlyosabban. Az osztatlan tanárképzésben tanuló hallgatók két csoportja elsősorban a műfaji/műnemi jegyeket emelte ki a fürtábrákon (lásd 6. és 7. ábra). A műnemek szempontjából Kemény Zsófi szövegében az epika (történetmesélés, elbeszélő költemény), a dráma (monológ jelleg), az ars poetica kategóriák, míg Saiidnál a rap, a dal és a visszatérő refrén jelent meg műfaji jellemzőként. Mindkét szöveghez kapcsolódva pedig a lírát emelték ki az alábbi prototipikus jegyek hangsúlyozásával: rímek, ritmus, ütemre épülő szöveg, nincs címe a szövegeknek, érzelemközpontúság, valamint a metaforák gyakori használata. Emellett a reflexiókban a szövegek tematikájára (pl. társadalomkritika, gyakori kulturális utalások) és nyelvezetére is történt utalás (pl. köznyelv és szépirodalmi nyelv keveredése, szójáték).

Egy másik megközelítési mód esetében, amely a BA-s hallgatók két csoportjának fürtábráin jelent meg (lásd 4. és 5. ábra), az elsődleges rendszerező elvet a tartalmi (a szövegekben megjelenő témák), a stilisztikai (stiláris sajátosságok, szóképek, alakzatok), valamint a nyelvezetre vonatkozó jellemzők (a szövegek nyelvi megformáltsága) adják. Kemény Zsófi megtekintett szövegében a személyes utalásait emelték ki (pl. önmaga megkérdőjelezése, elvárások magával szemben, önkritikus, írói véna, szakmabeliek ismerete), a nyelvezetét pedig cinizmussal, szarkazmussal és a kétértelmű szavak használatával jellemezték. A másik előadó, Saiid szövegében a tematikát is hangsúlyozták (pl. társadalmi téma, közéleti problémák, politika, popkulturális utalások), a nyelvezetére vonatkozóan pedig a hasonló hangzású szavakat nyomatékosították az ábrák. Mindkét slammerhez kapcsolódóan a nyelvezetnél és a stiláris szempontoknál a ritmusosságot, a lendületes sorokat, a szójátékokat, a szókimondó stílust, illetve a szóképek, alakzatok (pl. metafora, hasonlat, felsorolás, halmozás, ismétlés, ellentét)

megjelenését hangsúlyozták. Mindezek mellett a slam műfaji sajátosságaira utaló néhány reflexió is található az említett ábrákon (pl. szabad vers, líra-epika-dráma, nincsenek formai követelmények, szókimondó, szóban működik).

Összegzésképp elmondható tehát, hogy a második csoportba tartozó négy fürtábra esetében a tudásrendszerezés módja eltér az előző alfejezetben bemutatott ábrákat jellemző módszertől: a hallgatók alapvetően a két előadás közötti különbségek és azonosságok mentén kategorizálták a szövegekhez kapcsolódó tudásukat, a két slamszöveg összehasonlító elemzését elvégezve, abból kiindulva. Az eltérések és azonosságok kiemelésével, a slam műfaji kérdéseire reflektálva közelítették meg az egyes szövegeket, és az egyes megállapításokat idézetekkel is alátámasztották. Az 5.2.1. és 5.2.2. alfejezetek részletesebben ismertetik a fürtábrákból kirajzolódó tudásszervező elveket, kiemelve az eltéréseket a két előadásra, szövegre vonatkozóan.

SZEMPONTOK (szervezőelv)	SLAMSZÖVEGEK/ELŐADÁSOK	
	1. szöveg (Süveg Márk Saiid)	**2. szöveg (Kemény Zsófi)**
Műfaj/műnem	rap, dal, refrén	epika, dráma, elbeszélés
Előadó, előadás	ismétlés más hangsúllyal (funkció: más értelmezés, nyomatékosítás), ritmusosabb (indoklás: rapper múlt).	önbemutató, önkritikus, önmaga megkérdőjelezése, elvárások, szakmabeli ismeretségek, írói véna (pl. művész család), személyes (pl. „Kemény Zsófi vagyok”), ars poetica (pl. „A jövőnek írok, az örök hazugságnak.”)
Téma, tartalom	közéleti problémák, társadalmi téma, politikai megközelítés, társadalomkritika (pl. „Hazám, Kolombuszom, eltévedt külön buszon”, „Hazám? Ja, nincs.”), popkulturális, kulturális utalás (pl. Kispál, Önök kérték, „kicsit borostás az arculatom máma”)	-

SZEMPONTOK (szervezőelv)	SLAMSZÖVEGEK/ELŐADÁSOK	
	1. szöveg (Süveg Márk Saiid)	**2. szöveg (Kemény Zsófi)**
Nyelvezet, stílus	hasonló hangzású szavak, konkrét felszólítás (pl. „Ébredj!"), szójáték („hazám vörös vért sejt")	kétértelmű szavak, kifejezések, cinizmus, szarkazmus, szójátékok (pl. „kísértetek kis értetlen gyökerek, öszödiszod")

1. táblázat: A két előadó alapján történt felosztás

5.2.1. Süveg Márk Saiid

A vizsgálatok alapjául szolgáló anyaggyűjtés során bemutatott első slam Süveg Márk Saiid (akit jellemzően mindig csak az ismert művésznevén, Saiidként említettek az egyetemista válaszadók) szövege volt, amelynek esetében a műfaj/műnem kérdése hangsúlyosan előkerült (rapper múltjára is utalva ezzel), leggyakrabban a rap, a dal és a refrén jelent meg mint műfaji kritérium. A tematikára és a tartalmi kérdésekre vonatkozóan a két előadó közül Saiid szövegeiből kiindulva reflektáltak a válaszadók: elsősorban a közéleti problémákat, a társadalmi témákat, a politikai megközelítést, a társadalomkritikát, valamint a popkulturális, kulturális utalásokat emelték ki az ábrákon, amit a slammertől vett idézetekkel is alátámasztottak (lásd 1. táblázat). Az előadóra és/vagy az előadásra vonatkozó véleményekben az eltérő hangsúllyal visszatérő részekre, az ismétlések funkciójára is történt utalás, miszerint az ismétlés által más-más értelmezést kap az adott szövegrész, illetve annak nyomatékosító hatását is kiemelték. Emellett a ritmusosabb verselést is megemlítették mint az előadói mód jellegzetességét, amelynek indokaként egyértelműen a slammer rapper múltját jelölték meg. A nyelvezet és stílus szempontjából a hasonló hangzású szavak, illetve a közvetlen felszólítások jelentek meg az ábrákon az előadás sajátos jegyeként.

Saiid (Süveg Márk) slamszövegeiből az alábbi, társadalmi témára utaló idézetet emelték ki a fürtábrák: „Egy perc néma csend, az egy percet sem élt csendért."

5.2.2. Kemény Zsófi

A második előadásban Kemény Zsófi slamszövege hangzott el, amelynek esetében a műfaji/műnemi kérdés szempontjából egyértelműen az epikát, a drámát és az elbeszélést emelték ki a hallgatók által készített fürtábrák, azzal a megállapítással kiegészítve, hogy „elbeszél egy történetet". Az előadóra, valamint az előadásra

történő utalások az önbemutató, önkritikus megközelítést, az önmaga megkérdőjelezését, az önmagával szemben támasztott elvárásokat, a szakmabeli ismeretség, az írói véna (művész család) tényezőjét, a személyes jelleget hangsúlyozták. Ezek mellett a fürtábrák ars poeticának értelmezett gondolatokat is kiemeltek a szerzőtől. A nyelvezet tekintetében a kétértelmű szavakra, kifejezésekre, a szójátékokra hívták fel a figyelmet. Az előadói stílusát pedig cinizmussal, szarkazmussal jellemezték. Az előadott szöveg tematikájára Kemény Zsófi esetében külön nem történt utalás, amiből arra is lehet következtetni, hogy a második slamszöveg vonatkozásában kevésbé lényeges szempontnak bizonyult.

Kemény Zsófi előadásában a személyes tartalomra történő utalások kaptak hangsúlyt a fürtábrán, amit egy idézet is alátámaszt: „Tisztelem a gyökereket, a gyökerek is tisztelnek engem."

6. Összegzés

Jelen tanulmány a slam poetry műfajának értelmezési lehetőségeit, illetve annak ismérveit tanulmányozta magyar anyanyelvű adatközlők, másodéves magyar szakos egyetemi hallgatók körében végzett empirikus vizsgálattal. A vizsgálat a slam poetry alkorpuszból vett szövegek felhasználásával (két előadótól egy-egy slam poetry szöveg előadásának megtekintésével) tanulmányozta azt a kérdést, hogyan határozzák meg és jellemzik a slam poetryt mint műfajt: az ezzel kapcsolatos reflexiókat, stilisztikai jellemzőket elemezte. A kapott eredmények bemutatták, hogy milyen ismereteik voltak megtekintés előtt és megtekintés után a hallgatóknak a slam műfajára vonatkozóan.

A fürtábrák elemzése során alapvetően kétféle megközelítési, jellemzési stratégia mutatkozott. Az egyik a (1) slam poetryre mint műfajra egészlegesen utaló csoportba tartozó fürtábrák, amikor a slamből mint önálló kategóriából indultak ki az elemzők, és ezt bontották kisebb jellemzőkre különféle csoportosításban. A másik elemzési módot pedig a (2) megtekintett videókból kiinduló, alapvetően a két előadás közötti különbségek és hasonlóságok mentén kategorizáló, ilyen módon az összehasonlítás műveletét elvégző csoportba tartozó fürtábrák képviselik, amelyeken a két megtekintett előadás, előadó jellemzőit ábrázolták a csoportok, így közelítve meg a slam poetry műfaji sajátosságait.

A 2022 őszén elvégzett vizsgálat részét képezi a szerzők slam poetry műfajával kapcsolatos kutatásainak, amelyben kiemelten hangsúlyos egyfelől a műfaj- és műnemtulajdonítás tanulmányozása: annak vizsgálata, hogy a nyelvhasználók korábbi, „iskolai" tapasztalatai, előzetes ismeretei milyen módon hatnak a műfaj megközelítésére, értelmezésére, jellemzésére. Ezeknek a vizsgálatoknak

a segítségével várhatóan kiszabadíthatóvá válik a jövőben a slam poetry műfaja a sokszor említett hibriditásból, a nem vagy nehezen meghatározható műfaji kategóriából. Ehhez szükség lesz még a tanulmányban bemutatott felméréshez hasonló empirikus vizsgálatok elvégzésére a jövőben, hogy elegendő adat álljon a szerzők rendelkezésére átfogó következtetések levonásához.

Irodalom

Ayosso, Judith – Marichez, Héloïse 2010. Écrire, déclamer, inventer : l'expérience d'un groupe Thérapeutique de slam pour adolescents. *Enfances & Psy* 48: 85–94.

Cello, Serena 2022. Slammeurs et public : une coparticipation performative. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* 28: 342–350.

Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2021. „Útrakeltek a héják" – A személyjelölés konstrukciói a *Héjanász az avaron* kaleidoszkopikus szövegváltozataiban. In: Laczkó Krisztina – Tátrai Szilárd (szerk): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 213–236.

Kuna Ágnes – Simon Gábor 2017. Műfaj, szövegtípus, szövegfajta. Nézőpontok, kategóriák, modellek a szövegnyelvészeti kutatásban. *Magyar Nyelv* 113: 257–275.

Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of cognitive grammar.* Vol. I. *Theoretical prerequisites*. Stanford, California: Stanford University Press.

Mészáros Márton 2020. A slam poetry mint műfaj és/vagy médium. *Partitúra* 15: 77–88.

Óhidy Andrea 2005. Az eredményes tanítási óra jellemzői. Kooperatív tanulási formák a gyakorlatban. *Új Pedagógiai Szemle* 2005/12. https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/az-eredmenyes-tanitasi-ora-jellemzoi

Simon, Gábor 2016. On patterns of intersubjective cognition in didactic poetry. *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text* 3: 90–112.

Sólyom Réka 2022. A slammer *bölcsészszemmel: kérdőíves felmérés egyetemisták körében két* slam poetry szövegről. *Tempevölgy: kultúra, művészet, tudomány* 14: 92–104.

Sólyom Réka – Pap Andrea 2021. Magyar költők megidézése. Két slam poetry szöveg empirikus vizsgálatának tanulságai. In: Laczkó Krisztina – Tátrai

Szilárd (szerk): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium. 273–292.

Sólyom Réka – Pap Andrea 2023. Understanding and teaching slam poetry: An empirical research of university students In: *The Paris Conference on Education 2023: Official Conference Proceedings* https://doi.org/10.22492/issn.2758-0962.2023.20

Tolcsvai Nagy Gábor 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Budapest: Osiris Kiadó.

Vass Norbert 2012. Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa. *Szépirodalmi Figyelő* 2012/6: 36–51.

Források

OpenAI-idézet: Facebook, Slam Poetry Magyarország csoport (letöltés ideje: 2023. február 3.)

Sólyom Réka 2022. A slammer nyelvészszemmel. Online bemutató előadás középiskolásoknak. Elhangzott: 2022. február 10-én. https://btk.kre.hu/index.php/1701-online-bemutato-eloadasok-kozepiskolasoknak.html

What is slam poetry? – An empirical research of university students

The empirical analysis is based on texts from the slam poetry subcorpus of the Corpus of Hungarian Lyrical Poetry. This paper focuses on how native speakers of Hungarian define and characterise slam poetry as a genre. There are many definitions of slam poetry (e.g. "postmodern performance poetry" or "oral poetry"), where the slammer (considered here as a performer) creates a classical rhetoric situation, during which a novel genre reorganises previous experiences of the audience, and, consequently, slam poetry can be regarded as a kind of hybrid medium.

To reveal the features of the genre, empirical research has been conducted with Hungarian university students. They brainstormed on the genre of slam poetry on their own at first. In the second part of the experiment, respondents worked in small groups. They watched performances from the slam poetry subcorpus, and based on short instructions, with the help of clustering techniques, they collected the most prevalent features of slam poetry concerning the questions of genre. The mind maps were to specify features which were considered typical for slam poetry by the respondents. With the help of this method, theoretical

and methodological questions of slam poetry, such as linguistic and stylistic patterns, as well as features of the genre were analysed.

Keywords: clustering, genre, mind map, slam poetry, higher education

Pap Andrea
Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest
pap.andrea@btk.elte.hu

Sólyom Réka
Károli Gáspár Református Egyetem
solyom.reka@kre.hu