



Juvenália: *négy–öt*

Eötvös Collegium

Juvenália: négy-öt

Juvenália: négy-öt

Szerkesztette:

Havasi Zsuzsanna és Kazsimér Soma Balázs



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKÉZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

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

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2018

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

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2018

Lektor: Vaderna Gábor.

Borító: A borítót Katus Mónika fotójának felhasználásával
Tirpák Orsolya készítette.

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-615-5897-02-3

A nyomdai munkákat a Pátria Nyomda Zrt. végezte

1117 Budapest, Hunyadi János út 7.

Felelős vezető: Simon László

Tartalomjegyzék

ELŐSZÓ

SZABÓ Csanád

Elbeszéléstechnikák Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényében 9

KOVÁCS Dominik

A gasztrokulturális elemek megjelenése és az ételadás gesztusának a személyközi kapcsolatokra gyakorolt hatása Tóth Krisztina *Akvárium* című regényében 32

BALLAGÓ Márton

„Hát legyen Dzéta.” – Műfajiság és értelemadás problematikája Ottlik Géza *A Valencia-rejtély* című művében 40

KUKRI Márta Mária

A megváltás lehetőségei – Jókai Anna *Godot megjött és* Samuel Beckett *Godot-ra várva* című művének összevetése 57

SZABÓ Adrienn

„Idő pedig nem vala” – Kodolányi János *Vízözön* című regényének időképe 69

KOVÁCS Viktor

„Nénje tán a vén időnek” – Az intrikus Mirigy szerepének értelmezése Vörösmarty Mihály drámájában 88

KAZSIMÉR Soma Balázs	
16. századi magyar házasénekek és visszatérő motívumaik	98
KŐSZEGHY Ferenc	
Az egy művel való szembenézés: Balassi Bálint szerelmes költészetének újabb szakirodalmáról és a <i>Széjjel hogy vadásza...</i> (41) című versről	114
BAJZÁT Tímea Borbála	
„Végülis erre nem tudok mit mondani” – A <i>tud</i> segédige + főnévi igenév kompozitumszerkezet funkcionális vizsgálata	132

Előszó

A műfajiség és a medialitás összefüggései. Populáris kultúra és elbeszéléstechnika. Segédigék értelmezése funkcionális kognitív keretben. Mirigy szerepének újraértelmezése a *Csongor és Tündé*ben.

Ilyen témákkal találkozhat az olvasó a *Juvenália: négy-öt* című kötetet a kezébe véve. A tanulmányokban felvetett problémák talán nem is mutatják, csak a *Juvenália* cím: ezek az írások bizony elsőéves magyar szakos hallgatók munkái, amolyan mesebeli legkisebb fiúk és lányok tanulmányai, amelyek immár a harmadik csokrot alkotják az Eötvös József Collegium Magyar műhelyéből kikerülve.

Egyszer volt, hol nem volt, kezdhetnénk akár, de milyen rosszul tennénk, mert a *Juvenália Konferencia* immár egy hagyomány a Magyar műhely számára, minden év tavaszán a második szemeszterük vége felé tartó, frissen felvett műhelytagoknak ad lehetőséget arra, hogy első konferencia-előadásuk keretében bemutassák munkájukat, tapogatózásukat a saját kutatási terület felé. Ez a kötet a 2016 és 2017 májusában megrendezett konferenciák előadásai-ból tartalmaz tanulmányokat – rendszerint az elsőt a hallgatók

számára. Talán az első leütéseket a tudomány felé. Ott tartanánk, hogy elmentek szerencsét próbálni. De persze az is lehet, hogy már az első próbatételnél.

Néhány íráson át akár az első évfolyam kurzuskínálatába is beleláthatunk – ilyen Kazsimér Soma Balázs a régi magyar házasepik újfajta tipológiáját megalkotó tanulmánya és Kőszeghy Ferenc irodalomelméleti kérdésfelvetésekben gazdag Balassi-elemzése. Klasszikus drámai költeményünk, a *Csongor és Tünde* újszerű megközelítését, Mirigy és Csongor alakjainak párhuzamát veti fel Kovács Viktor. Modern regényírónk, Ottlik egy kevésbé elemzett aspektusát villantja fel Ballagó Márton *A Valencia-rejtély* kapcsán, kortárs magyar irodalmi témával pedig Kovács Dominik foglalkozik, aki Tóth Krisztina *Akvárium* című művét olvassa az ételadás tematikája mentén. Egy másik regényelemzés a Kodolányi munkásságához az időperspektívák, időviszonyok felől közelítő, ezeket rendszerbe foglaló Szabó Adrienné. A kortárs világirodalomból választott regényt Szabó Csanád, aki Bret Easton Ellis *Nulánál is kevesebb*ének regényterét, medialitását és narrációját emeli ki a populáris kultúra körébe tartozó intertextusok bemutatásával. Két, a többtől elkülönülő tanulmány kapott helyet a kötetben: az egyik Kukri Márta Mária összehasonlító dolgozata, nem csupán Beckett és Jókai Anna összevetése miatt, de azért is, mert az egyetlen olyan tanulmány, amely a 2016-os konferencia öröksége. A másik Bajzát Tímea Borbála munkája, amely a kiadvány egyetlen nyelvészeti kérdésfelvetését tartalmazza, a *tud* segédige funkcionális kognitív keretben történő vizsgálatát, ami talán még aktuálisabbá vált a megjelenés időpontjára.

Kilenc tanulmány. Hogy a kilenc meseszám-e? Az olvasóra bízunk a döntést.

A szerkesztők

SZABÓ CSANÁD

Elbeszéléstechnikák Bret Easton Ellis
Nullánál is kevesebb című regényében

BEVEZETÉS

Tanulmányomban Bret Easton Ellis első, *Nullánál is kevesebb* című regényének elbeszéléstechnikájával foglalkozom.¹ Azt térképezem fel, hogy a regénytér, az e térben való mozgás és a medialitás milyen prózapoétikai eszközök megjelenését eredményezi a narrációban, illetve a szöveg nagyfokú medialitása hogyan hozza létre a valóság és a fikció összeolvadását.

Először az egyes szám első személyű történetmondásba beleíródó külső szólamok jelentésképző funkciójára hozok példát az intertextus működésének elemzésén keresztül. Elsőként a regényt mint a nagyvárosi narratíva alkotására tett kísérlet vizsgálom meg, amely kategória magába foglalja a mozgás és a megismerés problematikáját.

¹ BRET EASTON ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, Bp., Európa, 1999. (A továbbiakban ebből a kiadásból idézek.)

Ezt követően a medialitás és a nézés szerepének bemutatása kerül sorra, amelyet a tanulmány pontjainak összegzése és a megállapítások összefoglalása zár.

AZ OLVASÁS FÓKUSZPONTJAI – HÁROM INTERTEXTUS ÉRTELMEZÉSE (*LESS THAN ZERO, THE HAVE NOTS, STAIRWAY TO HEAVEN*)

Az intertextualitás fogalmát Julia Kristeva vezette be a hatvanas évek közepén, de a jelenség már nyilvánvalóan korábban is létezett az irodalomban, mint ahogy azt Kulcsár-Szabó Zoltán is kifejti.² Az Ellis-szövegek esetében egy tágabb értelemben vett intertextualitás jellemző. Tehát nem feltétlenül más – magas – irodalmi szövegek idéződnek be, hanem inkább az amerikai '80-as, '90-es évek popkulturális termékei: film- és dalcímek, dal- és reklámszövegek, filmek dialógusai, amelyek így válnak a narratív struktúrák elemeivé. Egy olyan hálózatot hoznak létre, amely a szövegek elbeszéléstechnikájának szerves részét képezik. A továbbiakban ezt az eljárást mutatom be három dalszöveg értelmezésével, illetve azok a *Nullánál is kevesebb*-bel való tematikai és narratológiai párhuzamba állításával.

A konkrét regényszöveg kezdete előtt már három intertextus alakítja ki a befogadó fókuszpontjait. Ez a három intertextus a cím (*Nullánál is kevesebb* – *Less Than Zero*) és a két mottó („*Ez az a játék, ami mozog, amikor játszod* – *This is the game that moves as you play*”; „*Elfog egy érzés, amikor nyugatra nézek* – *There's a feeling I get when I look to the West*”).

A *Nullánál is kevesebb* cím az 1977-ben megjelenő *My aim is true* Elvis Costello-album nyolcadik dalára utal. A dal és a regény

² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?*, It, 1995/4, 495–541.

közötti paratextuális viszony nem merül ki a címbeli egyezésben, hanem tematikai és narratológiai hasonlóságok is kimutathatóak a medialitást és a többszólamúságot tekintve. A dalszöveg alaphelyzete egyszerű: két angliai fiatal szeretkezni akar valamelyikük házának kanapéján, de nem tudják pontosan, mikor jönnek haza a szülők, ezért felhangosítják a televíziót – amely éppen Oswald Mosleyről, a Brit Fasiszta Párt egykori vezetőjéről közvetít adást –, hogy elnyomja a hangokat. A verékben történik a tévéműsor leírása, amely során néha a műsor szereplője, néha a dal egyes szám első személyű narrátora (éneke) beszél („*Well I hear that South America is coming into style*”), néha pedig az egyik fiatal („*They think that I've got no respect*”). Illetve előfordul, hogy valaki (Mosley, narrátor, az egyik fiatal?) felszólítást intéz („*Let's talk about the future now I put the past away*”) egy hallgatóhoz (ha Mosley, akkor a tévét néző közönségnek, ha a narrátor, akkor a dal odaképzelt hallgatójának, ha az egyik fiatal, akkor vagy a szülők generációjának, vagy a másik fiatalnak, vagy a műsor szereplőjének...). A refrénben a narratori felszólítások és a szülőkre vonatkozó megállapítások (első három sor) és az egyik fiatal (nem tudni melyikük) meglehetősen ironikus kijelentése („*But everything means less than zero*”) keveredik. Tehát a *Less Than Zero* összetettnek mondható a beszélő és hallgató pozícióját, azonosítását tekintve, ez a többszólamúság pedig a regényben is az elbeszéléstechnika feltűnő vonása.

A médiumok szerepeltetése kihat az elbeszéléstechnikára mindkét szöveg esetében. A televízióból jövő hangok a narratív struktúra részévé válnak, beleíródnak az elbeszélő szólamába. A regény alapvető eljárása a mediális tartalmak (rádió, televízió, kamera) megjelenítése Clay egyes szám első személyű történetvezetésében, ahogy a Costello-dal is eljátszik a médiumok adta, a hagyományos narratívát megbontó lehetőségekkel.

Tematikus egyezések szintén kimutathatóak. A „*He said they traided in their baby for a Chevrolet*” sorral a konzumtársadalmom kritikája

születik meg [valamint narratológialag a szóbeli közvetítettség (függő beszéd)]. A sorok közé értett erőszakosság, lappangó szadizmus párhuzamba állítható a regénnyel, a Kim házában lévő náci ládák képe értelmezhető akár konkrét utalásként is. Feltűnő hasonlóság továbbá a szülők, szülői szerepek és a szülő-gyerek kommunikáció hiánya.

A *Less Than Zero* paratextus interpretációja a regényben több szempontból jelentésadó mozzanat. A Costello-dalban az „*Everything means...*” kezdetű sor a két fiatalított körülvévő anyagi javak, az előző generáció munkájának ironikus minősítése. Ugyanezt a magatartásformát tanúsítják a könyv tinédzserhősei a Los Angeles-i felsőosztály gazdagságával szemben. A mondat tükörfordítása (‘Minden még a semminél is kevesebbet jelent’) rámutat a regény azon eljárására, amely az elbeszélő-főszereplő Clayt sokszor a semmivel felelteti meg,³ illetve allegorézise lehet a cselekmény mozdulatlanságának. Clay nézőpontja gyakran hasonlít egy kamera semlegességéhez, tárgyilagosságához, így az individualitást jelölő *én* névmás csak a narráció formális megjelölése lesz, hiszen Clay elbeszélése nélkülöz minden olyan elemet, amely a választott narratíva sajátjának tekinthető.

Az első mottó („*This is the game that moves as you play*”) a könyvben is sokszor felbukkanó Los Angeles-i punk zenekar, az X *The Have Nots* című dala refrénjének utolsó sora. Narratív hasonlóság, hogy a kocsmák és bárók nevei kitüntetett jelentésadó funkcióhoz jutnak. Egy teljes versszakban nevek felsorolása történik, amely eljárás szerepét a Fodor Péter – L. Varga Péter szerzőpáros mutatta ki.⁴ A helyek által kirajzolt útvonalon történő mozgás a játék, így a játék tere leszűkül a kijelölt tartományra, az úton levés toposza elveszíti metaforikus

³ „[A] hazatérést a »Nobody is home« mondat vezeti be, amelynek noha pontos fordítása »Senki sincs otthon.« (10), de az angol eredeti – a kézenfekvő frazeológia helyett a szó szerinti jelentésére összpontosítva – úgy is olvasható: Senki otthon van/Senki hazatért.” FODOR Péter, L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei*, Bp., Palimp-szeszt/Prae.hu, 2012.

⁴ FODOR, L. VARGA, *i. m.*

jelentését, mivel előbb-utóbb önismétlésbe torkollik. Pontosan ezt a problémát ábrázolja a *Nullánál is kevesebb*. A nagyváros kör-, és sugárutak alkotta hálózatának lényege az ugyanabba a pontba való visszatérés fenntartása. A szövegben említett helyek – a nullához közelítés elvén – nem rendelkeznek megkülönböztető jegyekkel, ugyanaz a jelentéktelenség tapasztalható mindenhol, amelyre a távozás, a helyváltoztatás az egyetlen érdemi válasz. Csakhogy a helyváltoztatás éppen itt válik motiválatlanná, mert mindenhol ugyanaz van. Peter Freese szerint a regény olvasható egy „lázán szerkesztett városi pikareshként”,⁵ de ennél jóval élesebb megállapítások is levonhatóak: a *Nullánál is kevesebb* az úthoz köthető pozitívista irányzatok szatírája és a mozgás motiválatlan helyváltoztatássá fordulásának elbeszélése. A *The Have Nots* ellenben a munkásosztályról szól, így egy dúsgazdag fiatalokat középpontba állító szöveg mottójaként felhasználva még inkább hangsúlyos ironikus jellege.⁶

A második mottó a *Stairway to Heaven*-ből származik. A „*There’s a feeling I get when I look to the West*” sorból a lokális (Nyugati-part), a nézés szerepe és az érzékelt jelek meghatározásának bizonytalansága kerül értelmezői viszonyba a szöveggel. A teljes Led Zeppelin-idézet így szól: „*There’s a feeling I get when I look to the West / and my spirit is crying for leaving*”, tehát a beszélőt elfogja egy érzés, amikor nyugatra néz, és arra vágyik, hogy távozzon (helyet változtasson). A regény tematikai és narratológiai szintjén azonban az intertextus/paratextus felőli olvasás azt fogja eredményezni, hogy a *Stairway to Heaven* romantikus képalkotásai és az út végéhez köthető megújulás, változás reménye helyett ennek szöges ellentétét kapja az olvasó,

⁵ Peter FREESE, *Entropy in The MTV Novel? = Modes of Narration: Approaches to American, Canadian and British Fiction*, eds. Ringard M. NISCHIK, Barbara KORTE, Würzburg, Königshausen, Neumann, 1990, 34.

⁶ Összevetésre kínálkoznak a következő részletek: „*A shot and a beer after another hard earned day*”; „*Kell hogy csinálj valamit. – Hát, nem tudom. – Mit csinálsz? – kérdezi. – Hát mindenfélét. – Például mit? – Nem tudom. Mindenfélét.*” (152)

így a *The Have Not*hoz hasonló ironikus viszony alakul ki ebben az esetben is. Ugyanakkor az a szerkesztési eljárás, hogy egy vizuális inger hatására létrejövő érzés azonosításának, pontos megnevezésének hiányához egy mellérendeléssel hozzákapcsolt szuggesztív kijelentés társul, kedvelt prózapoétikai eszköze a szövegnek. Fodor Péter és L. Varga Péter kimutatta, hogy további jelentésadó és motivikus értelmezői viszonyok vannak a két mű között a jelek kétértelműségét, referenciavesztését tekintve.⁷ Ez azzal az észrevétellel egészíthető ki, hogy a „*There's a sign on the door but she wants to be sure / cause you know words sometimes have two meanings*” soron kívül már a nyitó sorban találkozunk a látszat-valóság (jel-jelentés) problémával. A „*There's a lady who's sure all that glitters is gold*” (kifordítva, átírva az *All that glitters is not gold* közmondást) arra utal, hogy minden az, aminek látszik. A dalban ez inkább pozitívan, a csodavárás irányában értelmeződik, a regényben viszont a történetek metaforikus jelentésének megfosztásaként, a többletjelentés felszámolásaként érvényesül. Az idézetben szereplő távozás szintén meghatározó motívuma a lazán szerkesztett fejezeteknek, sőt egy bizonyos értelemben az érkezés-távozás az időkerete a műnek. A legtöbb ok-okozati összefüggéstől mentes rövid fejezet Clay távozásával ér véget, vagy pedig a távozás lehetőségének fontolgatásával telik.

A három intertextus tehát kijelöli azon tematikus, motivikus és narratológiai pontokat, amelyekre az olvasó figyelme fókuszálódni fog, illetve megszabja egy lehetséges interpretáció irányát. Már ebből is kitűnik, hogy a szöveg intertextuális hálózatok létrehozásával építi fel a Clay narrációjából hiányzó önreflexivitást; valamint hogy

⁷ A második mottó először bizonyára a nyugathoz kötődő, a regényben minden emelkedettségétől megfosztott kultúrtörténeti toposzrendszeret idézi emlékeztünkbe, a regény metaforikus részletei viszont eszünkbe juttathatják a *Starirway to Heaven* a jelek kétértelműségére figyelmeztető sorát: „*There's a sign on the door but she wants to be sure / cause you know words sometimes have two meanings*”. FODOR, L. VARGA, i. m., 53.

a popkulturális utalások szerves részei a jelentésképzésnek, ha azokat nem csak a regény fikatív világának elemeiként, hanem az elbeszélés-technika jelentésadó mozzanataiként olvassuk.

„AHA. SZERETEM L. A.-T” –
A NULLÁNÁL IS KEVESEBB
MINT NAGYVÁROSI NARRATÍVA

A regényre mint nagyvárosi narratívára tekintés sok szempontból lehet előremutató. A *Nullánál is kevesebb* beleilleszthető az amerikai próza egy olyan irányzatába, amelynek egyik fő témája a nagyvárosi léttapasztalatról való diskurzus. Paul Auster Üvegváros trilógiája a város felületein való tükröződés és középpont-nélküliség motívumán keresztül analógiát mutat a *Nullánál is kevesebb* sok részével, habár az Üvegváros inkább a posztmodern próza szövegalkotási eszközeivel él, nem mozdul el a minimalizmus irányába. Viszont Jay McInerney *Fények, nagyváros* című regényét szinte már a *Nullánál is kevesebb* ikertestvéreként aposztrofálja a szakirodalom. A *Fények, nagyváros* a keleti part fővárosában, New Yorkban játszódik, és az Ellis-hősökhöz hasonló életmódot folytató huszonévesek bolyongását írja le. A regény narratív érdekessége, hogy egyes szám második személyben íródott, így az odaképzelt olvasót helyezi az elbeszélt személy nézőpontjába. Azonban az ilyenfajta azonosulás problematikusságára a regény egyik önértelmező kulcsmondata a következőképpen hívja fel a figyelmet: „... az ember nem bújhat be másnak a bőrébe. Meg nem képzelheti el, milyen neked önmagadnak lenni, ő csak ő magát tudja a helyedbe képzelni”⁸ Ennek ellenére a *Fények, nagyváros* főszereplője messze nem olyan amorális karakter, mint Clay, nála az elveszettség motívuma mintha csak a nagyvárosi élet szükségszerű, pillanatnyi következménye lenne: nem

⁸ Jay McINERNEY, *Fények, nagyváros*, Bp., Európa, 2007, 142.

hiányoznak annyira az önértékelő és az eseményeket mérlegelő szólamok.

A szöveg tehát beilleszthető egy olyan tendenciába, amely a nagyvárosi környezetre reflektál. A kívülállásra, be nem avatkozásra való törekvés már az első mondatban egyenesen következik az autópályák jelentette veszélyből („*Az emberek félnek belekeveredni a Los Angeles-i autópályák forgalmába*” 9), de itt még inkább tűnik a belekeveredés okozta félelem leírásának – főként, hogy egy olyan kezdőmondatról van szó, amely a konfliktusok elhallgatásának eszköze, és egyben a távolságtartás önértelmezése („*Könnyebbnek tűnik azt hallani, hogy az emberek félnek belekeveredni, mint azt, hogy »Szerintem Muriel anorexiás«*” 10) –, mint magának a passzivitás ábrázolásának. A kívülállás pozíciója egyre jobban erősödik, míg végül az elutazás előtt Clay egyik egyetlen önreflexiójában a semmire törekvés motívumát tetőzi be: „*Nem akarom, hogy izgasson bármi is. Ha izgatnak a dolgok, akkor csak rosszabb lesz, akkor csak még valami miatt kell aggódnom. Nem annyira fájdalmas, ha nem izgat semmi.*” (210). Az eseményeket csak szemlélő, azokból kivonuló, és azokat semmiképpen nem befolyásoló hozzáállás és a nagyvárosi információ-túladagolás között szoros kapcsolat mutatható ki azon fejezetekben, amelyekben Clay a Los Angeles médiumain keresztül közvetített felkavaró és agresszív történeteket gyűjti, és próbál – sikertelenül – választ találni a gyakoriságukra. Az információt közvetítő hálózatok egyrészt terjesztik a fenyegetettség érzését, másrészt pedig szeparálják a befogadót a közvetettség miatt. Az összegyűjtött történetekben, újságkivágásokban olvasható agresszivitás színtere és kiváltó oka a nagyvárosi létezés. Ezt a konklúziót vonja le Clay az utolsó fejezetben („*Bennem olyan képek születtek, ahogy emberek megőrülnek attól, hogy a városban élnek. Képek szülőkről, akik annyira éhesek és kielégületlenek, hogy megeszik saját gyerekeiket. Képek velem egykorú fiatalokról, akik fölemelik tekintetüket az aszfaltról, és elvakítja őket a nap.*” 213), amelyben viszont már nem követi az addigi jelen idejű

narrációt, hanem az elbeszélő visszatekint az elraktározott, rögzített képsorokra, mintha egy filmsort hívna elő.

„Miután otthagynom Blairt, a Wilshire-en indulok el, aztán ráhajtok a Santa Monicára, aztán a Sunsetre, és Beverly Glenen át megyek Mulhollandbe, és Mulhollanden át Sepulvedába, és Sepulvedán át Venturába, aztán áthajtok Sherman Oakson Encinóba, majd Tarzanába, és azután Woodland Hillsbe. Megállok egy Sambo'snál, amelyik egész éjjel nyitva tart, és egyedül ülök egy nagy, üres bokszbán, és feltámadt a szél, és olyan erősen fúj, hogy rázkódnak az ablakok, és a zajuk, ahogy remegnek és kis híján kitörnek, betölti a kávézót.” (62)

A már említett freese-i „lazán szerkesztett városi pikareshz” definícióra a fenti részlet kitűnő példa. Az utca- és útnevek többletinformációt nem hordoznak, pusztán a mozgás irányának formális jelölői lesznek. Hasonló ez a szöveg márkákat, popkulturális termékeket megnevező eljárásához, amely „egyfajta felületi referencialitással dolgozik, ami egyfelől információ- túlادagolással jár, másfelől viszont éppen hogy információhiánnyal, hiszen a referenciáknak nincs mélysége. Ilyen értelemben se nem referenciális, se nem ön-, illetve non-referenciális, hanem hiper-referenciális: a referencialitás referenciáját hozza létre, azt »járatja csúcsra.«.”⁹ Mivel az információ-túlادagolás a befogadó számára követhetetlen (az irányváltások sokasága nem elképzelhető), pont ezért lép fel az információhiány érzete egyaránt. Ez az eljárás Clay narrációjának egészére érvényes, ahogy az az idézet második mondatában megmutatkozik, amely lényegében külső ingerek leírása, belső ingert megjelenítő kommentár nélkül. Ehhez ad keretet a szöveg legalapvetőbb és leggyakoribb jelensége, a mellérendelések-ből építkező mondat szerkesztés, azon belül a kapcsolatos mellérendelés használata, így téve lehetővé az események ok-okozatiságba nem rendezettségének hangsúlyozását. Ugyanez megy végbe a részletben

⁹ BÁN Zsófia, *Túl a minimalizmuson*, Prae, 2004/2, 11.

megrajzolódó útirányhoz köthető állomások (szórakozóhelyek, bárók, pubok) nevével kapcsolatban is. A nevek az egymástól megkülönböztetést segítik, azonban az elbeszélő tapasztalatai éppen az ellenkezőjéről, egy olyan fokú monotonitásról, egyhangúságról tanúskodnak, amelyben a tartózkodási hely nevének feltüntetése ironikusan hat („*A tavalyi nyár. Mire is emlékszem róla? Klubokban lógunk: The Wire, Nowhere Klub, Land's End, Edge.*” 108), illetve a helynevek metaforikusan is a tulajdonságnélküliség felé mutatnak (pl.: *Semmi Klub*). Továbbá a szereplők tulajdonságnélküliségére már a regény címe is ráirányítja a befogadó figyelmét. A karakterek egyformasága válik közös ponttá, amely mentén egyfajta öntükrözés történik. A szövegben Clay több ponton is eltöpreng saját egyediségén, felmerül benne a kérdés, hogy mi az, ami megkülönbözteti a szinte ugyanúgy jellemzett szereplőktől („*mindannyian egyformák: vékony, lebarnult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenttelen hang, és az jut eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők.*” 155), de ezek a ritka önreflexiók nem mutatnak túl egy sekélyes benyomás érzetén.

Az individualitás száműzése vezet a szöveg egyik visszatérő szolamához, az eredetileg egy üdülési reklámtábla kontextusából kivett *Itt eltűnhetsz* szlogenhez. A dekontextualizálódott mondat értelmezhető a tömegben való feloldódás, az egyént a másiktól megkülönböztető jegyek elvesztésének, és az ezzel járó kényelemérzet – elvégre mint üdülési reklámszlogen érvényesül az eredeti jelentése – metaforájaként. Az eltűnés a nagyvárosi narratíva egyik tematikus pontja. Julian „eltűnése” reflektál leginkább a Los Angeles-i léttapasztalatra: Clay ekkor írja úgy le a várost mint egy olyan helyet, ahol „*eltűnhetsz anélkül, hogy észrevennéd*” (181), saját reflexióval egészítve ki a reklámszlogent, azonban a morális kinyilatkoztatás hiánya szembe-tűnő, mert Clay maga is tárgy a morális ítélőképeség felfüggesztését problematizáló megállapításának. Itt kerül egymás mellé a regény két legfontosabb szereplőjének nagyváros-tapasztalata és a szövegben

kijelölt pozíciója: Clay mint passzív szemlélő és a történeteket csak rögzítő „kamera”, illetve Julian mint a történet elszenvadó, a felvett jelenetsort megélt személy. Érdekes lehet megvizsgálni az eltűnés mediális aspektusát is, mivel a közvetettség egy köztes állapotot hoz létre, a rögzített képek szereplői maguk sem tudják, hogy a valóságban, vagy a valóság reprezentációjában képzelik magukat jobban jelenlévőnek.¹⁰

„CSAK HOGY RAJTA VAGYUNK, HAVER – MONDTA” – A MOZGÁS ALAKZATAI

A Peter Freese-i meghatározásból ezennel nem a várost, hanem a pikareszk megnevezést emelem ki. Egy nagyobb kutatás témája lehetne a út toposz alakzatainak feltárása az amerikai irodalomban, illetve az úton levést tematizáló művek összehasonlítása. Adja magát a Kerouac *Úton*jával való párhuzamba állítás, mint ahogy arra egyes kiadások sarkallják az olvasót, de jelen dolgozatban azonban nem célom kifejezni az említett párhuzamot. Az viszont igen, hogy a *Nullánál is kevesebb* a popkultúra számtalan klisés eleméből építkezik, így az úthoz köthető pozitivizmus, az úton levés boldogsága – még ha az céltalan is – értelemszerűen ironikus kontextusba helyeződik.

¹⁰ „Ennek kultúrkritikai olvasata könnyed adódik: nincs közvetlen érintkezés vagy kapcsolódás két ember között, az emberi gesztusok műviak, csupán egy műsor részeként jelennek meg és továbbítódnak a tétlen befogadó számára, akinek viszszaesetelési lehetősége nincsen, így interpeszonális kapcsolatra sem tehet szert. A magától értetődőnek tűnő megjegyzés azonban a kamera-képernyő-kép hármában arra is felhívja a figyelmet, hogy ember és világ közt soha sem üres a tér, s amint a képernyő a kamera által befogott, szelektált és bizonyos tekintetben mesterséges eseményt jeleníti meg, úgy azt ezt szemlélő narrátor az események hasonló „kimetszését” és közvetítését végzi, hangsúlyos (értelmezői vagy morális) reflexiók nélkül.” FODOR, L. VARGA, *i. m.*, 55–56.

A mozgás terének leszűkülése miatt az ismétlődések lesznek meghatározói az úton levés tapasztalatának. A városban ide-oda mozgó szereplők szükségszerűen ugyanazokon a helyeken találják magukat, mivel tulajdonképpen „*itt nincs semmi*”.¹¹ Ez a kijelentés egyszerre minősíti az adott tartózkodási helyet, viszont magába foglalja a helyváltoztatás kényszerét is, mivel helyek egymáshoz viszonyításáról ad számot. Az „*itt nincs semmi*” életérzése az ismétlődések megtapasztalása mentén értelmezhető,¹² tehát hiába törekszik a narrátor a mozgási energiák felszámolására, mert az a hasonlítás a mozgás megléte nélkül nem értelmezhető. Ez a látszólagos mozgatóerő viszont korántsem jelenti a tényleges, nem csak formális motiváció meglétét. A mozgás motiválatlan helyváltoztatássá válik.

A regény megszerkesztettségében a városi pikareszk, a motiválatlan helyváltoztatás akként jelenik meg, hogy a rövid fejezeteket nem tartja össze koherencia. A kronologikus elrendezésre való kísérlet értelmét veszti, hiszen a szünidő két végpontján kívül csak

¹¹ „– *Hát, szerintem vissza kéne menned – mondja zsebre téve a pénzt. [...]*

– *Már hogy mit nem tudsz, hogy akarod-e?*

– *Nem tom. Ott se más semmi.*” (34)

„– *És te mit csináltál, haver? – kérdezi Rip.*

– *Hát, nem sok mindent – mondom.*

– *Aha, nemigen lehet már csinálni semmit se – mondja.*” (129)

„– *Tényleg visszamész az egyetemre – mondja.*

– *Asszem. Itt nincs semmi.*

– *Arra számítottál, hogy találsz valamit?*

– *Nem tudom. Sokáig itt voltam.*

»Mintha örökké itt lettem volna.«” (208)

¹² „– *Lehet, hogy megismételik, és akkor figyelmesebben megnézheted – mondja Blair, és már majdnem vigyorog.*

– *Ó, persze, biztosan megismételik – ért egyet vele Kim, és vigyorog, és végigméri Troyt.*

– *Tényleg? – kérdezi Lene reménykedve. Tüzet adok neki.*

– *Mindent megismételnek – mondja Blair. – Mindent.*” (101)

a karácsony és az újév referenciális pontjai találhatók meg. Vagyis a befogadó bár azonosíthatja a történesek időrendiségét, csak éppen ennek semmilyen jelentősége nem lesz. Ok-okozatiságot szintén nehéz felállítani a fejezetek között, leszámítva a Julian-szálat, amely „az elbeszélten jelenben [...] az egyetlen valamelyest kauzális és kontinuos történet-szál”¹³ a fejezetek egymással felcserélhetővé, helyettesíthetővé válnak. Inkább az egyes motívumok felől lehet rendszert alkotni (például afelől, hogyan ismétlődnek az egyes dialógusok). Analógia jön létre a mozgást tematizáló vonás és a regény szerkezeti felépítése között: a mozgást motiválatlan helyváltoztatássá degradáló ismétlődések és a kauzalitást nem mutató történetvezetés kerül egymást értelmező viszonyba.

Továbbá a szövegben megfigyelhető, hogy az érkezés a távozás szükségszerűségébe konvertálódik. A fejezeteknek egyfajta negatív dinamikát ad, hogy többnyire Clay távozásával érnek véget, vagy a távozás lehetőségének fontolgatásával telnek el (ilyen többek között Daniel bulijának jelenete). Ezt a távozást a már említett „*itt nincs semmi*” kijelentés kognitív oldala indokolja. A mikroszinten megfigyelhető távozáskényszer érvényesül a *Nullánál is kevesebb* egészére is. Az időbeli keretet adó szünidő ugyanígy felírható az érkezés-távozás viszonyrendszerén belül. A fenti logika szerint az érkezés interpretálható a más helyről (New Hampshire-ből) való távozás, illetve majd a New Hampshire-i visszatérés szintén a Los Angeles-i távozás következményeként, a kettő között eltelt idő pedig a megismerés idejének feleltethető meg. A megismerés előtt viszont Clay már rendelkezik a „*itt nincs semmi*” és az ebből eredő mozgáskényszer tapasztalatával, hiszen annak hatásaként történt a helyváltoztatás. Mindez azt támasztja alá, hogy az adott időkereten és a nagyvárosban „rögzített” képsorok milyenségén kívül, a távozás szükségszerűsége ebből az aspektusból is megjelenik, az érkezés

¹³ FODOR, L. VARGA, *i. m.*, 31.

és a távozás közti kölcsönhatás, következetesség és dinamika a szöveg fontos szervező jelensége.

MEDIALITÁS ÉS NARRÁCIÓ: A NÉZÉS MINT MOTÍVUM

Az eddigi pontokat összekapcsolva: adva van tehát egy egyes szám első személyű elbeszélésforma, amely viszont száműzi magából a regiszter prózapoétikai eszköztárának nagy részét, az én névmás csak formális jelölése lesz a narráció diszkurzív határainak, az elbeszélő-főszereplő nézőpontja a kamera tárgyilagosságát, objektivitását veszi fel. Ez az eljárás lehetőséget biztosít külső szólamok beleíródására Clay narrációjába. Ilyen külső szólam az olvasás fókuszpontjaira rávilágító intertextualitás, illetve a rögzítő/tároló médiumok tartalmainak beemelése (például tévéműsor, rádió hangjai), amelyek jelentésadó funkcióval rendelkeznek, „elbeszélőn túlható szövegmozgásokként”¹⁴ érvényesülnek. A „városi pikareszknék” megfeleltetés és Clay magára mint rögzítő készülékre való hivatkozása között a nagyvárosi léttapasztalat dokumentálása teremt kapcsolatot, Clay mozgása pedig felírható a „*sehol nincs semmi*” kijelentés mozgáskényszerének elve alapján, ám az érzézés-megismerés-távozás hármából a tapasztalt világ értelmezése hiányzik, vagy nagyon csekély számban mutatható ki. Tehát Clay mint „kamera” a Los Angeles-i tartózkodása alatti eseményeket dokumentálja, de az információk jelentésének feldolgozására a mozgáskényszer nem ad lehetőséget:

„Volt egy dal, egy helyi együttes dala, amit akkor hallottam, amikor Los Angelesben voltam. Los Angeles volt a címe, és a szavak és képek olyan élesek és keserűek voltak, hogy a dal napokig az agyamban visszhangzott. A képek, mint később megtudtam, személyesek voltak, és senki, akit ismertem, nem osztozott bennük.

¹⁴ FODOR, L. VARGA, i. m., 47.

Bennem olyan képek születtek, ahogy az emberek megőrülnek attól, hogy a városban élnek. Képek szülőkről, akik annyira éhesek és kielégületlenek, hogy megeszik saját gyerekeiket. Képek velem egykorú fiatalokról, akik fölemelik tekintetüket az aszfaltról, és elvakítja őket a nap. Ezek a képek velem maradtak azután is, hogy elhagytam a várost. Olyan erőszakos és rosszindulatú képek, hogy hosszú-hosszú ideig mindent csak hozzájuk tudtam viszonyítani. Miután elutaztam.” (212)

A magyar fordítás pontosításra szorul a „*Bennem olyan képek születtek...*”, kezdetű résznél, mert azt az érzetet kelti, hogy Clay nem a képeket rögzíti, hanem maga alkot képet, noha az eredeti szöveg a semlegesebb birtokolásra helyezi a hangsúlyt: „*The images I had were of people being driven mad by living in the city.*” (195). Továbbá az időbeli eltávolítás és a képek mint referenciapontok kiemelése is jobban érvényesül az angol eredetiben: „*These images stayed with me even after I left the city. Images so violent and malicious that they seemed to be my only point of reference for a long time afterwards. After I left.*” (195, kiemelések tőlem). Ez a regény utolsó fejezete, amely elkülönül a többitől, mivel múlt idejű a narrációja, és a tapasztaltak értelmezéséről nyilatkozik, de csak annyira képes az elbeszélő, hogy leszögezze a nagyváros referenciapont-szerepét, illetve leválassza a jelentés értelmezésének idejét a cselekmény idejéről. A *Nullánál is kevesebb*-ben az utolsó három fejezeten kívül még egy olyan szál jelenik meg, amelyik nem esik egybe a szünidőben történetekkel: Clay naplójegyzetei, amelyek az emlékezés hiátusát hivatottak kitölteni – változó sikerrel képesek erre. Ezek megjelenése viszont szintén nehezen egységesíthető: már az előtt olvasható egy naplórészlet, mielőtt maga a naplóírás a szövegben szóba kerülne, és a tipográfiai elkülönítés formális vetületén kívül általában más nem jelzi az elkülönülést.

A nézés mint a világ vizuális tapasztalásának módja nagy hangsúlyt kap a szövegben. Ez egyenesen következik Clay narrációjának

stílusából, amelynek fő jellemzője, hogy a látható dolgok leírásához nem kapcsolódik a történetek motivációjának feltárása, illetve a vizualitás sokszor elnyomja a hangot (például a lehalkított MTV csatorna esetén). A jelenet, amelyben Muriel heroint használ Kim újévi partiján kiváló példa arra, hogy a nézés során a másik érzékelése milyen változásokon megy keresztül, illetve hogy a jelek hogyan válnak többértelművé, hogyan vesztek el referenciájukat a közvetítettségkor.

„Látom a tűnyomokat, Blairre nézek, aki csak bámulja Muriel karját.

– Mi folyik itt? – kérdezi Kim. – Muriel, mit művelsz?

Muriel nem szól semmit, csak ráüt a karjára, hogy találjon egy vénát, én pedig a mellényemre nézek, és a frász jön rám, mert tényleg olyan, mintha megkéselték volna vagy valami.

Muriel tartja a fecskendőt, és Kim suttog: – Ne csináld! –, de reszket az ajka, és izgatottnak látszik, és látom, hogy mosoly játszik a szája szegletében, és az az érzésem, hogy nem komolyan mondta, amit mondott, és ahogy a tű beleszúródik Muriel karjába, Blair feláll, s azt mondja: – Én megyek –, és kimegy a szobából. Muriel lehunyja a szemét, és a fecskendő lassan megtelik vérrel.

– Haver, ez vad – mondja Spit.

A fényképész csinál egy képet.” (87–88)

Az idézett szöveghelyen Muriel a központi szereplő, akihez azonban csak Kim szól, mintha csak Kim érintkezne vele. Ő három kérdést tesz fel (*„Jól vagy? Mi folyik itt? Muriel, mit művelsz?”*), illetve egy felszólítást intéz barátnőjéhez (*„Ne csináld!”*). Mindhárom kérdés értelmetlen, mivel Kim pontosan tudja, hogy a pszichiátriáról nemrég kiengedett Muriel nincs jól, és egész nyilvánvaló az utolsó két kérdése előtti bekezdésből, hogy Muriel éppen heroinozásra készül, tehát a három kérdés formális lesz. Kimnek valahogy fel kell

lépnie az interakcióban, és felvesz egy olyan szerepet, amely alapján féltő, aggódó barátnőnek tűnhet, aki próbálja lebeszélni Murielt a szerhasználatról.

Clay viszont Muriel mellett Kimet, Kim reakcióját is figyeli. Kim reakciója megjelenik Clay interpretációjában is: Clay megfigyeli, hogy inkább kéjes vigyor látható Kim arcán, belső vágyai ellentmondásban vannak azzal, amit magáról el akar hitetni, hiszen arra szólítja fel a barátnőjét, hogy ne csinálja, miközben testközelből szeretné látni, ahogy belövi magát Muriel. Erre azonban csak Clay közvetítésén keresztül látunk rá. Tehát amíg Kim Murielt nézi, Clay már azt is nézni fogja, hogy Kim hogyan viselkedik előttük. Claynek tehát négy megfigyelői pozíciója van: az első Muriel nézése, amint belövi magát, a második Blair nézése, amint Murielt nézi, a harmadik önmagára vonatkozik; halottnak látja magát („*mintha megkéséltek volna*” 88). Ez az asszociáció rögtön azután következik, hogy látja Murielt beleszúrni a tűt a kezébe; Clay nem képes morális következtetést levonni, hanem a saját halálára gondol, nem képes értékelő kommentárra – a halálra asszociálás ennek megjelenítése. A negyedik Kim nézése, amint Murielt nézi, a Kim arcán megjelenő vigyor, amit leplezni próbál. És egy fényképész örökíti meg mindannyiukat – a képet Kim szobájának falán fogja viszontlátni Clay (151).

A nézés motívumán keresztül mosódik el a valóság és a fikció közötti határ, közelít egymáshoz a valóságban szerzett tapasztalat a filmvásznon látottakéhoz. A következő három részletben jól megfigyelhető ez a kétirányú mozgás, amely során a szem és kamera közti párhuzam is létrejön.

„– Hé, Trent, kezdődik, haver – szól ki egy fiú a házból. Trent megveregeti a vállam, kacsint, és azt mondja, meg kell néznem valamit, int Blairnek és Danielnek, hogy jöjjenek ők is. [...] Mindenki fölfelé néz, a nagy tévéképernyőre. Arrafelé nézek én is. [...] A fekete faszi összekötözi a fiút a padlón, [...] aztán

megdugja a fiút, aztán megdugja a lányt, aztán kísétál a képből. [...] – Fogadjunk, hogy igazi – mondja Trent kissé védekezően.” (157)

„Daniel egy lányról beszél, akit ismer. [...] – Helyes lány, tizenhat éves, itt lakik nem messze [...]. Aztán még LSD-t is ad neki [egy srác], és elviszi valami buliba [...], aztán mindenki megkeféli, aki ott van. Na mit szólsz?

– Hát... elég szörnyű.

– Jó filmötlet, mi?

Hallgatok. – Filmötlet?” (163)

„[...] Rip lakása a Wilshire-en van, és amikor odaérünk, bevezet minket a hálószobába. Egy pucér lány fekszik a matracon [...]. Szét van tárva a lába és odakötözve az ágy két sarkához, a keze meg össze van kötözve a feje fölött. [...]

– Nézhettek, ha akarjátok.

Kimegyek a szobából.” (193, kiemelések tőlem)

A megerőszkolás először konkrét filmként tűnik fel az első szövegrészletben, habár már itt is felmerül a fikcionalitás kételye („*Fogadjunk, hogy igazi*”). A mediális tartalom kettőségének problémája jelenik meg: a befogadó nem tudja eldönteni, hogy a film a valóságot dokumentálja, vagy pedig egy fikciót hoz létre különböző utánczó technikák használatával. A második rész csattanója, hogy Daniel úgy ad elő egy történetet, mintha az valóság lenne, úgy hivatkozik a lányra, mintha az tényleg létezne, miközben mindössze egy filmötletről van szó, amely agresszivitásához hasonlóval Daniel és Clay már a Trentnél mint nézők szembesültek, illetve amely megvalósulásának szemtanúja lesz Clay Rip házában. Daniel a szövegében a képiség nem rázza meg Clayt („*Hát... elég szörnyű*”), de mindenesetre hatással van rá, értékelésre készíti. Ez szintén hasonlít arra, ahogy reakciót váltat ki az első jelenetben a film a nézőiből. Clayben az

talán nagyobb megdöbbenést okoz, amikor Daniel szembesíti vele, hogy csak egy filmötletéről van szó, így a szöveg kétszeresen ábrázolja a hatáskeltés poétikáját. Az utolsó részletben pedig a nézett film és a kitalált film ér össze a valóságban. A kikötözött lány képének valóságként érzékelése viszont elbizonytalanodik azáltal, hogy éppen a vizualitáson keresztül történik a befogadás, éppen úgy, ahogy az első jelenet filmjénél. Ezt a szöveg a nézés szerepének hangsúlyozásával jelöli, amely kapcsolatot teremt az idézett fejezetek között – habár Daniel esetében a nézés mint odaképzelt cselekvés értendő. A valóság fikcióként való felfogása tehát oda-vissza mutató folyamat: ugyanúgy megkérdőjeleződik a film fiktív mivolta, mint a valóság valóságossága. Clay szenvtelen, objektív, tárgyilagos elbeszéléstechnikája sem törekszik jelölve elválasztani a kettőt, és tematikusan is nyomatékosan jelen van a filmrendezők, producerek, reklámszínészek világa.

Ha Clay nézőpontját egy kameráénak, történetelmondási stílusát pedig a kamerából adódó objektivitásnak feleltetjük meg, az azt jelenti, hogy Clay nagy többségben a világ vizuálisan befogadható oldalát rögzíti elbeszélésében. Azonban azt nem mondhatjuk, hogy a törekvés sincs meg a látható dolgokat mozgató nem látható, rejtett dolgok megismerésére. Olvasatomban Clay erre tesz kísérletet az egész szövegben. A *Nullánál is kevesebb* tétje az, hogy milyen mértékben képes az elbeszélő-főszereplő az őt körülvevő dolgok megismerésére: egy-egy régi barát (Julian, Muriel) eltűnése okainak kiderítésére, saját romlástörténetének rekonstruálására (erre szolgálhatnak eszközül a naplóbevéágások), a brutalitás és perverzitás gyökereinek megkeresésére. A problémát viszont az jelenti, hogy Clay a megismerés során nem képes túllépni a dokumentáció keretein, azaz a kamera rögzítő-tároló funkcióján. A nem látható leírásakor is a csak látható dolgok rögzítésének foglya marad. Erre a Julian-szál a legjobb példa. Ez testesít meg ugyanis valamilyen rejtélyt, amelynek megoldása ha nem is izgatja, de mindenképpen foglalkoztatja Clayt. A szakirodalom ehhez a szálhoz kapcsolja a szinte egyetlen

motivációt Clay részéről,¹⁵ aki „látni akarja a legrosszabbat”, meg akar győződni arról, hogy az „ilyen dolgok valóban megtörténhetnek-e” (176). Ezt azzal a meglátással egészíteném ki, hogy ez a motiváció csak része a fent említett egész regényre jellemző megismerési kísérletnek, viszont a szöveg értelmezésében valóban ez az egyik legfontosabb jelenetsor. Clay a Juliannak kölcsönadott pénz miatt látja a legrosszabbat, és a később felvett pozícióiból kiindulva (az üzletember a sarokba állítja, hogy nézze Juliant és őt, Julian és Finn mintha észre sem venné a mosdóban, amikor veszekednek), amely esetekbenben talán az egész regény folyamán a legpasszívabb, éppen amikor a legnagyobb ingerek érik, jogosan felmerülhet az az analógia, hogy Clay mintha egy dokumentumfilm megtekintésére váltott volna jegyet. A passzivitás pedig a regény címében jelölt semmihez közelítésnek, nullánál is kevesebb léttapasztalatnak megjelenítése. Ez azt mutatja, hogy amikor Clay a dolgok mélyére próbál tekinteni, a megismerés lehetőségének határaival találja szemben magát, mert a dokumentálás kényszere (újságcikk-kívágások)¹⁶ és a megismerés eszköztára (látható leírása) elnyomja, nem engedi érvényesülni a befogadott jelek értelmezését. A jelentés helye tudatosul, de maga a jelentés nem: „Elalszik, én pedig lemegyek, ki a házból, és leülök a jacuzzi mellé, nézem a megvilágított vizet, száll belőle a gőz, figyelmeztet valamire.” (161) A Julian-szál központi szerepét az is hangsúlyozza, hogy itt jelenik meg Finn, Julian stiricije, aki, habár az egész regényben csak háromszor tűnik fel, olyan mintha több helyen

¹⁵ „[H]iszen noha Clay jóformán a regény egészében úton van, helyváltoztatásaihoz (kivéve a Julian-történetet) önmaguk hétköznapi esetlegességein túl semmiféle célképzet nem társul.” FODOR, L. VARGA, i. m., 36.

¹⁶ „És emlékszem, hogy akkor kezdtem újságvizsgálásokat gyűjteni; volt valami tizenkét éves kölyökről, aki véletlenül lelőtte az öccsét Chinóban, egy másik egy indiói srácról szólt, aki odaszögezte a gyerekét egy falhoz vagy ajtóhoz, már nem emlékszem, aztán lelőtte, belelőtt a fejébe [...]. Csomó ilyen újságvizsgálást gyűjtöttem össze akkoriban, gondolom, azért, mert bőven volt mit gyűjteni.” (78)

szimbolikusan lenne jelen. Erre példa a Clay apjával való párhuzam,¹⁷ és az, hogy Blair apjának fiúszereetője, akivel többször is találkozik Clay, Finn egyik futatott fiúja. Finn felbukkanása hasonlít David Lynch *Mulholland Drive* című filmjének azon jelenetére, amelyben egy rövid időre a néző számára láthatóvá válik az eseményeket a háttérből mozgó torz alak, aki a hatalom és az erőszak szimbólumát testesíti meg.

ÖSSZEGZÉS

Írásomban a *Nullánál is kevesebbet* mint nagyvárosi narratívát értelmeztem. A regény olvasható egy „lazán szerkesztett városi pikareszk-ként”, amelyben a mozgás, az úton levés toposza elveszíti allegorizmusát, céltalan, logika nélküli helyváltoztatássá redukálódik. Ez figyelhető meg a videoklipszerű rövid fejezetekből építkező történetvezetésben is. Az elbeszélt eseményeket nem tartja össze semmilyen oksági láncolat, a „cselekménynek” csak a két időbeli határát lehet meghúzni (érkezés és távozás), minden egyéb kronológiai rendezésre tett kísérlet kudarcra van ítélve, mivel, leszámítva a Julian-szálat, a fejezetek narratológiaiailag fölcserélhetők. A motiválatlan, tét nélküli helyváltoztatás így válik a szöveg elbeszéléstechnikai önreflexiójává, illetve lesz allegóriája a szereplők indítékainak („– *Maradjatok – Daniel próbál felemelkedni a nyugágyról, de nem sikerül. – Miért? – kérdezem. – Csak hogy itt legyetek.*” 58). A nagyvárosi léttapasztalat leképződéseként szintén jelentőségre tesznek szert a szöveg mediális aspektusai: film, kamera, televízió mint rögzítő és tároló médiumok a regény egyik legjelentősebb tematikai és narratológiai pontjai. Clay elbeszélése a látott világ leírására szorítkozik, vizuális kivetülését olvashatjuk. Motivációk, belső összefüggések leírása,

¹⁷ „Észreveszem, hogy látni apám Century City-i tetőlakását, és üldözési mánia kerít hatalmába, arra gondolok, vajon apám lát-e engem.” (171)

a jelek értelmezése és az önreflexivitás teljesen hiányzik. Az elbeszélői hang a lehető legjobban tárgyilagossá, személytelenné válik, ami a fényképezőgép/kamera sajátosságaira, narrációban a filmes technikák személytelenségére hasonlít, sőt a regény utolsó bekezdésében mintha Clay magára mint médiumra hivatkozna, ami rögzít, tárol egy külső személy (olvasó/néző) számára.

A látható leírásán túl azonban feltételeztem egy másik aspektust is: ez volt a szem/kamera. Így értelmeztem a szöveg szinte egyetlen „előrehaladó cselekményszerűség”¹⁸ szálát, Julian „pokolra szállását”. Ezen a ponton Clay választása motiváltnak tűnik („*láttni akarom a legrosszabbat*” 176), arra irányul, hogy dokumentálja gyerekkori barátjának romlástörténetét. Viszont a nem látható feltárásakor az elbeszélő megint csak a vizualitás és a jelenidejűség keretein belül képes működni. Ugyanazokkal az eszközökkel írja le a történeteket, szerepe pusztán a megfigyelés lesz, a rögzítés, illetve később nem képes visszaemlékezni az eseményre. Clay a másik jeleit és a jelentés helyét felismeri, de értelmezni nem tudja egyiket sem. Clay narrációja tehát egy nullához közeli állapothoz közelít, mert az elbeszélésében nem jelenik meg semmi, ami a saját individualitásához köthető a formális egyes szám első személyen kívül, egy kamera tárgyilagosságát, személytelenségét reprezentálja. Az intertextusok jelentésadó szerepe itt fejt ki hatását, itt válik „elbeszélőn túlható szövegmozgássá”,¹⁹ lesz szerves eleme a narrációnak, amennyiben olyat tudnak közölni, amelyre Clay elbeszélésmódja nem képes.

Összességében tehát kapcsolatot feltételeztem a regény tere (Los Angeles), az elbeszélő-főszereplő Clay mozgása, és így szert tett tapasztalatok ábrázolása között. Szövegrészletek elemzése után azt a konklúziót szűrtem le, hogy ez az összefüggés fennáll, és szerves részét képezi a regény elbeszéléstechnikáinak.

¹⁸ Michael SCHUMACHER, *Interjú Bret Easton Ellis-szel*, Helikon, 2003/1, 93.

¹⁹ FODOR Péter, L. VARGA Péter, *i. m.*, 47.

HIVATKOZOTT IRODALOM

BÁN Zsófia, *Túl a minimalizmuson*, Prae, 2004/2, 5–12.

FODOR Péter, L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei*, Bp., Palimpszeszt/Prae.hu, 2012.

Peter Freese, *Entropy in The MTV Novel? = Modes of Narration: Approaches to American, Canadian and British Fiction*, eds. Ringard M. NISCHIK, Barbara KORTE, Würzburg, Königshausen, Neumann, 1990.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?*, It, 1995/4, 495–541.

Jay McINERNEY, *Fények, nagyváros*, Bp., Európa, 2007.

Michael SCHUMACHER, *Interjú Bret Easton Ellis-szel*, Helikon, 2003/1, 88–101.

KOVÁCS DOMINIK

A gasztrokulturális elemek megjelenése és az ételadás gesztusának a személyközi kapcsolatokra gyakorolt hatása Tóth Krisztina *Akvárium* című regényében

BEVEZETÉS

Palacsinta, lángos, flódni, rizsleves, citromízű savanyú nápolyi, fasírt, tejeskávé és száraz kifli. Néhány példa a Tóth Krisztina *Akvárium* című regényében megjelenő gasztronómiára. Mit tud elmondani a szöveg az ételkultúra bemutatásával, szerepletetésével? Milyen többletjelentéssel bírhat egy adott gasztronómiai elem a regény kontextusában? A regény gasztrokultúrája nem csak az olvasó számára árul el információkat a mű szociokulturális háttéréről, játékidéjéről – az ételutalások szimbolikája a regény fiktív terében, a szereplők személyközi kapcsolataiban is érvényesül.

A tanulmány célja Tóth Krisztina *Akvárium* című regényének e szempontrendszer alapján történő vizsgálata. A szereplők közötti kontaktus bemutatásában, az egymással való megismerkedésükben

és a véleményük kialakításában is hangsúlyos helyet foglal el az együtt étkezés családi eseményének folyamata, az ételadás, az étel felkínálása és visszautasítása. Különösen az utóbbi kommunikációs aktusok esetében szolgál egy releváns vizsgálati szempont alapjául a megjelenő étel minőségének bemutatása, amely a narratív funkciója (a befogadó érzékeire való negatív vagy pozitív hatás, undorkeltés, atmoszférateremtés, státuszszemléltetés), tehát a szereplő identitásának ismertetése mellett befolyásoló tényezőként hat a regény cselekményére is, hiszen alakíthatja a szereplők egymáshoz való kötődését. Szép Szilvia a következőket írja Átlátszó falak közt alvó korpusz című, az *Akvárium*ról szóló kritikájában. „Mind a *Pixel* és mind az *Akvárium* szereplőire jellemző az illatban, ízben, látványban metonimikusan elinduló értelmezés.”¹

A GASZTROKULTURÁLIS ELEMELK FUNKCIÓJA

Tóth Krisztina *Akvárium* című regénye 2013-ban jelent meg a Magvető Kiadó gondozásában.² A fekete humorral, naturalista eszközökkel és pontos szociografikus utalásokkal megírt regényben egy meglehetősen bonyolult háttérű család története olvasható, Klárimamáé, Veráé és Vicáé, azonban az említett család képlete ennél jóval bonyolultabb, ugyanis Klárimama örökbe adja a negyvenes évek végén született leányát, akit egy szegény család fogad örökbe, ennek a családnak a tagjai: Edit néni, Jóska bácsi és Edu, a néni mentálisan beteg testvére. Vera felnőtté válása után saját családot alapít. Fontos megemlíteni Lalit is, Vera majdani férjét, aki a hatvanas-hetvenes évek magánvállalkozója, ahogyan anyósa, Klárimama minősíti: „az a maszek”.³ Lali legfőbb motivációja az

¹ SZÉP Szilvia, *Átlátszó falak közt alvó korpusz*, A Vörös Postakocsi, 2014/1–4, 118–120.

² TÓTH Krisztina, *Akvárium*, Bp., Magvető, 2013.

³ Uo., 10.

anyagi előbbre jutás és az ezáltal megkaparintható családon belüli vezérszerep.

Az *Akvárium* fent említett szereplői, Klárimama és a nevelőszülők egyaránt teljes nincstelenségben élnek, Klárimama munkakerülő, guberálni jár, Edit néniék pedig egy szűk, komfort nélküli lakásban húzzák meg magukat. Az ötvenes évek nyomorúsága mellett a beköszöntő „fridsiderszocializmus” is zavart kelt a szereplőkben (főképp az idősebbekben), akik a társadalmi és környezeti változások ellenére ugyanazok maradnak, ugyanúgy leginkább a túlélés vezérli őket. Ennek a túlélésnek a legnagyobb feltétele az étel, a betevő falat előteremtése. Ehhez kapcsolódóan Visy Beatrix a következőket állapítja meg: „Ebben a közegben csak a test válik jelenvalóvá, az »az a tied, amit megeszel« életelve, amit a néni és Edu tökéletesen elsajátít, és amiből Lali tóparti sütődéi hasznot húznak. Az étkezés (ebédhordás, bevásárlás, főzés, esküvői vacsora) körül forgó élet a szüntelenül ételt tukmáló jó magyar szokás, a kispénzű emberek egyetlen öröme és mindennapos vágykielégítése.”⁴

Visy Beatrix gondolatai mentén továbbhaladva érdekesnek bizonyulnak azok az étkezési és ételadományozási gesztusok, amelyek Klárimamához, Vera vér szerinti anyjához és Edit nénihez, a nevelőszülőhöz kapcsolhatók. Klárimama viselkedéskultúrájában meglehetősen igénytelenség jellemzi a táplálkozás és a táplálás rítusát. Verát éppen a hanyagsága miatt veszik el tőle az apácák, ugyanis nem ad enni a gyerekeknek, ehelyett patkányokat szoktat a házába. E tekintetben nagymamaként sem sikeresebb: unokáját, Vicát is elhanyagolja. „Többnyire nem volt semmi ennivaló, csak ha Klárimama maga evett valamit és hagyott belőle. Ha megéhezett, túrórt kanalizgatott egy bögréből, és pálinkát ivott rá, de ha kedvet kapott, kifőzött egy nagy fazék tésztát is, ami aztán napokig állt a hűtőben, míg síkos és rossz szagú nem lett. Fekete szedret is szedett néha a park fáiról, de csak amit alul

⁴ Visy Beatrix, *Hófehérke és egy darabka tenger*, Holmi, 2013/10, 1324.

*elért, meg ami lehullott a földre, ezért a szeder koszos volt, és időnként dögölt darazsak és hangyák maszatolódtak bele. A halakról viszont soha nem felejtkezett el.*⁵ Míg lánya helyett a patkányok jelentik számára a gondoskodási tevékenységek bázisát, addig az unokája esetében a címadó akvárium halai válnak a változó intenzitással jelentkező mánia célpontjaivá. Toldi Éva egy tanulmányában rámutat arra, hogy Klárimama ebben a kapcsolatában sem tud helytállni: bár megeteti a halakat, azzal nem törődik, hogy a vizük egyre szennyesebb lesz.⁶ Az előbbi idézet összefoglalását adja Klárimama ételkultúrájának, amely által a szereplő megismerhetővé válik: egy produkálni képelen, éppen csak a fennmaradásra törekvő lény csonkult ösztöni háttérrel. Életmódja a legősibb gyűjtögető létformán alapul. Bár csak a legkisebb erőfeszítésekre képes önmaga fenntartásának céljából, és emiatt alig érintkezik az élő, eleven világgal, mégis egyfolytában apró rombolásokat végez azon: a halakat túleteti, az általa kifőzött tésztát hagyja megromolni, felbukkanásával diszharmóniát teremt Vera életében. A kiválasztott regényrészlet olyan információkat árul el Klárimamáról, amelyeket egyedül Vica lát igazán, az egyszerű fordulatokból, az aprólékos megfigyelésekből kivehető, hogy az elbeszélő itt a kislány nézőpontjába helyezkedik. A jelenségekből következő undor és idegenségérzet tehát Vicán keresztül jut el az olvasóig.

Klárimamának több olyan ételhez köthető megnyilvánulása van a regényben, amely viszolygást vált ki a környezetéből, és elidegenítő következménnyel jár. Ilyen például, amikor látogatást tesz Vica óvodájában, és megdézsmálja a gyerekeknek előkészített uzsonnát. Az óvónőkben bizalmatlanság ébred, és ez egy visszautasító gesztusban teljesedik ki: higiéniai előírásokra hivatkozva nem fogadják el Verától a farsangi fánk mellé szánt baracklekvárt.

Klárimama egzaltált életmódjának és személyiségének ellentétéként

⁵ TÓTH, *i. m.*, 13.

⁶ TOLDI ÉVA, *Az Akvárium mint szemiotikai centrum Tóth Krisztina regényében* = T. É., *Önértésváltozatok, identitástapasztalatok*, Zenta, zEtna, 2015, 64.

jelenik meg Edit néni, Vera nevelőanyja, aki jóval határozottabb konyhakultúrával rendelkezik. Kóser konyhát vezet, idegesíti, ha a férjén, Jóska bácsin pálinka- vagy szalonnaszagot érez, félti az edényeit a társbérloktól. Edit néni családjában az együtt étkezésnek szinte szakrális jelentése van, ez főképp akkor lesz egyértelmű, amikor az ágybérlok elfoglalják az együtt étkezés rítusának a terét, a szűk konyhát, így Edit néniék teljes, az otthonukon belül értelmezett gasztrokulturális (és a vallásgyakorlásból kifolyólag szakralitással bíró) rendszere felborul. Az étkezés a nap leglényegesebb pontjának számít, ennek ellenére a családtagok nem kerülnek közelebb egymáshoz érzelmileg, a közös ebédek, vacsorák formálisak, rendre kicsavarodnak. Az örökké gyermeki tudatlanságban élő Edu élvezi ezeket a leginkább.

Edit néni nemcsak a közös étkezést, hanem a közös ételkészítést is fontosnak tartja. Egy alkalommal például fasírtsütésre tanítja Verát – meglehetősen kevés sikerrel. „*Verácska nézte az asztalon a tálat, s eléggé undorítónak találta a máléra duzzadt kenyérdarabot. [...] A kislány rettenetesen unta a főzőcskézést. Még mindig az a szó járt a fejében, hogy indián, sokkal jobban szeretett volna egy sátor mellett guggolni a tábortűznél, mint itt kuksolni ebben a szűk és fülledt konyhában a néni oldalán.*”⁷ Míg kezdetben Verát az ételek hiánya idegeníti el az anyjától (és ez az elidegenülés megismétlődik Vera lánya, Vica esetében is), addig a nevelőszülőknél töltött évek emléke gyakran kapcsolódik össze a negatív hatást keltő kulináris elemek felidézésével, amely pontosan az ételek meglétéből fakad. A későbbiekben például „*káposztaszagú odúként*”, „*ételszagú lakásként*” emlékezik vissza gyerekkorának helyszínére, rosszul lesz, ha megérzi az utált *konyhaszagot*.⁸ Edit néni rendkívül zárkózott személyiség, közlései homályosak maradnak a regény folyamán. Sem a közös étkezés, sem a közös főzés alkalmai során nem nyílik meg a nevelt lánya számára.

⁷ Tóth, i. m., 144.

⁸ Uo., 291.

Ahogy Klárimama a guppik gondozását tudja le az ételadással, a gondterhelt és a megélhetésért küzdő Edit néni Vera nevelésében járja ezt az utat. A kapcsolatuk is egy ilyen gesztussal kezdődik. A gyermek-nevelő intézet konyháján dolgozó Edit néni kenyérhéjat és répát visz Verának, aki közömbösen fogadja az ajándékot. Az ötvenes években játszódo jelenet történeti kontextusát figyelembe véve aligha értelmezhető felületes megnyilvánulásként az ételfelajánlás. Edit néni és Vera egymáshoz kapcsolódásának a fő problémája az, hogy az életmódbeli változások, a hatvanas évek fridzsiderszocializmusának beköszöntése után is ezen a szinten marad a kettejük közötti érzelmi viszony. Edit néni akkor is ragaszkodik az ételadás monoton gesztusához, amikor már lehetősége nyílna más eszközzel is kifejezni a gondoskodását.

Az eddig ismertetettekéből világosan látszik, hogy Edit néni tevékenységében kiemelkedő jelentőséggel bír az ételadás, az ételkészítés. De van-e ennek a zárkózott, korábban súlyos traumákat átélt személyiségnek olyan megnyilvánulása a regényben, amely során nem ad, nem táplál, hanem kap és fogyaszt? Edit néni kétszer kerül ilyen helyzetbe az *Akvárium*ban.

Az egyik helyzet, amikor számára a betevő falatot az az ételadag jelenti, amelyet a szellemi fogyatékos Edunak utal ki a hitközségi iroda. Edunak ez az egyetlen ételadási gesztusa, amely csak közvetett módon nevezhető gesztusnak, hisz Edu ebben is passzív marad, Edit néni eszközként használja hűgát az ételszerzésben. Edu, a boldog tudatlanság embere legtöbbször csak fogyaszt, zabál, undort vagy szájalmat keltve ezáltal a környeztében. Leginkább Klárimamához hasonlítható ez az – egyébként Edu szellemi fogyatékoságából adódó – ösztöni berendezkedés. Nem véletlen, hogy amikor Klárimama és Edu találkoznak, a kedvenc ételeikről beszélgetnek. Edut egy az étkezéséhez kötődő esemény juttatja el a rá irányuló cselekményrész legsúlyosabb pontjáiig, a terhességéig, ugyanis egy citromos nápolyi elfogyasztása, a táplálkozás közbeni animalitás ébreszt érzéki benyomásokat Edu csábítójában.

A második alkalom, amikor Edit néni az étkezés rítusában befogadói szerepet tölt be, már az élete végén, a kórházi betegágyánál történik. Veje, a magánvállalkozó Lali ugyanis az egész folyosót meglepi egy nagy tálca palacsintával. Az álságos, nagylelkűnek tűnő gesztus mögött önös érdekek lakoznak, hiszen Lali ezzel a külvilágnak üzen, az étel mint státuszszimbólum, a hivalkodás eszköze jelenik meg. A regény gasztrokultúrája Lalin keresztül egészül ki a jóléthez köthető elemekkel, a férfi anyagi haszonért cserébe gyakorolja az ételadás gesztusát: magánvállalkozóként egy palacsinta- és lángossütődét üzemeltet.

A regény közege meglehetősen homogénnek tűnik, azonban a gasztronómiai példák és bemutatások által észrevehetővé válik az *Akvárium* által ábrázolt társadalmi osztály belső rétegződése, sokszínűsége. Az eltérő szokások és egyéb kulturális tényezők különbsége, nehezen összeegyeztethetősége, valamint a szereplők közötti érzelmi konfliktusok gyakran egy-egy ételekre vonatkozó utalás által válnak nyilvánvalóvá egymás és az olvasó számára.

A legtöbb ételadási gesztus Verára irányul. Vera – talán Klárimama hajdani hanyagsága miatt – gyerekkorától kezdve rezignált, zárkózott és tompa személyiség, aki cseppet sem fogadja örömmel a kínálásokat. Ő az egyetlen szereplő a regényben, aki látványosan átlép egy társadalmi kategóriát, Lali által megtapasztal egy viszonylagos tárgyi jólétet, ennek viszont az a velejárója, hogy sem vér szerinti anyja személyes világát, életmódját, sem az őt felnevelőket nem érzi a sajátjának, idegenkedik tőlük. Elutasítja Klárimama egyetlen tápláló megnyilvánulását, amikor is az öregasszony gyanús teával kínálja őt, a várandós Verának azonban rettenetes asszociációi támadnak erre. Attól fél, hogy a teák elfogyasztása után elvetél, vagy torzszülöttet hoz a világra. Hasonló ellenérzések működnek benne, amikor Edit néni traktálja őt *zsírkarikás levesekkel*. Az ételekhez való viszonyulása egybefügg a kínáló személyektől való tartózkodással. A teával és a levessel szembeni idegenkedés a meggazdagodásból, a jólétből

fakadó múltelvetés, Vera önmaga előtti eredettagadásának eszköze. De Vera nemcsak a múltjának alacsonyabb egzisztenciájú személyeivel szemben folytat ellenállását, hanem a jólét képviselőjével, az agresszív és bántalmazó férjével szemben is. Miután rájön, hogy Lali megcsalja, a lángosozóban található süteményeket lehúzza a vécén. Az ételek megtagadása, megsemmisítése néma ellenállásként, indulatkielégésként értelmezhető, Vera ugyanis e tetteit követően sem Klárimamától, sem Edit nénitől nem tud ténylegesen eltávolodni, a Lali okozta sérelmeket is elfojtja magában, és nem lép ki a házasságból.

ÖSSZEGZÉS

A fenti példák alapján megállapítható, hogy az *Akvárium* személyközi kapcsolatainak alakulásában, a szereplők közötti kommunikáció során döntő jelentőséggel bírnak a gasztrokulturális elemek. Ezek az elemek – amellett, hogy a regény cselekményének alakítói – kulcsfontosságúak a narratív egész tekintetében is. Atmoszférateremtő esztétikai jegyekként, szociografikus vagy etnikai-vallási utalásokként egyaránt értelmezhetők – ezeknek a szempontoknak a körüljárása további kutatási lehetőséget rejt magában.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- SZÉP Szilvia, *Átlátszó falak közt alvó korpusz*, A Vörös Postakocsi, 2014/1–4, 118–120.
- TOLDI Éva, *Az Akvárium mint szemiotikai centrum Tóth Krisztina regényében* = T. É., *Önértésváltozatok, identitástapasztalatok*, Zenta, zEtna, 2015, 62–72.
- TÓTH Krisztina, *Akvárium*, Bp., Magvető, 2013.
- VISY Beatrix, *Hóféherke és egy darabka tenger*, Holmi, 2013/10, 1321–1325.

BALLAGÓ MÁRTON

„*Hát legyen Dzéta.*”

Műfajiség és értelemadás problematikája
Ottlik Géza *A Valencia-rejtély* című művében

Tanulmányomban Ottlik Géza *A Valencia-rejtély*¹ című művében tárom fel a műfajiség és értelemadás problematikáját egy specifikus szemponton keresztül – ez a *hang* médiuma. Fő meglátásom ugyanis az, hogy a *hang* nem csak tematikus szinten fontos elem a műben, hanem szövegszervező motívum is.

Írásom három nagyobb részből áll. Elsőként az elméleti keretet vázolom fel, Ottlik irodalomról alkotott véleménye és *A Valencia-rejtély* közötti összefüggést keresve. Ezután rátérek a műfajiség kérdésére. A recepcióban vitatott kérdés, hogy a mű milyen műfaji kategóriába sorolható be, a tanulmányban amellettt érvelek, hogy nem lehet egyértelműen behatárolni műfajilag. A kérdés összetett, és a műfaj megadásához elengedhetetlen, hogy ne csupán a képi-ség felől közelítsük az értelmezésünket, hanem más tényezőket is

¹ OTTLIK Géza, *A Valencia-rejtély*, Bp., Magvető, 1989.

vegyünk figyelembe. Arra hívom fel a figyelmet, hogy a *kép* mellett ugyanilyen, ha nem nagyobb szerepet játszik a *hang* médiuma a *Rejtély* esetében. Írásom harmadik részében ezt igyekszem körüljárni. A megnevezés, néven nevezhetőség jól ismert ottliki problémája *A Valencia-rejtély*ben is megjelenik, és mindez egy izgalmas ontológiai feltételezéssel, gondolatkísérlettel párosul.

AZ OTTLIKI IRODALOMSZEMLÉLET

Az irodalmi mű születésére, keletkezésére sokféle elmélet született az idők folyamán. Arra vállalkozom, hogy az ottliki felfogást *A regényről*² című tanulmánya alapján röviden felvázoljam, és hasonlóságot mutassak fel az írás és Maurice Blanchot irodalmi térről alkotott munkája között.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy elemzésemben Ottlik esszéjét és Blanchot munkáját nem koherens elméletként kezelem. Sokkal inkább a szépírói tapasztalatukról adnak számot a szerzők, amit bár lehet elméleti munkaként értelmezni, azonban meggyőződésem, hogy arról írnak, hogy hogyan keletkezik az irodalmi mű, milyen élmények érik az író, miközben alkot, a nyelv hogyan változik, alakul egy alkotás folyamatában. Álláspontom szerint fontos, hogy ismerjük Ottlik esszéjét ahhoz, hogy meg tudjuk érteni, vagy inkább érvényes olvasatot próbáljunk adni *A Valencia-rejtély*hez.

Ottlik szerint nehéz megszólalni az írónak, ha arról kérdezik, hogyan alkot. A kritikusok feladatának tartja, hogy elméletet alkossanak, azonban az esszéjében leírja és sajátos nyelvezetével szemléltetni a tapasztalatait és ezzel valamiféle elmélet olvasható a munkájában. (A *Próza* című művében le is írja, hogy önmagát

² Uő, *A regényről: Regény és valóság (1960–79)*, Ponticulus Hungaricus, 2007/9, http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/ottlik_regenyrol.html. (utolsó elérés: 2018. május 20.)

teoretikus beállítottságúnak tartja.³⁾ Az irodalmi alkotás a „hallgatás szövetéből készül, nem a beszéd fonalából”⁴⁾. Szerinte a mű nem mondani akar valamit, hanem valami akar lenni. Amiről szól, az nem valamilyen statikusan létező, hanem folyamatosan létrejövő, nem kész, hanem szakadatlanul készülő entitás, ezért a *szövésmintája* is állandóan alakuló állapotban van. Amit mi nevezünk valóságnak, az kevesebb, mint aminek a megértésére a művész törekszik: *létezésünk egésze, élet, sötétség*. Mivel nem tudunk különbséget tenni a valóság kifejezett és ki nem fejezett aspektusa között, ezért a valóság sokféle modelljéről kell beszélnünk. Ottlik (matematikushoz méltóan) *R1*-nek nevezi azt a modellt, amit az emberiség létrehozott, egy konvencionális *valóságmodell*t, amely az emberi élet stádiumai és értékkészlete alapján jön létre. Olyan alapvető, minden ember tudatát meghatározó dolgokról beszél, mint: születünk, élünk, meghalunk, nemzedékeket alkotunk, a kultúrák a társadalmi, vallási, világszemléleti módon különböznek egymástól, van tér-idő, kauzalitás, erkölcs, ami alapján etikák fogalmazódnak meg, és így tovább. Ezt mindannyian elfogadjuk és az olvasó ebből az *R1* pozícióból szemléli a művet. Az *R1* mottója: az, *amit valóságnak nevezünk*. Azonban az *R1* sivár leegyszerűsítés az író számára, ezért törekszik a saját *metamodell*jét megalkotni. Az *R1*-ben benne rejlik egy ellentmondás, mégpedig az, hogy az alany, aki az *R1* modelljét létrehozza, maga is belehelyeződik az *R1*-be. Ezért szükség van egy újabb modellre, *R0*-ra, amely azt fejezi ki, hogy én vagyok, tehát az *R1*-re közömbös, szuverén módon szervezi meg modelljét. Ezután azt kell elgondolnunk, hogy ne azt mondjuk, hogy én vagyok, hanem csak azt, hogy *valami van*. Ezzel megszületik az *R2*, amely a pusztá létezést implikálja. Itt már meg is állhatnánk, azonban még szükség van arra, hogy *valami keletkezzen*, ez tehát maga a keletkező mű, az *Rr*. Ottlik szerint tehát ilyesfajta modellek labirintusában

³⁾ Uő, *Próza*, Bp., Magvető, 1980, 28–29.

⁴⁾ Uő, *A regényről*, i. m.

pozícionálható az irodalmi alkotás, amely, mint látjuk, állandóan formálódó állapotban van.

Kapcsolatba hozhatjuk ezt a szemléletet Maurice Blanchot francia filozófus, Ottlik kortársának *Az irodalmi tér*⁵ című művével. Blanchot szerint az irodalmi tér olyan pont, ahol a nyelv ön maga lehet, ahol nincsen referencialitás, csupán a mű *jelenléte*, azonban ez a *jelenlét* folyamatosan keletkező, mint Ottliknál. A nyelv visszatér önmagába, nincs jelöltje. Vagy ha jelöl valamit, azt nem tudjuk kimondani. Valamiféle belső hang szólal meg ilyenkor. Az írói tapasztalat az, hogy az emberiség elfogadott rétegei megbomlanak és az alkotás hosszú folyamata során az alkotó eljut ahhoz a ponthoz, ahol csupán a mű *jelenléte* van. Azért tartom ezt fontosnak, mert *A Valencia-rejtély*ben az irodalmi mű ottliki értelemben vett megszületése és a blanchot-i tapasztalat jól megmutatkozik. Olyan elemek kerülnek előtérbe, mint a hang, az idő, a nyelv, és ezek nagyfokú keveredésével reprezentálódik a mű *valóságmodellje*.

IDŐ KAPCSÁN

Az idősíkok totális összekuszálása tudatos. Összesen huszonnyolc jelenet van a műben. Ezeket három nagyobb blokkba lehet besorolni, de ezekbe a jelenetekbe is beleszövődnek más idősíkok (ilyen a gyerekkorra való emlékezés). A legérdekesebb talán a keretidő, hiszen ezt az időt a mű megjelenése utáni évre helyezi. Emellett figyelembe vehetjük az alkotás idejét és az olvasás/hallgatás idejét. Ez rögvest problematikus pont az értelmezésben, hiszen ha az olvasó a kezébe veszi a könyvet, és elkezdi olvasni, az első szerzői utasítás a következő: „*Február. Böjtelő havában, a jövő év elején vagyunk...*”⁶ Ezt érthetjük úgy, hogy a befogadó saját jelenétől

⁵ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, szerk. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2005.

⁶ OTTLIK, *A Valencia-rejtély*, i. m., 95.

számított következő év februárjában játszódik a jelenet. Vagy úgy is értelmezhetjük a mondatot, hogy a kijelölt idő egy már a múltban megtörtént esemény után következő év.

Amellett érvelek, hogy az idősíkok nagyfokú keverésének három célja van. Az egyik maga az irodalmi mű születésének, folyamatos keletkezésének és átalakulásának hangsúlyozása. A műnek meg kell teremtenie a saját *valóságmodelljét*. A *valóságmodelljének* felállítása pedig a különböző, ismert és elfogadott rétegek összekuszálásával történik, ahogy ezt a már korábban idézett esszéjében Ottlik kifejti. Kusza, folyamatosan születő, nem létező, hanem folyamatosan keletkező és alakuló entitás az irodalmi mű. Az idősíkok keverése pedig a folyamatjelleg érzékeltetésének egy megfelelő eszköze. A másik ok, ami magyarázza értelmezésem szerint az időkezelést, az, hogy Ottlik ez által képes a *Rejtély* tárgyát jól bemutatni, vagyis azt, hogy Cholnoky érzése ugyanaz, mint 1927. december 31-én. Az érzés semmit nem változott, akármelyik évben játszódik a történet, pontosan ugyanazt érzi Cholnoky, mint amit akkor érzett. Sőt, még a jövő év februárjában is ugyanezt érzi. Tehát Ottlik a jövőben is fenntartja ennek az érzésnek a meglétét, és ez még közelebb visz ahhoz, hogy megértsük a Dzéta-felvetést. Azt, hogy megmarad ez az érzés akkor is, ha az univerzum totálisan megsemmisül, amikor érvényét veszti az idő és a tér fogalma. Semmi nem lesz, ami volt, vagy ha mégiscsak történik valami (nem következik be a koincidencia, vagy talán új világ születik), amit Sanyi pedzeget, akkor is meg fog maradni ez az érzés. Tehát egyfajta érzés-ontológia jelenik meg, szükségszerű létezését tételeződik tehát a mondhatni nem-lét állapotában. A harmadik értelmezési szempont pedig elvezet a *hang* egy újabb kérdésköréhez, méghozzá ahhoz, hogy a *hang* az időtől valamilyen értelemben különálló, az idősíkokon átívelő médiumként jelenik meg a műben. Például a szereplők emlékeznek a gyerekkori templom harangjának a hangjára, és mindig, akármelyik időben játszódik a történet, ugyanaz az érzés keríti a hang hatására hatalmába Cholnokyt. Egy másik jó példa a „büntett”

elkövetésének az estéje, amikor Anna és Cholnoky nem látják, nem tapintják, nem ízlelik, nem szagolják egymást, csupán hallják. Egyedül a *hangra* mint észlelésre vannak ráutalva, és nem is tudják, mennyi időt töltenek el a szobában. Az időérzékelés tehát megszűnik, és egyedül a *hang* fizikai tapasztalatára tudnak támaszkodni.

A MŰFAJISÁG ÖSSZETETTSÉGE

A fenti szempontokat szoros összefüggésben vizsgálom a műfajiság kérdésével, mely során a természettudományos krimi, a rádiójátékot, a drámát, és természetesen az alcímet – *Hang-és képsor* – fogom részletesebben kifejteni a mű eddigi recepcióját figyelembe véve.

TERMÉSZETTUDOMÁNYOS KRIMI

Ottlik maga nevezi természettudományos kriminek a művet. Ennek a műfajmegnevezésnek több jelentésrétege is van. Kriminek tekinthetjük, mert a cselekmény szintjén zajlik egy „fedő-nyomozás” a műben: miért robbant fel 1928. január elsején a katódcső? Ki volt a tettes, aki kicserélte a műszeren a pozitív-negatív szálakat, aminek következtében megsérült Cholnoky. Ez a nyomozás sikeresen zárul. Tudjuk, hogy hosszas találgatás, „nyomozás” után Cholnoky rájön, hogy saját maga cserélte fel a szálakat. A szálak felcserélésével párhuzamos, hogy az időszálak is sokszor felcserélődnek, az időviszonyok alakulása összetett. A következő rétege a kriminek maga a műben tematizált ontológiai kérdés: a Dzéta-probléma. 1927. december 31-én, szilveszter éjszakáján Cholnoky érzett valamit, mikor Annával volt a laboratóriumi szobában. Innentől kezdve ez az érzés az egész életét meghatározta. Akármelyik idősíkon vagyunk, Cholnoky ugyanazt érzi, változatlanul, konstans módon. A „büntett”, vagyis a szilveszter éjszaka után elindul a nyomozás.

Cholnoky és Miklós minden jelenetben ezt járják körül. A visszaemlékezés, a mű jelene (jövő év februárja), olyan eseményekre koncentrál, amelyekben mindig ezt az érzést igyekeznek körüljárni, behatárolni, nyelviileg megformálttá, kifejtetté, artikulálttá tenni. Tehát krimi abban az értelemben, hogy ki volt a tettes a „laboratóriumi baleset” elkövetésében, illetve a Dzéta-érzés után is folyik a nyomozás. Ez az utóbbi tekinthető nyelvfilozófiai nyomozásnak is: megpróbálnak megnevezni egy érzést/tapasztalatot, amely verbálisan nehezen közölhető.

Második szempontként a *természettudományos* jelzõt vizsgálom. Ennek is két rétege van, amelyekben az időnek fontos szerepe lesz. Az első réteghez kapcsolódik, hogy Ottlik matematika szakos hallgató volt, és egész egyszerűen vonzódott az ilyen jellegű problémákhoz, de természetesen nem az életrajza felől értelmezem a művet. Ezután azt az egyszerű megállapítást is tehetjük, hogy a mű főszereplői természettudósok, fizikusok. Azonban ez csak motivikus szinten jelenik meg. Ezt a sajátos nyelvezetet jól demonstrálja, hogy a műben elhangzik például: Einstein, Niels Bohr neve, a Fermat-tétel, a Goldbach-sejtés, Schrödinger és Hamilton-egyenletei, és még sorolhatnám. Sok esetben nehezíti meg a befogadást a matematikai terminusok nagy száma, a műbeli gyakorisága. A mű természettudományos jellege sokkal inkább abban érhető tetten, hogy egy különös határhelyzetben játszódik a történet: a világegyetem totális megsemmisülésére való várakozásban. Ennek időpontját ugyanis a kétszeres Nobel-díjas tudós, Cholnoky kiszámította. Tehát a világvége-koncepció itt nem spirituális, vallási, kinyilatkoztatott bizonyosság, hanem *természettudományos bizonyosság*.

„És elenyésző a valószínűsége (gondolja [Miklós]), hogy egy ilyen lelki alkatú fizikus, mint Cholnoky, a kísérletileg többszörösen igazolt elméletébe vagy a számításaiba hibát engedett volna becsúsztatni.”⁷ A nyomozásnak tehát itt a mű jelenében már megtörtént bizonyossága az,

⁷ Uo., 212.

hogy februárban, pontosan fél három után egy perccel a világegyetem megsemmisül. A *természettudományos* jelző az itt kifejtett olvasatban azért fontos, mert Cholnokynak az a feltételezése, hogy a Dzéta, vagyis az az érzés, amit 1927 szilvesztere óta érzett/érez, meg fog maradni a világegyetem megsemmisülése után is. Itt egy nagyon spekulatív talajra ér a mű, és elkezdődik a nyomozás azok után az emlékek után, amelyek a Dzéta-érzésben fontosak: a templom harangjának hangja, a valencia-táncdal dallama, a szilveszter éjszakáján és a kórházban hallott belső hang, a hídpénz. Csupa apróságok, amelyek látszólag teljesen jelentéktelenek az életünkben, mégis ezek az Anna által nevezett *szekszeppilek* teszik ki a létezésünket. Ezek az egyáltalán nem természettudományos dolgok válnak a természettudományos feltételezés alapjává: vagyis, ezek az életesemények, kis apróságok, és az általuk Cholnokyban felkeltett érzés a materiális világ megsemmisülése után is megmaradnak.

RÁDIÓJÁTÉK

Ottlikot a rádiójáték műfaja mindig is foglalkoztatta – ezt mutatja, hogy 1935-ben megjelent egy tanulmánya *A rádiójáték műfajproblémái*⁸ címmel. Fontos megjegyezni, hogy mikor *A Valencia-rejtély* első változata megíródott, 1946-ban, Ottlik a Magyar Rádiónál dolgozott, az irodalmi rovat szerkesztője volt, ezért is kapcsolódott szorosan a műfajhoz. Véleménye szerint a rádiójáték műfaját meg kell honosítani, viszont nagy veszélyeket rejt a vállalkozás: „A rádió sem túl igénytelen, sem túl igényes előadást nem szülhet, és ez utóbbi számúzi a művészetet a rádióból.”⁹ A rádiójáték során a hallgató pusztán egy dimenzió keresztül fogadja be a művet és a látás hiánya okozta hátrányokat ki kell küszöbölnie.

⁸ Uő, *A rádiójáték műfajproblémái*, Napkelet, 1935/8, 529–532.

⁹ Uo.

Azonban Ottlik meggyőződése, hogy ezt a kompenzációt nem a hangkulisszák halmozásával kell megtenni. Bár a hangkulisszákat is fontosnak tartja, és ezt a *Valenciában* meg is valósítja, árulkodó, hogy a Valencia című táncdal milyen gyakran felcsendül a műben. A cselekménynek nem dinamikusnak kell lennie, hanem a „beszéd csapágynak” kell forognia – fejt ki. A *hangnak*, az artikulált beszédhangnak, a kommunikációnak nagy szerepe van, hiszen egyedül a *hang* médiumán keresztül képes a hallgató befogadni a művet. A rádiójáték műfaja a térbeli szabadság által a cselekmény korlátlan lehetőségét teremti meg. A *Valenciában* a térbeli hovatartozás egyáltalán nem lényeges, sokkal inkább a *beszéd csapágya-in* forog a mű, sőt továbbgondolva az emlékezés, a létezés olyan apróságai szervezik a művet, amelyek a szerkesztés szempontjából egyáltalán nem megszokottak. Bár sok helyen kitér arra, hogy milyen helyszínen mi történik a rádiójáték hallgatása során, de ez még a következtetlenségből és a műfaj kiforratlanságából adódhat. A tanulmányában Ottlik le is írja, hogy a műfaj a szabályait ki kell kísérletezni, hiszen a műfaj még kísérleti stádiumban van. Erre jó példa, hogy meglátása szerint, a rádiójátéknak a klasszikus *egy nap* szabályát kell követnie. Azonban ez teljesen ellentétes a *Valencia* időkezelésével. Látjuk tehát, hogy a rádiójátékról alkotott gondolataival sokszor ellentétesen valósul meg a „gyakorlat”.

DRÁMA

A dráma műnem *vonzásáról* is esik szó a recepcióban. A drámához közelít *A Valencia-rejtély*, mert a formája dialogikus. Emellett mind a huszonhét jelenet elején találunk rövid dramaturgiai, vagy szerzői utasításokat, például: „1929. június 20. (Keleti Pályaudvar, érkezési oldal. Nagy nyüzsgés, az Orient expressz óriási mozdonya még liheg, fúj, fáradt gőzfelhőket pöfög, de a »szerelvény már bejárt«,

*a kettes vágányon áll, az utasok tolongnak kifelé, köztük Miklós és Cholnoky, aki kijött elébe.)*¹⁰ A dialógusok között, egy-egy szereplő megszólalásánál is találunk sokszor utasításokat, például: „*Első Kollegina (az erélyes hangú): Most maga miatt bejöttem potyára ebben a csúf, esős köddben.*”¹¹ Hernádi Mária elemzésében¹² említi, hogy bár nem a klasszikus értelemben véve, de mégiscsak drámai helyzettel állunk szemben a műben. A világegyetem totális megsemmisülése nyilvánvalóan drámai. Azonban ehhez Cholnoky például, Ottliktól jól ismert távolságtartással, némi iróniával viszonyul. Mikor kiszámította, hogy a világegyetem mikor fog megsemmisülni, három napig nem tért magához, azonban utána már csak azt mondja, hogy ez az „*univerzum magánügye*”. Sőt, ha a számításaival ellentétben nem következne be a ko incidencia, akkor a világegyetem egyenesen „*kinyalhatja a seggét*”. Mivel ezzel a szófordulattal fejezi ki magát, azt gondolom, nagyon jól megmutatkozik az *Iskolából* is jól ismert „*ottlíki univerzum*.” Ha a dráma műneméről beszélünk, fontosnak tartom megjegyezni, hogy a színrevitel problémaköre is felmerül. Ugyanis ekkor nem pusztán a hang által fogadjuk be, hanem látjuk is a darabot, és más tényezők is fontossá válnak, amelyek már színházi-dramaturgiai problémák.

HANG- ÉS KÉPSOR

Ezen a ponton rátérek a vizsgálódásunk pontos és a címben is megadott problémához, hiszen a mű alcíme *Hang- és képsor*. A befogadó a művel való találkozásakor, az olvasás kezdetekor szembesül ezzel a kiemelt tényezővel, az alcímmel. Ezáltal prekonceptuálja a mű műfaját, és a műfajhoz tartozó ismeretei előhívódnak. Azonban ahogyan a jelen fejezetben kifejtem, ez a különös alcím, melyet

¹⁰ Uő, *A Valencia-rejtély*, i. m., 147.

¹¹ Uo., 146.

¹² HERNÁDI Mária, *Egyetemi emlék-nyom-olvasók*, Tiszatáj, 2006/2, 58–68.

műfaji behatárolásnak is érthetünk rendkívül bonyolult, és az eddig felvázolt műfajok sajátosságait sűríti magába, és alakítja egy egyedi és egyszeri megvalósulássá az Ottlik-életművön belül.

Először egy banálisnak tűnő, de fontos megállapítást kell tennünk az általános tapasztalatainkra támaszkodva: a világsajátításunk erősen képi jellegű. Azonban nem egyszerűen a látott dolgok képiségéről van szó. Sokkal inkább mentális képekről, és ez a rádiójáték/hangjáték esetében különösen érvényes. Ahogy az ember hallgatja a rádiójátékot, sok esetben behunyja a szemét, és belső képeket állít. Elképzei a hallottakat, hiszen pusztán a *hang* médiumán keresztül érzékelhetjük a művet, ha rádiójátékról beszélünk. A *hang* kitüntetett szerepet kap tehát. Azonban Ottlik nem áll meg itt, újabb korlátozásokat vezet be: bizonyos jelenetek, és nagyon kitüntetett jelenetek, „eredetileg is” sötétben játszódnak: a második jelenetben, mikor 1942-ben járunk, bombaveszély miatt villanyoltásra kerül sor a szobában. Utasítás: „(Eloltanak, ablakot nyitnak. Sötétség kint is, bent is.)”. Ezután: „CHOLNOKY: Semmi sem dőlt el. Csak a sötétség van. / ANNA: Duplán. Kint is, bent is.”¹³ Ide kapcsolódik az „ős-jelenet”, 1927 december 31-e, mikor Cholnoky és Anna sötétben táncolnak be a valencia-dallamán a szobába, ahol teljes sötétség van. A kérdéskörhöz tartozó példa még a kórházi jelenet, mikor Cholnokynak be van kötözve a szeme, és egyrészt szolidaritásból, másrészt, hogy vissza tudjanak emlékezni a szilveszter éjszakájára, amikor is a Dzéta-érzés megszületett, Anna behunyja a szemét. Ekkor próbálja Cholnoky újra szavakba önteni az érzését, amit azóta szüntelen érez, de csupán valamiféle „belső hang” formálódik meg benne, amelyet képtelen artikulálni. Ezáltal a *hang*nak egy újabb, sokkal eredetibb, a fonetikailag megköötöttségektől mentes változatával találkozunk. Mindennek ad teret a vaksötét, a „*duplasötét*” tér. Ezt egy Babits-intertextualitással teszi pikánsan megformálttá: „ANNA: Koromsötétben. Fekete falak, fekete mennyezet, fekete függönyök között. Duplasötétben.”¹⁴

¹³ OTTLIK, *A Valencia-rejtély, i. m.*, 100.

¹⁴ *Uo.*, 198.

A hang egy újabb kitüntetett, a mű címével szorosan összefüggésben lévő szerepe: Padilla Valencia táncdalának a dallama minduntalan megjelenik a képek sorozatában. Mikor visszaemlékeznek a Dzéta-életében fontos eseményekre, fel-felcsendül a dallam. Ez a zenei hangsor, a valencia dallama, tehát a mű koherenciáját teremti meg. Ez azért is érdekes, hiszen a rádión keresztül szoktunk zenét hallgatni, és mint tudjuk a mű erősen rádiójáték-jellegű. Az egyik jelenetben például Cholnoky és Sanyi rádión keresztül hallja meg a dalt.

Most rátérek egy újabb szempontra a *hang* médiumának vizsgálatán belül. A nyomozás a baleset és az érzés után Péter hangfelvevőjén keresztül történik, ugyanis azon a bizonyos szilveszter éjjelén a szobában, ahova Cholnoky és Anna betáncolnak, bekapcsolva maradt Péter hangfelvevője, és a beszélgetésüket, illetve azt, hogy valójában Cholnoky cserélte fel a két szálát a katódcsövön, a hangfelvevő korongja rögzítette. Később ezt hallgatják újra és újra, sokszor Sanyi erőlteti, hogy megfelejsek a rejtély(ek)e)t. A mű tehát metareflexíven viszonyul a hanghoz: hangjáték hallgatása a hangjátékon belül. A hangfelvétel hasonló szerepet kap, mint Medve kézírata, vagy Bébé Hajnali háztetők festménye: kicsinyítő tükör (myse en abyme),¹⁵ amely magába sűríti a mű üzenetét. A hangfelvétel korongja mintha maga is szereplő lenne a műben, például „*A Korong* (újra kezdve): »- - *tly, a sin a Morning Sunrise* - - -«...”¹⁶ Kitüntetett helyet foglal el, hiszen a nyomozás a hangfelvevő által sikerül, Cholnoky így jön rá, hogy maga cserélte fel a szálakat.¹⁷

Mindezek mellett a *Hang- és képsor* alcímben szereplő *sor* szó arra is irányulhat, hogy a matematikában a sor egy a végtelenbe irányuló, végességgel nem rendelkező művelet. Tehát adódik a kérdés: az univerzum teljes megsemmisülése után a *hang* esetleg tovább

¹⁵ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 52.

¹⁶ OTTLIK, *A Valencia-rejtély, i. m.*, 140.

¹⁷ A korong szereplő-mivolta hasonlít Beckett *Az utolsó tekercs* című művéhez.

megmaradhat? A sor fogalmába kódolt végtelenség ellentmondásba kerül a mű által rögzített végességgel: az univerzum végével, vagy a hangjáték által eleve megszabott és kötött időkerettel.

A NÉVEN NEVEZHETŐSÉG, A MEGISMERHETŐSÉG ÉS A KÖZÖLHETŐSÉG PROBLEMATIKÁJA

Ottlik *A Valencia-rejtéllyel* nem pusztán sajátos műfajt alkot, hanem olyan dolgokból építkezik, olyan problémák jelennek meg a mű tematikus szintjén, amelyek az ottliki életművet körülhatárolják: emlékek, érzések, hallgatások. Az író, mint a fizikus, kifejleszti saját kódrendszerét. Az alapja ennek a közös nyelv, amely egyfajta közös világlátás is. Azonban ezáltal az alap által Ottlik szerint az ember hamisan értelmezi létezését a világban, ezért ezt a struktúrát próbálja lebontani, és létrehozni a sajátját. Ennek a központi problémája a megnevezés/néven nevezhetőség kérdése. Ottlik szerint a megnevezés gesztusa által a megnevezett dolog szubsztanciája elveszik. A Dzéta nevet éppen ezért választotta Cholnoky és Miklós, mivel ez nem jelent semmit, azonban „*ahogy nő a néven nevezhetősége, úgy csökken, zsugorodik a megléte biztossága.*”¹⁸ Jól ismerjük ezt a problémát, például az *Iskola a határonból* Medve és az anyja találkozásánál. A nyelv tehát alkalmatlan a jelölésre, mert a jelölés az ottliki értelemben egyszerűsítés: „*csupán olyan nyelvet tudtunk létrehozni, amely még egy mindennapunk hü leírására, például az uralkodó (morális) hangulatának szavakba foglalására is teljesen használhatatlan.*”¹⁹ A forma és a jelölés tehát pontatlan, és a nyelv képtelen behálózni a sokrétű tartalmat. A megnevezés eleve kudarcra van ítélve. Ha azonban a nyelv nem alkalmas a jelölésre, csak egy meta-nyelv képes arra. A hallgatás fontos szerepet kap. Mikor Annak és

¹⁸ OTTLIK Géza, *A Valencia-rejtély*, i. m., 163.

¹⁹ Ezt Ottlik *Hajónapló* című művében olvashatjuk Kirketerp kapitány gondolataként. *Uo.*, 42.

Cholnoky nem képesek elmondani az érzéseiket, vagy elhallgatnak és a belső hangjukra vagy valamilyen külső, nem artikulált, nem nyelvi hangra figyelnek. Ilyen például Padilla Valencia-táncdal keringőjének dallama. Ez a dallam egyszerre képes egymással ellentétes érzelmeket egyazon időben közölni. Cholnoky szerint a táncdal dallamában egyszerre van valamiféle boldogság, jókedv, vidámság, és szomorúság is. Utólag, mikor már eldöntötté vált, hogy nem sikerül neki és Annának a közös élet, akkor azt mondja Miklósnak, hogy ezt jelenti a valencia-dallamának hallgatása során érzett sokféle, ellentétes irányú érzése, hogy a közös élet úgyszólván kudarcba fulladt volna, de mégis megéreztek egymás iránt a szerelmet.

A szövegben sok helyen annak az előfeltevése mutatkozik meg, hogy a dolgokban az értelemről függetlenül megbújik valamiféle lényeg. Ottlik ars poeticája, ahogy már erre felhívták a figyelmet,²⁰ jól kiolvasható a Valenciában: közelíteni a pontos megnevezéshez, ami bár vereséggel végződik majd, de a vereségben való kitartás a lényeg. Az ottliki nyelvfelfogás tehát a modern szemléletet képviseli: érzeti a nyelvi megrendültséget, azt, hogy képtelenség pontosan megnevezni a dolgokat, de érzékelhető, hogy a dolgoknak van belső érzelmi-morális lényegük. E lényeg közlésének az eszköze a *hang* médiuma a műben. A létezés egészének értelmezése nem a nagy szavakban, a kész filozófiai rendszerekben, a vallás által kínált hitéletben rejlik, hanem az apróságokban, amelyek talán jelentéktelennek tűnnek. Ilyen apróság például egy hang, egy pillantás, egy érzés. Ezek kifejezésére alkalmatlan a nyelv, csak a megtapasztalásuk lehetséges, vagy más *valóságmodellt* felállítva érzékeltetni ezeknek az apró történések fontosságát, amelyek talán észrevétlenül, de befolyásolják az életünk eseményeit. Erre tökéletes példa a műben a hídpénz motívuma: Miklós már el is felejtette, hogy volt feleségének, Szilviának odaadta egyszer régen a féltve őrzött hídpénzét, amelyet aztán Szilvia a haláláig féltve őrzött és mindig Miklóstra gondolt,

²⁰ DÉRCZY Péter, *Nyelv és világgép*, Hittel, 1990/4, 54–55.

mikor a kezében tartotta a tárgyat, így válik a hídpénz az emberi kapcsolatok szimbólumává.

A műben egy komoly egzisztenciabizonyítással is találkozunk. A már sokat említett táncdal nem pusztán a szerelmet, vagy valami ehhez hasonló, a pusztá fogalmiságainkban meglévő érzelmet hordoz magában. Cholnoky ugyanis egy egzisztenciális megállapítást tesz: nem az a fontos, hogy Anna az övé legyen, hanem egész egyszerűen, hogy Anna legyen. Erre jó példa, mikor Cholnoky hosszú idő eltelte után felhívja telefonon Annát, és Anna megkérdezi tőle, hogy a létezésének empirikus tapasztalati bizonyításával mi lesz, ezzel szeretné rábírní Cholnokyt találkozásra. Ebben a jelenetben ismét fontos szerepe lesz a *hangnak*, ugyanis telefonon keresztül beszélnek a szereplők, és csupán hallják egymást. Az, hogy 1942 után mi történik Annával, rejtve marad a műben. Nem tudjuk, vajon találkoztak-e azóta Cholnokyyal. A probléma pedig az, hogy Cholnoky negyven év múlva is ugyanazt fogja érezni, de lehet, hogy a Dzéta alapfeltétele, hogy Anna létezzen, már nem igaz. Azonban ez az egzisztenciaprobléma mégis megmagyarázható. Ha Anna már nem létezik, de Cholnoky még mindig ugyanazt érzi, akkor ez egyfajta megerősítés lehet, hogy az univerzum teljes pusztulása után is megmaradhat a Dzéta. Emellett fontosnak tartom megjegyezni, hogy a *létezés* kifejezés itt nem a földi életre vonatkozik, hanem valami többre. A természettudományos, az érzelmi és a bölcséleti tapasztalat ebben a létkérdésben, a Dzétában sűrűsödik.

VÉGEZETÜL

Elemzési szempontom tehát az volt, hogy a hangnak kitüntetett szerepe van *A Valencia-rejtélyben*. Vizsgálatom során kitértem a műfaj kérdésére, amelyben meghatározó elem és szövegszervező motívum is. Valamint a bölcséleti, tematikai kérdésben is fontos szerepet kap, kiemelt státusszal bír.

További elemzés tárgyát képezheti a jövőben, hogy a műből készült filmes és színházi adaptációkat elemezzem, és azokat összevegyem a művel, és ezzel egy intermedális megvilágításban vizsgáljam az alkotást.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, szerk. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2005.
- DÉRCZY Péter, *Nyelv és világkép*, Hittel, 1990/3, 54–55.
- HERNÁDI Mária, *Egyetemi emlék-nyom-olvasók*, Tiszatáj, 2006/2, 58–68.
- OTTLIK Géza, *A rádiójáték műfajproblémái*, Napkelet, 1935/8, 529–532.
- OTTLIK Géza, *A regényről: Regény és valóság (1960–79)*, Ponticulus Hungaricus, 2007/9, http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/ottlik_regenyrol.html. (utolsó elérés: 2018. május 20.)
- OTTLIK Géza, *A Valencia-rejtély*, Bp., Magvető, 1989.
- OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 1980, 28–29.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994.

KUKRI MÁRTA MÁRIA

A megváltás lehetőségei

Jókai Anna *Godot megjött* és Samuel Beckett
Godot-ra várva című művének összevetése

BEVEZETÉS

Jelen dolgozatban Jókai Anna *Godot megjött* című művét vetem össze Samuel Beckett *Godot-ra várva* című drámájával öt szempont mentén azzal a céllal, hogy bemutassam, hogyan dolgozza át a történetet az író, milyen változtatásokat hajtott végre annak érdekében, hogy a beckettinél reménytelibb befejezést nyújthasson. Az értelmezés során a bibliai motívumokat helyezem előtérbe. A dolgozat tárgyalja a művek keletkezési körülményeit, a tér- és időkezelés hasonlóságait és különbségeit, a szereplők közti kapcsolatokat, illetve a végkifejletek viszonyát.

A szakirodalomban megoszlanak a vélemények a Jókai Anna-mű műfajával és műnemével kapcsolatban. Pósa Zoltán lírai és drámai

elemekkel gazdagított regényként tekint rá,¹ Darvasi Ferenc a dráma mellett érvel, mivel az epikus részek nem olyan alapossággal kidolgozottak, mint a drámaiak, inkább szerzői utasításokra hasonlítanak.² Hernádi Mária, aki tanulmányában a többi szerzővel összevetve leginkább a cselekményre koncentrál, a „cselekmény szerkezete, a jelenetezés módja, a cselekmény feszültségíve és kidolgozása”³ miatt szintén drámaként értelmezi az alkotást. Ezen kívül árulkodó lehet a színház világának szókincse, tárgyi elemei: *területünk, emberi játéktér, előtér, háttér*, a területet folyamatosan pásztázó reflektor, mely akár színpadi világításként is értelmezhető. Az elbeszélés végig jelen idejű, a tömör mondatok szerzői utasításokra emlékeztetnek, melyek egyes szöveghelyeken tipográfiai jelöltséget is kapnak. Michy és Masha egyes párbeszédeiben a szerző elhagyja az epikai művekre jellemző gondolatjeles dialógusjelölést, és – drámai művekre jellemző módon – minden megszólalás előtt feltünteti a beszélő nevét. A dráma műneméhez közelítik a művet a lírai és zenés betétek, utóbbira például a Masha neve mellett szereplő *mezzoszoprán* megjelölés is utal. A továbbiakban tehát összevetésemben drámának tekintem a szöveget.

Bár *Godot* neve a Jókai-mű címében francia helyesírással szerepel, a mű szövegében kiejtés szerint, azaz *Godónak* íródik, ezért az egyértelműség érdekében a dolgozatban is ebben a formában használom a továbbiakban.

A KELETKEZÉS KÖRÜLMÉNYEI

Elsőként a művek keletkezési körülményeit vizsgálom. Olvasatomban kapcsolatot tételezek fel a keletkezés körülményei és a

¹ PÓSA Zoltán, *Apokalipszis és mindig újrakezdés: Jókai Anna: Godot megjött*, Magyar Napló, 2007/1, 51.

² DARVASI Ferenc, *Jókai Anna: Godot megjött*, Kortárs, 2008/6, 116.

³ HERNÁDI Mária, *A beckett magyar ugar: Jókai Anna: Godot megjött*, Tiszatáj, 2007/12, 43.

történetek végkifejlete között, mert a műben bennfoglalt világnézet reflektálhat saját korának történelmi eseményeire. Samuel Beckett drámája 1952-ben jelent meg, nem sokkal a második világháború után. A reménytelenség a művészetek témáiban is érezte hatását. A szörnyű pusztítást végzett világégés és a népirtások megrendítettek az ember jóságában való hitet, a világ kiüresedett. A beckett mű ezt a sivár helyzetet jeleníti meg, ugyanakkor kérdéses, hogy kíván-e megoldást is nyújtani – ez a mindenkori értelmezőtől függ. 2007-ben jelent meg Jókai Anna drámája,⁴ mely a rendszerváltást követő csalódottság leírását nyújtja.⁵ A csalódottság állapota, központi érzése közös elem a művekben. Mindkét helyzetben csalódik az ember önmagában: először a hihetetlen pusztítás, valamint a gyilkos, már-már állattá alacsonyító indulatok elszabadulása miatt, másodszor a javító szándék sikertelensége, a felszabadíthatatlanság miatt. A Jókai Anna-mű központi kérdése, hogy képes-e felszabadítani az ember önmagát, illetve létezik-e valami, ami fel tudja szabadítani, meg tudja váltani az emberiséget.

A TÉRSZERKEZET HASONLÓSÁGAI ÉS KÜLÖNBSÉGEI

A Jókai Anna által ábrázolt világ lényegesen eltér a beckettitől, noha bizonyos elemeket átvesz, részletesebben kidolgoz. A *Godot-ra várva* díszlete egyszerű és sivár, mint az általa megjeleníteni kívánt világ: mindössze egy országút, egy árok és egy magányos fa alkotja. A tér nem behatárolt, nincsenek falak, azt is képzelhetnénk, hogy az út a végtelenbe nyúlik. Minden szimbolikus, minden csak jelzésszerű. A *Godot megjött* több elemmel bővíti a helyszínt. A szerzői utasításra emlékeztető bevezető bekezdések meg is határozzák azt:

⁴ PÓSA, *i. m.*, 51.

⁵ IMRE László, *A szakrális perspektíva Jókai Annánál*, Magyar Napló, 2015/8, 13–18.

„Ez nem a táj realitása; a tudatvilágunk ilyen. Szűkebben: az európai tudat-mező. Napjaink – akár hazai – mentálsíkja.”⁶ Ennek alapján tehát előtérbe állítható az az értelmezés, mely a cselekmény helyszínét egy mentális térként határozza meg, nem reális, valós szintériként. Mindez általánosabbá teszi a mű mondanivalóját: nemcsak egy adott térben és időben, hanem az elvont fogalmak szintjén, az elme rétegeiben is érvényes, azaz minden területet átfog. A szakirodalom alapján két vélemény különíthető el a szintér értelmezésének tekintetében. Kérdéses, hogy mennyire behatárolható a cselekmény a tér és az idő vonatkozásában – ugyanúgy elvont és általános, mint a becketti darabban, vagy egyértelműen kimondható, hogy a rendszerváltás utáni Magyarországon (vagy legalábbis Kelet-Közép-Európában) játszódik? Darvasi Ferenc az általános tér mellett érvel, amit Jókai fent idézett leírásával támaszt alá.⁷ Emellett szól az a közös elem is, hogy a szereplők nevei sokféle utalást tartalmaznak az európai kultúrára vonatkozóan, és így mind földrajzilag, mind időben nagyon általánosnak hatnak. Hogy csak néhányat említsünk: Dávid, Góliát és Paulus a Bibliát idézik meg, Beátus és Beáta nevei az antikvitásra utalnak, Lorenzo és Lorenza az olasz reneszánsz képviselői, több szereplő pedig a modernitás alakja (például Alex és Alexandra, Flóra és Flórián).⁸ Hernádi Mária ugyanakkor figyelembe veszi a korszakra történő szövegszerű utalásokat (ilyenek az átírt reklámszövegek, politikai programok jelszavai), és ezek alapján a *Godot megjött* című művet a beckett-i magyar ugar leírásának tartja.⁹ Amellett érvelek, hogy mindkét szempont releváns, nem zárják ki egymást: bár a drámabeli leírás egyértelműen általánosít, ez az általánosítás Magyarországot is magába foglalhatja, még ha szövegszerű utalások ki is emelik. Ily módon egyesíthető

⁶ JÓKAI Anna, *Godot megjött*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2007, 5.

⁷ DARVASI, i. m., 116.

⁸ HERNÁDI, i. m., 44.

⁹ Uo.

a két értelmezés: párhuzamosan létezik egymás mellett az általános, illetve az aktualizált sík.

A tér behatároltsága is másképp jelenik meg a művekben. Míg a beckett-i színhely végtelennek, tágasnak tűnik, addig a Jókai Anna-műben fal veszi körül a szereplőket, melyet egy kapu szakít meg. A fal elkülöníti a benti és a kinti világot, kettéosztja a helyszínt. Godó kintről, az emberek számára elérhetetlen világból érkezik. Központi kérdés, hogy sikerül-e lebontani az elválasztó falat, ami egyben a megváltást is jelentené. A külső világról nem kap információt a befogadó. Mivel a Jókai Anna-mű a beckett-i drámára válaszol, felmerül a kérdés, hogy Beckettnél beszélhetünk-e a tér ilyen megosztottságáról. Ha fizikai fal nem is választja el Godot, illetve Estragon és Vladimir világát, a hírhozó kisfiúk mégis mintha egy másik világból érkeznének. Egy olyanból, ahol még vannak kecskék és juhok,¹⁰ széna, padlás. Az átjárás itt sem lehetséges, csak hírnökök útján. A kizártság-bezárttság érzése is viszonylagos: nem tudhatjuk, hogy a szereplők ki vannak zárva Godó világából, vagy pedig be vannak zárva a sajátjukba, esetleg a két állapot egyszerre teljesül. Pósa Zoltán hívja fel Jókai Anna-tanulmányában a figyelmet arra, hogy még a kint és bent viszonyai is relatívak: a fatörzsek és az építkezés kinti helyszínre utalnak, míg az elektronikai cikkek, laptopok inkább benti használatra rendeltettek.¹¹ A helyszín felépítése a Jókai Anna-műben megidézi a misztériumjátékok színpadát. Négy szint különíthető el: Sadot, az emberek, Michy és Masha, illetve a fény szintje. Sadot az ártó erők képviselője, Michy és Masha angyalokként is értelmezhetőek, a fény pedig a szereplők fölött álló entitás, amely szinte élőlényként mozog a színpadon. Míg Beckettnél csupán egy szintet látunk – a többinek a létezése is kétséges –, addig Jókai Anna megragadja, ábrázolja ezeket a szinteket, ezzel is biztosítva, hogy az

¹⁰ Feltűnő a párhuzam egy, a bibliai utolsó ítéletére utaló példázattal, melyben a kecskéket és a juhokat, a jókat és a gonoszokat választják szét, l. Mt 25,33.

¹¹ Pósa, *i. m.*, 51.

ember nincs egyedül a világban, vannak fölötte munkálkodó hatalmak. Ez a végkifejlethez eljutva válik kiemelten fontossá, hiszen így Godó személyét az emberek fölé emeli a mű, egyben biztosítja az értelmezőt Godó létezéséről. Beckett drámájában viszont az is kétségesse válik, hogy Godot egyáltalán létezik-e, nem csupán a magára maradt és önmagával rendelkező ember agyszüleménye-e.

A következőkben rátérek a helyszín konkrét elemeire, amelyeket a Jókai Anna-mű átvesz, átértelmez, illetve kibővít. Az értelmezés szempontjából talán a legfontosabb a fa motívuma. A mindkét műben csenevész fácska az utolsó jelenetek során kihajt, mintegy a reményt, a természet megújulását szimbolizálva. Ugyanakkor sugall bizonyos szomorúságot, az ember számára kétségbeejtő tény: ha a természet új életre is támad, az ember erre nem képes, életének egyszer vége szakad.¹² Ez az olvasat világosabban kifejeződik a beckett drámában, hiszen nem érkezik meg Godot, és a kisleány által közvetített hírek sem bizonyulnak megbízhatónak. Így látszólag nincs semmi, ami igazolná a reménykedést, inkább egy végtelen folyamatot látunk, amelyről nem tudjuk, hova vezet. Ezzel szemben Jókai Anna leírásában a fa egyértelműen *stilizált kereszt* alakú, mely a keresztények számára a megváltást jelképezi. A fa akkor hajt ki, amikor a Fiú kapcsolatot létesít az emberek és Godó között, így emelve ki ezt a reményteljes cselekedetet.

A bővítés, átértelmezés által lényeges elemmé válnak a gödrök is. Beckett-nél csupán egy árok szerepel, amelyben Estragon aludt, miután megverték. A Jókai Anna-műben lépten-nyomon árkokat találunk: Felícia, a vajúdo asszony nem győzi kikerülni őket. Nemcsak szövegszerűen idézi tehát meg a beckett mondatot a dráma („Az asszonyok a sír fölött szülnék, lovagló ülésben, a nap egy percig

¹² MIHÁLYI Gábor, *Godot-ra várva*. = kiad. KOLTAI Tamás, TAKÁCS István, *Száz híres színdarab*. Bp., Népszava, 1989, 502.

csillog, aztán ismét az éjszaka következik.”¹³), hanem meg is jeleníti a színpadon. Félreérthetetlen a bibliai utalás a Jelenések-könyvi napba öltözött asszonyra, akinek gyermekét a fenevad akarja elnyelni. Lényeges szempont még, hogy Sadot is egy gödörben áll, ezzel is utalás történik gonosz természetére.¹⁴

AZ IDŐSZERKEZET HASONLÓSÁGAI ÉS KÜLÖNBBSÉGEI

Jókai műve és a beckett dráma között az időszerkezetet tekintve is vonhatunk párhuzamokat. Magyar Ferenc szerint Beckett-nél nem fontos az időbeliség, inkább egy állapotrajzot tár elénk a mű.¹⁵ Mégis felfedezhetjük a szakaszokra bontott idő nyomait, ha a besötétedés és kivilágosodás ritmusára figyelünk. Ennek alapján körülbelül kétnapnyi történés játszódik le. A két felvonás cselekményszerkezete nagyon hasonló. Mihályi Gábor úgy fogalmaz, hogy ugyanaz az eseménysor játszódik le, csak „egy fokkal reménytelenebbül”,¹⁶ így a darab spirális szerkezetűvé válik. Ez a felépítés életre hívhatja a befogadóban a darab továbbgondolásakor azt az értelmezést, mely szerint az események a történet befejezése után is ugyanúgy történnek majd, mint eddig, pusztán a reménytelenség fokozódik. Ily módon megerősödik annak az üzenete, hogy Godot-t hiába várják. Ez viszont a mindenkori emberre igaz, így az időviszonyok valóban kitágulnak, és minden időben érvényessé teszik a darabot.

Jókai Annánál némileg pontosabb információkat kapunk a darab idejére vonatkozóan. Rengeteg a reklámszövegekre, politikai

¹³ Samuel BECKETT, *Godot-ra várva* = *XX. századi angol drámák*, vál., utószó UNGVÁRI Tamás, Bp., Európa, 1985 (A világirodalom klasszikusai), 893.

¹⁴ HERNÁDI, *i. m.*, 45.

¹⁵ MAGYAR Ferenc, *Godot-ra várva*. = M. F., *20. századi drámák: műértelmezések*, Sopron, Hillebrand, 1996, 71–74.

¹⁶ MIHÁLYI, *i. m.*, 504.

jelmondatokra való utalás, de találunk *Miatyánk*-parafrázist is, tehát az előzményekről lehet elképzelésünk. Az eddigiekből az idő vonatkozásában is lényeges elemeket kiemelve a helyszínmegjelölésben „*napjaink – akár hazai – mentálsíkja*” szerepel. Ennek értelmezése persze attól függ, milyen idősíkbán helyezzük el az elbeszélőt, viszont mindenképpen konkrétabb utalás annál, mint amelyek a beckett-i drámában megjelennek. Nem lehet ugyanakkor figyelmen kívül hagyni azokat az elemeket, amelyek az időviszonyok kitágítását lehetővé teszik. Felícia vajúdása¹⁷ és félelme attól, hogy egy árok elnyeli gyermekét tekinthető a *Jelenések könyvére* való utalásnak, melyben a napba öltözött asszony gyermekét a sárkány készül elemészteni.¹⁸ A helyszín olyan kihalt, mintha csak egy ökológiai katasztrófa után lennénk.¹⁹ Mindez arra enged következtetni, hogy a történet az utolsó időkben, a végítélethez közel játszódik. Az elbizonytalanítás eszközével a narrátor is él: már a mű elején említi, hogy az időviszonyok zavarosak, a szabadság nevében eltöröltettek a viszonyítási pontok.²⁰ Az általánosításhoz járul hozzá a szereplők által kifejezett utalások időbeli sokfélesége is. Ez azt jelenti, hogy a művet egyszerre érthetjük Európára és a mindenkori emberiségre is érvényesnek, ami Godó eljövételét reményteljesebbé teszi, hiszen a megváltás egyetemes.

Felmerülhet a két mű egymáshoz való viszonya is az időbeliség szempontjából: Jókai Anna egyfajta folytatását írta meg a beckett-i darabnak, vagy egyszerűen a valóság egy másik darabját tárja elénk? Mivel az időviszonyok egyik műben sem egyértelműen tisztázottak, érvényes olvasat lehet, hogy Jókai Anna szövege az emberi valóság egy olyan vetületét tárja elénk, mely megmutatja, hogy nem kizárólag a beckett-i nézőpont lehet releváns.

¹⁷ HERNÁDI, *i. m.*, 45.

¹⁸ *Jelenések* 12, 1–6.

¹⁹ PÓSA, *i. m.*, 51.

²⁰ JÓKAI, *i. m.*, 7.

A SZEREPLŐK

Beckett művében a szereplők is szimbolikusnak tekinthetők.²¹ Csavargó, vegetáló figurák, akik várnak valamire vagy valakire, aki ebből az állapotukból kizökkenti őket. Még a kihalt, a végsőig lecsupaszított világból sem tűnnek el a szereplők közti hierarchikus viszonyok: Pozzo és Lucky híven példázza ezt. Jókai művének elbeszélője a szereplők ember mivoltát is kétségbe vonja, amikor úgynevezett embereknek²² írja le őket. Ők a várakozásban kimerült, elfásult emberiség, akik Isten üzenetére nem fogékonyak. Hiába várnak már az örökkévalóság óta, még mindig nem értek meg (és talán soha nem is fognak) az üzenet befogadására, Godó fogadására.²³ Mindkét mű szereplőinek egyéni jellemvonásai a figurák szimbolikus jellegének rendeltetnek alá: típusokat testesítenek meg, így a jellemük csak ebből a szempontból válik fontossá, minden tulajdonságuk az általuk megjelenített csoportról árul el valamit. Csak néhány példát említve: Posso és Pozzo a zsarnokot testesítik meg, Paulus a papság, az egyház képviselője, Lorenzo és Lorenza pedig a művészek figuráit idézik meg. A köztük lévő viszony a Jókai Anna-műben összetettebb, mint Beckettnél, hiszen a szereplők párokat alkotnak, a tér különböző szintjein helyezkednek el, a Hajléktalan Csonka Család ábrázolása társadalmi alá-fölé rendeltségi viszonyt sugall. A szereplőpárok három szempont mentén szerveződnek: a hierarchia szerint (ide tartozik Gabó és Gabriel figurája például, ahol az apa a tekintélyszemély), ellentétes érdekek mentén (Godot és Sadot), valamint férfi-nő párosok is megjelennek (ilyen Lorenzo és Lorenza).²⁴ Ez a sokféleség szintén a megváltás egyetemességéhez járulhat hozzá, hiszen a megváltás így kiterjesztődik minden nemre, nemzetre és társadalmi csoportra.

²¹ MAGYAR, *i. m.*, 72.

²² JÓKAI, *i. m.*, 6.

²³ PÓSA, *i. m.*, 52.

²⁴ HERNÁDI, *i. m.*, 49.

Vannak azonban olyan szereplők is, akik nem az emberek szintjén tartózkodnak. Sadot alakja kinézeténél és nevénél fogva (mely előhívhatja mind a Sátán, mind a szadizmus szavakat) a gonoszt juttathatja eszünkbe. Erre utalnak a szereplők cselekedeteire tett reakciói is, például egyértelmű helyeslése, amikor Paulus kétségbe vonja, hogy Godó érkezett meg. Ugyanakkor nem vesz részt tevékenyen az eseményekben, már Godó eljövetele előtt is korlátozott a cselekvési tere. Amikor pedig a Fiú elhozza a megoldást, ez a tér tovább szűkül a csapóajtó lecsapódásával. Így bár Godó és Sadot párt alkotnak, mégsem egyenrangúak, ami hozzájárul a reményteljes folytatáshoz.

Az emberi játéktéren kívül helyezkedik el Michy és Masha is, ennek köszönhető, hogy párbeszédeiket csak Sadot hallja, a mű többi szereplője nem. Az eseménysor lefolyása alatt szüntelenül kommentálják az eseményeket, értelmező szerepük van, de pontos kilétüket, tetteik célját nem tudjuk meg. Ruházatuk alapján leginkább angyalokra hasonlítanak, ugyanakkor a cipővel való folyamatos játék és az időre való rákérdések kapcsán akár Vladimir és Estragon párosával is rokoníthatók.²⁵ A két beckett-i főszereplő megidézésével a Jókai Anna-mű kapcsolódik a drámához, mellékszereplővé minősítésükkel ugyanakkor jelzi, hogy szándéka átértékelni, megváltoztatni az eredeti történetet.

GODOT KILÉTE, VÉGKIFEJLET

Nincsen egyértelmű magyarázat Godot kilétére. Beckett állítólag így nyilatkozott erről: „*Ha tudtam volna [hogy kicsoda Godot], megírom a darabban.*”²⁶ Sokan sokféle megvilágításban értelmezték a figurát: volt, aki az élelmet, ruhát, anyagi javakat biztosító

²⁵ Uo., 47.

²⁶ FRIED Ilona, *Godot-ra várva*. = szerk. SZÉKELY Éva, 77 *híres dráma*. Bp., Móra, 1993, 369.

személyt látta benne,²⁷ de a *God-* tagból akár az isteni megváltásra is következtethetünk, bár John Calder szerint maga Beckett szögezte le ezen értelmezés helytelenségét.²⁸ A *Godot megjött* inkább az utóbbi interpretációt viszi tovább. Ezt különféle utalások is erősítik, például az a mozzanat, amikor a szereplők a Godót fogadó transzparens feliratán gondolkodnak, és elvetik azt a lehetőséget, hogy a vásznon az *Isten hozta!* felirat szerepeljen, hiszen Godó esetében ez „*valahogy nem stimmel*”.²⁹ Számos kapcsolódási pont fedezhető fel a bibliai megváltástörténettel is. Isten és ember elválasztottsága a bűneset óta áll fent, az elválasztottságot a teret körbekerítő fal is mutatja. Isten már a kezdetekkor elkészítette a szabadulás útját, erre azonban várakozni kell – a lehetőség (melyet a falon lévő kapu jelképezhet) fennáll, csak a kapu kinyitására alkalmas személyt kell megtalálni. Ezen személyként azonosítható a Hajléktalan Csonka Család (mely a Szent Családdal állítható párhuzamba)³⁰ szülötte, a Fiú (Isten fia? Godó fia?), aki a darab végén kinyitja a kaput, mintegy összekötve az emberiséget Godóval. Ahogy a beckett-i mű lezárásában, itt is kihajt a fa, ezzel is erősítve a reményteljes üzenetet.

Ha Godó és Godot eljövételét isteni eljövételként értelmezzük, felmerül a kérdés, hogy hányadik eljövételről lehet szó. A Jókai-műben jóval inkább egyértelműnek látszik Jézus eljöveteleként értelmezni az eseményeket, erre utal a Fiú megnevezés, az összekötő szerep Godó és az emberek között. Beckett-nél azonban többféle interpretáció is elfogadhatónak tűnik. Egyes elemzések szerint a színtéren álló fa akár keresztet is formázhat, Vladimir és Estragon pedig a két latornak is megfeleltethető.³¹ Ebben az esetben tehát vagy a feltámadásra várnak, vagy a Megváltó második eljövételére. Ugyanakkor csak

²⁷ MIHÁLYI, *i. m.*, 501.

²⁸ JOHN CALDER, *Samuel Beckett filozófiája*, Bp., Európa, 2006, 183.

²⁹ JÓKAI, *i. m.*, 26.

³⁰ HERNÁDI, *i. m.*, 45.

³¹ CALDER, *i. m.*, 183.

közvetetten értesülünk arról, hogy Godot mit üzen Vladimírnak és Estragonnak, tehát tulajdonképpen az sem biztos, hogy valóban létezik. A körülmények ilyenén elbizonytalanítása nemcsak az eljövétel tényét, de a megmentő létezését is kétségessé teszi. Jókai Anna műve bizonyosságot ad a megmentés felől, de a történet végét ő is nyitva hagyja, hiszen Sadot nem győzetett le teljesen. „... *Gyanúra, aggodalomra az ad okot, hogy a fedél újra és újra – ha csak résnyivel is! – meg-megemelkedik*”.³²

HIVATKOZOTT IRODALOM

SAMUEL BECKETT, *Godot-ra várva* = *XX. századi angol drámák*, vál., utószó UNGVÁRI Tamás, Bp., Európa, 1985 (A világirodalom klasszikusai), 793–899.

Biblia, kiad. Magyar Bibliatársulat, Bp., Kálvin János, 2008.

JOHN CALDER, *Samuel Beckett filozófiája*, Bp., Európa, 2006.

DARVASI Ferenc, *Jókai Anna: Godot megjött*, Kortárs, 2008/6, 116–118.

FRIED Ilona, *Godot-ra várva* = szerk. SZÉKELY Éva, *77 híres dráma*. Bp., Móra, 1993, 369–372.

HERNÁDI Mária, *A beckett magyar ugar. Jókai Anna: Godot megjött*, Tiszatáj, 2007/12, 43–51.

JÓKAI Anna, *Godot megjött*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2007.

IMRE László, *A szakrális perspektíva Jókai Annánál*, Magyar Napló, 2015/8, 13–18.

MAGYAR Ferenc: *Godot-ra várva* = M. F., *20. századi drámák: műértelmezések*, Sopron, Hillebrand, 1996, 71–74.

MIHÁLYI Gábor, *Godot-ra várva* = kiad. KOLTAI Tamás, TAKÁCS István, *Száz híres színdarab*. Bp., Népszava, 1989, 500–506.

PÓSA Zoltán, *Apokalipszis és mindig újrakezdés: Jókai Anna: Godot megjött*, Magyar Napló, 2007/12, 50–52.

³² JÓKAI, *i.m.*, 188.

SZABÓ ADRIENN

„Idő pedig nem vala”

Kodolányi János *Vízözön* című regényének időképe

A vízözön motívumáról – egy hasonlattal élve – akár azt is mondhatjuk, hogy olyan, mint egy fiatalnak tűnő, de valójában öreg alkimista, aki elixírral őrizi meg életerejét, hiszen a motívum már többezer éve népszerű és népszerűsége mit sem csökken.

Megjelenik egyrészt a Bibliában, másrészt különböző mitológiák fontos és visszatérő eleme, manapság pedig az internetet böngészve a populáris kultúrában további írásokra, katasztrófafilmekre, más írásos és vizuális anyagokra bukkanhatunk. Kodolányi János, a huszadik századi magyar író is foglalkozott a sokszor feldolgozott témával.

Jelen tanulmány célja annak az időképnek a megragadása és ismeretése, amely Kodolányi *Vízözön* című mitikus regényének sajátja. A rendkívül vaskos kötetben az idő több szinten, különböző módokon válik fontossá, ennek eredményeképp az időkép színes, olyan hatást tesz az olvasóra, mint amelyet Afremov modern impresszionista festményei váltanak ki a befogadóból.

Elsőként részletesen ismertetem a *Vízözön* című kötet előzményeit Kodolányi pályaképében.

KODOLÁNYI JÁNOS RÖVID PÁLYAKÉPE

Munkásságának első termékei ormánsági novellák és életképek voltak, ezek természetes pesszimizmusa megalapozta azt a tragikus hangnemet, amely később regényeit is jellemzi. A szerző tatárjárás koráról írt történeti trilógiájának érdekességét az adja, hogy műfajilag és hangulatilag heterogén. A *Vas fiai* félig-meddig szociológia, a leírás eltompítja a történelmi jelleget, a cselekmény háttérbe szorul a társadalomábrázolással szemben. Két év finnországi tartózkodás után Kodolányi elkezdte következő regényciklusát, amelyet soha nem fejezett be. *Emese álma* című könyvével indította a történetet, ennek későbbi főhőse Koppány, gyermekkori nevén Ojbarsz, témája azonban nem az István elleni harc, hanem a korabeli magyar világ spiritualitása, és főleg Koppány lelke. A szerző teljes életművén megfigyelhető a Jung analitikus pszichológiája iránt való rajongás. A legizgalmasabb fiktív jellemek egyike Boldog Margité, másik érdekes konstrukció jelen tanulmány témájának, a *Vízözön*-nek a főhőse, Gilgames.

Miután az *Emese álma* ciklus írása a második világháború kitörése miatt abbamaradt, Kodolányi elkezdte élete legteljesebbnek tartott művét, a mitikus tetralógiát. Ezekbe a könyvekbe mindent beleírt, amit még el akart mondani, megvalósította célját a kifejezésben. Az alkotás végeztével üresnek érezte magát, az írással felhagyott.¹ Élete hátralévő részében életrajzi jellegű munkák, útleírások kerültek ki a kezei közül.

¹ Tüskés Tibor, *Visszapillantó tükör* = T. T., *Kodolányi János*, Pécs, Pro Pannonia, 1999, 239–266.

A mitikus tetralógia szemléletmódjára jellemző, hogy a világra egyedi módon, különös, horpadt üvegen át néz, ekként láttatja az időt is. Komplex, megfoghatatlan entitásként, melynek megragadása mégis dolgozatom célja, és amely megragadás kompozíciójának a megértésére és közvetítésére vállalkozom.

A VÍZÖZÖNRŐL

A regény Kodolányi barátaival kezdődik – nem a cselekmény, a regény létrejöttének története. Az író a pécsi *Sorsunk* folyóirat körébe tartozott, melyet olyan híressé vált emberek alkottak, mint Várkonyi Nándor, Weöres Sándor és Hamvas Béla. Hamvas filozófiájára, a Várkonyitól átvett mitológiai hitre Kodolányi nagyban támaszkodott, az írás során Hamvas gyakran adott kölcsön olvasmányokat az írónak, amelyek betűi aztán építőkockákká váltak Kodolányi gigászi, kiélezett karakterpiramisában. A szerző levelezést folytatott Várkonyi Nándorral, melyben önmagát, előbb említett barátját, Weörest és Hamvast a világ négy oszlopának nevezték.²

A Vízözön története sumer-babiloni emlékeken alapul, történeti konfliktusokat ábrázol mitikus és analitikus pszichológiai szempontokból. Mitikus regény, amelynek műfaja a huszadik század harmincas éveiben született meg Thomas Mann kezei alatt. Kodolányi *Vízözönje* tehát eltávolodik a történeti regénytől, bár korában többen még így hivatkoznak rá.³ Hangulatát tekintve ironikus-tragikus, szó-kás rá úgy tekinteni, mint az író nehéz élethelyzetében a befelé való terjeszkedés nagyszabású termékére.⁴

² *Levélről levélre: Fejezetek Kodolányi János és Várkonyi Nándor levelezéséből*, szerk. ifj. KODOLÁNYI János, Bp., Mundus Magyar Egyetemi, 2000.

³ B. NAGY László, *Kodolányi történeti regényei: Jegyzetek = Én vagyok*, szerk. CSÜRÖS Miklós, Bp., Nap, 2001, 217–232.

⁴ JÓKAI Anna, *Mítosz mint realitás: Kodolányi világképe = Én vagyok*, szerk. CSÜRÖS Miklós, Bp., Nap, 2001, 352–358.

Az ismert időiség a műben Utnapistimmal kezdődik, aki a sumer mitológiában Noé megfelelője. Utnapistim még csak nem is ember, hanem egy olyan időtlen lény, aki a történetmondás jelenében éppen emberi alakban létezik, épp csak pikkelyesebb kissé – hiszen az ábrázolt világban a vízözön előtti emberiség pikkelyes volt, sárkányok hancúroztak a sárban, királyok építették birodalmaikat majd haltak meg. A jelen fiatalsága minden bizonnyal megtalálná a párhuzamot a George R. R. Martin *Trónok harca* című regénysorozatával, amely a gazdag történeti háttérben, a kegyetlen és gyakori halálesetekben, és a szapora sokasodásban rejlik.

A fennálló világrend megbomlásakor elkezdenek csupasz, pikkelytelen gyermekek születni. Néhányan nemes egyszerűséggel hátat fordítanak a problémának és kútba dobálják szerencsétlen csecsemőket, mások azonban felismerik, hogy új világrend van kibontakozóban. Gilgames is egy ilyen csupasz gyermek, kortársai közt torzszülött, kétharmadrészt isten, egy új korszak elhozója. A könyv során felnövekszik, megtapasztalja a szerelmet, a háborút. Különböző eszmékkel találkozik, megházasodik, hibákat követ el, de még tud varázsolni, és képes rá, hogy az átlagosnál hosszabb életkort megérjen.

Weöres 1941-es Gilgames-feldolgozása, Várkonyi Nándor szintén 1941-es munkája, a *Szíriat oszlopai* és alapvetően a Hörbiger–Várkonyi féle asztrológiai és kultúrhistoriai elmélet, kozmikus világkép volt az, amely megalapozta Kodolányi *Vízözönének* asztrális világnézeti háttérét. De nem csak ezét a könyvét, hanem az egész mitikus tetralógiáét, amelynek négy különböző része négy világkorszak és három nagy próféta köré összpontosul. Ilyen próféta Gilgames, Mózes és Jézus.⁵ Az asztrális világnézet említése át is vezet a szöveg szűkebb témájához, az időképhez.

⁵ B. NAGY, *i. m.*, 217–232.

AZ IDŐKÉP FOGALMA

Időkép alatt a tanulmány egy olyan összefoglaló elemzést ért, amely az idő elképzelését, ábrázolását és jelenlétét a szövegben a lehető legtöbb irányból vizsgálja meg, jelen esetben egy tematikus keretbe illesztve.

A „mikrokozmosz a makrokozmoszban”⁶ keret magától a szerzőtől származik, akinek „ember a Kozmoszban, Kozmosz az emberben”⁷ meghatározását Tüskés Tibor értelmezte újra ilyen módon Kodolányiról írt monográfiájában. A tanulmány céljainak egyike annak megválaszolása, hogyan kapcsolódik az időábrázolás a regényben ehhez a témához.

Az elemzés során négy fő szempontot határoztam meg, amelyek mentén érdemes vizsgáldni. Ezek: a narrációs idő, a cselekmény ideje, a szereplők időfelfogása és az átvitt idő (szoros kapcsolatban a narrációs idővel). A tanulmányban használt fogalmak egy része saját megnevezés.

A NARRÁCIÓS IDŐ

Az elemzési szempontok közül a narrációs időt legfeltűnőbben a meseszerűség jellemző. Bár a téma történeti, a regény narrátora nélkülöz mindenféle utalást konkrét időpontokra, sőt, mintha szándékosan tartaná bizonytalanságban a befogadót, nem hagyja, hogy létrejöjjön az olvasó számára bármiféle kronologikus rend. Sokszor nem lehet eldönteni, milyen hosszú az egyes fejezetek cselekményideje, hány év telt el, a különböző szereplőkre koncentráló szövegrészek nem egységes szakaszokat ragadnak meg ezeknek a szereplőknek az életéből. A narrátor megjegyzésekkel is erősíti

⁶ Tüskés Tibor, *Regény és mítosz* = T. T., *Kodolányi János*, Pécs, Pro Pannonia, 1999, 201–238.

⁷ *Uo.*, 201–238.

a bizonytalanságot. Tehát a narráció, szemben a nagyprózában megszokott időbeli meghatározottsággal, úgy van megkomponálva akár egy meséé. Az elbeszélés nagy része egyes szám harmadik személyű, de időnként közbeékelődnek a narrátor egyes szám első személyű megjegyzései. A *Vízözön* első, *Vízöntő* című kiadásának élén még az állt: „mese”, s a kézirat végére Kodolányi rövidke „*Itt a vége, ne fuss véle, – mert ha tudom: folytatom*”⁸ versikét is rögtönzött, ami igazolja a meseiség elemzési szempontjának létjogosultságát, bár később a *Vízözön* műfaját mitikus regényként és mágikus realista regényként határozták meg.⁹ Ezen kívül a szöveg bővelkedik visszatérő szöveghelyekben is, amelyek viszont tematikájukban eltérnek a meseszerűtől. Kodolányi bibliai idézeteket használ, előszeretettel idéz a *Jelenések könyvéből*. (például „*És megfogá a Sárkányt... És megköté azt ezer esztendeig. És veté őt a mélységbe, és bérekeszté őt, s felül megpecsétlé, hogy többé el ne hitesse a népeket, míg bételnek az ezer esztendők, mert azután el kell néki oldoztatni egy kevés időre.*”, „*idő pedig nem vala*”) A visszatérő motívumok általában mitikus vagy biblikus jellegűek, csakúgy, ahogy a következő kategória, a cselekményidő is ugyanerre a kettősségre támaszkodik.

A CSELEKMÉNY IDEJE

A regény idejét a cselekmény szempontjából vizsgálva, leginkább mitikus-biblikusnak lehetne nevezni. A fogalom pár első felének megválasztását az indokolja, hogy a narráció történeteket, konkrét, a történelemben évszámhoz fűzött eseményeket mitikus távlatokba helyez. Bizonyíték még a meseszerű narráció, amely pontosan ennek a távlatnak a kifejezője. De az időmitikusság máshonnan is

⁸ KODOLÁNYI János, *Vízöntő*, Bp., Szőlőssy, 1948

⁹ TÜSKÉS, *Regény és mítosz...*, i. m., 201–238.

megragadható. Sulyok Bernadett¹⁰ az orosz strukturalista Loszev mítoszfogalmára támaszkodik Kodolányi mitikus tetralógiájáról írt disszertációjában. Loszev szerint a mítosz sem nem séma, sem nem allegória, hanem „szavakba foglalt személyes történelem”, „kifejtett mágikus név”.¹¹ Ha a loszevi mítoszfelfogás felől tekintünk a történetre, láthatjuk, hogy Kodolányi egyetlen, prófétai szerepű személy lelkét analizálja minden regényben, az ő útjukat követi. Az idő Gilgames – aki egy szimbólum, a mítosz megtestesítője – köré rendeződik, a szerzőnek nem célja a hozzá való viszonyon kívüli kronológiát létrehozni. Olyan időuniverzumot szerkeszt meg, melynek közepén a főhős csillagszerű alakja áll, és minden egyéb csak a körülötte keringő köd. Gilgames azért is inkább mítoszként jelenik meg, annak ellenére, hogy kifejezetten emberi, mert egész létezése egy társadalmi jellemváltozást formál meg személyes jellemfejlődés helyett, és mert már a regényben sem csupán egy példája ennek az átalakulásnak, hanem összefoglalója.

Áttérve a fogalom másik felére: a cselekményidő azért biblikus, mert a kronológiai határozatlanság bibliai homályt is idéz. Ehhez adódnak a bibliai életkorok, amelyekkel a szereplők egy része rendelkezik. Ezek a karakterek az általános emberi határokhöz nem kötöttek, végtelen kort is megélhetnek. Kodolányi *beavatottak*nak hívja ezt az embertípust, és központi szerepet ad nekik, csak hogy a végén megsemmisítse a típust, így adva teret egy újabb kor másféle embereinek. A *Bibliához* hasonlóan: különböző nagy jelentőségű események köré szerveződnek történetek, és ahogy ezek laza egymásutánja adja az Ószövetség elejének időuniverzumát, Kodolányi regényében is erről van szó. Bár a központ Gilgames, a cselekményben megjelenik a Babel tornyáról ihletett Világtorony építése és az

¹⁰ Sulyok Bernadett, *Ami örök és ami mulandó, Kodolányi János mezopotámiai és bibliai témájú tetralógiájának (Vízözön, Új ég, új föld, Az égő csipkebokor, Én vagyok) mítoszkritikai és narratológiai interpretációja*, Bp., ELTE BTK, 2007, 30.

¹¹ Alekszej Loszev, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000, 7.

őszösvetségi özönvíz. Ezek nem csak motívumok, hanem időszervező elemek is.

A *Bibliának* mint irodalmi műnek az időbeliségéről Ungvári Tamás írt tanulmányt. Megállapítása szerint az ótestamentumi történet az Istentől való eltávolodás és közeledés epizódjaiból áll, melyeket az időbeli folytonosságot hangsúlyozó szerkesztés és egy átfogó eszme tesz történelemmé. A múlt mint repetíció szerepel, az időrend ciklikus. A hasonló helyzetű, mégis különböző karakterek (ilyen Noé, Mózes, Salamon) ismétlődése fűzi fel a történetet a megváltástörténet elbeszélésidejére. A *Biblia* az elbeszélés egy különleges típusát alkalmazza, története egymásról mintázott epizódok olyan sora, mely geneológiát, törzsi történetet használ mintegy „kötőanyagként” egy célszerűségi eszme kibontására. Az elbeszélés háttere valamilyen küldetést betöltő időé.¹²

A *Vízözön* kapcsán jelen dolgozatban felvázolt biblikus idő meghatározása ott találkozik Ungvári tanulmányának gondolatfonalával, mikor megállapítja: az idő az epizódok között való áthidalás célját szolgálja, küldetésbetöltő szerepe van. Kodolányi egy könyvön belül nem geneológiai epizódokban – regénycselekményben ez nem is lenne szerencsés – de lélektani állomásokban gondolkodik. Viszont átvesz történeteket az Ószövetségből (Világtorony, özönvíz), melyek kisepizódokként szolgálnak. Kodolányi témája is az Istentől való távolodás és közeledés periódusai, bár másképp megfogalmazva. Egy-egy regénye, egy-egy nagy, geneológiai epizód. A repetíció a tetralógiában létrejön, bár a nagyfokú írói lelemény, a heterogén narratívák majdhogynem eltüntetik a hasonlatosságot. A sorozatot átfogó eszme az Isten megismerése, aki minden könyvben más néven van jelen, a *Vízözön*ben a sumer Anu az analógiája. Végső soron megállapítható, hogy a regény ideje ebből a szempontból nézve is biblikus, ahogy szerkesztése és üzenete is. Mikor biblikus

¹² UNGVÁRI Tamás, *A kezdet és a vég I.*, Vigilia, 1983/1, 34–37.

szerkesztést említek, az *Ószövetséget* – mint meghatározó irodalmi művet – típussteremtőnek tekintem.

A két indoklás első olvasatra nem tűnik összeegyeztethetőnek, ez az ellentmondás pedig feloldást igényel. Mert ha az időuniverzum teljes mértékben Gilgames alakja köré szerveződik, akkor hogyan szerveződhet a bibliai események köré is? A válasz a biblikusság és mitikusság viszonyában rejlik. Bár alapvetően a toronyépítés és özönvíz időszervező elemek, amelyek a regényben időbeli viszonyítási pontként funkcionálnak, ezek a viszonyítási pontok azután horgonyoztak le, hogy a szerző Gilgames megfelelő életszakaszára igazította őket, így elősegítve az emberiség fejlődésének jelképes bemutatását. Tehát ezek a helyek eszközök arra, hogy a mítosz a megfelelő formában haladhasson előre, és oda lettek helyezve, ahol a célnak leginkább megfelelnek. Ebből következik, hogy a mitikus idő az elsődleges, melyet alátámaszt a meseszerű narráció, s melyre a szerző ráilleszti a biblikusságot, nem csak tematikailag, hanem időképileg is.

Semmi sem bizonyítja ezt jobban a Várkonyi Nándor könyvében jellemzett mitikus-asztrális időszámításnál, melyet Kodolányi is követett. Mint már korábban szóba került, a tetralógia három főhőse három próféta, s egy-egy új próféta mindig átvezeti a világot egy új korszakba. Ezeket a kozmikus világkorszakokat az állatöv egy-egy jele jelöli. A kozmikus világkorszakokat az alábbi táblázat szemlélteti.

	Vízözön	Új ég, új föld	Az égő csipkebokor	Én vagyok
Kozmikus világkorszak/ állatöv jegye		Bika	Kos	Halak
Messiás	(Utnapistim?)	Gilgames	Mózes	Jézus
Messiás jellemzése (Kodolányi)	?	Kétharmadrészt Isten, egyharmadrészt ember	Emberfö-lötti ember (Nietzsche)	A világ megtestesülése

A bika korszakában Gilgames felnövekvésével az asztrális időszámításnak új pontjára kerülünk. A korszak messiása Gilgames, aki kétharmadrészt isten, egyharmadrészt ember. A *Vízözön* nem ebben az időben játszódik, a regény korszakok közti átmenettel végződik, az utolsó oldalakon kerül hatalomra a bika jegye.

A kos korszakának messiása Mózes, aki az *Égő csipkebokor* című regényben tűnik fel. Az állatövi jegy tulajdonságaitól függően a mű hangulatvilága is megváltozik. A prófétára jellemző, hogy már nem isteni, viszont emberfölötti ember, hasonlóan a nietzschei Übermenschhez.

A halak idejének messiása Jézus, regénye az *Én vagyok*, melynek narrációja nagyban különbözik az előbbiektől. Főhőse Júdás, az ő fiktív emlékiratai építetnek a szövegbe. Jézus a világ megtestesüléseként értelmezhető, nem önálló emberként.

A vízöntő kora közvetlen módon nem tűnik fel, nem játszódik benne cselekmény. Ez az elkövetkező olvasók jelene, melynek messiását Kodolányi várja, de még nem érkezett meg. Messiása tehát ismeretlen, a rá való várakozásra utal a *Vízözön* eredeti – *Vízöntő* – címe.

Felmerül a kérdés, hogy miért választom szét a fejezetben tárgyalt két fogalmat (a mitikus és biblikus időt), miért nem kezelem az utóbbit az előbbi részeként, ebben az esetben egyszerűen mitikus időről beszélnék. Bár értelmezésemben egymás alá rendelt kategóriákról van szó, a biblikus idő és a mitikus idő tágabb értelemben akár szinonimaként is működhetne. A szétválasztás oka nem a különbözőségben található, hanem abban az univerzumteremtő jellegében a bibliai tartalomnak, amellyel a mítosz mint sokkal kiterjedtebb, általános fogalom, nem rendelkezik. A tetralógiában a szerző tudatosan ráilleszti a bibliai Istenképet a mitikus istenségek a köztudatban teljesen eltérő jellegű ábrázolásaira. Ezt a kétrétegűséget nem szabad figyelmen kívül hagyni, s éppen az összeolvasztás szándéka miatt alakul ki az elemzendő kontraszt, amelyet az alábbi sorok jól szemléltetnek:

„A menekvés útja most is az, ami volt. El kell fordulnunk a világtól, a hatalomtól, a varázstudománytól, a fegyvertől, s meg kell találnunk magunkban s egymásban Anut. Rá kell bízunk magunkat Anura. Helyre kell állítanunk vele az ősi szövetséget. Meg kell találnunk a hajdani Aranykort, amikor az emberek Anuval, egymással, állattal és növénnnyel, ásványokkal és láthatatlan világokkal szent egyezségben éltek, nem ismerték az időt s nem haltak meg. Anu kegyelmes, és hatalma végtelen.”¹³

Látható, hogy Anu neve nem a politeizmusban szokásos képpel kötődik egybe. Bár a regényben Istár, másik nevén Inninni, és még több istenség is megjelenik, Anu kiemelkedik közülük, neve csupán a monoteizmus bibliai Istenének egyik megnevezése. A többistenhit és egyistenhit ilyen vegyülése bár nem az időképre utal, de megfelelően szemlélteti a regényben jelenlévő elméleti rétegeket.

Az elválasztás másik oka a szerkezettel függ össze, a biblikusság és a mitikusság különböző típusú szervezőelemekben valósul meg az idő szempontjából. Az előbbi helyeket és eseményeket használ fel a homályosság miatt szabadon elhelyezhető támaszpontokként, utóbbi pedig egy személy mint mítosz köré centralizálja a regényidőt. Látható tehát, hogy a megkülönböztetés indokolt.

IDŐHUROK-ELMÉLET ÉS IDŐSZIMBOLIKA

Az előző fejezetben tárgyalt asztrális világkorszakok kapcsán alkotam meg koncepciómat, amelyet időhurok-elméletként nevezek meg. Az egymásba gabalyodó szinusz- és koszinuszgörbéket elképzelve megfoghatóvá válik az elmélet alapja. Kodolányi – ezt levelezése is igazolja – két korszak átmenetét az időtlenség állapotában képzelte el. Érdekes paradoxon, hogy ami képileg (például szinuszgörbén) ábrázolva egyetlen pont, az elméleti síkon

¹³ KODOLÁNYI János, *Vízözön*, Bp., Magvető, 1948, 61.

végtelenséget jelölhet. A regény törekszik arra, hogy képileg is megszüntesse az időt, ehhez pedig szimbólumokat használ. Állításom a következő mondatok támasztják alá: „...Az Én teremtet. Önmaga szemléletének legmagasabb foka s végcélja az, amikor egynek érzi és tudja magát a Kozmossszal, az Istennel. Halál sincsen, mint jól tudod Te is, csupán a tér-idő szimbólumainak megszűnése”.¹⁴ Konkrét világnézetet ábrázolt tehát a tér és idő szimbólumainak tudatos megszüntetésével.

Két fő motívumot használ célja eléréséhez. Az idő megállapítása alapvetően viszonyított, az ősidőktől kezdve kötött az égitestek mozgásához, hiszen még a napok is csillagrendszerünk központi csillagjának felbukkanását és eltűnését jelzik az égbolton. Ezt a mozgást a mű egy szimbólum segítségével tünteti el. Az égi gyíknak vagy Nannarnak is nevezett vörös csillag vagy kisbolygó nemcsak az új korszak elhozója, hanem egy valós entitás is, amely természettudományosan megalapozza a cselekményt. Gravitációs ereje miatt háborognak a Föld vizei, törnek ki vulkánok, ezzel idézve elő apokaliptikus állapotot. Az égi gyík először csak a távolban tűnik fel, majd egyre nagyobbak látszik az égbolton. A regény végéhez közeledve már naponta többször zúg el a Nap előtt, végül megváltozik mozgásának iránya. Ez a mozdulat jelképes, a csillaghoz kötött időérzékelés teljes megszűnését jelöli azzal, hogy miután eltünteteti az eredeti viszonyítási alapot, önmaga rendszerszerűségével is szembe fordul.

A másik fontos szimbólum a homokóra. A cselekmény helyszínéül szolgáló sumer városállamok lakossága homokórák segítségével méri az időt. Ezt nem mulasztják el, kettősóránként megfordítják a szerkezetet. A narrátor is *homokóra-embereknek* nevezi őket. Viselkedésük a másik a embertípusra, a beavatottakra ezzel szemben nem jellemző, ők viszonylagos időnkívüliségben tudnak létezni, az öregedést is elkerülik. Mikor az égi gyík gravitációjának hatására

¹⁴ *Levélről levélre...*, i. m.

megemelkednek a vizek, Gilgamesék pedig hajóra szállnak, a bárka belsejében egy ideig még fordítgatják a homokórát. Itt már teljes sötétség uralkodik, a Nap és Föld közös mozgására tehát már nem lehet támaszkodni. Az idő szimbolikusan akkor szűnik meg ábrázolva lenni, mikor a szereplők felhagynak a homokóra használatával, amelyet az új korszak beköszöntése után aztán újra elkezdenek. Ezt a következő részletek szemléltetik:

„A közös teremben, Anu aranyarca alatt, egy kis homokóra áll. Enugduanna dolga, hogy őrizze, s ha a szemecskék leperegtek, megfordítsa. Neki kell följegyeznie az elmúlt bérük számát is. De hosszabb-rövidebb idő múltán belezavarodik. Legyint és abba-hagyja. A homokórát most meg-megfordítja valaki, ha éppen eszé-be jut, vagy nem nyúl hozzá senki. Nincs többé idő.”¹⁵ „Nyilván ebben a tudatban cselekedett Enugduanna is, amikor hajnalban megpillantotta Samas vörösen izzó hatalmas arcát a tenger szélén, s a közös szobába sietve, gyengéd mozdulattal megfordította a homokórát. A szürke szemecskék peregni kezdtek, az idő ismét megindult. Ettől fogva gondosan ügyelt, hogy minden kettősórában megfordítottassék. A bérük számát följegyezte. Így egy nap eltelte után meg tudta állapítani, hogy a napok ismét rövidebbek lettek mintegy három kettősórával, tehát olyan hosszúak, amilyenek Nannar pusztítása előtt voltak. A világ forgása megint az ősi ritmusba zökkent. A Szent Számok törvénye helyreállt. Ettől kezdve volt ismét idő. Kezdődött az új Világteremtés.”¹⁶

A víz és a Nap tipikus szimbólumai az időnek, amelyek különböző, egymástól földrajzilag és kulturálisan távoli népek mitológiájában jelennek meg. Előbbiről az is megállapítható, hogy egyszerre a kezdet és vég kettős, s egyik legelemibb szimbóluma. Hamvas Béla, Kodolányi filozófus barátja a következőkképpen ír erről: „a víz a testet öltés

¹⁵ KODOLÁNYI, *Vízözön, i. m.*, 617.

¹⁶ *Uo.*, 686.

első foka”, majd felidézi Thalész elméletét, miszerint minden dolgok alapja, az őselem a víz, s ez matematikai alapokon áll. Iránban az Aban nevű szellem a víz szelleme és az idő királya, Mexikóban Tlaloc a termékenység vízistene, a kukoricaasszony férje.¹⁷

Ha ötvözzük a pusztító csillag és a víz szimbólumait – ahogy azok együtt jelennek meg és idézik elő a véget Kodolányinál, az égi gyík és a vízözön képében – akkor jobb példákra is akadhatunk. Egyiptomban a víz-nap Nun, az ősvíz és Ptah, a teremtető isten gyermeke volt. A Kabbalában Samaim a pusztító, égő víz. Peruban az Atonatiah nevű nap idézi elő a vízhalált, özönvizet. Ez az utolsó példa rokonítható legjobban a regény által ábrázolt égi gyík és özönvíz kapcsolatával.¹⁸

A vizet mint az időtlenség állapotának kifejezőjét is megtalálhatjuk különböző mitológiákban és forrásokban: *„Merülj a vízbe – szól a Veda -, és meg fogod látni az Isteni Mayát. Meglátod, hogy csak a felszínen van mozgás és változás, hullám és nyugtalanság, örvény és habfodor. Csak a felszínen van maya, káprázat, káprázat, varázslat. Csak a felszínen van idő. Bent az óceán mélyén nincs hullám, nincs, örvény, nincs varázslat, nincs idő, csak örökkévalóság és megváltoztathatatlan lét.”*¹⁹ Nem meglepő tehát, hogy Kodolányi az időtlenség ábrázolásának céljához az özönvíz motívumát használta föl. Egyik regényszereplője így fogalmaz: *„Ki lássa meg az időtlenség folyamát a szétpattanó buborékok, az illanó hullámok mélyén?”*²⁰ A víz és az idő szoros kapcsolata más helyeken is kitűnik a szövegből hasonlatok, analógiák formájában.

¹⁷ HAMVAS Béla, *Scientia Sacra*, Bp., Magvető, 1988, 448–457.

¹⁸ *Uo.*, 448–457.

¹⁹ *Uo.*, 448–457.

²⁰ KODOLÁNYI, *Vízözön, i.m.*, 457.

A REGÉNYSZEREPLŐK VISZONYA AZ IDŐHÖZ

A harmadik szempont, amely szerint az időképet elemezem, a szereplők időfelfogása. Eszerint a tanulmányban szubjektív és objektív időperspektívát különböztetek meg. Ezek nem azonosak a filozófia hasonló kategóriáival, a nevüket egymáshoz való viszonyuk alapján kapták.

Az átlagos emberek időérzékelése szubjektív, őket nevezi Kodolányi homokóra-embereknek. Ahogy észlelik az életüket – egységekben próbálják nyomon követni és mérni –, az egyfajta óra által is követett, egységesített világidő. A homokóra-emberek meghatározott életkorral rendelkeznek, hasonlóak és kiszámíthatóak. *„És miután az emberek a pillanatban élnek, s törvényük a homokóra, addig is vigadhatnak, születhetnek, építhetnek, bőven arathatnak s hajózhatnak...”*²¹ – jegyzi meg a regényben az egyik beavatott, a másik, ősibb embertípus képviselője.

A beavatottak időérzékelése ezzel szemben objektív. Az évek számlálásán kívül léteznek, más életkori határok érvényesek rájuk, viszont ambivalens módon mégis nagyobb az idővel való egységük, mert az nem elhalad mellettük, hanem együtt létezik velük. Ez a viszony a vízözön előtti korhoz köthető, mikor még az egész világ nagyobb egységben létezett, s ezt a korszakot jelzi Hamvas Béla filozófiájában a *Munkák és napokban* leírt *aranykor* fogalma is. A beavatottak csoportjába tartozik Namzi, akiről az alábbi szövegrész szól: *„Így élt Namzi feleségével, öt leányával, a gazdáékkal, a kecskével és kutájával. Így élt évszázadokig vagy évezredekig. Az idő múlását csak Nannar fenyegető növekedéséből látta. Még homokórája sem volt.”*²²

Érdekes Gilgames szerepe, aki kategóriák közti átmenetet képez. Mivel ő messiás és értelmezésben a mítosz megtestesítője is, nem várható, hogy tisztán részét képezze egy szereplőcsoportnak, főleg,

²¹ Uo., 141.

²² Uo., 367.

mivel teremtésének célja, hogy korszakok közti váltást jelöljön. Így jellemzi Kodolányi egy szöveghelyen Gilgamest: *„Időtlen, testetlen révületbe merült, a világ és önmaga fölé emelkedett, s úgy szemlélte magát is, mintha káprázat volna. Ezek voltak Gilgames tiszta, hozzá méltó órái. Egy-egy révületből föleszmélve, sokáig élt a belső fényesség teremtő tevékenységéből [...] hogy ezután ismét fölülkerekedjék benne ifjú gilgamesi énje, az az emberi egyharmad rész, amiben azonos volt a homokórák emberével.”*²³

AZ ÁTVITT IDŐ HASZNÁLATA, KITEKINTÉS A JELEN ÉS JÖVŐ FELE

A negyedik szempont az átvitt idő, amely a regény a szerző és az olvasó korával való kapcsolatában jelenik meg. Ennek a kapcsolatnak az erőssége Kodolányi műveire általánosan is jellemző. A második világháborúban a régi világ megszűnése, az új kialakulása egy olyan téma volt, melyet a szerző fontosnak látott irodalmában megformálni, így a városállamok küzdelme, a vízözön közvetlen utalás a világégésre és az azt követő pusztulásra, épp ahogyan Arany walesi bárdjai sem csak Edward királyról énekeltek, hanem Ferenc József tetteire is utaltak rejtve. A *Vízözön* elsődleges témája viszont nem ez, hiszen egy komplex, egy életmű mondanivalóját megformáló analitikus-mitikus-biblikus tetralógia első része. A jelennel való kapcsolatra azonban utal az eredeti cím, a *Vízöntő* is, amely a közeli jövőben érkező messiás által elhozandó korszak állatövi jegye.

Talán nem üzenetjellegű, de mindenképpen megfigyelhető, hogy Kodolányi egyes szereplői baráti köre tagjainak karikatúrái, görbe tükrön keresztül köszönnek vissza az olvasónak. A süket könyvtáros Ur'Bau megfeleltethető Várkonyi Nándornak, Namzi Németh Lászlónak, Gubbubu, az aztláni kultúra hatalmas rajongója a mindig

²³ *Uo.*, 405.

idegenbe vágyó Márainak, a magára hagyott lírikus Hétil pedig Szabó Lőrincnek.²⁴

Ennél a pontnál visszatérek a narrációhoz, amely szintén kilép az elbeszélés idejéből, és közvetlenül az olvasó jelenéhez szól. A narrátornak ez a kitekintése ritka a narráció heterogén jellege miatt, de nyomon követhető.

MIKROKOZMOSZ A MAKROKOZMOSZBAN

A négy elemzési pont összefoglalása után visszatérek dolgozatom elméleti keretéhez. A „mikrokozmosz a makrokozmoszban, makrokozmosz a mikrokozmoszban” megjelölést Tüskés a tetralógia teljes első két regényére vonatkoztatta, ennek csupán kis része az időkép. Kodolányi alkalmazásában eredetileg „ember a Kozmoszban, Kozmosz az emberben”.²⁵ Tehát a Vízözön témája: ember a Kozmoszban. Mi sem utal jobban a víz kezdet- és végszimbolikájára, minthogy ennek a meghatározásnak van egy víz-analógiája: cseppben a tenger, tengerben a csepp. Ez az analógia fordított, tengerben a csepp része értelmezhető az itt tárgyalt regényre, mondanivalója viszont tökéletesen megegyezik Kodolányi témamegjelölésével.

A mikrokozmosz a makrokozmoszban tehát témaként keretbe foglalja az időképet, ez pedig az Ember és Kozmosz regényben való kapcsolatának közelebbi elemzésén keresztül megfigyelhető. Kodolányi vizsgálja az elbeszélésében megfestett egyéneket, ábrázolja eltávolodásukat a Kozmosztól, ennek leképeződése a homokóra-emberek megjelenése, a társadalom folyamatos változása. Kétségtelenül negatívan értékeli ezt a változást, hiszen az előidézi a társadalom összeomlását, a Világtorony építésének hiábavalóságát. A szubjektív és objektív

²⁴ SULYOK Bernadett, *A mítosz vidékein: Kodolányi regényírói világgépe*, Kortárs Online, 2004/09, <http://www.kortarsonline.hu/2004/09/a-mitosz-videkein/7131>. (utolsó letöltés: 2017. október 6.)

²⁵ TÜSKÉS, *Regény és mítosz... i.m.*, 201–238.

időperspektíva lassan összeegyeztethetetlenné válik, ami eltávolodást, majd pusztulást eredményez. Az időperspektívák tehát direkt módon konfliktust okozva kapcsolódnak össze a cselekménnyel, ez képeződik le a két nagy karaktertípusban is, amelyek ellentéte megtestesíti a kötet fő kérdését, vagyis a témát. A regényszöveg egyik legszebb része az, amely leginkább mutatja a tematikus kereten és az idő kapcsolatát. A szövegrész Gilgames gyermekének születéséről szól, s kifejez egy olyan időrelativitást is, amely szerint az anyaméhben úszkáló gyermek visszatér az ősihez, a jóhoz, s saját időuniverzumában, ha úgy értelmezzük, időtlenségében létezik: *„Újabb százezer vagy évmilliók suhantak el a piros világegyetemben, az időtlenség zárt belsejében. Bibbu, Samas, Nannar, Dilbat, Zabbaténu meg a többiek s azok is, akiket nem láthatott emberi szem (oly távol rohannak a világűr feneketlen sötétségében), tovább szórták egymást keresztező, egymást rontó vagy erősítő sugaraikat Nurma méhének piros falán át. Új korszak következett a megszületését váró gyermekre, aki hunyt szemmel, mellére tett kézzel, föl húzott lábbal ült a meleg homályban, a váltakozó dolgokról mit sem tudott, az örökkévalóság szelíd vizei ringatták éjjel-nappal. Úszóhártyái, pikkelyei eltűntek. Zárt szemhéja mögött új színek gyülekeztek... S egy hajnalon elérkezett Nurma órája. A szenvedések, a görcsök, a halál ideje. Új katasztrófa zajlott a méh világegyetében.”*²⁶

A szövegrészlet azért különleges, mert egyetlen bekezdésben leképezni a könyv témájának, egy új világkorszak eljövetelének történetét, s ezzel tanulmányomat is összefoglalja, így befejezve azt.

²⁶ KODOLÁNYI, *Vízözön, i.m.*, 539–540.

HIVATKOZOTT IRODALOM

B. NAGY László, *Kodolányi történeti regényei: Jegyzetek = Én vagyok*, szerk. Csűrös Miklós, Bp., Nap, 2001, 217–232.

HAMVAS Béla, *Scientia Sacra*, Bp., Magvető, 1988.

JÓKAI Anna, *Mítosz mint realitás: Kodolányi világképe = Én vagyok*, szerk. Csűrös Miklós, Bp., Nap, 2001, 352–358.

KODOLÁNYI János, *Vízöntő*, Bp., Szőlőssy, 1948.

KODOLÁNYI János, *Vízözön*, Bp., Magvető, 1948.

Levélről levélre, Fejezetek Kodolányi János és Várkonyi Nándor levelezéséből, szerk. ifj. KODOLÁNYI János, Bp., Mundus Magyar Egyetemi, 2000.

Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000.

SULYOK Bernadett, *A mítosz vidékein: Kodolányi regényírói világképe*, Kortárs Online, 2004/09, <http://www.kortarsonline.hu/2004/09/a-mitosz-videkein/7131>. (utolsó letöltés: 2017. október 6.)

SULYOK Bernadett, *Ami örök és ami mulandó, Kodolányi János mezopotámiai és bibliai témájú tetralógiájának (Vízözön, Új ég, új föld, Az égő csipkebokor, Én vagyok) mítoszkritikai és narratológiai interpretációja*, Bp., ELTE BTK, 2007.

TÜSKÉS Tibor, *Regény és mítosz* = T. T., *Kodolányi János*, Pécs, Pro Pannonia, 1999.

TÜSKÉS Tibor, *Visszapillantó tükör* = T. T., *Kodolányi János*, Pécs, Pro Pannonia, 1999.

UNGVÁRI Tamás, *A kezdet és a vég I.*, Vigilia, 1983/1, 34–37.

KOVÁCS VIKTOR

„Nénje tán a vén időnek”

Az intrikus Mirigy szerepének értelmezése
Vörösmarty Mihály drámájában

A TANULMÁNY CÉLJA

„Ah, nagy szerencse / Elhagyott, agg, ősz fejemnek, / Csongor úrfi, hogy közelgesz. / Látod, mint vagyok lekötve, / Minden embertől kerülve, / Félig éh, félig halott.”¹ Mirigy köszönti ezekkel a szavakkal az érkező Csongort a mesés-filozofikus drámaköltemény elején. Mirigy alakja a *Csongor és Tünde* leghomályosabb, többnyire csak allegorikus értelmezésben tárgyalt jelleme, az eredendő gonosz megtestesítője, funkcióját tekintve – a *Tragédia* Lucifere és a *Bánk bán* Biberachja mellett – a magyar drámaköltészet emblematikus intrikusa.

Lehet-e többet mondani Mirigyről? Kiderül valami az individuális, cselekményen kívüli életéről? A *Csongor és Tünde* leginkább önálló és

¹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde*, Bp., Talantum Diákkönyvtár, Akkord, 2011, 12.

aktív szereplőjéről van szó: a földalatti ördögi világot éppúgy ismeri, mint az emberek lakta földi közeget, ahová Tünde az aranyalma-fát ülteti, és többlettudással rendelkezik a legfelsőbb szintről is, a tündérek, nemtők otthonáról, Üdlakról. A főhősök boldogságának akadályozójaként bejár minden vidéket, és a segítség reményében párbeszédet kezd bárkivel – legyen szó az emberi közegből érkező Ledérről vagy Kurrah ördögfiáról, aki egyébként Mirigy lányának a gyilkosa. Mirigy céljai evidensek, indítékai, motivációi annál kevésbé. Ahogyan az sem világos, hogy a *Csongor és Tünde* háromszintű világképében hol helyezhető Mirigy, melyik mitikus síkból érkezik. A tündérvilág vetette volna ki magából gyarlóságai miatt, és ezért került kapcsolatba az alsóbb szintekkel? Az ördögök birodalmából jutott Csongor apjának udvarába?

Megállapításom szerint Mirigy az emberi világból érkezik, indítékai épp annyira megfoghatók, mint a boldogságot kereső férfi főhősé, Csongoré. Gere Zsolt a következőképp fogalmaz: „Vörösmarty az epikus műfajban egyre nagyobb teret engedett a demitizálódásnak és a szétválásnak, azaz a mítosz helyett a babona, a hiedelemvilág rétegeiből merített. Ezzel együtt ezeknek a figuráknak csökken is a teremtő, illetve a romboló princípiumokhoz való közelségük, s identitásuk vagy az emberi világ felé közelít-vágyakozik, vagy az emberi világból tart kapcsolatot a mitikussal (például Mirigy). [...] Mirigy is szolgáló, azaz társadalmi szerepkörben él.”² Taxner-Tóth Ernő is utalást tesz arra, hogy Mirigy az emberi társadalomból eredő alak, a további szintekről szerzett tudását, mitikus hatalmát későbbi tapasztalatai által szerzi. „Érdekes adalék a dráma színeképehez, hogy Mirigy kiemelkedett az egyszerű paraszti sorból, és ennek titka az erkölcstelenség, hiszen nyilvánvaló foglalkozása a kerítés. Ő az a »tisztos özvegy« – és erről a szende Tünde is tud –, akinek faluszéli

² GERE Zsolt, *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai*, doktori értekezés, Szeged, 2013, 96.

háza titkos találkahelyül szolgál.”³ Az alábbi szakirodalmi vonatkozások tehát azt a megállapítást támasztják alá, hogy Mirígy az emberi szférából érkezik.

A tanulmány másik megállapítása Mirígy motivációira, belső indítékára vonatkozik. Horváth János 1940-es évekbeli Vörösmarty-tanulmánya nem tartja kielégítő válasznak az intrikusi működésre vonatkozólag, hogy Mirígy maga az ősgonosz. Horváth elmélete szerint Mirígy azért haragszik Tündére, mert az ő dombjára ülteti az aranyalmaát. Eredetileg Mirígy akarja Csongort a befolyása alá bírni, Tünde őt is elrabolja tőle.⁴ Horváth jogosan állítja, hogy a darab Mirígy motivációival és előtörténetével kapcsolatban meglehetősen csekély információt tartalmaz, ám ezek az adatok, megnyilvánulások elegendőek a Mirígy korábbi sorsára való következtetésre, a darabban megtett útjának elemzésére. Mirígy legfőbb indítéka a darabbeli cselekedeteire a mulandóság konstatálása mellett az, hogy felismeri a saját feleslegességét és tétlenségét. A vizsgált szakirodalom Mirígy személyét legtöbbször Tündével állítja párhuzamba, és a tiszta, beteljesült szerelmet elérő nőalak antiképeként értelmezi. Érdekesnek bizonyulhat a Csongor alakjával való összevetés is, hiszen mindkettejük az eszményiség után vágyakozik, és a drámatérben való elhelyezkedésük is több ponton rokonságot mutat egymással.

MIRÍGY ELHELYEZKEDÉSE ÉS MOTIVÁCIÓI A MŰ VILÁGKÉPÉBEN

A *Csongor és Tünde* kezdő jelenete, amely Csongor és Mirígy között játszódik, releváns a feltételezett személyiségjegyek vizsgálatának szempontjából, illetve segíti Mirígy elhelyezését a darab

³ TAXNER-TÓTH Ernő, *Kölcsy és Vörösmarty kora és szelleme*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1996, 110.

⁴ HORVÁTH János, *Csongor és Tünde* = H. J., *Vörösmarty drámái (egyetemi előadás 1942/43. II. és 1943. III. félév)*, Bp., Akadémiai, 1969, 52–53.

hierarchiájában. A kezdőkép már önmagában is sokat mond: középben aranyalmafa virít, a tövében megkötözve ül „*a gonosz kaján anyó*”⁵. Csongor a vén idő nénjének nevezi Mirígyet, reflektálva ezzel az öregségre, a fizikai elesettségre.

Kiszolgáltató helyzetben van tehát Mirígy, akit azért kötöztek az aranyalmafához, hogy kilesse, kik lopják el az almákat éjjelente. Ebben a feladatkörben azonban folyamatosan kudarcot vall, emiatt önmaga megítélésében sem jellemzik pozitív megnyilvánulások. Az előtörténet alapján Mirígy több szempontból is hátrányos helyzetű, emberien esendő alak. Misztikus többléte nem ad lehetőséget arra, hogy megszabadítsa magát az emberkéz által börtönévé váló láncoktól, a kezdő dialógusból az is világos lesz, hogy társadalmilag lenézett, épphogy megtűrt személy Csongor atyjának udvarában. Semmilyen feladatot nem tudott ellátni, ezért kárhoztatják arra, hogy virrasszon. Immár harmadik napja teszi ezt étlen-szomjan. Csongor meglehetősen fölényesen, lekezelően beszél vele, s mikor elengedi, Mirígy csupán maga elé dörmögheti szitkait: „*E jótettedért megfojtalak, csak tehetném.*”⁶

„*Mert legaggabb én vagyok, legtovább virraszthatok*” – mondja Csongornak még a fa tövében. Ezzel rávilágít ember-mivoltának legnyilvánvalóbb bizonyítékára: a halandóságára. „*Vén ajak, csevegni jobb szeret, mint enni-inni*”⁷ – feleli egy későbbi alkalommal az úrfinak. Martinkó András tanulmányában a boldogság utáni vágyat mint emocionális központot, a Vörösmarty munkásságában több helyütt felbukkanó „földi mennyet” elemzi. Megállapítása szerint a Csongor és Tünde emberi sorból érkező alakjainak ez a „földi menny” jelenti az egyetlen fegyvert a halállal szemben. Mindenki iszonyodik a haláltól, az eszményi szint lakója, Tünde is, aki miután

⁵ VÖRÖSMARTY, *i. m.*, 11.

⁶ *Uo.*, 17.

⁷ *Uo.*, 16.

⁸ *Uo.*, 14.

az Éj gyászasszonya elveszi tőle tündéri halhatatlanságát, rémulten állapítja meg: „*Borzadással issza lelkem / A mulandóság poharát.*”⁹ A fizikai kínokkal, elesettséggel gyötrődő Mirígynek is a halál jelenti a legnagyobb félelmet, ezért kapaszkodik az eszményi világhoz, amely a mű cselekményében sokáig megközelíthetetlen a számára. „*Háromszor kivájta körmöm / E hitetlen két szemet / És háromszor visszatette / Mérges harmatba mosottan / Fénybogárral megrakottan / Mégis álom nyomta el.*”¹⁰ Az álomnak tehát, amelyet Tünde misztikus hatalmánál fogva a földre szór, s amely a szimbolikus értelmezésben ezt az eszményiséget jelképezi, Mirígy felett is van hatalma. Mirígy eszményiség iránti vágyát meg is fogalmazza önfeledt, euforikus örömeiben, az utolsó jelenetének kezdetén, mikor azt hiszi, győzött, s végre hozzájut az áhított ifjúsághoz: „*S most, aranyfa, jőj velem, / Ifjúságnak drága fája, / Tán lehull a kor homálya, / Almádat, ha ízlelem.*”¹¹ Mikor az ördögfiak elkapják, s a hársfalyukba száműzik, gúnyolódó szövegükben Mirígy majdani elmúlására utalnak: „*Élj, még rossz lelked élhet.*”¹²

Mirígy öregsége, halandósága előkerül a Ledérrel folytatott párbeszédben is a harmadik felvonás végén. A hús-vér lány, akinek semmi köze nincs a *Csongor és Tünde* túlvilági szintjeihez, s csakis az emberi lét keserűségével, anyagi, materiális indokokkal magyarázhatók gyarlóságai, rögtön felfedezi az eltérést a saját ifjúsága, könnyedsége, és Mirígy rútsága, megkeseredettsége között, s élcelődések tárgyává teszi az öregasszonyt. „*Redőből szőtt öreg zsáknak*”, „*töpörtőnek*”, „*bolondos vén anyónak*”, „*vén tarisznyának*”, „*tisztes régi szűznek*” nevezi,¹³ utóbbival Mirígy magányosságára utal, aki csak kérleléssel, ígéretéssel

⁹ MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = M. A., *Téremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 176.

¹⁰ VÖRÖSMARTY, *i. m.*, 22.

¹¹ *Uo.*, 162.

¹² *Uo.*, 167.

¹³ *Uo.*, 95–97.

tudja rábírní a lányt a tervei segítésére. Amennyiben Mirígy és Ledér között hierarchiabeli különbség állna fenn, Mirígynek nem lenne szüksége erre a negédes hízelgésre, csábításra, ígérgetésre.

Mi az, ami ezt a lépést, tehát a Ledérhez való közeledést Mirígyben előidézi? Szintén egy olyan része a *Csongor és Tünde* cselekményének, amely – talán a legnyilvánvalóbban – bizonyítja Mirígy emberlétét, kapcsolatát az emberi mulandósággal. Miután az első felvonásban Csongor elengedi, s Mirígy leszakítja az aranyfürtöt Tünde hajából, rókává változtatott lányát keresi fel, hogy az emberi külsőben, az aranyhajjal felékesítve elcsábítsa Csongort. „*Hogy zavartak minapában, / Félelemből lányom arcát / Rókabőrbe öltözém át.*”¹⁴ Ez a megjegyzés elárulja, hogy Mirígy félelemben él, az önmaga túlélésének biztosítása mellett az utódját is biztonságban akarja tudni. Jelen van tehát benne a reprodukció természetes igénye. Amennyiben ő mint az ősgonosz halhatatlan volna, mi szüksége lenne a lányára, aki tudásának, személyiségének további hordozója, régóta hajsztolt céljai elérésének kései eszköze?

Csongor elcsábítása nem valósulhat meg, mivel a rókalányt addigra felfalják az ördögfiak, Kurrah, Berregh és Duzzog. Az utód meggyilkolása rámutat Mirígy sebezhetőségére, hiszen fajtája, leszármazása a túlvilági hatalmak által kiiktatható, a lánya elpusztítása után Mirígy nem tehet mást, csak átkozódik. Egyetlen olyan megnyilvánulás sincs a *Csongor és Tündében*, amely ennyire konkrétan tragikus és szánalmat keltő volna, mint ez az anyai fájdalom, amely épp az intrikuson, a gonosz megtestesítőjén, Mirígyen keresztül jelenik meg. A főszereplő párok szerelmesi-hitvesi összetartozásán kívül egyedül ez az anya-lánya kapcsolat reprezentálódik szorosabb emocionális kötelékként Vörösmarty drámakölteményében. Igaz ugyan, hogy az ördögfiak testvéri viszonyban állnak egymással, ám az esetükben mindez csak funkcionális jelentőséggel bír, az atyai testamentum

¹⁴ *Uo.*, 36.

elosztása miatt létrejövő fivéri harc a népmesekincsből átemelt dramaturgiai fogás, melyen keresztül a főhősnek lehetősége nyílik megmutatnia furfangosságát, s elhagynia a jelenet földi színterét. Kezdetben Mirígy lányának megjelenése is csupán funkcionális, hiszen anyja fel akarja őt használni a szerelmesek elveszejtésében, ám a tragikus fordulat következtében mélyebb érzelmek törnek ki Mirígyból, ennek eredménye az ördögfiakon megfogano átok.

A fenti szövegrészletek és megállapítások ellenére felmerül a kérdés: ha Mirígy az emberek közegébe tartozik, hogyan válhat birtokosává a misztikus többlettudásnak, amely segítségével az ördögfiakat befolyásolja, átváltozásokat tesz, az álombocsátás eszközét használja, meghamisítja a jövendőmondó kút jóslatát, s képes bejárni a drámatér valamennyi helyszínét? A mű párhuzamokkal történő elemzésében Mirígy nemcsak az eszményi világot képviselő Tünde antiképeként értelmezhető, hanem az emberi világból származó boldogságkereső főhős, Csongor eltévelyedése is bennfoglaltatik a személyiségében. Idevonatkozóan ismét az ördögökkel való kapcsolat hozható példaként. Csongor emberi furfanggal jár túl az atyai örökségen civakodó ördögfiak eszén, s eltulajdonítja tőlük a túlvilági határátlépést szimbolizáló eszközöket: az ostort, a bocskort és a palástot. Míg Csongor az emberi furfangon keresztül, addig Mirígy egy hajdani kontaktus, megegyezés alapján működhet együtt az ördögfiakkal, a túlvilági erőkkel. A negyedik felvonásban Mirígy dühöngve folytat párbeszédet a pokol hangjával, miután a terve Csongor Ledér általi elcsábítására kudarcot vallott. A *földali hang*¹⁵ megnyilvánulásai Mirígy szempontjából is meglehetősen titokzatosak – leggyakrabban kacajjal vagy határozott nemmel reagál az öregasszony megszólalásaira. Az viszont egyértelmű, hogy Mirígy folyamatos elszámolással tartozik a pokol felé, retteg attól, hogy elveszíti tekintélyét. „*És kacag bolond Mirígyen / A pokolnak feneke. / Hát Mirígy csak oly eke, / Olyan szolgál*

¹⁵ VÖRÖSMARTY, i. m., 130.

*dáb pemét, / Melyen minden gyáva szánthat, / Minden gyáva lovagolhat?*¹⁶ Bár szóhasználatában haragos és merész, megnyilvánulásaiból kitűnik, hogy alá van rendelve az alsó erőknél, utalást tesz a hajdani megegyezésre. *„Ha szolgáltam valaha, / [...] Lelket vittem útaidra.”*¹⁷

Csongor és Mirigy párhuzama a dráma több emblematikus pontján visszaköszön. Zentai Mária írja Csongorról: „Amikor önállóan dönt és cselekszik, katasztrofális a következménye: kiszabadítja a megkötözött Mirigyét, ezzel rászabadítja a világra és önmagára azt a sötét és démonikus erőt, amelyet Mirigy képvisel. [...] A cselekmény minden lényeges pontján alszik, amikor pedig ébren van, akkor folyamatosan kételkedik benne.”¹⁸ Mirigy és Csongor paralelitását egyértelműsíti az is, hogy a kettejük párbeszéde nyitja a darabot. Két boldogságkereső, tehetetlen lény találkozik. Csongor minden országot bejár, minden messzi tartományt, s teljesen tanácstalan, Mirigy szavaira van szüksége, hogy újabb eszményt találjon magának. Ugyanígy Mirigy is igényeli Csongor segítségét, hogy földi láncaitól elszakadjon, s útjára indulhasson. Szívességet tesznek egymásnak, s kölcsönösen gyűlölet támad bennük a másik iránt. Az emberi kiismerhetetlenség, az érzelmi következetlenség jellemzi Csongort és Mirigyét is, az eszményiségbe vetett reményükről már az első dialógus alapján megjövendölhető, hogy kudarcba fullad majd, hisz képtelenek megtalálni maguknak Üdlakot, és megelégedni a földi lét adta javadalmakkal. Mindkettejük sorsa hasonlóképp zárul: az ördögfiak megkötözik őket, gyarlóságaik, tévedéseik miatt le kell mondaniuk a túlvilági lét örömeiről. Csongort a társtalan, magányos Mirigyhez képest csak Tünde hűsége teszi szerencsésebbé.

¹⁶ *Uo.*, 128.

¹⁷ *Uo.*, 130.

¹⁸ ZENTAI Mária, *Álmok hármas útján: 1831 Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 174.

Mirígy mulandóságtól való félelme mellett korábbi tétlensége és hasztalansága is indokként szolgálhat az eszményi szerelem beteljesülésének megakadályozására. Megkötözve utalást tesz arra, hogy semmi hasznát nem lelik az udvarban. Csongor és a titokzatos aranyhajú lány, Tünde megérkezésével felismeri, hogy fogytán az ideje, felébred benne az elmúlás elleni elkeseredett harc, a jelentéktelenség leküzdése. Cselekedetei véghezvitelekor gyakran hangsúlyozza hatalmi ambícióit, így például abban a jelenetben is, amikor hajfűrtöt vág le Tünde hajából. A darab végén a parányi nemtőket is hatalmaskodva úzi messze, és mindez büszkeséggel tölti el.

ÖSSZEGZÉS

A fenti vizsgálódásból kiderül, hogy Mirígy az emberi sorból érkezik, rekonstruált előtörténete indokokat ad darabbeli tetteinek elkövetésére, alakja értelmezhető a Csongor által megtett úton eltévelyedő halandóként. A *Csongor és Tünde* gyakran a sarkalatos negatív érzelmek szimbólumaként értelmezett intrikusa tehát nem csupán funkcionális gonosztevő. Újabb kutatás alapja lehet a tárgyalt jellembeli összetettség színpadokon történő reprezentációja.

HIVATKOZOTT IRODALOM

GERE Zsolt, *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai*, doktori értekezés, Szeged, 2013.

HORVÁTH János, *Csongor és Tünde* = H. J., *Vörösmarty drámái (egyetemi előadás 1942/43. II. és 1943. III. félév)*, Bp., Akadémiai, 1969, 38–95.

MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = M. A., *Téremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 172–221.

TAXNER-TÓTH Ernő, *Kölcsey és Vörösmarty kora és szelleme*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1996, 104–125.

VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde*, Talentum Diákkönyvtár, Bp., Akkord, 2011.

ZENTAI Mária, *Álmok hármass útján: 1831 Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály,

VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 169–183.

KAZSIMÉR SOMA BALÁZS

16. századi magyar házasénekek és visszatérő motívumaik

Dolgozatomban a 16. századi magyar házasénekeket visszatérő elemeik, motívumaik alapján vizsgálom. A korábbi szakirodalomban is fellelhető az énekek különféle szempontok szerinti alfajokba sorolása és elkülönítése, így ezeket felhasználva, ezen csoportosításokból kiindulva alkottam meg saját szempontrendszeremet. Munkám célja a meglévő eredmények összefoglalása mellett a versszövegek új nézőpontok alapján történő vizsgálata.

A versszövegek egyes elemeit részletesen is bemutatom, különös tekintettel a szakirodalom által kevésbé tárgyalt részletekre, így vizsgálat tárgya a gazdagság, a jólét kérdésének versszövegekbeli artikulációjának kétféle aspektusa; a szóbeli megnevezés, kibeszélés, a közösség általi meghatározottság kérdésének felbukkanása, és az ezzel való reflektív játék.

GYŰJTŐKÖR

H. Hubert Gabriella terminológiája szerint protestáns házassénekekről beszélünk, ha egy ének: templomi esküvőn vagy lakodalmakon hangzott el, házasságról vallásos értelemben szól és szerzője és/vagy befogadó gyűjteménye protestáns.¹ Megjegyzi H. Hubert azt is, hogy nem foglalkozik „egyházi intézményen kívül keletkezett vallásos házassénekekkel”.²

Jelen tanulmány ennél tágabb értelemben tekint a házassénekekre. Azokat a szövegeket gyűjtöttem össze, amelyeknek egyértelmű központi témája a házasság maga (a házassághoz köthető kifejezések általában szövegszinten is megjelennek), a férfi és nő kapcsolatát a házasság intézményén keresztül tematizálja. A szélesebb látókör érdekében elhagytam továbbá a protestáns kitéltet is, hiszen ezeknél a szövegeknél a motivikus egyezések nem állnak meg egy felekezet irodalmának határain belül. Ez a laza definíció a korábbi meghatározások összegzése is egyben. Tehát idevettem azokat a szövegeket, melyeket házassénekeknek nevez:

- *A magyar irodalom történetének idevágó része*³
- *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény II.*⁴
- *Régi magyar költők tára XVI. század*⁵

¹ H. HUBERT Gabriella, *Magyar protestáns házassénekek a 16-17. században = Hol van a te testvéred?: Tanulmányok a társadalmi nemekről és a testvérszeretetről*, szerk. OROSZ Gábor Viktor, Bp., Luther, 2011, 210.

² Uő, *A 16. századi gyűlekezeti énekeskönyvek házassénekei: előtanulmány egy műfaj történetéhez*, Palimpszeszt, 1998/10, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/03.htm. (utolsó elérés: 2018. május 4.)

³ VARJAS Béla, *A lírai verstípusok = A magyar irodalom története I.*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, 406–411.

⁴ *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény II.: A 16. század magyar nyelvű világi irodalom*, szerk. JANKOVICS József, KÖSZEGHY Péter, SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Balassi, 2000. (Továbbiakban: RMISz II.)

⁵ *Régi magyar költők tára: XVI. századbeli magyar költők művei 1–8.*, szerk. SZILÁDY Áron, Bp., MTA, 1880–1930. (Továbbiakban: RMKT, XVI. század.)

A szempontoknak megfelelően összesen 8 verset találtam a 16.század végéig: Tatár (Tar) Benedek: *Házasságról való dicséret*,⁶ Paniti János: *Házásoknak könyörgesi*,⁷ Batizi András: *A házasságról való ének*,⁸ Sziráki Balázs: *Ének az házásoknak*,⁹ Névtelen: *Házások éneki*,¹⁰ Bessenyei Jakab: *Az házasságról való szép ének*,¹¹ Szamosmenti Névtelen: *Adhortatio mulierum*,¹² Névtelen: *Mennyegzői vers*.¹³

Ezek a szövegek képezik a kiindulási alapot az elemzéshez, a továbbiakban ezekkel dolgozom. A szerzők személye – már ahol ismert – csupán annyiban releváns számunkra, hogy valamennyien egyházi kultúrkörben működtek, protestáns műveltségűek,¹⁴ valószínűleg rendelkeztek alaposabb bibliai jártassággal, így tehát nem alaptalan bizonyos elemek és különböző témák versszövegbeli artikulálásának lehetséges bibliai forrásait, motiváltságát is megvizsgálni.

HÁZASSÁG A 16. SZÁZADI PRÉDIKÁCIÓKBAN

Számos 16. századi protestáns prédikáció értekezik a házasságról.¹⁵ A téma a templomokban általában évente egyszer megjelenik, ugyanis a vízkereszt utáni második vasárnap perikópa szerinti alapigéje a kánai menyegző (Jn 2,1–11).¹⁶ A prédikációszövegekben jelen levő erős tanítási, nevelési szándék alapján valószínűsíthetjük,

⁶ RMISz II., 26–28.

⁷ RMKT, XVI. század, 5: 191–192.

⁸ RMKT, XVI. század, 1: 120–124.

⁹ RMKT, XVI. század, 5: 19–21.

¹⁰ RMKT, XVI. század, 3: 75–77.

¹¹ RMKT, XVI. század, 6: 183–200.

¹² RMISz II., 35–37.

¹³ RMKT, XVI. század, 5: 264.

¹⁴ H. HUBERT, *A 16. századi gyűlekezeti... , i. m.*

¹⁵ Jellegzetes alkotók: Bornemisza Péter, Kulcsár György.

¹⁶ H. HUBERT, *Magyar protestáns házaseénekek... , i. m.*, 206.

hogyan létezett a korban egy felfogás, mely szerint a házasság tanulható és tanulandó. Ezt a feltételezést támasztja alá Bessenyei Jakab szövege is:

*„Az házasság némünémű oskola,
Az emberi életnek nagy példája,
Mellybe soha senki aszt ne gondollya,
Hogy eleget tanólt aszt ne gondollya.”¹⁷*

A prédikációk szerkezetét tekintve két jól elváló részt különíthetünk el. A szöveg elején szinte mindig a házasság teológiai magyarázatával¹⁸ találkozunk: a felfogás szerint a házasság Isten rendelése, ezt a beszélő bibliai példázatokkal, történetekkel igyekszik alátámasztani, valamint gyakran előfordul, hogy a házasság funkcióit is meghatározza. A második rész ezzel szemben mindig hétköznapi, gyakorlatias tanácsokat, traktátusjellegű tanításokat tartalmaz. Ilyen például, hogy a házastársaknak egymás iránt tiszteletet kell tanúsítaniuk, felelősek egymásért, a tisztük szerinti feladatot kell végezniük. Bornemisza Péternél például egy rövid részleten belül is – igaz fordított sorrendben, de – megfigyelhetjük a hétköznapi tanácsok mellett a teológiai vonatkozást is:

„Harmadszor az egyezséghez ez kell, hogy egymásnak engedelmesek legyenek [...] Azért níha süket is légy, néma is légy, ne morogj minden aprólékért, hanem szép szóval szólj, ha miben vétkezik, megbocsásd neki. Viszontag, ha a te férjed níha vagy [...] megszidna, vagy házi kárt művelne, mind effélékben engedelmees légy, ne átkozd, megbocsásd neki. [...] légyen az házasoknak gondjok, hogy egymás szeretők legyenek, ne tetetéből, hanem ugyan tiszta szívből [...] szinte úgy szeresse egyik az másikat, mint az önnön testét, avagy amint Krisztus

¹⁷ Bessenyei Jakab, *Az házasságról való szép ének*, RMKT, XVI. század, VI, 183–200.

¹⁸ Mivel a házasepenekek szerkezete is ezt a mintát követi, ezekről a magyarázatokról a verstémák tárgyalásánál beszélek konkrétan.

is szerette az ő híveit, ki ő magát és minden jóvát örömet vélek közé.”¹⁹

Azért releváns ebben a dolgozatban a házasságról szóló prédikációkról is szót ejteni, mert a szerkezet, a tanítások didaktikussága és a nevelési gesztus direktsége nagy hasonlóságot mutat a házasesénekekkel.

ROKONSÁG A PRÉDIKÁCIÓKKAL, A HÁZASÉNEKEK ÁLTALÁNOS SZERKEZETE

A versszövegekben is gyakran megjelennek okító gesztusok, hasonlóan kimondott módon, mint azt a prédikációknál megfigyelhetjük. Például:

*„Asszony! szép társam és szép virágom,
Ha Isten minket ketten öszvebír,
Tanítlak téged, kérlek, hogy ne bánjad.”*²⁰

vagy:

*„Jámbor házások meghallgassatok,
Tü rendeteket megtanuljátok.”*²¹

A szándékközlő felütés után pedig a beszélők általában „a magukévá tett prédikátori tanításokat a házasság szentségéről [...] ismétlik meg”,²² „a prédikációkból ismert tanítások viszhangoznak”.²³ A tanítások itt is mindig erősen didaktikusak, sokszor már-már szentencia jellegűek: „*Dicsíretes léssen, ki hasonlót véssen.*”²⁴

¹⁹ Régi magyarországi nyomtatványok 1–3., szerk. BORSA Gedeon, Bp., Akadémiai, 1971–2000, 335, 121b–122b. (Továbbiakban: RMNy.)

²⁰ Szamosmenti Névtelen, *Adhortatio mulierum*, RMISz II., 35–37.

²¹ Batizi András, *A házasságról való ének*, RMKT, XVI. század, 1: 120–124.

²² HORVÁTH János, *A reformáció jegyében*, Bp., Gondolat, 1957, 244.

²³ H. HUBERT, *Magyar protestáns házasesénekek...*, i. m., 216.

²⁴ Tatár (Tar) Benedek, *Házasságról való dicséret*, RMISz II., 26–28.

A szövegekben a tanítások²⁵ két nagy fajtáját különböztethetjük meg:

- a házasság teológiai magyarázatai,
- a házások konkrét, hétköznapi feladatai.

Abban valamennyi vers egyetért, hogy a házasság istentől származó dolog isteni rendelés, ajándék. Például:

*„Asszony! szép társam és szép virágom,
Ha Isten minket ketten öszvebír”*²⁶

vagy:

*„Hogy minden kazdagság atyától hagyaték,
De az jó házastárs Istentől adaték.”*²⁷

vagy:

*„Semmi nem egyéb az szent házasság,
Istentől szerzett igaz társaság.”*²⁸

A isteni rendeltség tételének teológiai bizonyításához a házase-
nekek többnyire két jellegzetes bibliai szöveghelyet hívnak segít-
ségül és részben parafrazeálják is: egy ószövetségit (1Móz 2,18)
és újszövetségit (Jn 2,1–11), bizonyítva, hogy az Úr elrendelte,
Jézus pedig megszentelte a házasság intézményét. Az ószövetségi
magyarázat:

*„Az házasságot az isten szerzé,
Paradicsomban szépen végezé,*

²⁵ A tanítások versekben való megjelenésének pontos és alapos összefoglalását már H. Hubert Gabriella elvégezte. Lásd: H. HUBERT, *A 16. századi gyűlekezeti... i. m..*

²⁶ Szamosmenti Névtelen, *Adhortatio mulierum*, RMISz II., 35–37.

²⁷ Tatár (Tar) Benedek, *Házasságról való dicséret* RMISz II., 26–28.

²⁸ Batizi András, *A házasságról való ének*, RMKT, XVI. század, 1: 120–124.

*Nem jó embernek egyedül lenni,
Évát Ádámmal az isten vivé,
És feleségül neki jelenté.*”²⁹

*„Szerze eszt előszer Paradiczomban,
Az Wt Isten Világ teremtségében.”*³⁰

A teremtetéstörténeti rész magyarázó erejét, bizonyíték voltát könnyen beláthatjuk, viszont a kánai menyegző történetével kapcsolatban érdemes megvizsgálni, hogyan gondolkodnak a szövegek. Az újszövetségi magyarázat:

*„Az házasságot Jézus szereté,
És az menyegzőt megékesité.”*³¹

*„Ielen valál Iesus Christus szerzésben,
Chana Galileában Menyekezőben,
Meg ielentéd te czelekedetedben,
Hogy ielen vagy Házasoknak szükségekben.”*³²

Azaz míg az ószövetségi részben az Úr szóval rendelte el a házasságot, addig az újszövetségi történettel kapcsoltban úgy vélik a szövegek, hogy Jézus a házasság nagy szükségének (azaz a borhiány) elhárításnak cselekedetével nyilatkoztatta ki, hogy a házasságot szereti, és a házasság kedve szerinti dolog.

*„Az házasságot Jézus szereté
És az menyegzőt megékesité;
Jelenvoltával megerősité
És csudáival őket segíté
Az vezet borrá mert változtatá*

²⁹ Uo.

³⁰ Bessenyei Jakab, *Az házasságról való szép ének*, RMKT, XVI. század, 6: 183–200.

³¹ Batizi András, *A házasságról való ének*, RMKT, XVI. század, 1: 120–124.

³² Bessenyei Jakab, *Az házasságról való szép ének*, RMKT, XVI. század, VI, 183–200.

*És a menyegzőt megvégasztalá.
Az házásoknak megbizonyítá,
Hogy őket készen megvégasztalná satöbbi.*”³³

A HÁZASÉNEKEK KELETKEZÉSÉNEK OKAI, FUNKCIÓK

Ezek a versek egyfajta, az egyház által is megtűrt, a reformáció által elfogadott vallásos szerelmi költészetet képviselhettek. Nyelvezetükben a profán szerelmi költészet szókincsét is felfedezhetjük.³⁴

Tekinthetünk úgy is rájuk, mint a prédikációk kivonatára, melyet versebe szedtek a könnyebb megjegyezhetőség kedvéért.³⁵ Hogy létezhetett ilyen szándék, azt alátámasztja Huszár Gál 1574-es szövege is: „...a tanításnak és intésnek nem mindenkor csak egyáltalában való beszéddel vagy közönséges oktatással, szólítással, feddéssel avagy kemény dorgálással kell lenni. Hanem kedves isteni dicséretekkal, psalmusokkal s egyéb lelki éneklések is.”³⁶ Emellett lakodalmi énekként is szolgálhattak.³⁷ Míg Kulcsár György alsólendvai lelkész ugyan tiltotta a mulatságon való éneklést, helyette a „szent dolgok felől beszélést” és a „szöntelen való imádkozást”³⁸ javasolja, addig Bornemisza Péter a témában megengedőbben nyilatkozik: „Istennek hálákat adhatnak, és az házásokat áldhatják. [...] És szép historiákat és isteni dicséreteket az lantosok énekelhetnek.”³⁹ Ez utóbbi elképzeléseknek a legtöbb házásének megfelel (tipikus téma: hálaadás Istennek a házasságért, a házások dicsérete), így ezt a funkciót is betölthették.

³³ Névtelen, *Menyegzői vers*, RMKT, XVI. század, 5: 264.

³⁴ VARJAS, *i. m.*, 406.

³⁵ H. HUBERT, *Magyar protestáns házásénekek...*, *i. m.*, 208.

³⁶ RMNy 353/1, A2b–3a

³⁷ H. HUBERT, *Magyar protestáns házásénekek...*, *i. m.*, 208.

³⁸ RMNy 334, 115a

³⁹ RMNy 355, 99a

AZ ÉNEKEK CSOPORTOSÍTÁSA

A házasenékeket hangvételük szerint két nagy csoportba szokás sorolni. Beszélhetünk komolyabb hangú, tanító, nevelő szándékú és/vagy fohászkodó, valamint csipkelődő, tréfás, gunyoros, parodisztikus versekről.⁴⁰ Például Tatár Benedek travesztikus verse ezzel gúnyolja a komolyabb szövegek modoros tanításait: *„Az bort házunknál ámbátor igyad, / De az korcsomát te ne gyakorljad.”*⁴¹ A vallásos és világi elemek viszont mindkét kategória szövegeiben vegyesen fordulnak elő.

H. Hubert Gabriella további szempontok alapján is rendszerezte már a házasenékeket,⁴² ilyen például: az alkalomhoz kötöttség mértéke; a szövegekben előforduló tanítások; a különféle poétikai, retorikai megoldások vagy a vallási és világi elemek kombinálódása.

Ezen csoportosításokat megvizsgálva viszont arra jutottam, hogy bizonyos, egyébként motívum- és képhasználatukat tekintve feltételezhetően rokon szövegek távol kerültek egymástól, külön kategóriába estek. Ezért tartom szükségesnek a versek egy újfajta nézőpontból való, a visszatérő motívumok⁴³ alapján történő vizsgálatát is. Semmiféleképpen sem célom a már meglévő, és alaposan kidolgozott csoportosítások érvénytelenítése, csupán ezzel az újabb szempont bevezetésével igyekszem gazdagítani a házasenékek recepcióját.

A HÁZASÉNEKEK VISSZATÉRŐ MOTÍVUMAI

Az alábbi csoportosítás célja a motívumok vázaltszerű összefoglalása, egymás mellé helyezése, valamint az egyes motívumok a

⁴⁰ VARJAS, *i. m.*, 407.

⁴¹ Tatár (Tar) Benedek, *Házasságról való dicséret*, RMISz II., 26–28.

⁴² H. HUBERT, *A 16. századi gyűlekezeti... i. m.*

⁴³ Néhány általam visszatérő motívumnak vett elem már H. Hubertnél is feltűnik, más szempontok alapján egy-egy kategóriába is besorolja, viszont ezeket külön vizsgálva nem végzett csoportosítást.

szövegek alapján való értelmezése. A motívumokat csak olyan részletességig bontottam ki, amelyet még az ezeket tartalmazó összes szöveg alá tud támasztani. Ezek után néhány, a szakirodalom által kevésbé tárgyalt versrészletet részletesebben is bemutatok.

Visszatérő motívumnak tekintetem azt a képet, fogalmat, szövegrészletet vagy akár konkrét szót ami az általam vizsgált, különböző szövegekben egynél többször fordul elő. Az így előállított csoportosítás:

Motívumok, visszatérő elemek szerinti csoportosítás

Feldolgozott szövegek:

- I. Tatár Benedek: *Házasságról való dicséret*
- II. Paniti János: *Házasoknak könyörgesi*
- III. Batizi András: *A házasságról való ének*
- IV. Sziráki Balázs: *Ének az házasoknak*
- V. Névtelen: *Házások éneki*
- VI. Bessenyei Jakab: *Házasságról való szép ének*
- VII. Szamosmenti Névtelen: *Adhortatio mulierum*
- VIII. Névtelen: *Mennyegzői ének*

A szövegeket római számokkal jelöltem, a továbbiakban ezek alapján sorolom be őket az egyes motívumok mögé.

Motívumok, visszatérő elemek:

- „*mondj uradnak*”: Mint asszonyi feladat, elvárás szerepel a szövegekben. A tisztelettel és a tisztelet megadásával áthat kapcsolatban: „*Urának mondja, őtet böcsülje, / Néki engedjen, őtet tisztelje.*”⁴⁴ (I., III., VII.)
- „*morha*”: ’Vagyon’, ’javak’ jelentésben fordul elő. Szerepe a

⁴⁴ Batizi András, *A házasságról való ének*, RMKT, XVI. század, 1: 120–124.

szövegekben kétféle. Lehet asszonyi feladat tárgya, melynek megőrzése és szaporítása a feleség dolga, kötelezettsége: „Az ő urának házát őrizze, / És morhájának gondját viselje.”⁴⁵ valamint előfordul még mint megfogadott intések jutalma: „Ha megfogadod, magam ígérem, / Morhám és pénzem mind tiéd léssen”.⁴⁶ (III., V., VII., VIII.)

- *kibeszélés, hír/név*: Leginkább fogalmi szinten visszatérő motívum. A szövegekben visszatérő jelenség az állandó és kényszeres önmeghatározás. A pár jellemzően a közösség véleménye által, a közösséggel szemben definiálja önmagát. Ebben az aspektusban fontos szerepet játszik a hír/név kérdése: „jó hírrel, névvel minket te megsegíts [ti. Isten]”.⁴⁷ A kibeszélés rossz fényben is feltűnetheti a párt, ettől óvakodnak: „Ifjak, kik látják, csak megcsúfolnak: / Tégödet mondnak kabola-vezérnek.”⁴⁸ (II., IV., V., VII.)
- „*ifjú*”: Többféle vonatkozásban jelenik meg. Előfordul a ’még nem házas’, ’hajadon’ jelentéssel, de ’friss házas’ értelemben is szerepel, valamint természetesen életkort is jelöl.⁴⁹ Kapcsolatot mutat az előző kategóriával. A szövegekből kiolvasható közösségi réteg, akik hajlamosak a házaspárt megítélni: „Ifjak, kik látják, csak megcsúfolnak: / Tégödet mondnak kabola-vezérnek.” (I., VII.)
- „*pálca*”: Büntetőeszköz. A nem megfelelően elvégzett asszonyi munka, a meg nem fogadott tanítás kilátásba helyezett büntetése a szövegekben a pálcáütés: „Ha nem fogadod: Isten ne mentsön Bottul, pálcátul az te hátadat.”⁵⁰ (I., VII.)

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Szamosmenti Névtelen, *Adhortatio mulierum*, RMISz II., 35–37.

⁴⁷ Paniti János, *Házasoknak könyörgesi*, RMKT, XVI. század, 5: 191–192.

⁴⁸ Szamosmenti Névtelen, *Adhortatio mulierum*, RMISz II., 35–37.

⁴⁹ Például az össze nem illő párok témájában. Vö. Tatár (Tar) Benedek, *Házasságról való dicséret*, RMISz II., 26–28.

⁵⁰ Szamosmenti Névtelen, *Adhortatio mulierum*, RMISz II., 35–37.

- *piac, pletyka*: A piac mint a kibeszélés, a pletyka rosszhírű helyszíne. (I. VII.)
- „*Simon bíró*”: Népies ízű jelző a basáskodó, házsártos asszonyra: „*Mert az új menyeknek nincsen fejedelmek, / Ingyen majdan Simon bíró leszen benne.*”⁵¹ (I., VII.)

Reflektív játék a kibeszélés motívumával

A Szamosmenti Névtelen házasekében különösen nagy hangsúlyt kap a kibeszélés aktusa, az egész szöveg szervezője ez. A pár itt is a közösséggel szemben, a közösség által határozza meg magát. Nem lehet pontosan eldönteni, hogy a férj asszonya kibeszéletlenségét (tisztaságát?) félti, és igyekszik megőrizni azt, vagy a kibeszéléssel riogatja és fegyelmezi őt. A versszakok is ez alapján épülnek fel: az elején a férj egy utasítást ad (egy tanítást), a versszak végén pedig kilátásba helyezi, ha az asszony nem cselekszi azt, minek fogja hívni, nevezni a közösség. Például:

*„Ha mikor ketten vendéggé hínak,
Nyelved és az szád kérdve szóljanak,
Mert ha ők ketten sokat csácsognak,
Ifjak, kik látják, csak megcsúfolnak:
Tégödet mondnak csácsogó szajkónak.”*

és így tovább:

*„Tégödet mondnak ítélőmesternek.”
„Tégödet mondnak az Simon bírónak.”
„Tégödet mondnak kabola-vezérnek.”*

A férfi kapcsolatukat társadalomba ágyazottan látja, felesége de-terminálását is a közösségtől várja.

⁵¹ Tatár (Tar) Benedek, *Házasságról való dicséret*, RMISz II., 26–28.

Érdemes viszont megvizsgálni a vers befejezését is. A házaseénekek-nél jellemző a formális zárlat, melyben a szerző általában nyilatkozik a szöveg megalkotásának idejéről, helyéről, és önmagáról is, a neve megadásával, vagy az akrosztikonra való utalással:

*„Ez éneket szerzék az Mező-Szegedön,
Szent Mihály havának legelső hetiben,
Ezerötszáznegyven és egy esztendőben,
Azki ezt szerzette, versbe nevét tötte.”*⁵²

vagy:

*„Ezeket szerzé szépen versekben
Batízi András egy jó kedvében,
Születet után ennyi időben,
Ezerötszázban és negyvenhatban.”*⁵³

Ezek a zárlatok már nem tartoznak szorosan a tartalmi részhez, egyfajta kötelező formalitásként jelennek meg, a Szamosmenti Névtelen viszont meglepő ötletességgel ezt a részt is bevonja a játékba, így téve a mások általi determináltság elképzelését önreflektív, azaz magát is a közösség megnyilatkozása alapján jellemzi, gondolja jellemezhetőnek (vagy legalábbis azt a látszatot igyekszik kelteni):

*„Ez tanóságot taval kilelék.
Szamos vizének magas az partja.
Akkor fejszével vágták az vizet.
Az énekszörzöt mondják jó embörnek.”*

⁵² Uo.

⁵³ Batízi András, *A házasságról való ének*, RMKT, XVI. század, 1: 120–124.

A gazdagság kétféle aspektusa

A gazdagság mint téma több versszövegben is felbukkan, viszont a javak értékének hierarchiájáról, rendszeréről alkotott elképzelés legteljesebben Tatár Benedek szövegében van kidolgozva:

*„1. Bölcsnek ő mondási nekünk azt jelentik,
Hogy minden kazdagság atyátúl hagyaték
De az jó házastárs Istentől adaték,
És minden illetők nekik megáldaték.*

*2. Ez világnak semmi ő nagy kazdagsága,
Kinek házánál nincs jámbor házastársa,
Nincsen nyugodalma és nagy nyájassága,
Nincs baráti között semmi vigassága.”*

A szöveg egyértelműen megkülönböztet materiális és immateriális javakat. Materiális vagyonnak tekinthetjük az atyától származó gazdagságot, mely alatt a házasság kontextusában örökséget, hozományt, pénzt érthetünk. Ezzel szemben a jó házastárs Istentől származik. Ebben a szembeállításban az atya fogalma is kettéválik egy földi, hétköznapi világ szerinti és egy megfoghatatlanabb, transzcendens, bibliai értelemben vett forrásra. Ez a szerkezet nagyban hasonlít az egész szövegek és a korábban már említett prédikációk felépítésére.⁵⁴ A kétféle gazdagságot ezek után alá-fölé rendeltségi viszonyba látjuk rendezve: *„Ez világnak semmi ő nagy kazdagsága, / Kinek házánál nincs jámbor házastársa”*. A jó házastárs a világi javak fölött helyezkedik el tehát értékét tekintve.

A második versszak végén újabb immateriális javakat kapcsolódnak a megfelelő házastárs képéhez, ok-okozati viszonyban állva. A jó/jámbor házastárs meglétéből következik a nyugalom és a barátok közti vígság, tehát ezek is – mivel a jó házastárssal vannak egy szín-

⁵⁴ Hétköznapi, gyakorlatias tanítások és bibliai magyarázatok.

ten – a világi, materiális javak felett helyezkednek el, így alakítva ki a szövegben egy valamelyest implikált, de világos hierarciát.

ÖSSZESEGÉBEN

Úgy vélem, a dolgozatban felvázolt újfajta csoportosítás és értelmezés is rámutat arra, hogy a régi magyar irodalom alkalmi darabjainak recepciója még nem lezárt. A tematikus és motivikus átfedések lehetőséget biztosítanak arra, hogy különböző versekben ugyanannak az elemnek a megjelenését vizsgálva megfigyeljük az egyes szövegek működésmódját, belső szerkezetét és hagyománykezelését. A korábbi szakirodalom és diskurzus többnyire a házasecének külső jellemzőire (a megszólaltatásának helyeire, módjaira; a tanítások relevánságára; szerzőjének személyére, valódi nevére, lakhelyére) koncentrált. A motívumok szerinti elemzéssel és csoportosítással igyekeztem az eddigiektől eltérően egy szövegközpontú vizsgálatot elvégezni. Mindent egybevetve úgy gondolom, hogy az alkalmi versek – a kultúrtörténeti és társadalmi szempontok szerinti elemzése mellett – szövegszintű értelmezése is szolgáltathat még újabb releváns eredményeket.

HIVATKOZOTT IRODALOM

HORVÁTH János, *A reformáció jegyében*, Bp., Gondolat, 1957.

H. HUBERT Gabriella, *A 16. századi gyülekezeti énekeskönyvek házasecénei: előtanulmány egy műfaj történetéhez*, Palimpszeszt, 1998/10, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/03.htm. (utolsó elérés: 2018. május 4.)

H. HUBERT Gabriella, *Magyar protestáns házasecének a 16-17. században = Hol van a te testvéred?: Tanulmányok a társadalmi nemekről és a testvérszeretetről*, szerk. OROSZ Gábor Viktor, Bp., Luther, 2011, 205–230.

Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény II.: A 16. század magyar nyelvű világi irodalom, szerk. JANKOVICS József, KÖSZEGHY Péter, SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Balassi, 2000.

Régi magyar költők tára: XVI. századbeli magyar kötők művei 1–8., szerk. SZILÁDY Áron, Bp., MTA, 1880–1930.

Régi magyarországi nyomtatványok 1–3., szerk. BORSA Gedeon, Bp., Akadémiai, 1971–2000.

VARJAS Béla, *A lírai verstípusok = A magyar irodalom története I.*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, 406–411.

KÖSZEGHY FERENC

Az egy művel való szembenézés:
Balassi Bálint szerelmes költészetének újabb
szakirodalmáról és a *Széjjel hogy vadásza...* (41) című versről

„...minden intézményes kutatás végzetesen metalingvisztikai jellege gördít akadályt a szövegi öröm leírása elé...”¹

BEVEZETÉS

Balassi Bálint szerelmes költészetének újabb szakirodalmában megfigyelhető egy törekvés, vagy pontosabban annak hiánya. Csupán Szentmártoni Szabó Géza Balassi-bibliográfiáját tekintve,² mely az 1996 és 2004 közötti írásokat gyűjti össze, a szakirodalom pont alatt főként attribúciós kérdésekkel, nyelvi kérdésekkel, életrajzzal,

¹ Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 112.

² SZENTMÁRTONI SZABÓ GÉZA, *Balassi-bibliográfia (1994. június–2004. május)*, <http://epa.oszk.hu/01300/01368/00002/pdf/09.pdf>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

irodalmi mintákkal és életműszintű elemzésekkel találkozunk. Ez hasonlóképp alakul a Balassi-szakirodalomban 1980 és 1996 között, valamint 2004 után is. Alig született olyan írás, amely Balassi egyes verseivel foglalkozna. Az a kevés kivétel, amely mégis foglalkozik verselemzéssel, általában a fent említett írások eredményeinek figyelmen kívül hagyásával vagy nagyon szűk felhasználásával dolgozik. Az a paradox helyzet áll fenn, hogy Balassival kapcsolatban számos kutatás folyt és folyik, de ennek eredményei mintha kevés hatást gyakorolnának arra, hogyan olvassuk, értelmezzük verseit.

Szathmári István foglalkozott az elmúlt húsz évben legtöbbet Balassi-versek tényleges elemzésével. Ám Szathmári István nyelvész, elemzési szempontja nyíltan nyelvi-stilisztikai. Hogyan elemezzünk verset?³ és Három fejezet a magyar költői stílus történetéből⁴ című könyveiben találhatóak Balassi művekről készült elemzések, ám ezek Szathmári saját, szigorú módszere felől és stilisztikai megközelítéséből elemzik a verseket, melynek része a keletkezéstörténet is, illetve a korban való elhelyezés, de valójában kevés dolgot merít a régi magyar irodalomtudomány kutatásának Balassit érintő eredményeiből, miért is tenné? Más írások, mint Gy. Szabó András *Venus szerepét vizsgáló tanulmánya*,⁵ vagy Hevesi Andrea a *Fulviáról* című Balassi-verset egy Ovidius-vers segítségével értelmező írása,⁶ már irodalomtudományi szempontokat használnak, de elszigetelőnek a Balassi-diskurzustól, attól független ötletből kiindulva azt kevéssé érintő eredményre jutnak (ez csak a jelen tanulmány szempontjából jelent értéktételeket, nem általában). Egyetlen ellenpéldaként

³ SZATHMÁRI István, *Hogyan elemezzünk verset?*, Bp., Tinta, 2011.

⁴ Uő, *Három fejezet a magyar költői stílus történetéből*, Bp., Akadémiai, 1995.

⁵ GY. SZABÓ András, *Venus két arca Balassi költeményeiben*, Kortárs, 2016/5, 93–98.

⁶ HEVESI Andrea, *Ajánlat Balassi Bálint Fulviáról című versének elemzéséhez*, Acta Universitatis Szegediensis: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 2006/29, 73–75, http://acta.bibl.u-szeged.hu/1069/1/hist_litt_hung_029_073-076.pdf. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

Vadai István *Aenigma* elemzése áll,⁷ mely a nagyciklus – Pirnát Antal által bevezetett⁸ – narratív alapú felosztásának koncepcióján alapszik. Jó példa rá, hogy egy új interpretáció, mely viszont a Balassi-diskurzuson belülről jön, mennyi táptalajt nyújthat Balassi egész költészetének újabb értelmezéséhez: Földvári Attila tanulmányában e vers és annak Vadai István-féle értelmezése felől közelíti meg és értelmezi újra az egész *Maga kezével írt könyvet*, többek között újabb megoldást nyújtva Balassi egész költészetének, szerelmes és istenes verseinek egy költészetfelfogásba való összefogására.⁹

HORVÁTH IVÁN ÉS A TÖRTÉNETI- POÉTIKAI MÓDSZER

A megfigyelt tendenciának számos oka lehet – például Balassi vélt vagy valós magyar költészeti előzmény-nélkülisége, mely miatt nehezebb irodalmi kontextusát meghatározni. Vagy időbeli távolsága, mely többszörösen nehezíti az interpretációt: a Walter Benjamin által meghatározott dologi tartalmak distanciája korunktól, és az emiatt kialakult interpretáció-stratégia, mely Balassi költészetét kevésbé a tényleges művek olvasása által próbálja értelmezni. Nem kívánok további találgatásokba belemenni, jelen tanulmány célja csupán a szakirodalmi előzmények alapján vizsgálni a felvázolt jelenséget. A vizsgálathoz Horváth Iván munkásságát veszem alapul, akinek neve megkerülhetetlen az újabb magyar Balassi-kutatásban, illetve Horváth Iván részletesen ki is fejté saját

⁷ VADAI István, *Egy hiányzó hattyú: Balassi Bálint Aenigma című verséről*, Tiszatáj, 2004/5, Diákmelléklet, 1–16.

⁸ BENKE GÁBOR, *Filológia, poétika, autonómia (Pirnát Antal Balassi-értelmezéséről)*, Itk, 2003/4–5, 588.

⁹ FÖLDVÁRI Attila, *A bukás újratrásai (Az Aenigma motívumai Balassi Bálint Maga kezével írt könyvében) = Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra*, szerk. Kiss Farkas Gábor, Bp., ELTE BTK, 2004, 34–60.

irodalomtudományi munkáságának elméleti alapjait, melyet így könnyebb összegeznem. Szigorú módszere, a konnotáció-elemzés („ismétlődő költemény-elemek szintjén végzett összehasonlítás, kontextus-megállapítás”)¹⁰ azt a célt szolgálja, hogy a kutatás elkerülje a pozitivista megközelítést. A pozitivista irodalomtudomány interpretációs technikája intencionalista, „a szerzői szándékra építő értelmezésmélet”.¹¹ A pozitivista feltételezi a szöveg egységét és jelentésének állandóságát,¹² melyet a szerzői intencióból vezet le, és feltételezi továbbá „a szöveg megragadhatóságát, azaz a jelentés kollektivitását”.¹³ Horváth Iván a szöveg egzakt megragadhatóságát elveti: „pozitivista ábránd és babona, hogy a szubjektivitás kiküszöbölendő, hiszen ez értelmetlen kijelentés”.¹⁴ Horváth Iván a befogadás-esztétika híve; az irodalmi művet nem a szöveggel azonosítja, hanem a szöveg és a befogadó együttműködésének tartja.¹⁵ A jelentést nem kollektívként és megragadhatóként képzei el, hanem – hasonlóan a kései Barthes-hoz – mint személyeset és folyamatszerűt.¹⁶ Viszont így a verselemzés kikerül az irodalomtudomány hatóteréből, mert maga a vizsgáló is csak egy olvasó a sok közül, a mű végső megfejtésével nem rendelkezik (ilyen nem is létezik), annak belső működését, egészének bármiféle megítélését csak egy szempontból végezheti el, mely szempont mindenképp szubjektív. Másképp mondva Horváth Iván a műalkotás immanenciájának tiszteltben tartása végett mond le a műalkotással mint immanens egészzel való foglalkozásról.¹⁷ Ezzel együtt megoldja az időbeliség

¹⁰ HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., Akadémiai, 1982, 296.

¹¹ BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris, 2006, 36.

¹² *Uo.*, 36.

¹³ *Uo.*, 112.

¹⁴ HORVÁTH, *i.m.*, 298.

¹⁵ *Uo.*, 298.

¹⁶ BÓKAY, *i. m.*, 112.

¹⁷ HORVÁTH, *i.m.*, 296.

problémáját is: csak azt vizsgálja, ami szerinte kiemelhető az időből, motívumokat vet össze, korabeli kontextusokat használ, megpróbál megmaradni az adott koron belül, „mindent a maga mércéjével mér”.¹⁸ Ennek véghezvitelének lehetősége azonban már általa is megkérdőjeleződik. „Még ha mindent a maga mércéjével óhajt is mérni – a múlt irodalmában elmélyülő személy –, szubjektivitása akkor is óhatatlanul benne marad, s értékrendje egy saját irodalomtörténeti fejlődésvonalat konstruáltat vele, víziót, mely implicit marad, vagy kimondódik.”¹⁹ Horváth Iván módszerével így nem kikerülni óhajtja a problémát, hisz az kikerülhetetlen. Inkább olyan elemekre korlátozza vizsgálatának tárgyát, melyek esetében működik az általa nyílt kártyák elvének nevezett stratégia. Ez abban áll, hogy átlátszó logikai szerkezeteket épít, minden lépésről számot ad, így tévedés esetén az olvasó számára könnyen látható a hiba forrása.²⁰ Amíg az ismétlődő költeményelemek szintjén marad, addig szerinte megőrizhető az egzakttság. Így újra visszakерült a tudomány világába az irodalom története, a szubjektivitás eltűnt vagy minimálisra csökkent, metafizikája zárójelbe került.

Ha pozitivista módon a szöveg egészének végleges megfejtésére törekszünk, ha kijelentjük, hogy ez a szöveg egy adott jelentést hordoz, megszüntetünk minden mozgást, minden játékot, halottá tesszük a művet. De ha csak arról beszélünk, amiről még beszélni lehet egzakt módon, és minden másról mélyen hallgatunk, nem ugyanezt érzük-e el? Horváth Iván irodalomtudományi technikáit talán Gadamer felől érdemes megközelíteni. Gadamer a művek időbeli távolsága kapcsán felveti, hogy mi a dolgunk: helyreállítani a mű eredeti értelmét (ha feltesszük, hogy ilyen létezik), vagy új szempontunkból új interpretációt állítani fel. Állítása, hogy az előbbi, a schleiermacheri rekonstrukció nem lehetséges, az csak

¹⁸ *Uo.*, 297.

¹⁹ *Uo.*, 297.

²⁰ *Uo.*, 298.

önellentmondásba, feloldhatatlan problémákba, historizmusba és holt – valójában sosem létező – értelem-helyreállításába torkoll, ám e veszteség kiegyenlíthető az utóbbival a hegeli integráció segítségével.²¹ Gadamer számára a mű kontextusainak, motívumainak, ismétlődő költemény-elemeinek felderítése fontos a hermeneutikai munkában, de a tényleges interpretáció kialakítását kell szolgálniuk.

Egy társadalmibb szempontból az Irodalomtudomány intézményesített keretek között azért is létezik, hogy segítse interpretációk kialakítását (még ha ez nem kevés problémát szült a múltban). Az olvasó és az olvasás védelmében az olvasó lett némiképp cserbenhagyva. A művészetre vonatkozó ítéleteinkben mindig benne van az az igény, hogy a másokkal megvitassuk.²² Igény van kritikákra, verselemzésekre, a művel való foglalkozásra. Igény van konszenzusra az egyes individuális álláspontok között. Nem egy tényszerű, vitathatatlan és megszilárdult változatára, ugyanis nem csak ilyen lehetséges (sőt másik oldalról megközelítve: csak ilyen nem lehetséges). Az interpretációs konszenzus elképzelhető úgy, mint a hume-i ízléskonszenzus: egy társadalmi összjáték, folytonosan önkorrekcióna képes, dinamikus folyamat,²³ mely nincs leuralva, de nincs lefojtva sem. Egy többirányú konszenzus, amely a különböző ítéletek által folyamatosan mozgásban van. Ennek a konszenzusnak a kialakításában és működtetésében pedig az Irodalomtudomány intézményének felelőssége van.

AZ EGY MŰVEL VALÓ SZEMBENÉZÉS

Mindezek nyomán kísérletet teszek egy Balassi-vers elemzésére és interpretációjára. Elemzésem az eddigi szakirodalmi eredményeket

²¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003, 199.

²² David HUME, *A jó ízlésről = David Hume összes esszéi I-II.*, Bp., Atlantisz, 1994, 222–245.

²³ *Uo.*, 222–245.

figyelembe véve közelíti meg Balassi *Széjjel hogy vadásza...* (41)²⁴ című versét, de az objektivitás látszatát nem kívánom fenntartani. Akár életrajzi adatokkal is támogatom álláspontom, ahol szükségesnek érzem. A kérdésben legszívesebben Blanchot-ra támaszkodom. Blanchot számára az irodalmi térben alapvetően a szerző nem egyelő a könyvet uraló és az értelmezést egyértelműsítő hanggal: „Az irodalmi tér, a művészet tere épp a felbomló, állandóan kétségbe vonódó rend- és szubjektumtöredékek, reprezentáció-maradványok gyűjtőhelye.”²⁵ A Balassi-szakirodalomban Kőszeghy Péter megközelítését látom idevágónak és fenntarthatónak: „Köztes álláspontot képvisel a csupán a szöveget értelmezők és a pozitivista felfogás hívei között, újszerűsége abban rejlik, hogy a szerinte szükséges pontokon alkalmazza a biográfiai adatokat”.²⁶ Az egyszerűség kedvéért olyan mondat szerkezetek használatától sem riadok vissza, melyekben látszólag azt sugallom, hogy Balassi tudatosan alkot. Ilyenkor egy Balassi nevű fiktív szubjektumot helyezek a vers mögé, aki részben egyezik az igazi Balassival, de valójában csak a vers viszonylatában létezik. Elemzésem alapvetően összehasonlító (Balassi és Angerianus műveit vetem össze). Céлом, hogy a két vers összevetésével bemutassam Balassi saját költői jegyeit, illetve erotika-használatának új értelmezését nyújtsam, a vers e két szempont mentén lett kiválasztva. Elemzésem előtt közlöm a verset.

„De voce ad vocem ex Angeriano

*Széjjel hogy vadásza én lelkem, Julia egy igen szép cserében,
Tündérek egyike vevé őt eszébe, s mondá lassú beszédben:*

²⁴ BALASSI Bálint, *Széjjel hogy vadásza...* = *összes verse, hálózati kritikai kiadás*, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 2002.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

²⁵ POPOVICS Zoltán, *„Noli me legere”*, Bp., Pongrác, 2013, 203.

²⁶ HEVESI Andrea, *Kőszeghy Péter újabb könyve Balassi Bálintról*, Forrás, 2011/1, 127.

*Itt e földön angyal mit jár vadászattal, ha vagyon helye Mennyben?
 Hevült vala pedig Julia sokáig vadak után jártában,
 Kikapcsolta azért hónál fehérb mellét, hűl szép szellőn árnyékban,
 Kit hogy tündér láta, csak reáámula, így szóla ő magában:
 Két Diana vagyon talán ez világon? Mely hasonló ez hozzá!
 Diana módjára megeresztve haja, kezében szép dárdája,
 Könnyű, zöld ruhája, oldalán kezija, szép aranyas puzdrája.
 Képe, keze, szeme, teteme, termete olyan, mint Dianának,
 Beszéddel, énekkel, magaviseléssel ők mely hasonlatosak!
 Mulatságnak örül, s néha lóra is ül mindkettő, úgy vadásznak.
 De csak szarvasokat és egyéb vadakat ver és vadász Diana,
 De vitézek között szerelmére kötött s fogott sokat Julia,
 Senki el nem szakad, valakire akad, mert erős ő hálója.
 Kiben engemet is, mint egyebeket is, régen fogott s fogva tart,
 S így ő el sem bocsát, fel sem mészároltat, kétség között tartóztat,
 Hogy tüzében égjek, valameddig élek, mint egy gyújtó áldozat.”*

A vers felett azt olvashatjuk: „szóról szóra Angerianusból (*De voce ad vocem ex Angeriano*)”.²⁷ Ám a vers mintájával, Angerianus versével (*A vadászó Caelia*)²⁸ összevetve első ránézésre is látszik, hogy Balassi nem szóról szóra fordít. Ma elvárjuk, hogy a fordító a forrásszöveg ekvivalensét hozza létre a célnyelven, amennyire ez lehetséges. E mai irodalmi paradigma mögött ott áll a romantika szerző-zseni kultusza és a piacosodás révén létrejövő szerzőjog. Balassi korában egyik sem volt jelen. Balassi számára a fordítás inkább ötletszerzés. Az ötletszerzés része annak, amelyet Balassi *inventio poeticának*, azaz versszerző találmánynak nevez. A vizsgált vers is ilyen versszerző találmány. Az 55. vers címjegyzete: „mindezekre is a versszerző találmányokra,

²⁷ Uo.

²⁸ Hieronymus ANGERIANUS, *Erotopaignion* 74: *De Caelia venante* = Balassi Bálint összes verse, hálózati kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

kiket könyörgése után ide írt”.²⁹ A könyörgés a 40. vagy 34. versként is értelmezhető, de ahogy a költő a (versszerző találmány) terminust használja, az alapján az utóbbira gondolt, tehát a 35–55. verseket maga nevezi inventio poeticának (köztük az általam is vizsgált 41. verset).³⁰ A szakirodalom egy központi kérdése az inventio poetica mibenléte. Tóth Tünde tanulmányában részletesen áttekinti az eddigi eredményeket, és így definiálja a kifejezést: „Balassinál a kifejezés szellemes, ötletes szerkesztésen alapuló humanista szellemiségű udvarló verset, bókverset jelent.”³¹

Miért épp Angerianustól fordít ilyen sokat? Balassi már legalább 28 éves volt, mikor megismerkedett azzal az alkalmi antológiával (*Poetae tres elegantissimi*), melyben Marullus, Angerianus, és Joannes Secundus versei is szerepelnek.³² Talán csak a szükségyszerűség és a véletlen vitte rá tehát, hogy pont ők lettek fő mintái, hiszen korlátozott lehetett az elérhető művek köre. Ilyen egyszerűen azonban nem zárhatjuk le a kérdést, mert nem tudjuk, Balassi mennyire könnyen vagy nehezen jutott hozzá irodalomhoz, valamint a kérdés, hogy hármójuk közül miért a legismeretlenebbtől, Angerianustól veszi át legtöbb versét, továbbra is megmarad. Angerianus – alaposabban szemügyre véve – egyáltalán nem tűnik olyan ismeretlennek, mint elsőre gondolnánk.³³ Bár Angerianus önmagában „monoton”, mégis „az egyik legnagyobb versszámban imitált költő a 16. században.”³⁴ „Az, hogy Angerianust, ezt a száraz és élvezhetetlen költőt oly sokan és oly hasonló szempontból választják követendő mintául a 16.

²⁹ KŐSZEGHY PÉTER, *Magyar Amphión*, Bp., Balassi, 2014, 279.

³⁰ *Uo.*

³¹ TÓTH Tünde, *Balassi és a neolatin szerelmi költészet*, PhD-értekezés, Bp., 1998, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/tanulm/tundind.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

³² ECKHARDT Sándor, *Balassi-tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1972, 165.

³³ KISS Farkas Gábor, *Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában*, Bp., L'Harmattan, 2012, 96.

³⁴ *Uo.*, 96.

század második felében, arra utal, hogy a választás szempontjainak háttérében a concettók kedvelése áll”.³⁵ Angerianus epigrammáit szellemeskedő galantéria jellemzi, a humanizmus irodalmából rövidségükkel és ötletességre irányuló törekvésükkel emelkednek ki.³⁶ Önmagukban száraz művei esszenciálisan tartalmazzák az ötleteket (concettókat), melyekre Balassi és a 16. század második felének irodalma vágyott, valamint azt a szellemeskedő hangnemet, melyet Balassi is előszeretettel használt. E szellemeskedő galantéria Ovidius hatása lehet Balassira és a humanistákra.³⁷ Ám a korból fakadó okai is lehetnek, hogy Balassi előszeretettel használ olyan hangnemet, amely mai olvasatban szinte ironikusnak hat. Talán a magyarországi főúr Balassi, aki nem elsődlegesen költő, okkal próbálja versei komolyságát csökkenteni, és ez is egy tényező lehet, amiért Angerianus költeményeit használja forrásként.

Közelebb lépve a versekhez elsőre terjedelembeli különbségük vehető észre. Köztudott az a magyar lírai sajátosság, hogy sokáig hiányoznak a zárt, rövid formák, mint például a szonett vagy epigrama, melyek Balassi korában is nagyon elterjedtek voltak Európában. Helyette egyfajta bőségeszmény van jelen idehaza, ami, mivel Balassira nagyon is jellemző, talán pont az ő hatása a hazai lírára. Olyannyira igaz ez, hogy száz évvel később is különlegesség, ha egy magyar költő rövid verset ír (mint például Petrőczy Kata Szidónia). Balassi, amikor fordít, nem tartja magát az eredeti vers formájához, és erősen bővíti is azt. A vizsgált Angerianus-epigrama fordításakor is egy sorból egész versszakot, egy-egy szóból egész sorokat hoz létre. Ennek okaira Eckhardt Sándor több megoldást is nyújt. A változás egyik oka a tartalmi ok; Balassi nem érezte elég erősnek az epigrammák burkolt udvarlását, valamint szűkszavúságukkal

³⁵ *Uo.*, 97.

³⁶ ECKHARDT, *i. m.*, 219.

³⁷ *Uo.*, 206.

szemben az egyéni panaszt kívánta hangsúlyozni.³⁸ Balassi fordításai így terjedősebbek, az epigrammák pattogása például szétolvad az udvarló hangnemben.³⁹ Mindkét tartalmi ok megfigyelhető a *Széjjel hogy vadásza...* című versben. Ám a formai indok kézenfekvőbb magyarázatát adja annak, miért is hosszabb Balassi verse. A Júlia-ciklusra állandósul a 6/6/7 ütemezés és a belső rímek használata (melyek szépen kiemelik az ütemhatárokat), így a forma megköveteli a hosszabb sorokat. A *Széjjel hogy vadássza...* kezdetű vers ütemhangsúlyos, heterorímes-heterometrikus, képlete $a_6 a_6 b_7 c_6 c_6 b_7 d_6 d_6 b_7$ – a költő leggyakoribb metruma, a klasszikus Balassi-versszak.⁴⁰ Eredete, ahogy azt Horváth Iván bemutatta, jellegzetes középkori lírai forma, reneszánsz poétikai környezetben kevésbé fordul elő, mert önmagában ellentmond a reneszánsz poétika két alapvető törekvésének: „a hexameter-örületnek és a zárt formára való törekvésnek.”⁴¹

További tartalmi különbség, amely ismét egy általános jegyre utal, hogy Balassi tudatosan lebontja versében a latin mitológiai apparátust. A kiemelt versben Apollót egy tündérfigurával helyettesíti:⁴² „*Kit hogy tündér láta, csak reámula, így szóla ő magában*”. Azzal, hogy Balassi Apollo helyett egy tündért tesz meg narrátornak, lemond a Diana-Apollo testvérpár elemről, mely az eredetiben értelmezi Apollo csodálkozását.⁴³ Iuno közbeszólását is feleslegesnek tartja, így a csattanót is magával a tündérrel mondatja el, lemondva az eredeti epigramma beszélőváltásban előadott csattanójáról, csorbítva annak erejét (a csattanót más tényezők is tompítják).⁴⁴ Balassi abban is eltér a mitológiai apparátust illetően, hogy a latin és a keresztény

³⁸ *Uo.*, 247–248.

³⁹ *Uo.*, 248.

⁴⁰ HORVÁTH, *i. m.*, 133, 146.

⁴¹ *Uo.*, 188–189.

⁴² ECKHARDT, *i. m.*, 250.

⁴³ *Uo.*, 250.

⁴⁴ *Uo.*, 250.

elemeket szabadon vegyíti.⁴⁵ A versben megfér egymás mellett Diana, angyal és Menny, és még a tündér is: *„Itt a földön angyal mit jár vadászattal, ha nagyon helye Mennyben?”*. Balassi ókori elemeket használ, de sosem helyezi verseit ókori világba, az antik apparátust csak ballasztként alkalmazza, mellyel több célja is lehet. Egyrészt ezek használatával illeszkedik a kor általános költői beszédmódjához, ám a kortársakhoz képest is máshogy használja ezeket az elemeket, ahogy fentebb kifejtettem. Talán számára ezek csak eszközök a vers modorának megteremtésében, a két apparátus szabad vegyítése több játéknak ad teret.

Ám Balassi nemcsak megváltoztat, hanem be is told részeket. A tartalmi betoldások hosszasabban és részletezőbben írják le Júliát (és kegyetlenségét). Ez az udvarlást is erősíti, de az udvarlás játékoságát, a korábban említett mai szemmel ironikus hatást is, valamint többletjelentéseket csempész a versbe. Sokkal részletesebb leírást kapunk felszereléséről, melyről az eredeti versben nem tudunk meg semmit: *„Könnyű, zöld ruhája, oldalán kézíja, szép aranyas puzdrája”*. A kézij motívum azért fontos, mert Júlia így Cupido felszerelésével rendelkezik, helyette már ő szórhatja a szerelem nyilat, szó szerint az istenség helyébe lép, ami egy újabb találkozási pont Balassi nőszemélyesítő és istenes versei között. Betoldás a háló is, az eredetiben Caelia csak embereket gyilkol, Júlia inkább örökre fogva tart, ami jelentős különbségként jelenik meg a vers zárlatában, és pont ez adja meg a vers értelmezésének kulcsát.

A másik hosszabb betoldás Júliára vonatkozóan Júlia életét, személyiségét vázolja fel: *„Beszéddel, énekkel, magaviseléssel ők mely hasonlatosak! / Mulatságnak örül, s néha lóra is ül mindkettő úgy vadásznak”*. Júliát egy korabeli nemes életének elemeivel veszi körbe, ezáltal kiemelve őt. Személyes jellegűnek is felfogható e sor, Balassi, a korabeli nemes szintén lóról vadászhatott. A vers végén található

⁴⁵ Uo., 251.

a leghosszabb tartalmi betoldás, három teljes sor: „*Kiben engemet is, mint egyebeket is, régen fogott s fogva tart, / S így ő el sem bocsát, fel sem mészároltat, kétség között tartóztat, / Hogy tüzében égjek, valameddig élek, mint egy gyújtó áldozat.*” Ahogy már kitértem erre, Balassi az eredeti mű szükséztudással szemben az egyéni panaszt hangsúlyozza. Mivel a mintául szolgáló vers vége, a csattanó szerepű egység után járunk, ez a gesztus magát a csattanót is végleg eltompítja. Az eredeti vers beszélőváltása is itt történik meg, itt már egyértelműen a lírai én beszél, és nem a tündér. Így erősen hangsúlyossá válik e három sor azon túl is, hogy ezek a vers záró sorai. A vers az eredetivel szemben nem a váddal, hanem a panasszal, a szánalomkeltés eszközével zárul. Ha nem is minden betoldásra, de erre mindenképp igaz, hogy konvencionális hangnemben mozog.⁴⁶ Annak ellenére, hogy elcsépelt humanista toposzokkal (szerelem tüze, börtön) dolgozik, megváltoztatja a vers kimenetét: „*S így ő el sem bocsát, fel sem mészároltat, kétség között tartóztat*”. Az eredeti mű vádja, hogy Caelia embereket gyilkol (a szerelmével), Balassi versében viszont Júlia talán rosszabbat tesz: „*kétség között tartóztat*”. Balassi élete végéig a tüzében ég. A verset egy ügyes képpel zárja, mely visszautal Júlia isteni voltára: „*gyújtó áldozat*”.

EROTIKA

Végezetül egy betoldásra térek ki, amelynek elemzését külön szerettem volna választani az eddigiektől – hogy miért, az magyarázatra szorul. Szabics Imre Balassi szerelmi lírájának kulcsmomentumát a szüntelen vágyakozásban látja.⁴⁷ Balassi szerelmi költeményei átütő erővel megvalósítják a petrarkista poétikai hagyományt, nemcsak „átvette és eredeti módon alkalmazta a humanista költők legtöbb

⁴⁶ ECKHARDT, *i. m.*, 247.

⁴⁷ SZABICS Imre, *A trubadúrlíra és Balassi Bálint szerelmi költészete*, Itk, 1996/5–6, 545.

poétikai motívumát és retorikai alakzatát”, új életre is keltette és tette hitelessé ezeket a konvencionális és gyakran modorossá vált poétikai formákat és eszközöket.⁴⁸ Céлом, hogy bizonyítsam, a költészeti hagyomány átalakítása érhető tetten Balassi erotika-használatán is, és, hogy erotika-használatának átértelmezése egész költészetének jobb megértését segítheti. „*Kikapcsolta azért hónál fehérb mellét, hűl szép szellőn árnyékban*” – az idézett sor Eckhardt Sándor szerint teljes mértékben Balassi hozzááttele.⁴⁹ Ez nem teljesen igaz. Ugyan az eredeti vers azonos helyén valóban nem áll semmi hasonló, de később, amikor Angerianus Diana és Caelia hasonlóságát fejtegeti, olvasható egy megjegyzés Caelia kebléről: „*Nemes keblűnek tetszik ez is, az is*” (az eredeti latinban is a *pectore* szó áll, amely ’kebel’, ’mellkas’ jelentésű). Balassi a sort innen is átvehette. Ám az átvétel (ha az) valóban erősen eltér az eredetitől: a Balassi-sor egyértelműbben érzéki és bővebb. Nem értek egyet Eckhardt Sándorral abban, hogy Balassi költeményeiből hiányozna az érzékiség, és hogy ez a sor inkább az elbeszélés élénkítésére, mint az érzékiség célzatával lenne írva.⁵⁰ Több ellenpélda is bizonyítja, hogy Balassi költészetéből egyáltalán nem hiányzik az érzékiség! A *Csodálván egy ferdőt*⁵¹ kezdetű versében, míg az eredeti Angerianus-vers röviden és tömören (5 sorban!) közli, hogy a meztelen Céliától gőzölög a fürdő, Balassi egy négystrófás verset farag az ötletből, ahol Célia fürdésének képét hosszasan részletezi és színezi. A *Fáradtsága után nyugodni akarván*⁵² című versben ami az eredetiben

⁴⁸ *Uo.*, 549.

⁴⁹ ECKHARDT, *i. m.*, 205.

⁵⁰ *Uo.*, 205.

⁵¹ BALASSI Bálint, *Csodálván egy ferdőt... = összes verse, hálózati kritikai kiadás*, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

⁵² BALASSI Bálint, *Fáradtsága után nyugodni akarván... = összes verse, hálózati kritikai kiadás*, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

csak leírás-szerűen jelenik meg, azt Balassi ki is mondatja Juliával, és míg az eredetiben csak valamiféle szennyező tűz van, addig Balassinál „*bujaság, gerjedő láng*”. De jó példa a *Julia két szemem*⁵³ kezdetű vers is, melyben szerepel egy meztelenség tabuját megsértő sor, amely az eredetiben nem volt: „*Testszín ruhájába aki ötet látja, szép Venusnak alítja*”. Eckhardt Sándor kijelentésével a későbbi szakirodalom sem ért egyet: „erotikus vonatkozásokban ugyanakkor Balassi udvari virágénekei sem mondhatók szegényeknek”.⁵⁴ Horváth Iván a 41. vers általam idézett verssorát a meztelenség tabujának megdöntésére hozott példaként mutatja be.⁵⁵ Kifejti, hogy az ilyen erotikus vonatkozások nem rombolják a versek arisztokratikus jellegét, hisz annak részei, pontosabban az általa *fin’amors*nak nevezett ideológia részei.⁵⁶ Az elméletében nehezen elhelyezhető lator virágénekek tényleges erotikáját a Guilhelm-filológia trobar clus elméletével oldja fel, melyet Balassira alkalmaz. Eszerint Balassi lator virágénekei nem mint egy populáris hagyomány folytatásaként értelmezendők, hanem „mint *fin’amors* magas erkölcsi követelményeinek megfelelő elutasítások: morális invektívák”.⁵⁷ Eszerint Balassi lator verseiben vannak olyan, invektívákra utaló nyomok, melyek jelzik, hogy a versben bemutatott téma, érzem a hibás út, mely nem követendő. Ezáltal a populáris regiszterbe tartozó líra hagyományai beépülnek a *fin’amors* rendszerébe. Jelen dolgozat megkérdőjelezi Horváth Iván tézisét. Ugyan tényleg vannak invektívákra utaló nyomok, de ezek nem elegendők. Horváth Iván elmélete „megfosztja latorságától Balassi lator verseit”.⁵⁸

⁵³ BALASSI Bálint, *Julia két szemem... = összes verse, hálózati kritikai kiadás*, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepek/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

⁵⁴ HORVÁTH, *i. m.*, 229.

⁵⁵ *Uo.*, 230.

⁵⁶ *Uo.*, 230.

⁵⁷ *Uo.*

⁵⁸ KŐSZEGHY Péter, *Horváth Iván: Balassi költészete történeti-poétikai megközelítésben*, Itk, 1987–1988/3, 338.

Mindezt beilleszti végkövetkeztetésébe, mely szerint Balassi az első magyar trubadúr-költő és minden versét áthatja a *fin'amors*, melyet ő és köre honosít meg idehaza.⁵⁹ Bevezeti az arisztokratikus (*fin'amors*) és populáris regisztereket (lator virágének). „Horváth Iván igen kategorikusan ítél: nála egy mű vagy a populáris, vagy az arisztokratikus regiszterbe tartozik. Természetesen akkor is kialakítható a két kategória, ha a közöttük lévő határ nem mindig éles. Számos műnél fordulhat elő, hogy nem tudjuk – nem tudhatjuk – őket a fenti kategóriák valamelyikébe kellő egyértelműséggel besorolni.”⁶⁰ Nem biztos, hogy előremutató, ha ilyen élesen szétválasztó, bináris rendszereket hozunk létre. Az erotikus vonatkozások, a nő testi megjelenése egyértelműen rombolják a versek *fin'amors* jellegét. A platonikus szerelemkép, mely ennek az ideológiának az alapja, a testi vonatkozásokat legalacsonyabb szintre helyezi, elítéli. Petrarca költészetében a nő mindig elérhetetlen, Isten szimbólumaként szerepel a versben, nem testi valójában. Balassinál a nő szintén eszményesített, és Isten helyébe lép (ahogy az elemzett versben is), de mindeközben testileg is jelen van. Az ellentmondás nem versrontás, főleg nem a hibás út bemutatása, sokkal inkább a verseket feszültséggel feltöltő motívum. Ettől még Balassi versei sok szempontból trubadúrjellegűek. De Balassi felhasználja és átalakítja a trubadúrlíra sok elemét, saját költészetet hoz létre, az erotikával sincs ez másképp.

Az idézett sor szinte kiviláglik a versből, hirtelen feszültséggel töltve fel azt. Az előző versszakban Júlia földre szállt angyal, kinek mennyben a helye, de a kép hirtelen megtelik erotikával. Ahogy a Tündér, úgy az olvasó is *reáámula*. Ez a reáámulás indítja el a tündér mondandóját és így a verset magát is kiindulópontjáról. Az első versszak felvázolja az alaphelyzetet, hogy a második feszültséggel töltsse azt fel, mely feszültség után jön a *conchetto*, a vers központi eleme:

⁵⁹ HORVÁTH, *i. m.*, 231–232.

⁶⁰ KÖSZEGHY, *Magyar Amphión...*, *i. m.*, 29.

Diana és Júlia párba állítása. Az erotikus sor a vers mozgatórugója, a feszültség és a figyelemfelkeltés eszköze. A sor egyszerre erotikus önmagában, és egyszerre erotikus a versben elfoglalt szerepe miatt, hisz mozgásba hoz, vágyat kelt a vers iránt. Valóban az elbeszélés élénkítése a versbeli helye, de épp ettől érződik még erotikusabbnak.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Hieronymus ANGERIANUS, *Erotopaignion 74. De Caelia venante* = Balassi Bálint összes verse, hálózati kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

BALASSI Bálint, *Csodálván egy ferdőt...* = összes verse, hálózati kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

BALASSI Bálint, *Fáradsága után nyugodni akarván...* = összes verse, hálózati kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

BALASSI Bálint, *Julia két szemem...* = összes verse, hálózati kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

BALASSI Bálint, *Széjjel hogy vadásza...* = összes verse, hálózati kritikai kiadás, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, Bp., 20022.0, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996.

BENKE Gábor, *Filológia, poétika, autonómia (Pirnat Antal Balassi-értelmezéséről)*, Itk., 2003/4–5, 583–595.

BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Bp., 2006.

ECKHARDT Sándor, *Balassi-tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1972.

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003².

HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., Akadémiai, 1982.

David HUME, *A jó ízlésről = David Hume összes esszéi I-II.*, Atlantisz, Bp., 1994.

FÖLDVÁRI Attila, *A bukás újraírásai (Az Aenigma motívumai Balassi Bálint Maga kezével írt könyvében) = Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra*, szerk. Kiss Farkas Gábor, Bp., ELTE BTK, 2004, 34–60.

GY. SZABÓ András, *Venus két arca Balassi költeményeiben*, Kortárs, 2016/5, 93–98.

HEVESI Andrea, *Ajánlat Balassi Bálint Fulviáról című versének elemzéséhez*, Acta Universitatis Szegediensis: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 2006/29, 73–75, http://acta.bibl.u-szeged.hu/1069/1/hist_litt_hung_029_073-076.pdf. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

HEVESI Andrea, *Köszeghy Péter újabb könyve Balassi Bálintról*, Forrás, 2011/1, 125–127.

Kiss Farkas Gábor, *Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában*, L'Harmattan, Bp., 2012.

KÖSZEGHY Péter, *Horváth Iván: Balassi költészete történeti-poétikai megközelítésben*, Itk, 1987–1988/3, 310–338.

KÖSZEGHY Péter, *Magyar Amphión*, Bp., Balassi, 2014.

POPOVICS Zoltán, *„Noli me legere”!*, Bp., Pongrác, 2013.

SZABICS Imre, *A trubadúrlíra és Balassi Bálint szerelmi költészete*, Itk, 1996/5–6, 543–581.

SZATHMÁRI István, *Hogyan elemezzünk verset?*, Bp., Tinta, 2011.

SZATHMÁRI István, *Három fejezet a magyar költői stílus történetéből*. Bp., Akadémiai, 1995.

SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi-bibliográfia (1994. június–2004. május)*, <http://epa.oszk.hu/01300/01368/00002/pdf/09.pdf>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

VADAI István, *Egy hiányzó hatyú: Balassi Bálint Aenigma című verséről*, Tiszatáj, 2004/5, Diákmelléklet, 1–16.

TÓTH Tünde, *Balassi és a neolatin szerelmi költészet*, PhD-értekezés, Bp., 1998, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/tanulm/tundind.htm>. (utolsó elérés: 2018. április 25.)

BAJZÁT TÍMEA BORBÁLA

*„Végül is erre nem tudok mit mondani” –
A tud segédige + főnévi igenév
kompozitumszerkezet funkcionális vizsgálata*

BEVEZETÉS

Az előadás és az azóta eltelt idő

A májusi előadásomban a segédige-kategorizáció problematikusnak bizonyuló aspektusairól beszéltem. A Magyar grammatika által használt a priori kategorizáció meglátásaim szerint nem képes kezelni a széles grammatikalizációs spektrumon mozgó segédigék jelenségét. A húszperces megszólalás második tartalmi egységeként a Tolcsvai Nagy Gábor által alkalmazott megközelítést mutattam be, kitérve a prototipikus igére és főnévre, valamint a főnévi igenévre, amelyek alkotóelemei a segédigés konstrukciónak mint kompozitumszerkezetnek. Részletesen feltártam a kompozitumszerkezetet, bemutattam az általam alkalmazott fókusz fogalmat és a vizsgálati módszert. Az előadásban is hangsúlyoztam, hogy a kutatás nyelvhasználat-központú, és ennek megfelelően korpuszadatokra épül. A Magyar Nemzeti Szövegtár korpuszadatain folytattam vizsgáló-

dást. Öt konstrukciós sémát mutattam be kategóriákba rendezve. Céлом volt, hogy foglalkozzam a szórendi változatokhoz kötődő funkciókkal is.

Az előadás írott változata kiegészült azzal, hogy a szerkezetek szintaktikai elemzését is elvégzem egységes elméleti keretben, a viszonyhálózati mondatmodell módszertanát alkalmazva.¹ Elődleges céлом olyan összetett elemzési eljárás kidolgozása, amellyel a segédigés szerkezetek jól leírhatóvá válnak, ennek egyik első lépése volt az előadás és a jelen dolgozat.

SEGÉDIGÉK A MAGYAR GRAMMATIKÁBAN

Segédigék

A Magyar grammatikában a segédigék rendszerbeli elhelyezése a priori kategorizációs elvek alapján valósult meg. A Magyar grammatika a segédigéket olyan viszonyzókként írja le, melyek funkciója az ige grammatikai jelentésének hordozása.² A segédige szám- és személyjelentést tartalmazhat, valamint igeidőt és modalitást fejezhet ki. A hivatkozott összefoglaló mű a segédige kategóriáján belül két csoportot különít el: ezek a mondatrészeremtő segédigék (kopulák) és szóalakteremtő segédigék (az analitikus igealakok segédszavai).³ A segédigéknek nincs tartalmas lexikai jelentésük, de ugyanúgy jellemző rájuk a ragozhatóság, mint az igeekre.⁴ A Magyar

¹ IMRÉNYI András, *Az elemi mondat viszonyhálózata = Nyelvtan: A magyar nyelv kézikönyvtára*, szerk. TOLCSVAI NAGY Gábor, Bp., Osiris, 2017, megjelenés előtt.; IMRÉNYI András, *A magyar mondat viszonyhálózati modellje*, Bp., Akadémiai, 2013 (Nyelvtudományi Értekezések, 164).

² LENGYEL Klára, *A segédigék és származékaik = Magyar grammatika*, szerk. KESZLER Borbála, Bp., Nemzeti, 2000, 254.

³ I. *Uo.*

⁴ *Uo.*

grammatika a szóalakteremtő segédigéket időbeli (*fog*), modális (*talál*) és aspektuális (*szokott*) viszonyjelentéssel rendelkező, illetve a *tetszik* esetében pragmatikai funkciójú, grammatikalizálódott kifejezéseknek tartja. A segédige nem változtatja meg a főnévi igenév argumentumszerkezetét, és nem dolgoz ki vonzatot.

„Segédigeszerű” szavak

A „Segédigeszerű szavak” alcím alatt a Magyar grammatikában a segédige-kategorizáció problematikusnak bizonyuló jelensége emeltetik ki, valamint egy olyan kikötés, amely szerint segédigéknek a csupán viszonyjelentéssel rendelkező igéket nevezzük. Azok az igék, amelyekben a grammatikai jelentés erősebbnek bizonyul, de fogalmilag nem tartalmatlanok, a segédigék felé közelítenek.⁵ A segédigeszerű szavakat (a segédigei jellemzők hangsúlyozása mellett is) az igék halmazába sorolja be. A segédigeszerű szavakon belül három kategóriát különít el egymástól a leíró grammatika: funkciógigéket, aspektuális, valamint modális igéket. E rendszerezés szerint a dolgozatomban vizsgált *tud* lexéma modális segédigeszerű ige. A Magyar grammatika két szempontot határoz meg arra vonatkozóan, hogy a segédigeszerű szavak és a segédigék hogyan határolódnak el az igéktől, de a dolgozat árnyaltabb leírást ad.

AZ ELMÉLETI HÁTTÉR

Az elméleti keret

A Tolcsvai Nagy Gábor által a magyar nyelvre kidolgozott kognitív szemantikai vizsgálati módszert, ennek elméleti keretét, a funkcionális kognitív nyelvelméletet választottam a segédigés konstrukciók

⁵ Uo., 258.

elemzéséhez.⁶ A választás legfontosabb indoka, hogy a funkcionális kognitív megközelítés használatalapú leírásra törekszik, ezért módszertanában empirikus jellegű, tényleges nyelvi adatokat vizsgál. Ezzel összefüggésben nyelvhasználó-központú is, a nyelvet nem választja el, nem idegeníti el a nyelvi tevékenységet folytató embertől.

A tanulmány elsődleges célja, hogy a *tud* különböző szerkezetekben megfigyelhető megvalósulásait bemutassa. Az alkalmazott megközelítésben központi szerepet játszik a konstruálás és a nyelv perspektivikussága, mivel ezek által ragadható meg a nyelvi tevékenység dinamikussága. Kiindulópontként szolgál a séma-megvalósulás viszony: sémaként kezelem a *tud* segédigés konstrukciókat, és a séma prototípuselvű leírására törekszem. A prototípuselv alkalmazását az is indokolja, hogy a *tud* kifejezés (mint minden más segédige) grammatikalizációs folyamattal vált igéből segédigévé, ezért az ige és a segédige közötti kategória-határ nem is lehet éles.⁷ A *tud* segédigés konstrukciókat kompozitumszerkezetként elemzem, feltárom a komponensszerkezeteket és ezáltal bemutatom a kompozitum jellemzőit. Mivel a *tud* ige és segédige kognitív folyamatot, ezen belül állapotot jelöl, amelynek eseményszerkezete van, használom a szereplők közötti erődinamika leírásához a trajektor és a landmark fogalmakat.

Mivel a *tud* segédigés kompozitum mindig valamilyen megnyilatkozásban, azon belül egy elemi mondatban fordul elő, olyan mondatmodellt választottam a kompozitum szórendjének leírásához, amely összeegyeztethető az elméleti kiindulóponttal. A szintaktikai elemzést a viszonyhálózati modell keretébe illeszttem.⁸

⁶ TOLCSVAI Nagy Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris, 2013.; Uő, *Az igekötő + ige szerkezet szemantikája*, Nyelvtudományi közlemények 109(2013), 187–226.

⁷ Uő, *A magyar segédige + ige(név) szerkezet szemantikája = Diskurzus a grammatikában – grammatika a diskurzusban*, szerk. KESZLER Borbála, TÁTRAI Szilárd, Bp., Tinta, 2009.

⁸ I. IMRÉNYI András, *Az elemi mondat viszonyhálózata*, i. m.

A tud segédige kifejezés mint kompozitumszerkezet

A nyelvi egységek egymással kompozitumszerkezeteket alkotnak a jelentés megkonstruálása során.⁹ A kompozitumszerkezet komponensei is rendelkeznek jelentéssel, összekapcsolódásuk révén azonban együttesen új szemantikai tartalmat alakítanak ki. Kompozitum a *tud* segédige és a főnévi igenév összekapcsolódása is egy összetettebb szerkezetté.¹⁰ A profilmeghatározó a segédige, ezen horgonyzódik le a folyamat. Bár a szerkezet a lehorgonyzott folyamatot profilálja, nem minden szerkezetben a 'képesség'/'tudás' kerül a figyelem középpontjába. A kompozitum a főnévi igenévvel jelölt folyamat képességhez/tudáshoz kötött megvalósulását jelöli, és a kompozitumon belüli lehetséges szórendi változatok lehetővé teszik, hogy a 'képesség'/'tudás' és az igenévvel jelölt folyamat eltérő mértékű helyi aktiváltságot kapjon.

A konstruálás és perspektíváltság szerepe

A megismerés során a nyelvhasználó elemző megértéssel feldolgozza (megkonstruálja) a világban tapasztalt jelenségeket, és az így létrejövő fogalmi szerkezetek jelentésszerkezetként, jelentéskonstrukcióként aktualizálódnak a nyelvi kifejezésekben (forma-jelentés párokban). Ez minden esetben egy specifikus fogalmi nézőpontból történik meg.¹¹

A nyelv használatalapú leírása és dinamikus természete

„A produkció és a megértés inherens része a nyelvi rendszernek, ezért annak leírása csak a tényleges nyelvi tevékenység vizsgálatán

⁹ TOLCSVAI NAGY, *Bevezetés a kognitív...*, i. m., 267.

¹⁰ Uo.; Uő, *Az ige kötő + ige...*, i. m.; Uő, *Az ige a magyar. Az ige a magyar nyelvben: Funkcionális elemzés*, Bp., Tinta, 2015.

¹¹ Uő, *A magyar segédige + ige(név)...*, i. m., 146.; TÁTRAI Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális kognitív megközelítés*, Bp., Tinta, 2011, 32–33.

alapulhat. A nyelv dinamikus természete pedig a nyelvi kifejezések jelentése rugalmasan alakul a mindenkori közlés pillanatnyi kontextusában.”¹²

Az ige

A magyarban a prototipikus ige két sematikus figura temporális viszonyát képezi le szemantikai szerkezetével. Ezek a szemantikai szerkezetek eseménysémákat sematizálnak az absztrakció magasabb szintjén. Az igealak komplex inflexiók toldalék segítségével horgonyzódik le egy mondaton belül, s létesít kapcsolatot a diskurzus alapjával.¹³ A prototipikus magyar ige általában energiával kapcsolatos interakciót fejez ki a sematikus figurák között, ez a folyamat általában energiaváltoztatással jár. Az igék egy eseményt időben konstruálnak meg, a térbeli viszonyt pedig általában sematikus módon jelölik. A prototipikus magyar segédige máshogyan képezi le a folyamatot, mivel jelentése sematikusabb, kevésbé részletezett. A segédige igeidő, modalitás, valamint egyéb absztrakt folyamat jelölésére grammatikalizálódott.¹⁴

A főnévi igenév

A magyar nyelvben a főnévi igenevet igéből képezzük a *-NI* képzővel: ige+*ni*. A két komponens együtt kompozitumszerkezetet alkot: a *-NI* egy folyamat összegző, dologszerű feldolgozását kezdeményezi, az ige+ pedig kidolgozza ezt a folyamatot. Az ige+ jelentéséből fakadóan a kompozitumnak van folyamatjelentése, de az időbeli reláció nem szekvenciálisan dolgozódik fel, az igeidő nem jelölhető a főnévi igenéven. A főnévi igenévnek van eseményszerkezete, az igenévi személyrag lehetővé is teszi azt, hogy a trajektor

¹² TOLCSVAI NAGY, *A magyar segédige...*, i. m., 142.

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

(elsődleges figura) megjelenjen a kifejezésen (például *fut-n-om*), de a jelen dolgozatban vizsgált szerkezetben ez nem fordul elő (vesd össze: *be tudtam futni*; **be tudtam futnom*). A főnévi igenév az autonóm főnév és a relációs ige között helyezkedik el.¹⁵

A segédige

A segédige temporális eseményszerkezettel rendelkezik, a résztvevők a segédigén sematikusán reprezentálódhatnak (attól függően, hogy a segédige milyen helyet foglal el az időt, aspektust és modalitást jelölő grammatikai elemek sorában). A *tud* segédige mentális állapotot, képességet jelöl – minden esetben két dolog viszonyában. A trajektor 'aki képes valamire; aki tudással rendelkezik', a landmark pedig 'az elsajátított, tudott dolog; a képesség birtokában végrehajtható cselekvés'. A segédige fogalmilag korlátozott, absztrahálódott jelentésű; segédigénként eltérő lehet, hogy jelölhető-e rajta minden inflexiós kategória (idő, mód, szám/személy és tárgyhatározottság). A *tud* segédigén például mindegyik jelölhető. A legtöbb központi segédige főigeként is funkcionálhat.¹⁶

Trajektor, landmark

A viszonyokat kifejező nyelvi elemek két vagy több figura temporális (*be tudok futni*) vagy atemporális (*a ház mögé*) kapcsolatát képezik le. A figurák viszonya aszimmetrikus, az egyik figura mindig a figyelem előterében áll ('aki futni tud'; 'ami mozog'), a másik másodlagos, viszonyítási pontként funkcionál ('ami felé a mozgás irányul'). A sematikus figurákat lexikai elemek dolgozzák ki a kompozítszerkezetben.¹⁷ A trajektor a figyelem előterébe állított figura, vagyis az elsődleges figura. A landmark a konceptualizációban

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ TOLCSVAI NAGY, *Bevezetés...*, i. m.

az alapként (vagy háttérként) szolgáló entitás, vagyis a másodlagos figura.¹⁸ Az eseményszerkezetben feldolgozott aszimmetria mellett egy másik lehetőség is van a nyelvi konstruálásban arra, hogy valamelyik szereplőt a figyelem előterébe helyezzük: a figyelemirányítás során a beszélő a kifejezések szórendjével is irányítja azt, hogy a beszélőtárs figyelme miről mire fókuszáljon.

Viszonyhálózati modell

Tanulmányomban kísérletet teszek arra, hogy a Tolcsvai Nagy Gábor által kidolgozott funkcionális kognitív keretet együttesen alkalmazzam Imrényi András háromdimenziós mondathálózati modelljével. Ez a viszonyhálózati megközelítés segít abban, hogy a különböző szórendi mintázatokat és a kompozitumszerkezet mondatbeli megvalósulásait részletesebben feltérképezhessem.

Prototipikus elemi mondat

Az elemi mondat a diskurzusban olyan séma, amely figyelemirányítási egységként működik. Az elemi mondattal a beszélő egy elemi jelenetet nyelviileg megkonstruálva a figyelem középpontjába helyez. A prototipikus elemi mondat egy lehorgonyzott folyamatot ábrázol. A lehorgonyzás kifejezi az időt, a módot, az inflexiós kategóriákat az igealakon keresztül.¹⁹ Az elemi mondatok hálózatában meghatározó a beszédcselkvés-érték (például kijelentő, kérdő) és a polaritás (pozitív/állító vagy tagadó). A segédigés szerkezetek jelölik a lehorgonyzott folyamatot, tehát a mondat magjához tartoznak. A többszavas elemi mondat szerkezeti jellemzője, hogy egymással jelentésviszonyban álló szavak hálózata alkotja. Nemcsak az elemi mondaton belül, de az elemi mondatok típusai között is hálózatos viszony van.²⁰

¹⁸ Uo.

¹⁹ IMRÉNYI, *Az elemi mondat viszonyhálózati...*, i. m.

²⁰ Uo.

Alapbeállítás

Az alapbeállítás segít abban, hogy bizonyos részrendszereket megérthessünk azáltal, hogy ezeket a megvalósulási sémákat egy központi rendszertaghoz, a prototípushoz képest vizsgáljuk, s a hasonlósági vagy az eltérési fokok mentén írjuk le őket.²¹ A konceptualizáció szempontjából alapértelmezésnek tekinthetőnek általában a formai oldalon jelöletlenség felel meg, az alapbeállítás terminus erre a jelenségre vonatkozik. Így lehet azt megérteni, hogy a pozitív az alapbeállítású és nem a negatív (vesd össze *hű* : *hűtlen*, *nem hű*; *bemegy* : *nem megy be*); a kijelentő és nem a más mondatfajta; az egyenletes hangsúlyeloszlású és nem a kiemelést tartalmazó. Az elemi mondatokon belül tehát a semleges pozitív, kijelentő mondat az alapbeállítás a viszonyhálózati modellben.²² Egy rendszernek az a tagja lesz az alapbeállítás, amely a legkönnyebben feldolgozható, formai oldalon pedig jelöletlen.²³

Az elemi mondat dimenziói

A mondat dimenzióinak a rendszerezése fontos helyet kap a jelentések feldolgozásakor, mivel a világból kapott tapasztalatokat is többféle síkon dolgozzuk fel.²⁴ Az elemi mondat összetett viszonyhálózat, amelyben többféle jelentésviszony többféle módon jeleníthető meg. Imrényi a mondat három dimenzióját különíti el:

- „D1: Milyen folyamatot (eseményt, helyzetet) ábrázol a mondat? Ennek milyen szereplői és körülményei vannak?”
- „D2: Mire használja a beszélő a mondatot? Az előhívott folyamat típus egy példányának időbeli megvalósulását állítja-e, vagy a mondat valamilyen más közlési funkciót hordoz?”

²¹ Uo.

²² Uo.; IMRÉNYI, *A magyar mondat...*, i. m.

²³ IMRÉNYI, *Az elemi mondat...*, i. m.

²⁴ Uo.

- „D3: Hogyan kontextualizálja a beszélő az információt a hallgató számára? Hogyan illeszkedik a mondatbeli közlés a feldolgozott szituációs és szövegbeli kontextusba?”.²⁵

ANYAG ÉS MÓDSZER

Anyag

A korpuszalapú kutatáshoz a Magyar Nemzeti Szövegtár adatbázist használtam fel, ahonnan egy százelemű mintát vételeztem a *tud* + főnévi igenév előfordulásaiból. Ezen a mintán szisztematikusan vizsgáltam azt, hogy milyen szórendi mintázatokban konstruálódik meg a *tud* + főnévi igenév kompozitumszerkezet. A tanulmányomba ezekből az elemzésekből emeltem át a teljesség igénye nélkül olyan konstrukciókat, amelyekben keresztül bemutathatóvá válnak ezek az eltérő mintázatok. A későbbiekben más forrásokat is tervezek felhasználni az empirikus kutatáshoz, például a Budapesti Egyetemi Kollégiumi Korpusz kereshető hangfelvételeit is alkalmasnak tartom arra, hogy szinkrón nyelvi adatokat gyűjtsék az általam vizsgált jelenséghez.

Módszer

Elemzésem során megvizsgálom a mondatban előforduló *tud* segédigés kompozitumot az eseményszerkezet szempontjából, azonosítom a folyamat elsődleges és másodlagos szereplőit, azok kidolgozását. Elvégzem az elemi mondat szintaktikai elemzését. A *tud* segédigés kompozitum az elemi mondaton belül magmondatként funkcionál. Az elemzéssel feltárom az adott szórendi megoldás motiváltságát és az alternatív konstruálás lehetőségét. Végül az adott szerkezetben leírom a *tud* segédige jelentését.

²⁵ *Uo.*

ELEMZÉS

Csoportok kialakítása

Az adatokat a szórendi mintázat alapján csoportosítottam, az alábbiakban ezekre a csoportokra hozok egy-egy példát. Egységesen megállapítható, hogy *tud* + főnévi igenév kompozitumszerkezet minden esetben a mondat magmondatát is képezi. A szám és személybeli, valamint az időbeli lehorgonyzás minden esetben a segédigén valósul meg, ezáltal az elsődleges figura, a trajektor a mondatokban ezeken az elemeken dolgozódik ki, míg a főnévi igenév jelöli azt a folyamatot, amelyre a TUDÁS irányul.

Segédige + főnévi igenév szerkezet

(1) *Ekkor közeli tárgyáról is éles fotókat tudunk készíteni.*²⁶

A magmondat a segédige + főnévi igenév kompozitumszerkezet. A D1-ben a segédigén lehorgonyzódik a folyamat időben (jelen idejüként), valamint az elsődleges szereplőhöz (lásd az igei személyragot). Az igemód és a mondattípus a beszédcselekvés-érték alapján kijelentő, pozitív polaritású. A landmarkot a főnévi igenév fogalmi szerkezete sematikusan tartalmazza. A KÉSZÍTENI több szereplő aszimmetrikus viszonyát dolgozza fel, ezek keretspecifikusan: készítő/fotózó (trajektor), készített/fotó, téma, eszköz (landmarkok). A trajektor azonos a segédige trajektorával, a másodlagos szereplőket a *fotókat* (tárgyi viszonyban álló vonzat; az *éles* a tárgy minőségjelzője), valamint a delativusi ragos *tárgyáról* (határozói viszonyban álló vonzat) dolgozza ki. A D2-ben operátorlánc van a mondaton belül, az *éles fotókat* a magmondat felülírását valósítja meg,

²⁶ A tanulmány példamondatainak forrása: *Magyar Nemzeti Szövegtár*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézet, <http://corpus.nyttud.hu/mnsl/>. (utolsó elérés: 2017. szeptember 20.)

és a már felülírt magmondat van kiterjesztve a közeli tárgyakra (vesd össze: *közeli tárgyakról is*). Az (1) szórendje tehát nem az alapbeállítású szórend, hanem a felülírás miatt jelölt, a kompozitumon belül nincs alternatív szórendi mintázat. Az ekkor kontextualizáló a D3-ban. Ebben a mondatban a TUDÁS olyan külső, technikai feltételekhez kapcsolódik, amelyek lehetővé teszik a főnévi igenévvel jelölt temporális folyamat végbemenetelét. A technikai feltételek mellett fontos szerepet játszanak a környezeti feltételek is.

Főnévi igenév + segédige

(2) *a személyleírás alapján várják azok jelentkezését is, akik segíteni tudnak a férfi felkutatásában*

A segédigés szerkezet az alárendelő összetett mondat birtokos jelzői mellékmondatában figyelhető meg, annak magmondatát alkotja. A segédige az *akik* névmási alannyal (trajektor) van egyeztetve, amely koreferens a főmondatbeli utalószóval (*azok*), és együttesen a lehetséges jelentkezőkre, lehetséges segítőkre referálnak. A képességhez kötött folyamat (*segíteni*) másodlagos szereplője a felkutatás ('az a dolog, amelyben segíteni lehet') határozói viszonyban bővíti a szerkezetet. A vonzatok az első dimenzióban kerülnek kidolgozásra. A D3-ban az *akik* vonatkozó névmás kontextualizálja a magmondatot. A szórendi mintázat megfelel az alapbeállításnak, mivel semmilyen művelet nem korlátozza a magmondat érvényét. Érdekes azonban figyelni arra, hogy a magmondat más szórenddel is megvalósulhatna (*akik tudnak segíteni*). A két változat között a figyelmi ablakba kerülés sorrendjében van különbség. A (2)-ben a *segíteni* főnévi igenévvel kidolgozott folyamat kerül előtérbe, nem pedig a TUDÁS. A segédige ebben a mondatban olyan jelentést dolgoz ki, amely tapasztalás által jön létre a potenciális alanyok körében, s a tapasztalattal, információval való rendelkezés, amely lehetővé teszi a segítség megadását feltétele is a főmondatban kifejtett jelentkezésnek.

Igekötő + segédige + főnévi igenév

(3) *A holdfényben is ki tudom venni, hogy kétnapos távollétem alatt bekövetkezhetett az öngyulladás.*

A vizsgált kompozitumszerkezet a főmondatban található, a mondat tárgya a landmark, de a tárgyi viszony nem a főmondatban van részletezve, hanem a tárgyi mellékmondatban van kidolgozva. A D1-ben megtörténik a folyamat lehorgonyzása, jelen időben, egyes szám első személyben (jelölve a segédigén a trajektort, aki azonos a konceptualizálóval). Az igemód kijelentő. A D2-ben az *is* partikula a *holdfényben* körülményre terjeszti ki a magmondat érvényét, de csak a tágabb kontextus teszi azt eldönthetővé, hogy milyen körülményhez képest történik ez a kiterjesztés. A kiterjesztés művelete nincs hatással a magmondat szórendjére, a (3) mintázata tehát megfelel az alapbeállításnak akkor, ha a főnévi igenévhez lexikálisan igekötő tartozik.

A TUDÁS ebben az összetett szerkezetben olyan képességet tesz elérhetővé az értelmező számára, amely komplexen magába foglalja mind a külső környezeti feltételek által biztosított viszonyokat, mind pedig az elsődleges szereplő fizikai érzékelésével kapcsolatos lehetőségeket a másodlagos szereplő ('kivehető dolog') viszonyában.

Segédige + igekötő + főnévi igenév

(4) *Az igazgató alig tudott kihátrálni e feladat elől.*

Ebben a példamondatban az igekötő a segédige után áll, összekapcsolódva a főnévi igenévvel, ez a szórendi mintázat felel meg a fordított szórendnek (inverzió), vagyis annak, hogy a magmondaton (*ki tudott hátrálni*) felülírást végez el a D2-ben az *alig*. Az első dimenzióban horgonyzódik le a segédige számban és személyben, így a segédige sematikusán dolgozza ki a folyamat trajektorát

(E/3. személyű). Az *igazgató* főnév pedig részletezően, alanyi viszonyban áll. A főnévi igenév igekötője sematikus jelöli a mozgás irányát, ezt dolgozza ki részletezően a határozói lánc (*e feladat elöl*). A második dimenzióban az *alig* fókuszpartikula felülíró operátorként megakadályozza, hogy magmondat képviselni tudja a mondat egészét. A felülírás inverziót vált ki, ezért a kompozitumon belül a komponensek szórendje kötött. A vizsgált kompozitum segédigéjének a szemantikája ebben az esetben olyan szellemi képességet, viselkedési hajlamot jelöl, amely lehetővé teszi a főnévi igenévvel jelölt temporális cselekvés végrehajtását.

Igekötő + partikula + segédige + főnévi igenév

(5) *El is tudnám költeni.*

A szintaktikai szerkezet különlegessége, hogy maga magmondat van kiterjesztve, ezért a kiterjesztést jelölő *is* partikula az első hangsúlyos komponens, az igekötő után áll. Az *el* szemantikailag a *költeni* főnévi igenévhez tartozik. A lehorgonyzás az első dimenzióban valósul meg komplex inflexiók toldálék segítségével (*tud-ná-m*), amely egyrészt jelen idejüként horgonyozza le a tudáson keresztül feldolgozott folyamatot, másrészt ezt úgy viszi be a diskurzusba, mint egy feltételhez kötött, potenciális eseményt (*tud-ná-m*), és egyben jelöli a folyamat (tudás, elköltés) trajektorát, vagyis az elsődleges figurát (*tud-ná-m*). A magmondat a második dimenzióban kiterjesztődik az *is* partikula által. A kompozitum szórendi mintázata megfelel az alapértelmezésnek [lásd a (3) példamondatot], az igekötő a segédige előtt áll. A kiterjesztés miatt az *is* bekerül a magmondat láncába, és ezáltal az *el* igekötő hangsúlyosan a figyelem előterébe kerül. A *tudnám* olyan szemantikai megvalósulást jelent a mondat kontextusában, amely valamely magatartásmintát képez le, viszont anyagi entitások feltételét írja elő.

Segédige + deiktikus jelölő + főnévi igenév

(6) *Látod, tudsz Te örülni is a dícséretnek.*

A társalgásszervező funkciójú első tagmondatot követi a *tud* segédigés szerkezet tartalmazó elemi mondat. A *tud* és az örülni elsődleges figurája azonos szereplő, kétféle kidolgozást kap a D1-ben. Egyrészt a komplex inflexiók toldalékkal (jelen idő, kijelentő mód) lehorgonyozott *tudsz* alakon jelenik meg (E/2. személy), másrészt a *Te* személyes névmás jelöli, mindkét kifejezés deiktikus referenciával teszi feldolgozhatóvá a jelenetnek ezt a szereplőjét. A lexikális kidolgozásnak jelentősége van, a figyelmet nyomatékosan irányítja a felek viszonyára a beszédszituációban. A D2-ben az *is* partikula a kiterjesztés műveletét jelöli, az (5)-höz hasonlóan a (6)-ban is a tagmondat van kiterjesztve (a dícsérettel kapcsolatos viselkedés korábban megfigyelt normájához képest). Ebben a szórendi mintázatban a képességre utaló segédige kerül először a figyelem központjába, majd az egyéb képességek háttéréhez képest az örülésre való képesség kiterjesztése válik hangsúlyossá. A (6)-nak a kompozitum szórendjére vonatkozóan több alternatív konstruálási módja is van (pl. *te örülni is tudsz; te tudsz örülni is*), ezek a figyelemirányítás és a kontextualizálás szempontjából különböznek.

A TUDÁS ebben a mondatban olyan képességet jelöl, amely automatikusan válik elérhetővé egy külső kiváltó hatásra, hiszen érzelmi állapotot konstruál meg a főnévi igenév.

Tagadószó az elemi mondatban

(7) *A férfi mögött ott a folyó, s mivel nem tud rajta átkelni, boldogtalan.*

Ebben a (három tagmondatos) többszörösen összetett mondatban a *mivel nem tud rajta átkelni* tagmondatban található a *tud átkelni*

kompozitumszerkezet magmondatként. A főnévi igenév által előhívott vonzat (*rajta*) az alaptagja előtt áll, beékelődik a kompozitum sorába (a *rajta* koreferens az első tagmondatbeli *a folyó* főnévi kifejezéssel). Az első dimenzióban segédigén horgonyzódik le a tudáshoz kötött folyamat időben, módban (jelen idő, kijelentő mód) és szereplőhöz (az egyes szám harmadik személyű elsődleges szereplőhöz), az alanyfolytonosság miatt koreferenciaviszony van az E/3. és az első tagmondat [a] férfi nominálisa között. A *nem* tagadószó határozza meg a mondat polaritását, tehát felülírja a magmondat (át tud rajta kelni ~ át tud kelni *rajta*) alapértelmezés szerinti pozitív jellegét, ezért a *nem* a D2-ben felülíró operátor. A *mivel* kontextualizálja a vizsgált tagmondatot, a *s* kötőszó pedig a tagmondatlancot. A *tud* külső környezeti feltételhez köti a képességet, a (7) nem elsősorban az alanyi viszonyban álló szereplő (elsődleges figura) diszpozíciójától függő folyamatként reprezentálja az átkelést.

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmányban kísérletet tettem arra, hogy a *tud* + főnévi igenév kompozitumszerkezet szórendi konstruálási mintáit példákon szemléltetve bemutassam. Az MNSZ-ből gyűjtött nyelvi adatokkal dolgoztam, mivel a tényleges nyelvi tevékenység megfigyelésére törekedtem. A mondatmintázatok módszeres szemantikai és szintaktikai elemzése teremti meg a vizsgálat elméleti koherenciáját, melynek keretét a funkcionális kognitív nyelvészet és a viszonyhálózati mondatmodell adja. A tanulmány első része ezt az elméleti keretet és módszertant ismertette. Az adatokat csoportokra bontva, egy-egy kiválasztott példa részletes elemzésén keresztül mutattam be. Elsősorban a kompozitumon belüli szórendi

viszonyokra fókuszáltam, és vizsgáltam, hogy a mondat három dimenziójában megvalósuló műveletek hogyan vannak hatással erre. Külön figyelmet fordítottam arra, hogy mely esetekben van mód alternatív szórendi konstruálásra. Későbbiekben célom a *tud* segédigés szerkezetek behatóbb szemantikai vizsgálata, ehhez fel kell tárni a 'képesseg' jelentés szerkezetét, tisztázni a modalitás tartományaihoz való viszonyát, és kialakítani azt a fogalmi apparátust, mellyel a *tud* poliszémiája leírható. Távlabbi terveim között szerepel a vizsgálati módszer más finnugor nyelvek 'tud'/képes' jelentésű segédigéire való kiterjesztése is.

HIVATKOZOTT IRODALOM

IMRÉNYI András, *A magyar mondat viszonyhálózati modellje*, Bp., Akadémiai, 2013 (Nyelvtudományi Értekezések, 164).

IMRÉNYI András, *Az elemi mondat viszonyhálózata = Nyelvtan: A magyar nyelv kézikönyvtára*, szerk. TOLCSVAI NAGY Gábor, Bp., Osiris, 2017, megjelenés előtt.

LENGYEL Klára, *A segédigék és származékaik = Magyar grammatika*, szerk. KESZLER Borbála, Bp., Nemzeti, 2000.

Magyar Nemzeti Szövegtár, Bp., Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézet, <http://corpus.nyud.hu/mnsz/>. (utolsó elérés: 2017 szeptember 20.)

TÁTRAI Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális kognitív megközelítés*, Bp., Tinta, 2011.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *A magyar segédige + ige(név) szerkezet szemantikája = Diskurzus a grammatikában – grammatika a diskurzusban*, szerk. KESZLER Borbála, TÁTRAI Szilárd, Bp., Tinta, 2009.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris, 2013.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *Az igekötő + ige szerkezet szemantikája*, Nyelvtudományi Közlemények, 109(2013), 187–226.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *Az ige a magyar nyelvben: Funkcionális elemzés*, Bp., Tinta, 2015.

