

JUVENÁLIA

hat-hét

2020

EÖTVÖS COLLEGIUM



Juvenália: hat-hét

Juvenália: hat–hét

Szerkesztette:

Szabó Csanád és Ungvári Sára



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány a “A hazai és határon túli magyar nyelvű szakkollégiumok támogatása”
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-20-0032) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2020
Felelős kiadó: Dr. Horváth László,
az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2020

A borítót tervezte: Prótár Noémi
A tanulmányokat lektorálta:
Laczkó Krisztina és Vaderna Gábor

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-615-5897-33-7

Tartalomjegyzék

VADERNA GÁBOR

Előszó 7

PRÓTÁR NOÉMI

„Én mindig csak álmról beszéltem” – Két metaforahálózati vizsgálata Luigi Pirandello *Nem tudni, hogyan* című művében 11

TARNAI CSILLAG

Reflektált létezés a hallgatásban – Szeredy Dani hallgató jelenléte Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének narrációjában 27

FÜLÖP BARNABÁS

„Nem, az Isten nem példakép” – Hit, önmeghatározás és elbeszélésmód Esterházy Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal* – *A Márk-változat* című regényében 47

HAJDU ILDIKÓ

Jerusalaim és Pilátus Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényében 59

BALÁSSY FANNI

Halandók és halhatatlanok Milan Kundera *Halhatatlanság* című regényében 76

DARÓCZI JAKAB

Problémaközpontú irodalomoktatás – Madách és Asimov egy-egy művének összehasonlítása 95

TÓTH MÁRTON MIHÁLY	
Török hagyomány európai díszruhában.	
Balassi Bálint második bejtje	109
NYERGES CSABA	
Lázadó „asszonyállatok” a kora újkori széphistóriákban	127
UGRIN BÁLINT JÓZSEF	
A téri és idői metaforák változtathatóságának vizsgálata a magyar nyelvben	145

A szemtelenségről

Az első tanulmány belépés, az első publikáció beavatás. A szerző neve bibliográfiai tétel lesz, könyvtári adatbázisba kerül, pályázataiban az eredmények felsorolásának valahol az elején mindig ott fog állni, amíg tudományunk arra épül, hogy publikációkban is mérjük a teljesítményt. A Juvenália konferenciasorozat évekkel ezelőtt azzal a céllal indult el, hogy lehetőséget teremtsen pályakezdőknek (elsőéves egyetemistáknak) a bemutatkozásra. A rendezvényen a szervező intézmény, az Eötvös József Collegium Magyar Műhelyének diákjai mellett rendszeresen vesznek részt érdeklődő, tehetséges hallgatók. A most megjelent kötet már a negyedik, amely az elhangzott előadások meg-, át-, tovább- és újraírt szövegeit közli, a most megjelent kötet a hatodik és hetedik konferencia anyagát közli. Hét konferencia, négy kötet, huszonnégy tanulmány – e számok azt mutatják, hogy van keletje a dolognak.

A sikerhez persze jó tanulmányok is kellenek, a jó tanulmányhoz egy jó kiindulási ötlet, némi kitartás és egy csipet segítség. A Collegium Magyar Műhelye e téren speciális megoldást választott:

az elsőéveseket felsőbbéves társaik tutorálják és készítik fel első nyilvános szereplésükre. Ez az oka annak, hogy most, hogy tanárként végignézek a termésen, úgy lehetek büszke a tanítványokra, hogy nem magamat dicsérem: e munkák magukon viselik a közös gondolkodás nyomait, megannyi átbeszélgetett délutánt, s itt a diákok érdeme minden.

A pályakezdő irodalmárok munkáiban persze mindig van valami csiszolatlanság. Csak Minerva pattant ki apja fejéből nagy mennydörgés közepette – az első tanulmányok nem így születnek. És ez így is van jól. Az már más kérdés, hogy legyen szó Pirandellóról, Bulgakovról vagy Kunderáról, Ottlikről vagy Esterházyról, Madáchról és Asimovról, Balassiról és széphistóriákról, netalán a térbeliséget és időbeliséget kifejező metaforákról, kell még valami. Kell még egy kis szemtelenség.

Az itt következő tanulmányokban megannyi szemtelenség van. Nem tisztelik ezek a fiatalok a szakma íratlan és felesleges szabályait és tekintélyeit, nem úgy választanak témát, ahogy azt illenék. Kitérnek a szokások elől, mert megtehetik. Mert fiatalok.

De a legnagyobb szemtelenség – s itt a negyedik kötet élén erre ideje felhívni a figyelmet – maga a sorozat létezése. Mert mit is jelent e cím?

Ott van benne természetesen a fiatalság. „**iuventa**, *ae. f. (iuvenis)* **1.** ifjúság, ifjúkor, fiatalság; **2.** *transl.* fiatal erő; legénytoll; **3.** *az ifjúkor istennője (Hébe).*” Ebben az értelemben a Iuvenalia nem más, mint a fiatalság ünnepe, a kötetlen formában megtartott, mégis komolyan vett konferencia, a tudós hozzászólások és a rendezvény után fogyasztott óriáspizza. A Iuvenalia elnevezés azonban valami másra is utal: Nero rendezett e néven népünnepélyt valaha. Tacitus így ír erről:

Hogy azonban egyelőre mégse nyilvános színházban vesztegesse a becsületét, megrendeztette a Iuvenalia nevű játékokat, amelyekre tömegesen jelentkeztek. Senkinek nem volt akadály sem a nemesi származás, sem a kor, vagy viselt

méltóság, hogy görög vagy latin komédiás művészetét bemutathassa, egészen a végképp férfiatlan mozdulatokig s dallamokig. (Ann. XIV, 15. – Borzsák István fordítása)

A Iuvenalia ebben az értelemben lehetőség: a profi színjátszás egy pillanatra felfüggesztődik, bárki a színpadra léphet és a húrok közé csaphat. Ebben az értelemben a tehetség megmutatkozhat, nincs semmilyen külső akadály, amely az útjába állhatna. Másfelől persze a Iuvenalia olyan népünnepély, ahol „elharapóztak a gyalázatosságok és becstelenségek, és a már rég megromlott erkölcsöket még soha semmi több kicsapongással nem tetézte, mint ez a söpredék” (uo.). És persze színre lép maga a császár is: „Végül ő maga is színpadra lépett, miután nagy gonddal próbálta a lantot és hangképző mesterek közreműködésével előre gyakorolt.” (uo.) A Iuvenalia társadalmi különbségeket kiegyenlítő demokratikus jellegét tehát némiképp árnyalják az azt követő kicsapongások, illetve a hatalom művészetként való ünneplése. Ráadásul Kosztolányi Dezső regénye, a *Nero, a véres költő* óta a dilettáns császár művészi ambíciói egyszerre fejezik ki a feltörő és korlátozhatatlan művészi erőt, illetve a pusztulásba vezető tébolyt.

E kettőségek – amatőrizmus *versus* profizmus, dilettantizmus *versus* igazi művészet, örület *versus* művészi ingenium – nem kényszerítenek minket választásra. Inkább szemtelenül figyelmeztetnek: a tehetséget ápolni és gondozni kell, hogy kiteljesedjék, hogy a profizmusnak a látszata édeskevéssé, hogy a Iuvenalia nem beérkezés, hanem csak egy lehetőség a kezdetre.

Lesz folytatás.

„Én mindig csak álomról beszéltem” –
Két metaforahálózat vizsgálata Luigi Pirandello
Nem tudni, hogyan című művében¹

A dolgozat témája két metaforahálózat bemutatása Luigi Pirandello *Nem tudni, hogyan* című drámájából, ezek térbeli orientációjának bemutatása, valamint ezen aspektus kihatásának vizsgálata a metafora értelmezésére². Feltevésem szerint a térbeli orientáció a metaforahálózat kialakulásában fontos szerepet játszik, a metafora adekvát értelmezéséhez elengedhetetlen. A dráma eredeti, olasz szövegét és a magyar fordítását is vizsgáltam³.

 EMBERI ERŐFORRÁSOK
KEZELÉSI TITKARSÁG ¹ AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA ÚNKP-18-5 KÓDSZÁMÚ
ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT

² A vizsgált metaforák leírási problémáiról és kutatómódszertani dilemmáiról ld. PRÓTÁR Noémi 2019. Két metaforahálózat leírásának problémái Luigi Pirandello *Non si sa come* című drámájában és annak magyar fordításában. In: *Ösvények*, 2019. (<http://osvenyek.elte.hu>)

³ A magyar szöveghez az Európa Könyvkiadó 1983-as *Luigi Pirandello – Színművek* című kötetét használtam, ezen belül is Lator László fordítását. Az eredeti olasz szöveg a Mondadori kiadó 1939-es *Tutto il teatro di Luigi Pirandello IX.* kötetéből származik. A függelékben lévő idézetek az eredeti helyesírással lettek közölve.

A metaforahálózatok vizsgálata funkcionális kognitív nyelvelméleti keretben történik (Tolcsvai Nagy 2013; Kövecses–Benczes 2010; Tolcsvai Nagy szerk. 2017). A metafora e szerint a felfogás szerint a mindennapi kifejezések természetes és szerves része (Tolcsvai Nagy szerk. 2017: 256), és az emberi gondolkodás és megértés fontos, elengedhetetlen kelléke, nem pedig csupán egy nyelvi díszítőeszköz (Kövecses 2005: 14). Mivel az általam vizsgált metaforák fogalmi metaforák (Kövecses–Benczes 2010: 79–80), amelyek egy-egy elvont, azonban alapvető fogalom (bűn, illetve tudat) leírására szolgálnak, ezért a funkcionális kognitív metaforaelméletet tartottam a vizsgálathoz adekvátnak (Kövecses 2005).

A dolgozatban a felhasznált elméleti alapok megadása után ismeretem a művet, a vizsgált metaforákat, bemutatom azok leírását, majd kitérek a térbeli orientáció vizsgálatára.

ELMÉLETI ALAPOK, METAFORAÉRTELMEZÉS

A DOLGOZATBAN

A kognitív nyelvészet legáltalánosabb felfogása szerint a metafora egy fogalmi tartomány másik fogalmi tartománnyal való megértése (Kövecses 2005: 20). A metaforákat két fogalmi tartományra bonthatjuk: a konkrétabb forrás- és az elvontabb céltartományra (Kövecses–Benczes 2010: 81), amelyek között a megfeleltetés egyirányú (Tolcsvai Nagy 2013: 83). A metaforák használatakor ezek a tartományok ritkán jelennek meg a szavak szintjén – ez a tendencia általam vizsgált drámában is kimutatható.

Az metaforákat nemcsak a „hagyományos” forrás és céltartományból álló elemzéssel vizsgáltam, hanem mindezek mellett egy fogalmi integrációs hálózatba is beillesztettem (Kövecses–Benczes 2010: 173). A „hagyományos” elemzéssel azonban a forrás- és a céltartomány közös pontjait nem, csupán azok leképezéseit tudjuk ábrázolni.

A fogalmi integráció során ezzel szemben négy tartománnyal dolgozhatunk: a forrás- és a céltartomány struktúrájával rendelkező két bemeneti térrel, az úgynevezett generikus térrel (Kövecses–Benczes 2010: 178), amelyben a két bemeneti tér közös tulajdonságai szerepelnek, illetve az integrált térrel, melyet azon tulajdonságok alkotnak, amelyek a metaforikus implikációkon túlmutatva a két bemeneti térből egy újabb teret hoznak létre.

LUIGI PIRANDELLO ÉS A *NEM TUDNI, HOGYAN*

Luigi Pirandello a XX. századi olasz dráma egyik legnagyobb és legfontosabb alakja; *Nem tudni, hogyan* című drámáját 1934-ben írta.

A mű középpontjában egy – a főhős, Romeo Daddi szavaival élve – bűn, büntett (olaszul *delitto*⁴) áll, mely, mint ahogy a drámából később kiderül, Romeo házasságtörése egy (szintén házaspár) nővel, Ginevrával. A házasságtörés ténye nincs felszínen, a cselekmény folyásának elindítója egy beszélgetés, melyből kiderül, hogy a dráma többi szereplője szerint Romeo megőrült. Az örületre bizonyítékként többek között a főhős inkoherens, érthetetlen beszédét hozzák fel.⁵ Ezen „inkoherens beszéd” két metaforájának vizsgálatát és leírását tűzte ki célul ez a dolgozat.

⁴ A Herczeg Gyula-Juhász Zsuzsanna-féle olasz-magyar szótárban a szó elsődleges jelentése bűncselekmény; majd sorrendben emberölés, gyilkosság (2.); büntett, gonosztett, gazság (3.); bűn, hiba, vétség. Az olasz szöveg következetesen a *delitto* szót használja, míg Lator László egyszer a *büntett* szót (552.o.), a többi előforduló helyen pedig a *bűn* kifejezést.

⁵ A probléma rögtön a mű elején, a második oldalon megjelenik (Respi: „[Romeo] Valószínűleg megőrült.” – 536.o.). A szereplők egy ideig Romeo különös viselkedésével (tör-zúz) igazolják a főhős örültségét, majd a felesége, Bice említi meg, hogy akár a szavai alapján is tűnhet őrültnek (ld. 544-545.o.).

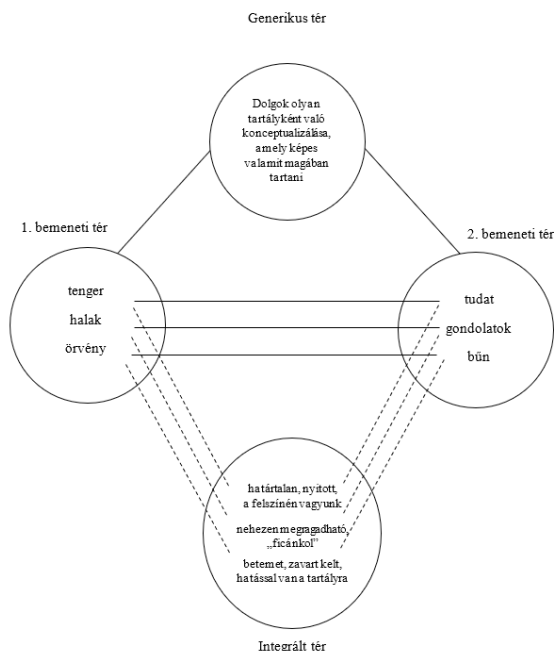
A VIZSGÁLT METAFORÁK ISMERTETÉSE

A műben előforduló metaforák közül ezen dolgozat kettőt, az ÁLOM- és a TENGER-metaforát vizsgálja. Mindkét metafora a főhős, Romeo Daddi beszédében fordul elő a leggyakrabban.

Mindkét metafora végigvonul a művön: az első színben megjelennek, és az utolsó színig végigkísérik a főhős beszédét. A metaforák lényegi információkat osztanak meg a főhős gondolkodásáról, büntelfogásáról. Ezek az információk azonban csupán akkor értelmezhetők, hogyha a metafora különböző mentális terei közötti megfeleléseket szem előtt tartjuk.

Az egyszerűbb követhetőség miatt a két metaforát külön fogom bemutatni: először a TENGER-, majd az ÁLOM-metaforát.

A TENGER-metafora mentálistér-elmélet alapján megalkotott ábrája a következő:



Romeo Daddi a tengert a tudattal, tudatossággal azonosítja: a dráma első színében Romeo elbúcsúzik az öntudatától (1. idézet),⁶ majd elmondja, hogy szerinte az emberek mesterséges paradicsomokba *merülnek* ahelyett, hogy a tudatban élnének. Itt a tudat elhagyása kerül előtérbe, azaz az elmerüléssel elhagyjuk a tudatot – ezzel azt is implikálja, hogy akkor vagyunk tudatunknál, ha a felszínen vagyunk (2. idézet). A tenger összehasonlítása a mosdótállal megfelel a konvencionális az ELME TARTÁLY metaforának – a tenger azonban egy nem konvencionális tartály, így a metafora is újszerűnek hat. A metafora kevésbé konvencionális volta engedhet arra következtetni, hogy a többi szereplő emiatt nem értelmezi megfelelően a főszereplő mondandóját (példa erre a 6., 7. és 8. idézetek, melyek egymást követő megszólalások: a főhős kétértelmű „Nem bírom a tengert.” megszólalására az egyik mellékszereplő a tengeribetegségről kezd beszélni).

A halak-gondolatok pár (amely a 2. és 3. idézetben jelenik meg) csak az olaszban tűnik fel: a *pensieri guizzanti* kifejezés, amely magyarra *cikázó gondolatok*ként lett lefordítva, erősen kötődik a *hal* szó fogalmi tartományához: a *guizzante* szó a Treccani-féle egynyelvű szótár szerint ficáncolót jelent, és főleg halakhoz kapcsolható.⁷ Ugyan a cikázásra a halak is képesek, a *cikázó gondolatok* mégis inkább egy kollokált(abb) szerkezetnek tűnik.⁸

A bűn örvénnyel való megfeleltetése a dráma második felvonásában tűnik fel, a főhős beszédében tehát nincs jelen a mű kezdetétől fogva. Ettől függetlenül jól illeszkedik mind Romeo Daddi beszédébe, mind a metafora szerkezetébe: az örvény – Romeo leírása szerint – hirtelen elkap, megával ragad, majd nyomtalanul összezárul (4. idézet). Rögtön ezután említi a *bezárult tudatot* is: ez látszólag ellentmond a TUDAT

⁶ A dolgozat végén található összefoglaló táblázatban számmal jelöltem azon idézeteket a műből, amelyekben megjelennek az általam vizsgált metaforák.

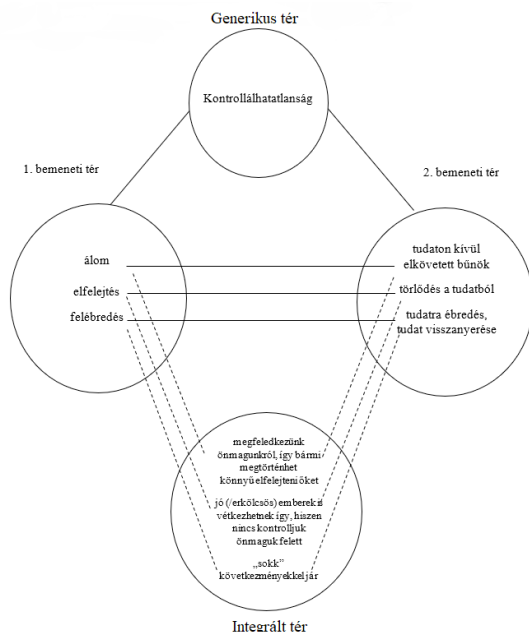
⁷ „Dei pesci, muoversi dimenandosi a scatti e torcendosi, anche fuori dell’acqua o schizzando di mano” – <http://www.treccani.it/vocabolario/guizzare/>

⁸ A „cikázó gondolat” kifejezésre a Magyar Nemzeti Szövegtár 23 db adatot ad meg.

TENGER szerkezetnek, azonban a tudat bezárulását egy bűn, azaz egy negatív cselekedet idézte elő. Ezzel a főhős kifejezi azt, hogy a tudatunkat a bűn egy nem prototipikus állapotba helyezi – azaz mint ahogy az örvény zavart kelt a tengerben, a bűn is „zavart kelt” a tudatban.

Az integrált térben főleg az 1. bemeneti térhez kapcsolódó tulajdonságok jelennek meg, ezért a hálózatot egyoldalú hálózatnak (Kövecses–Benczes 2010: 182–183) tekintem. Látható, ahogy a tudat és az ahhoz kapcsolódó kifejezések (gondolat, illetve bűn) a tengert tartalmazó bemeneti térrel integrálódnak: ez szövegszinten is megjelenik, például a már említett *cikázó gondolatok*, az *elsimult tudat*, a *bezárult tudat* és *bezárult örvény* esetében (sorrendben 2., 4., 4. és 5. idézet). Több esetben azonban csupán az 1. bemeneti tér szavai szerepelnek a szövegben; az olvasó vagy a néző számára a megértést a fogalmi integráció teszi lehetővé.

Az ÁLOM-metafora felépítése is hasonló a TENGERT-metaforához:



Az előző hálózathoz hasonlóan az ÁLOM-metafa is egyoldalú hálózatot alkot. Mivel ez a metafora sokkal többször jelenik meg a műben (a TENGERT-metafa nyolcszor, míg az ÁLOM-metafa tizennyolcszor), így az integrált tér is többször aktiválódik.

Az álom szó rögtön a dráma első oldalán megjelenik (9. idézet), azonban itt még csak hasonlatként, ráadásul nem is a főhős szájából. Metaforikus jelentést a 11., 12., 14., 16. és 22. idézetekben kap (mivel az 1. bemeneti térben található álom és *elfelejtés* fogalmak gyakran szerepelnek együtt, egymástól elválaszthatatlanul, ezért együtt fogom őket bemutatni).

A 11. idézetben Romeo gyermekkorában elkövetett gyilkosságát vallja be: annak ellenére, hogy az valóban megtörtént, olyan volt, mintha álmodta volna, majd pedig kifejti, hogy egy ártatlan büntett olyan, mint egy „*visszatérő álom*”, mely az eltemetettségből, azaz a rá nem gondolásból visszatér. Az elfelejtettség, eltemetettség megjelenik az eső szín végén is (12. idézet): álom, ami ott maradt. Ezekben az idézetekben az álom delíriumszerű, nem valódi mivolta kerül előtérbe.

Majd a 14. idézetben Romeo az álmok világát a szabadsággal azonosítja, így az álmok „nem valódisága” kiegészül a szabadsággal, amelyet Romeo büntetésként érzékel: mivel az álmaink felett nem rendelkezünk kontrollal, így a tény, hogy bármit megtehetünk, ijesztővé válhat – hiszen nem ismerjük a következményeket. Ugyanez történik azon tettek esetében is, amelyeket a „tudatunkon kívül” követünk el: mivel nincs uralmunk a saját tetteink felett, ezért lényegében bármi olyat megtehetünk, amit valójában sosem követtünk volna el. (Ehhez kapcsolódik a 16. és a 22. idézetben megjelenő, az álmokban fontos szerepet játszó önkívületi állapot.)

A ráeszmélés, eszméletre ébredés képe a második felvonásban jelenik meg először, kiegészítve az előző két párt: *mintha álmodtuk volna csak, mihelyt felébredtünk, s megláttuk magunkat, egyszerre elfogadhatatlan, egyszerre hihetetlen lett* (13. idézet). Így tehát a bűnök

álomként való metaforizálása kiegészül a felébredés fogalmával is, a tetteink súlyára való ráélmésnek megfeleltethető tartományként.

Ugyanitt, a második idézetben jelenik meg először az álom elviselhetetlenségének a gondolata (*az álmokat is, amiket rendszerint álmodik az ember, aztán nem lehet elviselni őket* – 15. idézet) – ebben a részletben az elviselhetetlenség a ráélmés általi valósággá válással kapcsolható össze. Ugyanez jelenik meg Romeo utolsó megszólalásainak egyikében is: [vannak nők, akik] álmodnak, aztán sírnak (26. idézet), vagyis ráélméskor küzdenek a lelkiismeretükkel.

A METAFORÁK TÉRBELI ORIENTÁCIÓJA

Az általam vizsgált metaforák szerkezete ugyan leírható a mentálistér-elméleten alapuló ábrákkal, azonban egy fontos aspektus, a metafora térbeli orientációja kimarad. Mint azt már említettem, a metaforákat egyoldalú hálózatoknak tekintem, amelyek alapvetően szerkezeti metaforákból állnak (Kövecses–Benczes 2010: 91). Azonban mind az ÁLOM- mind a TENGER-metafora koherens belső térszerkezettel rendelkezik, amely objektíven leírható, így az orientációs metaforákkal (Kövecses–Benczes 2010: 92) is kapcsolatba hozhatók.

Lakoff és Johnson a kognitív funkció szerint alapvetően háromfajta metaforatípust különít el: az úgynevezett szerkezeti, ontológiai és orientációs metaforákat nevezi meg (Kövecses–Benczes 2010: 91–92; Tolcsvai Nagy 2013: 213)⁹ – jelen dolgozatban a szerkezeti és az orientációs metafora fogalma érdemel különös figyelmet. A szerkezeti metaforák esetében a forrástartomány kiterjedt és rendszerezett tudást biztosít a céltartomány eléréséhez, ezzel lehetővé téve a céltartomány megértését (a mentálistér-elmélet esetében ez az 1. és a 2.

⁹ Ezeken kívül valószínűleg több kategória is létezik még, illetve más szempontok alapján is lehet kategorizálni a metaforákat (Tolcsvai Nagy 2013: 214–217).

bemeneti tér közötti kapcsolatra vonatkozik: általában az 1. bemeneti tér fogalmai segítik elő a 2. bemeneti tér fogalmainak a megértését).

Az orientációs metaforák a céltartomány (2. bemeneti tér) fogalmait egy összefüggő térbeli rendszerben helyezik el. Ezek általában sokkal kevesebb fogalmi struktúrát biztosítanak a 2. bemeneti tér számára, mint a szerkezeti metaforák (Kövecses 2005: 51). Ezek leggyakrabban a *kint-bent*, *fent-lent* és *középpont-kerület* párokkal konstruálódnak, melyek legtöbbször egy pozitív és egy negatív pólussal ruházódnak fel (a *kint*, a *lent* és a *kerületen* lévő tagok a negatív, míg a *bent*, a *fent* és a *középpontban* elhelyezkedő tagok a pozitív jelentéstartalmúak).

Mint azt már említettem, *TENGER*-metaforában a tudat tartályként konceptualizálódik: „a tenger akár egy mosdótál is lehet” (2. idézet). Ez a tartály nyitott, határtalannak tűnik (annak ellenére, hogy vannak határai). A metafora bemutatásánál szót ejtettem arról, hogy a főhős azt állítja, hogy sokan nincsenek tudatuknál, ezáltal mesterséges paradicsomokba *merülnek* – ebből az is következik, hogy akkor vagyunk a tudatunknál, ha a felszínen vagyunk. Az olaszban az *elmerül* helyett az *annegare* ige ragozott alakja található meg, amelynek a Koltay-Kastner Jenő–Juhász Zsuzsanna-féle szótár szerint (2000) vízbe fojt, vízbe fullad a jelentése. Így az eredetiben sokkal inkább az ige befejezett, megváltoztathatatlan volta kerül előtérbe, míg a magyar fordításban az elmerülés nem ruházódik fel olyan jelentéstartalommal, amely véglegességet implikálna. Fontos szempont még, hogy a magyarban a *gondolataiba merül* viszonylag kollokált szerkezetnek (azaz gyakran együtt használt szókapcsolatnak) tűnik,¹⁰ így megeshet, hogy Lator László emiatt választotta ezt a kifejezést. (Emellett pedig ha valaki a *gondolataiba* van *merülve*, az általában „nincs magánál”, ki kell

¹⁰ A Magyar Nemzeti Szövegtár a „gondolat merül” szókapcsolatra 237 találatot ad ki. Ebből nincsenek kihúzva az ismétlődő adatok, illetve a megcserélt szórenddel operáló szerkezetekre és a közbeékelődött szavas szerkezetekre nem futtattam le keresést.

zökkenteni, hogy visszatérjen a valóságba, pont, mint az idézetben leírt embereknek.)

A fent-lent ellentétpár mellett megjelenik a kint-bent pár is: szintén a 2. idézetben a főhős azt mondja, hogy élményeink, megtapasztalásaink minduntalan „kiragadnak bennünket magunkból”. Ezzel azt állítja, hogy a „tudatos lét” egyenlő azzal, amikor „benne” vagyunk a tudatunkban, míg amikor hagyjuk „elragadtatni magunkat” a gondolataink által, akkor kerülünk kívültre. Az eredetiben a *kiragad* ige helyén a *rapire* ige befejezett melléknévi igeneves alakja áll. Az ige jelentése a Koltay-Kastner Jenő–Juhász Zsuzsanna-féle szótár szerint (2000) elrabol, elragad, magával ragad, hatalmába kerít (ezt az igét lehetne például használni, ha a „magával ragadja a zene” kifejezést fordítanánk olaszra). Az magyar *kiragad* igekötője az olaszban a megegyező jelentésű *fuori* szóban jelenik meg, így az elragadás mellett a térbeli orientáció is ugyanúgy jelen van.

Az örvény fogalmi körébe is beletartozik a fent-lent pár: az örvény elkap, magával sodor (le), a víz újra elsimul (4. idézet), az örvény pedig újra bezárul (5. idézet). Ez alapján az alapvető tudatállapotunk ekvivalens a sima tengerrel, melyben egy-egy bűn tud zavart (örvényt) kelteni. Így tehát A JÓ/A JÓ CSELEKEDET FENN VAN ÉS A ROSSZ/A ROSSZ CSELEKEDET LENN VAN konvencionális metaforák itt is megjelennek (Kövecses–Benczes 2010: 141).

Az ÁLOM-metaforában is fontos szerepet kap a térbeli orientáció: az eltemetés, tehát térben lefelé mozgatus kétszer is megjelenik a magyar fordításban (11. és 13. idézet): a főhős szerint amire nem gondolunk, amit elfelejtünk, az a térben lent helyezkedik el. Az olasz ige az idézetekben megegyezik a magyar jelentésével.

Az „önmagunkon kívüli létet” (14. idézet) a főhős a „nem emberi” jelzővel illeti, viszont az álmokat a testben konceptualizálja (21. idézet), ezzel pedig a KINT-BENT pár szintűgy megjelenik ebben a metaforában.

Annak ellenére, hogy az ÁLOM-metaphora gyakrabban jelenik meg a műben, ez az aspektus alapvetően ritkábban ütközik ki ennél a metaforánál. A műben a térbeli orientáció általában megfelel a konvencionális metaforaszerkezetek (pl A JÓ FENN VAN vagy A ROSSZ LENN VAN) felépítésének, így a belső szerkezete az emberi érzékelés alapmetaforáival megegyezik. Mindkét metaforában konzekvens a térben való orientáció. A metaforák értelmezésében, úgy vélem, mindenképp segítséget nyújt, hogy a főhős a térben következetesen mozog, sőt, a jót és a rosszat is ugyanott helyezi el mindkét metaforánál.

ÖSSZEFOGLALÁS, KONKLÚZIÓK

Luigi Pirandello *Nem tudni, hogyan* című drámájában két metaforát vizsgáltam: a TENGER- és az ÁLOM-metaphorát melyből az előbbi a tudatos, míg az utóbbi az önkontroll nélkül elkövetett tetteket írja le. A két metafora párhuzamosan van jelen a műben, de azokat a forrás- és céltartományokat, amelyeket a fentiekben vizsgáltam, csak Romeo használja: a többiek az álom és tenger szót általában szó szerint értelmezik, vagy nem tartják Romeo beszédét koherensnek, és örülnek deklarálják. Romeo mind az álmok világát, mind a tengert határtalannak írja le, azonban, amíg a tudatot (tengert) a lelkiismeret-furdalás nélkül elkövetett bűnök határolják be, addig az álmok világának pont a gondolkodás nélkül való cselekvés adja meg a szabadságot. (A két metafora egymással párhuzamosan van jelen a műben [és a főhős beszédében is]; ezen dolgozatnak azonban nem volt célja a két metafora egymásra való hatásának a vizsgálata.)

A metaforák nem konvencionálisak: ezt bizonyítja a szereplők hiányos percepciója (a főhőst egyenesen örülnek tartja a többi szereplő), illetve az, hogy fogalmi integráció során megfigyelhető, hogy

a generikus térben kevés dolog található. A metaforák – annak ellenére, hogy nem az orientációs metaforák közé sorolom őket – rendelkeznek következetes belső térszerkezettel. Ugyan a TENGERT-metaphora sokkal ritkábban jelenik meg, a térszerkezete sokkal kidolgozottabb (habár mindkét metaforában jelen van a kint-bent és a fent-lent pár is, a TENGERT-metaphorában számszerűen is sokkal többször fordul elő). Összességében tehát a két metafora használata a főhős beszédében logikus, a megfélemltetések egyértelműen megtehetőek.

BIBLIOGRÁFIA

Források

- Magyar Nemzeti Szövegtár–ORAVECZ CSABA, VÁRADI TAMÁS, SASS BÁLINT: The Hungarian Gigaword Corpus. In: Proceedings of LREC 2014, 2014. <http://mnsz.nytu.hu>
- PIRANDELLO, LUIGI 1983. *Színművek*. Fried Ilona (vál.); Barna Imre et al. (ford.), Európa Könyvkiadó, Budapest.
- PIRANDELLO, LUIGI, 1939. *Tutto il teatro di Luigi Pirandello IX*. A. Mondadori, Milánó. www.treccani.it
- HERCZEG GYULA–JUHÁSZ ZSUZSANNA 2000. *Olasz-magyar szótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- KOLTAY-KASTNER JENŐ–JUHÁSZ ZSUZSANNA 2000. *Magyar-olasz szótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Hivatkozott irodalom

- KÖVECSES ZOLTÁN 2005. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Typotex Kiadó, Budapest.
- KÖVECSES ZOLTÁN–BENCZES RÉKA 2010. *Kognitív nyelvészet*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- TOLCSVAI NAGY GÁBOR 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- TOLCSVAI NAGY GÁBOR (szerk.) 2017. *Nyelvtan*. Osiris Kiadó, Budapest.

FÜGGELÉK

TENGER-metaphora

<i>Szereplő</i>	<i>Eredeti szöveg</i>	<i>Fordítás</i>
<i>Romeo</i>	1. Addio coscienza. Si naviga. (28.o.)	Isten áldjon, öntudat. Hajózunk. (549.o.)
<i>Romeo</i>	2. E il mare può anche essere un catino, se non ne scorgi più i limiti. Pare impossibile che ci siano sciagurate che han bisogno di vino o di droghe per annegare in paradisi artificiali, quando si vive così poco nella così detta coscienza - (ecco ti spiego come ora vedo) - continuamente rapiti fuori di noi da tutto il vago delle nostre impressioni, ebbrezze di sole in primavera, stupore di arcani silenzi, spettacoli di cielo, di mari, e le rondini, anche dentro di noi, di pensieri guizzanti, gli sbalzi a volo da un ricordo all'altro, al minimo richiamo fuggevole d'una sensazione. (29.o.)	És a tenger akár egy mosdótál is lehet, ha már nem veszed észre a határait. Hihetetlen, hogy vannak nyomorultak, akiknek borra, kábítószerre van szükségük, hogy mesterséges paradicsomokba merüljenek, mikor olyan keveset élünk az úgynevezett tudatban – elmondom, hogy látom most –, minduntalan kiragadnak bennünket magunkból bizonytalan élményeink, a tavaszi nap mámore, rejtelmes csöndek döbbenete, egek, tengerek, fecskék mibennünk is, belül, cikázó gondolatok, a hirtelen ugrások egyik emlékről a másikra, mihelyt valami érzés tűnékeny, halk hívása szólít. (549.o.)
<i>Romeo</i>	3. La vedevo e non la vedevo, come le cose che mi vagavano nella mente e l'una cangiava nell'altra e tutte mi allontanavano sempre più dal mio corpo lì seduto inerte... (36.o.)	Láttam is, meg nem is, akárcsak kósza gondolataimat, egyik átjártott a másikba, s egyre messzebbre ragadtak tehetetlenül üldögélő testemtől... (553.o.)
<i>Romeo</i>	4. Un gorgo che s'è aperto tra noi all'improvviso, e ci ha afferrati un attimo e travolti, e subito richiuso, senza lasciar traccia di sé. La nostra coscienza è tornata subito uguale. Non abbiamo più potuto pensar nulla, neppure un momento, a ciò che era accaduto; scappammo uno di qua, uno di là, storditi; appena soli, questa cosa incomprensibile, incomprensibile: la chiusura, ferma come una pietra, della nostra coscienza; neppure un'ombra di rimorso, nulla... (60.o.)	Hirtelen örvény nyílt meg előttünk, elkapott egy pillanatra, és magával sodort, s aztán összeczárult, nyoma sem maradt. A tudatunk megint elsimult. Nem gondolhattunk többé egy pillanatra sem arra, ami történt; egyikünk erre, másikunk arra futott, kábán; mihelyt magunk voltunk, ez az érthetetlen, érthetetlen dolog: a bezárult tudat, mintha csak követ hengerítettek volna rá, mozdíthatatlan; s a leghalványabb lelki furdalás sem... (566.o.)
<i>Romeo</i>	5. ... e un minuto dopo, richiuso il gorgo, sepolto il segreto, nessun rimorso, nessun turbamento, nessuno sforzo per mentire di fronte agli altri, di fronte a se stessa. (61.o.)	S egy perccel később bezárult az örvény, eltemetődött a titok, nyoma sincs lelki furdalásnak, zavarnak, nem kell erőlködni, hogy másoknak, magunknak hazudjunk. (567.o.)

PRÓTÁR NOÉMI

<i>Szereplő</i>	<i>Eredeti szöveg</i>	<i>Fordítás</i>
<i>Romeo</i>	6. Lo soffro troppo io il mare. (106.o.)	Nem bírom a tengert. (595.o.)
<i>Giorgio</i>	7. Passa, passa con l'abitudine anche il mal di mare. (106.o.)	Ha megszokja az ember, a tengeribetegség se fog rajta. (595.o.)
<i>Romeo</i>	8. Ecco, la suggestione: tutto è qui, fino al punto di non avvertire più il male. Io non so come fate, voi marinaj, se vi si guasta la bussola, o quando la bussola non era ancora inventata, a regolarvi con la stella polare, una stellina così piccola piccola, che appena si vede. (106.o.)	Igen, a bebeszlés: minden azon múlik, ha sikerül, a bajt se érzi már az ember. Nem tudom, hogy tudtok, ti, tengerészek, ha elromlik az iránytűtök, vagy mikor még nem találták fel, ahhoz a parányi sarkcsillaghoz igazodni. (595.o.)

ÁLOM-metafora

<i>Szereplő</i>	<i>Eredeti szöveg</i>	<i>Fordítás</i>
<i>Giorgio</i>	9. (Respi: Lasciar questo paradiso.) Giorgio: Come un sogno: quando ci sono e quando ne son lontano. (7.o.)	(Respi: Itthagyni ezt a paradicsomot...) Giorgio: Olyan, akár egy álom: akkor is, mikor itt vagyok, és akkor is, mikor távol vagyok tőle. (535.o.)
<i>Romeo</i>	10. Sì, sì, ucciso, ucciso - come in sogno, ma veramente ucciso! (34.o.)	Igen, igen, öltem, öltem. ... Mintha álmodtam volna, de csakugyan öltem! (552.o.)
<i>Romeo</i>	11. Delitto innocente. Come un sogno che ritorna. Tu capisci adesso, Ginevra? È per questo ritorno! Ritorno d'un sogno sepolto. Rimasto sogno per tanti anni, anche per me! (34.o.)	Ártatlan büntett. Mint egy visszatérő álom. Érted már, Ginevra? Ez a visszatérés az oka! Egy eltemetett álom visszatérése. Álom maradt sok-sok éven át, számomra is! (552.o.)
<i>Romeo</i>	12. Un sogno lasciato lassù, sotto la luna. (40.o.)	Álom, ami ott maradt, a holdsütésben. (556.o.)
<i>Romeo</i>	13. ...finito tutto; sparito; il segreto d'un attimo, sepolto per sempre: accaduto e svanito, come in un sogno; appena svegliati, alla vista di noi stessi, non più da ammettere: l'incredibile, ecco... (60.o.)	...befejezve minden, minden továtűnt; egy pillanat titka, mindörökre eltemetve; megtörtént és szertefoszlott, mintha álmodtuk volna csak, mihelyt felébredtünk, s megláttuk magunkat, egyszerre elfogadhatatlan, egyszerre hihetetlen lett... (566.o.)

<i>Szereplő</i>	<i>Eredeti szöveg</i>	<i>Fordítás</i>
<i>Romeo</i>	14. La mia condanna dev'essere il contrario della carcere: fuori, fuori, dove non c'è più niente di stabilito, di solido, case, relazioni, contatti, consorzio, leggi, abitudini; più nulla: la libertà, ecco, la libertà come condanna, l'esilio nel sogno, come il santo nel deserto, o l'inferno del vagabondo che ruba, che uccide - la rapina del sole, di tutto ciò che è misterioso e fuori di noi, che non è più umano, dove la vita si brucia in un anno o in un mese o in un giorno, non si sa come. (89.o.)	Az én büntetésem a börtön fordítottja kell, hogy legyen: ki, ki innen, oda, ahol nincs semmi állandó, semmi szilárd, házak, kapcsolatok, társulások, törvények, szokások; semmi sincs: a szabadság, igen, büntetésül a szabadság, az álmok világa, ahová, mint szent a pusztába, száműzöm magam, vagy a csavargó pokla, aki rabol és gyilkol, prédául vetve a napnak, mindannak, ami titokzatos, ami kívülről van, ami már nem emberi, ahol az élet ellobban egy év, egy hónap vagy egy nap alatt, nem tudni, hogyan. (584.o.)
<i>Romeo</i>	15. ...lasciandovela com'è per voi, con tutto anche, perché no?, anche coi sogni, quelli che si fanno comunemente e che non si possono sopportare. (90.o.)	...rátok hagyom ezt a nektek való életet, mindenestül még – miért is ne –, még az álmokat is, amiket rendszerint álmodik az ember, és aztán nem lehet elviselni őket. (584.o.)
<i>Romeo</i>	16. Una donna onesta non può cadere che in sogno. (101.o.)	Egy tisztességes asszony csak álmában bukhat el. (592.o.)
<i>Romeo</i>	17. Non si tratta d'altro che di sogno. Io non ho parlato mai d'altro che di sogno. Delitti in sogno. Delitti innocenti; ma veri delitti. (101.o.)	De csak álmról van szó. Én mindig csak álmról beszéltem. Álmombeli bűnökről. Ártatlan bűnök, de igazi bűnök. (592.o.)
<i>Romeo</i>	18. Ma perché è andata a confessarsi anche con lei, sicura che della sua confessione d'un delitto involontario, commesso in sogno, io non avrei dovuto avermi a male, è vero? Le hai raccontato il sogno, come prima lo avevi raccontato a me: insopportabile, Giorgio, insopportabile! un sogno, capisci ora? in cui c'eri tu! (102.o.)	De miért ment el elmondani Ginevrának is, abban a hitben, hogy egy akaratlan, álmában elkövetett bűn megvallása nem okozhat nekem fájdalmat, igaz? Elmondta neki az álmodat, ahogy előbb énnekem: elviselhetetlen, Giorgio, elviselhetetlen! Egy álmát, érted már? Amiben te szerepeltél! (592.o.)
<i>Romeo</i>	19. Vedi le donne, come sono? dicono: un sogno! capisci? un sogno! che cos'è un sogno? (102.o.)	Látod, milyenek a nők? Azt mondják, álom! Érted? Álom! Micsoda egy álom? (592.o.)
<i>Giorgio</i>	20. Ma appunto: nulla! Vuoi far caso d'un sogno? Se ci son potuto entrar io, che vuoi che sia? (102.o.)	Ez az: semmi. Holmi álom miatt fáj a fejed? Hát még hogy velem álmodott! Mit számít akkor az az álom? (593.o.)
<i>Giorgio</i>	21. Un sogno: ci si risveglia: e subito la coscienza lo respinge! (103.o.)	Az álom! Felébredünk, és tudatunk máris kivetí magából! (593.o.)

PRÓTÁR NOÉMI

<i>Szereplő</i>	<i>Eredeti szöveg</i>	<i>Fordítás</i>
<i>Romeo</i>	22. Non c'è la realtà del sogno, nel corpo che l'ha goduto? Anch'io ho ucciso come in sogno quel ragazzo; ma quel ragazzo, lui, è morto davvero! (41.o.)	Nincs-e az álomnak is valósága, a testben, amely kedvét lelte benne? Én is mintha csak álomban öltem volna meg azt a fiút, de az a fiú, az csakugyan meghalt. (593.o.)
<i>Romeo</i>	23. Ma sì, secondo la confidenza che si ha col proprio marito, quando si è franche: secondo l'estro che può levare in certi momenti ogni ritegno di pudore, sì, sì, anche ridendo, sicura che tu, trattandosi d'un sogno, non puoi darci importanza... (103.o.)	De igen, ha az asszony bizalommal van a férje iránt, ha őszinte, ha olykor valami szeszély elsöpri a szemérmes tartózkodást, igen, igen, még nevet is hozzá, mert bizonyos benne, hogy mivel csak álomról van szó, nem tulajdonítasz neki jelentőséget... (593.o.)
<i>Romeo</i>	24. Figùrati poi quando ti senti aggiungere che quel sogno è stato così vivo, che d'un balzo (...) - te ne sei destata... (104.o.)	Képzeld el, ha aztán hozzáteszi, hogy az álom olyan eleven volt, hogy hirtelen felébredt... (594.o.)
<i>Romeo</i>	25. ...ma il sogno resta, resta là, vivo, nel suo corpo, e tu non puoi farci nulla; è stato un sogno; lei non l'ha voluto; si può forse comandare ai sogni? - Ecco, ecco, caro Giorgio, i delitti veri, caro, i delitti veri, per cui non c'è tribunali, si commettono così. Chi li vuole? Si commettono; non si sa come. (105.o.)	De az álom megmarad, ott marad, elevenen, a testében, és te nem tehetsz ellene semmit; álom volt; nem akarta; de parancsolhatunk-e az álmainknak? Látod, kedves Giorgio, látod, az igazi bűnöket, barátom, az igazi bűnöket, amelyekre nincs törvényszék, így követjük el. Ki akarja őket? Csak elkövetjük, nem tudni, hogyan. (594.o.)
<i>Romeo</i>	26. Ma le donne, le donne nella vita sono quelle che ne sanno di più. Dico, delle cose usuali. (...) Tranne quella che sogna e poi piange. (107–108.o.)	De a legtöbbet a nők tudják az életben. A köznap dolgokról, úgy értem. (...) Kivéve azokat, akik álmodnak, s aztán sírnak. (595–596.o.)

Reflektált létezés a hallgatásban¹

*Szeredy Dani hallgató jelenléte Ottlik Géza
Iskola a határon című regényének narrációjában*

BEVEZETÉS

Ottlik Géza nagyregényét, az idén hatvanéves *Iskola a határon* elemző munkák, így többek között Tátrai Szilárd a regény narrációjával foglalkozó kiemelkedő jelentőségű tanulmányai² a főszereplők belső szabadságának elnyerésére irányuló küzdelmének elemzésekor elsősorban az explicit elbeszélők, Medve és Bébé narrációja alapján keresik a regény válaszait az egyik legtöbbet vizsgált problémafelvetésre. Ez a tendencia, úgy gondolom, nagyban köszönhető a metadiegetikus elbeszélésmódnak, amelynek jelentőségét


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

¹ AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA ÚNKP-18-5 KÓDSZÁMÚ
ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT

² Lásd pl. TÁTRAI Szilárd, *A történet hangsúlyozott elbeszéltsége mint a történetmondás pragmatikus alakzata: Ottlik Géza: Iskola a határon*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002 (Az alakzatok világa 7). Lásd pl. TÁTRAI Szilárd, *Az elbeszélés lehetőségei: Narráció és fokalizáció Ottlik Géza Iskola a határon és Továbbélők című regényében*, Magyar Nyelvőr, 2002/2, 157–169.

már Szegedy-Maszák Mihály is hangsúlyozza monográfiájában.³ Jelen tanulmányban bemutatom, miért vélem úgy, hogy az általam hallgató elbeszélőként megnevezett Szeredy Dani bébei narrációra gyakorolt hatását megvizsgálva újabb perspektívába kerülhetnek a regény korábban kevésbé elemzett szöveghelyei. Vizsgálatom tárgyát így a harmadik főszereplő az ottliki közlésezményhez kapcsolható szerepvállalása és a függetlenséget, illetve a megtalált művészi hivatást szimbolizáló csillagos égig való eljutása képezi.

A tanulmány szempontjából a *belső szabadságig vezető út* kifejezés bír a legnagyobb jelentőséggel, amely fogalmat Ottlik Géza nagyregényével kapcsolatban számos tudományos munka vizsgált és értelmezett a főszereplők szerepvállalásának tükrében. Jelen tanulmányban szigorúan a szeretetégghajlat⁴ a katonaiskolában történő újraalkotásával, valamint a légzéstechnika elsajátításával kapcsolatban használok a kifejezést. A növendékek katonaiskolába kerülésének pillanatában Kis Pintér Imre fogalomhasználatával élve „metafizikai karambol”⁵ zajlik le. „[A] gyermeki transzcendens világ [...] lerombolódik az intézetben”,⁶ és azoknak, akik még élénken emlékeznek az

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994.

⁴ „Ez a visszakapott levegő a szeretet-égghajlat újrateemtődésének következménye, amelynek a külső kiszabadulás csak látható, csodaszerű jele lett. A szeretet-égghajlat levegője a feltétele a megismerésnek és az emlékezetnek, bármilyen érdeklődésnek és kíváncsiságnak, így közvetetten az alkotásnak és a születő regénynek is. A szeretet révén visszanyert szabadság pedig nem elsősorban a valamitől való megszabadulást jelenti, hanem a valamire való kinyírást. Szabadságot arra, hogy az ember újra képes legyen látni és befogadni a világot, egyszóval: képes legyen újra jelen lenni benne.” HERNÁDI Mária, *A rejtett munkahipotézis. Megjegyzések az ottliki Rr-bez* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 168.

⁵ KIS PINTÉR Imre, *Lenni, de látni is a létezés: Ottlik Géza világegyenleteiről*, Jelenkor, 1982/5, 402.

⁶ HERMÁNYI Gabriella, *Az ingyen mozi-motívum előzményei az életműben* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 196.

anyaöl melegére, meg kell küzdeniük a teljesség újbóli megtalálásáért. A gyermekkor teljességélménye így szorosan kapcsolódik a nők által létrehozott támogató, szeretetközpontú éghajlathoz, ahol lehetővé válik a „Mozgási szabadság, viszonylagos függetlenség, anyagi és erkölcsi lehetőségek; levegő, amit nem egymás elől szívunk el; egyszóval, hiába, némi kis hatalom, amit nem egymás rovására szereztünk meg.” (299.).⁷ Az iskolában az élni segítő szeretetéghajlat kialakulásában így elsődleges szerepet játszik a légzéstechnika elsajátítása, annak kitapasztalása, hogy a katonaiskolában felállított szigorú szabályok mentén működő rendszerben mikor tűrnek el egy-egy életet mentő lélegzetvételt. A korábbi teljességélmény ezen technikák mentén történő interiorizációja hozzájárul az egyénre erőltetett külső korlátok közötti belső szabadság kialakulásához, ami a regény zárójelenetében, az összes kanti implikációt⁸ felidéző, erkölcsi és morális értékeket szimbolizáló csillagos ég alatt ringatózó hajón művészi hivatásukat megeléző három növendék közös jelenetében teljessé válik.⁹ „Az Ottlik-regények szereplői fölött ragyogó csillagok jelzik a kozmikus távlat és mérték visszanyerését”.¹⁰

A tanulmány első részében Szeredy Dani elsősorban Bébé narrációjában való folyamatos jelenlétének alapvető jelentőségét mutatom be. Ezt követően hallgató elbeszélő-voltát támasztom alá,

⁷ OTTLIK Géza, *Iskola határon*, Bp., Magvető, 1976. A regény idézeteit a továbbiakban is a negyedik kiadás szerint hivatkozom, és csak oldalszámmal jelölöm.

⁸ Lásd: „A csillagos ég fölöttem és a morális törvény bennem. Egyiket sem kell homályba burkoltan vagy a számomra túlságosan, látókörömön kívül keresnem; nem pusztán sejttem, hanem magam előtt látom mindkettőt, s közvetlenül egybekapcsolom őket létezésem tudatával.” Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1998, 189.

⁹ ZEMPLÉNYI Ferenc, *Regény a határon: Megjegyzések Ottlik Géza Iskola a határon című regényéről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1982/4, 483.

¹⁰ STURM László, *Ottlik-hagyomány Karátson Gábor Ötvenhatos regényében* = „... ami biztosan van...”: Itt kezdődött a posztmodern?, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 103.

megvizsgálva narrátorként történő megjelölésének jogosultságát, majd hallgatásának jelentőségét mutatom be.

„AZ JUTOTT UGYANIS ESZEMBE, HOGY EBBEN A CSOMAGBAN LEHET TALÁN FELELET DANI KÉRDÉSÉRE.” (11)

Szeredy Dani szükségszerű folyamatos jelenléte a regényben az első oldalakon nyilvánvalóvá válik. Bébének intézett kulcsfontosságú kérdésével, amiben „élete összegubancolódott zűrzavará”-nak (16.) kisimításában kér segítséget, elindítja a regény megszületését. Bébé Szeredynak köszönhetően veszi elő egykori, a regény jelen idejében már halott növendéktársuk, Medve Gábor kéziratát, hogy felidézve az együtt töltött éveket a katonaiskolában, segítséget nyújtson Szeredy Daninak választ találni „a regényben egyébként szövegszerűen el nem hangzó, vagyis hallgatásba, konnotációba rejtett kérdésre”.¹² A regény megírásának ezen motiváltsága így kompozícióstrukturáló szerepű, hiszen a két horizontális nézőpont mellett megjelenik egy vertikális harmadik, a regény hallgatójának, szemlélőjének nézőpontja.¹³ Kiemelendő azonban, hogy a kérdés révén nem csupán Szeredy Dani válik a regény hallgatójává, hanem annak az istennek a szemszöge is meghívást kap a szöveg által létrehozott univerzumba, „aki nézi mindezt” (13.), így a regény transzcendentális jelentéstöbbleteire, illetve hipertextszerűségére¹⁴ irányítva a figyelmet.

A „nézi mindezt”-kifejezés azért is különösen hangsúlyos, mert még háromszor jelenik meg a regényben, mindhárom alkalommal

¹¹ 20.

¹² FÜZFA Balázs, „...sem azé, aki fut...”: *Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Bp., Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek, 158), 75.

¹³ *Uo.*, 124.

¹⁴ *Uo.*, 125–126.

kiemelt pozícióban. Kétszer Szeredyhez kapcsolódva, aki „bolondozik annak az istennek, aki nézi mindezt” (13.), harmadszor pedig a regényt lezáró hajójelenetben. Az erkölcsi világrendet szimbolizáló csillagos ég alatt ugyan Medve gondolatai olvashatóak egyszer explicit módon, másszor pedig Bébé interpretációjában, mégis, a három főszereplő horizontösszeolvadásának következményeképpen többes szám első személyben jelenik meg a felismerés, miszerint

De hát össze vagyunk kötözve, s még csak nem is úgy, mint a hegymászók vagy a szeretők, nem azzal a részünkkel, amelyiknek neve, honossága, lakcíme van, s tesz-vesz, szerepel, ugrál a világban, hanem igazában nagyobbik részünkkel vagyunk összekötözve, amelyik nézi mindezt. (391.)

Az idézet nem csupán a civilek számára talán soha meg nem érthető kommúnió-eszményt¹⁵ foglalja szövegszerűen hitvallásba, hanem a majdani *Budában* kibontakozó ingyen-mozi metaforának is előzménye,¹⁶ illetve azt a végső nézőpontot jelöli ki, ahonnan Ottlik írói világában „a létezés egésze”, minden, ami volt és van belátható.¹⁷

Szeredy Dani nemcsak elindítja a bébéi elbeszélést, hanem személye keretet is ad a regénynek. A Mutató első és utolsó pontjában is megjelenik neve (*Szeredy az uszodában 1957-ben*; illetve *Szeredy tömpe orra a cigaretta parazsánál*), valamint mind a regény első, mind utolsó mondata Szeredy szemszögéből kezdődik, majd többes szám első személyű nézőpontban fejeződik be. A jelenség ugyancsak alapot szolgáltat arra, hogy ezen horizontösszeolvadás mentén Szeredy Dani is a regény explicit elbeszélőivel egy fontossági szintre emelkedjen.

¹⁵ MÁRTONFFY Marcell, *Párhuzamosok találkozása: Az Iskola a határon biblikus értékeléséhez.* = M. M., *Folyamatos kezdet*, Pécs, Jelenkor, 1999, 295.

¹⁶ NAGY Edit, *Próba-élet és nézhető is: Gondolat kísérlet az ottliki Rr modell működéséről, Néző-Szereplő-amalgámlét ürügyén* = „...ami biztosan van...”: Itt kezdődött a posztmodern?, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 180.

¹⁷ KIS PINTÉR, i. m., 400.

A regény első mondata a bábéi narráció része:

Szeredy Dani motyogott valamit az orra alá, ahogy álltunk a Lukács fürdő tetőteraszán, a kőpárkánynak támaszkodva, s néztük a sok napozó civilt. (7.)

A befejező mondat pedig a következő:

Ha sorra került [Szeredy], beleszipantott közös Memphi-sünkbe, melynek a parazsa nagyra nőtt, ahogy adogattuk körbe, s megvilágította az arcát egy másodpercre, talán az ujját is égette, mert már inkább csutka volt, mint cigaretta, de takarékosan végigszívtuk. (394.)

Szeredy Dani szükségszerű folyamatos jelenléte a regényben ezen citátumok mentén nyilvánvaló, valamint az idézetek több szempontból megalapozzák Szeredy hallgató elbeszélőként történő megjelenését is. A terminust annak függvényében használom, hogy Szeredy az explicit elbeszélőkkel, Bábével és Medvével szemben nem kap egyértelműen körülhatárolható, saját szót, ám a regény kitüntetett pontjain szövegszerűen érzékeltetett jelenlétével tevékenyen részt vesz a narrációban, illetve hallgató-, valamint a *Budában* hangsúlyos szerepet kapó ingyen mozi-metafora néző-pozíciójába helyezkedve végigkíséri az explicit elbeszélők narrációját.

„SZEREDYNEK KÖSZÖNHETTEM A LÉLEGZÉSI TECHNIKÁMAT JÓRÉSzt.” (18)

Mindenekelőtt fontos figyelni rá, hogy „Bábé Szeredy elbeszélő-módszerével vág neki a történetnek”.¹⁹ A katonaiskolában töltött

¹⁸ 299.

¹⁹ SÜMEGI István, *Kalandos hajózás az epika rejtélyes vizein* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 150.

éveik során akárhányszor valami rossz, csaknem már elviselhetetlen történt a növendékekkel, Szeredy azt elmesélte számukra. Így akár mágikusnak is nevezhető vajákoló technikával szerepváltásra ösztö-nözte hallgatóit, rendet teremtve a zűrzavaros világban, valamint érthetővé téve az addig érthetetlen eseményeket.²⁰

Valaha, amikor valami baj, rosszízű kitolás, megaláztatás ért ben-nünket, éppen Szeredy találta ki a megoldást rá: elmesélte. [...] Szeredy Dani elmesélte, hogyan is történt, s a zűrzavarból egy-szerre rend támadt, a dolgok formát kaptak, s az élet érthet-etlensége érthetővé vált. (17.)

Az elbeszélőtechnika átvétele mellett megállapítható, hogy Bébé narrációjában először egyenes beszédben, majd szabad függő beszéd-ben jelenik meg Szeredy hangja, külön gondolati egységet képezve.²¹ Az alábbiakban két példát emelek ki a szövegből:

nem engem akar megsérteni [Szeredy], csupán a keserű nyálát próbálja kiköpni valahová, s véletlenül az én arcomba, minthogy éppen összenéztünk. Persze nem tudta kiköpni; ez rossz mód-szer volt. Csak jóval később jött rá a helyes módszerre. (78.)

Szeredy felnézett rám egy pillanatra, s láttam, hogy idegesí-ti. Nem szólt. Biztosan ő is azt hiszi, hogy van még cigaretta a dobozban, gondoltam, s félti a víztől. De nem szól, mert az én dolgom: enyém a cigaretta, s ha bele akarok esni a Dunába, hát egyen meg a fene cigarettástól, essek, majd kihalásznak va-lahogy Medvével. (393.)

Bébé világának Szeredyre alapozottsága mindezek mellett abban a jelenségben is világos lesz, amikor átveszi növendéktársa kifejezéseit, amiket régi, Barikával megélt szerelmének leírására használ, és ezeket Halász Petárral való barátságára vonatkoztatja.²²

²⁰ NAGY, *i. m.*, 181.

²¹ HARKAI VASS Éva, *A polifon regény*, Híd, 1985/7–8., 1023.

²² SÁRI B. László, *Test és politika: Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a*

Szeredy azt is mondta, amikor úgy elragadta a szónokiasság, hogy azzal a budai kislánnyal olyan hallgatólagos, emberi fogalmakban ki sem fejezhető, mélységes és titkos szövetségben éltek, mint egy halandók közé csöppent, álsruhas pogány isten és pogány istennő. [...] Hát ilyesfélét éreztem én is, amikor a kettes hálóteremben a betóduló másodévesek közt egyszerre csak megpillantottam Halász Péter ősidőktől fogva ismerős ábrázatát. Ilyen titkos kötés kapcsolt össze bennünket is (46–47.)

Érdekes azt is megfigyelni, ahogyan Bébé, ugyan csak egyszer, és akkor is tréfásan, de „Danikám”-nak nevezi Szeredy-t, ahogyan gyermekkori szerelme, a katonaiskola világa előtt fennálló szeretetég-hajlat kialakítója nevezte a fiút.²³ Ezzel az apró, ám kulcsfontosságú momentummal elmélyül a két szereplő közötti, úgy gondolom, kölcsönös egymásrautaltságon alapuló kapcsolat, ami a katonaiskola hangsúlyos külső és belső dichotómiáján alapuló rendszerében²⁴ rámutat a közösen átélt élmények hatására kialakuló, a „leszerelés után is fennmaradó összetartozás érzésének”²⁵ jelentőségére.

A bébei elbeszélés nyelvhasználatának formálása mellett elsődleges jelentőségű Szeredy Dani szerepe Bébé katonaiskolába történő beilleszkedésének folyamatában is, hiszen a kezdeti, Palkó Gábor Niklas Luhmann-tól kölcsönzött, véleményem szerint helytálló kifejezésével élve „megértésdeficit” miatt válságba került Bébét Szeredy avatja be az iskola „kommunikációs-szituatív dramaturgiájába”.²⁶ Barátjának

határon című regényében = *Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA ZSUZSA, TAKÁTS JÓZSEF, TVERDOTA GYÖRGY, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005 (Kultúrtörténeti tanulmányok, 4), (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 13), 197.

²³ FARKAS Edit, „A rossz arcú, himlőhelyes, nyiszlett kis Varjúnak tulajdonképpen Varga János volt a neve. Már ezt is tudtam. Azt hittem, hogy már mennyi mindent tudok”: *A nevek szerepe Ottlik Géza Iskola a határon című regényében*, Névtani Értesítő, 1997, 74.

²⁴ SÁRI B., i. m., 194.

²⁵ Uo., 194.

²⁶ PALKÓ Gábor, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában* = „Próza

pótolhatatlan szerepére Bébé is rámutat, amikor összeveszésükre reflektálva leírja: „Jóformán Szeredyre volt alapítva az egész létezésem.” (289.). Kijelentését alátámasztandó pedig számos példával szolgál a regény.

Szeredy mindenekelőtt egyfajta beavatóként szolgál Bébé számára, hiszen az ő segítségével kezdi kiismerni magát a zárt világ saját nyelvezetében.²⁷ Az új nyelvi univerzumba, és az általa létrehozott kultuszközösségbe²⁸ való bevezetés az élni segítő szeretetégghajlat megszületésével kapcsolódik össze, ez a folyamat pedig az „ugrálás” kifejezés mentén követhető végig a regényben.

Az „ugrálás” a civilek világához kapcsolható cselekvés, amelyet Bébé katonaiskolába kerülése előtt a szeretett Júliával végzett. Ezt a „kényes, szép, fényűző, komolytalan civil dolgot” (299.) azonban a növendékek már nem játszhatták, hiszen ahhoz egészen másféle éghajlatra lett volna szükség. A katonaiskolában a beilleszkedés elkerülhetetlen és szigorúan szabályozott követelménye „[a]z iskola formális és informális rendjének, a csoport egységét és finom hierarchiáját jelölő, és a belőlük fokozatosan kialakuló összetartozásnak a *mozdulatainak*”²⁹ megtanulása, így különösen súlyos szabálysértés a test a megengedettnél eltérő, öncélú mozgatása. A katonaiskola világának többek között ezen szabályát is Bébé Szeredynak köszönhetően sajátította el, tőle tanulta meg, hogyan szabad és lehet viselkedni a légzéstechnika elsajátításának érdekében. Azonban amikor Bébé elfeledkezik önmagáról, és ugrálni kezd

az, amit kinyomtatnak” / *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS GÁBOR, HANSÁGI ÁGNES, HORVÁTH CSABA, PALKÓ GÁBOR, WERNITZER JULIANNA, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 141.

²⁷ HARKAI VASS, *i. m.*, 1022.

²⁸ MÁRTONFFY MARCELL, „... valamivel jobb volt a pokolnál”: *Kultusz, nyelv és tapasztalat Ottlik művészetében* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*” / *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS GÁBOR, HANSÁGI ÁGNES, HORVÁTH CSABA, PALKÓ GÁBOR, WERNITZER JULIANNA, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 190.

²⁹ SÁRI B., *i. m.*, 188.

Szeredyvel, ellenszegül a kimondatlan rendnek, az idősebb növendéknek figyelmeztetnie kell őt, hogy társa még mindig nem tanulta meg a szabályokat.³⁰

– Ide figyelj – mondta Szeredy végre, nagyon dühösen. – Kevesebbet ugrálj. Érted?

Értettem. Ne képzeljem, hogy fontos vagyok bárkinek, vagy jogom van bármihez. Halálosan összeesztünk. [...] Egy percig sem éreztem azt, hogy nem volt igazam; de mégsem kellett volna ugrálnom. (288.)

Így Bébé számára úgy tűnhet, hogy az „ugrálás”, és vele együtt a felétel nélküli szeretet lehetősége is a civilek kizárólagos kiváltsága, az iskolában ez lehetetlen. Szeredy tanító jelenléte azonban éppen ebben a válsághelyzetben mutatkozik meg a legmarkánsabb módon.

Amikor észreveszi, hogy Bébé már képtelen az iskola terheinek elviselésére,³¹ saját, csak kettejük számára érthető nyelvi játékot hoz létre a civilből átvett ereklje-történet elmesélésével.³² Bébé számára világossá válik, hogy „egy ponton túl, mint mindnyájan, már egyedül vívja ő is nagy mérkőzését, és senki emberfia nem jöhet a segítségére” (176–177.). A féktelen, civil ugrálásból így lesz az iskolában tökélség: közös nevetés, bolondozás és játék, ami lehetővé teszi annak a szeretetéghajlatnak a kialakulását, amelynek égisze alatt lehetségessé válik Bébé számára a belső függetlenség kivívása. A közös, titkos nevetés, ami valamiképp szinte már a civil kapcsolatokhoz hasonlító köteléket jelent Szeredy és Bébé számára az iskola légkörében,³³ de

³⁰ FARKAS Edit, *Az elbeszélés nehézségei Ottlik Géza Iskola a határon című regényében*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 1993/1–2, 62.

³¹ KOSZTOLÁNCZY Tibor, „Hová tevő boldogtalan fiait?": *Ottlik Géza Iskola a határon című regényének allegorikus jelentéseiről* = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”: *Ottlik Géza első évszázada*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2015, 28.

³² FARKAS Edit, *Az elbeszélés nehézségei...*, i. m., 62.

³³ JAKUS Ildikó, HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta*, Pozsony, Kalligram, 2004, 43.

mégis több és mélyebb annál, felnőtt korukig elkíséri őket. A nevetés motívuma a katonaiskola gépies világában azért válhat különösen kiemelkedő jelentőségűvé, mivel arra is szolgálhat, hogy megbüntesse szórakozottságáért Bébét, aki „gépiesen járja az útját, s cseppet sem törődik azzal, hogy másokkal is kapcsolatba lépjen”.³⁴ Így a Szeredy kiváltotta nevetésben benne rejlik „a legalább külsőleges javításnak be nem vallott szándéka”.³⁵

A hangtalan, parányi kis nevetés, amit kifelé el sem kezdhetünk, megindult bennünk észrevétlenül, lefelé a torkunkon, befelé az ereinken, langyosítóan a szívünk tája köré, s nem halt el rögtön Schulze vérfagyasztó megjelenésére sem, hanem tovább lüktetett a mellemben (223.)

Az iskolában megszülető közös nevetés tartós jelenlétére a felnőtt Bébé is reflektál:

valahogyan egy nevetés volt ez, egyetlen közös, hangtalan és mosolytalan, titkos nevetés, amely talán akkor született meg bennünk, amikor Szeredy Daninak egy éjszakai riadón suttogva elismételtem egyik elemi iskolai történetének kulcsszavát: „Ereklye? Piff!” (13.)

A titkos nevetés kialakulása előfeltétele a regényben ugyancsak fontos szerepet kapó bolondozásnak. Még a katonaiskolában kialakulhat az a közös játék a három főszereplő között, ami erősen kapcsolódik a belső szabadsághoz, és a művészi hivatás megelégséhez, így valamelyest előképe a regényt lezáró hajójelenetnek. A közös játék kialakulásának fontos szereplője Júlia, aki egy könyvet küld a katonaiskolába Bébének, amely a három főszereplő közös tulajdonává válik, és olvasása megkönnyíti számukra a közös létezést.

³⁴ Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Bp., Gondolat, 1994, 118.

³⁵ *Uo.*, 119.

Játék volt az egész könyv, szívdobogtató, ámulates marháskodás. Hordoztuk magunkkal a hálóterembe, a gyakorlótérre, olvastuk együtt az árnyékszék ablakában, Szeredy is tudta betéve java részét, de igazában már inkább Medve tulajdona volt, mint az enyém. Réges-rég nem azért idéztük, ha idéztük, hogy ne vessünk, hanem az ellenálló, titkos hatalma miatt. (292.)

A lélegzés megkönnyítését segítő könyv Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című kötete, ami a humor „mérhetetlen komolyság[ával] és félisteni bátorság[ával]”³⁶ ugyancsak a játékosság és a nevetés jelentőségét hangsúlyozza a szeretetégghajlat kialakulásának folyamatában.

Hipotézisem szerint azonban Szeredy Dani nem egyszerűen a bébéi elbeszélésben, valamint növendéktársának belső szabadsághoz vezető útja során tölt be támogató funkciót. Farkas Edit kiemeli, hogy „Ottlik világában a reflektált létezés, a «lenni, de ugyanakkor nézni is a valóságot» kérdése központi szerepet játszik”,³⁷ vagyis a dolgokat meg kell érteni, majd később meg is kell értetni, ez „a kettő nem választható el egymástól, hisz a verbalizálás (vagy bármilyen egyéb típusú szimbolizáció) egyben a megértés tesztje”.³⁸ Szeredy Dani nem kap egyértelműen körülhatárolható, saját szótartalmat az elbeszélésben, az ő szerepe elsősorban a figyelő hallgatóé, akinek Bébé mesél, és akinek feladata a megértés. Feladata azonban az elbeszélte események feldolgozása is, ebben segít számára barátja, a folyamatban pedig elengedhetetlen szerepet játszik a verbalizálás is. Szeredy ennek megfelelően fel-felnéz a regény terébe, és kiválva a sérthetetlen, megbújó néző-én hallgatásából, már-már explicit önreflexiót végez a bébéi narráción belül, ezzel elbeszélve saját történetét a tulajdonképeni elbeszélők, Medve és Bébé által létrehozott szövegbe ágyazva.

³⁶ OLASZ Sándor, *Ottlik „továbbélői”: Az Iskola a határon ösváltozata*, Hittel, 2000/11, 101.

³⁷ FARKAS Edit, *A Haris köz = „...ami biztosan van...”: Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 21.

³⁸ *Uo.*, 21–22.

Úgy vélem, a történet elsődleges hallgatója, Szeredy így képes lesz arra, hogy a cohn-i belső metalepszissel elbeszélőként lépjen be Bébé narrációjába.³⁹ A jelenség reprezentatív példái Barika története, Szeredy visszatérése a hegyről, ami párhuzamba állítható Medve visszatéréseivel a határról, valamint a regényt lezáró hajójelenetben Szeredy korábban citált szólama.

Szeredy és Bébé hangjának egymásba ágyazottsága Jakus Ildikó és Hévízi Ottó *Ottlik-veduta* című kötetének tükrében még izgalmasabbá válik. A szerzőpáros kiemeli a markáns oppozíciót Szeredy és Bébé a katonaiskolában átélt élményekhez való viszonyulása között, hiszen Szeredy „fölsőleges viszontagságok”-ként (39.), Bébé viszont életének és személyiségének tőkesúlyaként értelmezi a katonaiskolában átélteket.⁴⁰ Így a bébéi narráción belüli párbeszéd kölcsönös elbizonytalanítást eredményez a két elbeszélői hang között.

Szeredy szerepvállalása szerint azonban mindenekelőtt a figyelő, megértő és szintetizáló hallgató, amely hallgatásnak kiemelkedő jelentősége is több szempontból alátámasztható.

„SZEREDY MAGÁBA MERÜLVE PÖCÖGTETTE KRÓMTÖLCSÉRES,
FURCSA HEGEDŰJÉT, EGÉSZEN HALKAN.” (41)

Fűzfa Balázs kiemeli, hogy „Szeredy Dani végighallgatja az egész regényt”, hiszen „a fontosat, a lényegeset nem szavakra bízza”,

³⁹ „Belső metalepszisnek pedig azt nevezem, ami a magának a történetnek a két szintje közt, egy elsődleges és egy másodlagos, vagy egy másodlagos és egy harmadlagos történet szint között játszódik le.” Dorith COHN, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijarat, 2007 (Narratívák, 6), 114.

⁴⁰ „Bébé «nagyvakáció-filozófiájának» alapját érinti Szeredy kérdése azzal, hogy folytathatónak véli azt, aminek folytathatatlanságát, végső eltemettségét oly fájdalmasan élte meg Bébé Halász Péterrel és Júliával való kapcsolatában.” JAKUS, HÉVIZI, i. m., 37.

⁴¹ 390.

magatartásával és személyiségével pedig így közvetíti az ottliki „közléseszmény”-t, a hallgatást.⁴² Ottlik Géza közléseszményének esszenciáját *Körkérdés Jézusról* című írásában fejt ki, amiben kijelenti, hogy az író a világ eredeti épségét és teljességét igyekszik visszaállítani, ami, „ha ez egyáltalán sikerül neki, csak a szövegébe beáramló hallgatásokkal sikerülhet”.⁴³ Az Ottlik Géza köré szerveződő kultusznak egyik meghatározó jegye az író hallgatásának szinte már mitikus jelentőségűvé emelése. Ám Szeredy Dani szótlanságával és a regény explicit módon elsősorban Medve és Bébé által irányított terébe történő fel-felnézéseivel nemcsak a kultikus ottliki „közléseszmény”-t felidézve enged teret a csillagos ég hallgatásából beszűrődő, szavakba nem foglalható tartalmak beáramlásának, hanem egyben meginvitálja a kontemplációnak és megértésnek is helyet adó egyszerű szótlanság dimenzióját, ami szükséges Bébé számára az írás megkezdéséhez.

A regénybe áramló jelentések mentén Ottlik Géza *A regényről* című előadásában⁴⁴ kijelölt R-k rendjében is elhelyezhető Szeredy Dani szemszöge. Sümegi István *A boldogság íze* című munkájában részletesen elemzi Szeredy vonatkozásában a különféle R-k megjelenését, de kiemeli, hogy „Szeredynek R₀ a legfontosabb”,⁴⁵ amely voltaképpen az az állapot, amikor a személy már birtokába jut saját néző-pozíciójának,⁴⁶ és ahol a szeretetég hajlat létrejöttének, valamint az emberi kapcsolatok kialakulásának lehetősége valósággá válik.⁴⁷

A hallgatás útján a regénybe áramló tartalmak sorában transzcendens vonások is felfedezhetőek, több közvetlenül kapcsolódva

⁴² FÜZFA, „...sem azé, aki fut...”. ..., i. m., 85.

⁴³ OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 1980, 213–214.

⁴⁴ *Uo.*, 184–200.

⁴⁵ SÜMEGI István, *A boldogság íze: Ottlik Géza történetei*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 192–193.

⁴⁶ HERNÁDI, i. m., 168.

⁴⁷ bővebben lásd: *Uo.*, 164–177.

Szeredyhez. Ahogy Bébé kapcsán „Halász Péter az evangéliumi halászt, Pétert [...] hívja meg emblematikusan”, Szeredy Dani gyermekkori szerelme, Barika ugyanezen minta szerint Jézust,⁴⁸ valamint az sem elhanyagolható szempont, hogy gyermekkorában Szeredy az Istenhegyi úton lakott. Bolondozása az „istennek, aki nézi mindezt” (13.) szintén hozzá kapcsolja több szempontból a transzcendens szféra beáramlását a regénybe.

A zene mint a művészi hivatás, amiben Szeredy megtalálta belső függetlenségének kivívásának útját, ugyancsak kapcsolódik az ottliki közlésezményhez, és többször is megjelenik, mint az egyetlen olyan médium, ami képes kifejezni a szavakon túli tartalmakat. Különösen fontos ezen szempont kiemelése, hiszen Ottliknál „a regény a zene által kifejezett légkör tudatos megvalósításának kísérlete”,⁴⁹ és erre számos példa citálható az *Iskola a határon*ból. Amikor már „nem jók a szavak” (158.), akkor lép be a kép, vagy még inkább: a zene. Ezen állítás alátámasztására három részt emelek ki a regényből.

A nyitott ablakokon át tisztán és - azt kell mondanom - szinte hallhatóan áradt be hozzánk az őszi ég, a hegyoldal és a nagy park mérhetetlen csöndje, mint a távolról szűr, ismerős zene-szó. (93.)

Sűrű, sokféle és árnyalatos rúgásainkkal sok mindent ki tudunk fejezni. Ezeket a közléseket szintén nagyon nehéz szavakra lefordítani. Önálló érvényű, mással nem helyettesíthető kifejezésmód volt ez, mint a beszéd és az írás vagy a kép, a zene vagy a csók, s rá lehetett szokni, ha egyszer elkezdte az ember. (122.)

Nem tévesztettem volna össze senkiével, bármilyen egyformának látszottak is. Nemcsak a varrását, bélését, az apróbb fészlek helyét ismertem, hanem a sapka egész, megfoghatatlan

⁴⁸ ODORICS Ferenc, „... látta is, amit néz”: *Az Iskola a határon* tradicionális irodalomszemlélete = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 52.

⁴⁹ FÜZFA, „...sem azé, aki fut...”..., i. m., 86–87.

egénységét; a jellemét, formáját, azt a – talán zenére fordítható – titkos lényegét, amit kifejezett, s ami élesen megkülönböztette a világ összes többi sapkájától. (240.)

A zene ezen kívül a regény több más részében is elsődleges szerephez jut; a különböző szereplőkhöz kapcsolható dalok a karakterek személyiségének rejtett rétegeit, valamint hatásukat a közösség életére hangsúlyozzák a szövegben. Ilyen a Merényihez kapcsolható „*A töröknek tar a koponyája*”-kezdetű dal, vagy éppen a medvetánc. Mindezek mellett fontosnak tartom megemlíteni, hogy az újoncok bevonulásának napján is zene szól, amely az iskolához köthető alapélményt határozza meg. Ezen túl „a művészet rendjével először (szemben saját anarchikus nótázásukkal) a Merényiek rendje ellen fellázadó Ötvenévi énekében találkozik Bébé”,⁵⁰ ami szintén a zene dimenziójához kapcsolja a lázadás, illetve a függetlenség motívumát.

A regényt lezáró hajóút háttérében is folyamatosan szól Szeredy különleges hangszeréből a muzsika, így megkerülhetetlenül a zene médiumához, valamint a hallgató elbeszélőhöz kapcsolódva vizsgálható a csillagos ég motívuma is. Fontos ezen kívül megemlíteni, hogy Bébé kiemeli:

A sok-sok kétséssé vált, gyorsan vagy lassabban pusztuló, szétmálló vagy romlottan megmaradt dolgaink közt végül sohasem csalódtam az olajfestékben, a cigarettában, a csillagokban, de még ezekben a régi táncdalokban sem. (312.)

Szeredy Danihoz kapcsolódva számos más alkalommal jelenik meg a csillagok motívuma a szövegben, ami a befejező jelenetben, a hajón a három főszereplő között kialakuló szeretetég-hajlat felett az erkölcsi rendet jelképezi. A zene és a csillagok motívumának összekapcsolódása a regényben már korábban is megjelenik:

⁵⁰ ZEMPLÉNYI, *i. m.*, 479.

A párnára szorítottam a fülem, és tényleg, a vászonhuzat alatt a kagylóból muzsika szivárgott. Jött valahonnét, a hegyeken, a csillagos kora tavaszi éjszakán át. (276.)

Bébé ezen kívül Szeredy Dani jellemleírásának alkalmával is felhasználja a csillagok motívumát, így kapcsolva be barátját a csillagos éghez köthető, transzcendens jelentések sorába:

Pár heti ismeretség után kétségbevonhatatlanná vált róla, egyszerűen ott volt, jelen volt, mint az órakettyegés vagy a tücsök-szó, vagy mint a bodzaillat, vagy mint a csillagok az égen, az a tény, hogy jószívű és becsületes ember. (16.)

BEFEJEZÉS

Dolgozatomban Ottlik Géza *Iskola a határon* című nagyregényének narrációjában vizsgáltam Szeredy Dani jelentőségét. Ezt a regény különböző szöveghelyeinek vizsgálatával tettem, kiemelve Szeredy hatását a bébéi narrációra, és hallgató elbeszélőként azonosítva a harmadik főszereplőt. A bébéi szólamok narratológiai elemzésével az elbeszélőtechnikában észrevétlenül megbújó Szeredy-narratíva Medve elbeszélésével történő párbeszédének vizsgálata új perspektívák figyelembe vételére, illetve a három főszereplő közötti összetett kapcsolatrendszer mélyebb megismerésére indíthatja az Ottlik-recepciót.

Az első részben a bébéi elbeszélés megszületésének motiváltságát vizsgálva megállapítottam, hogy Szeredy Dani figyelő jelenléte, illetve elbeszélésre ösztönző hallgatása a regény mélyrétegeiben végigkíséri a narrációt. Megállapításaimmal megalapoztam a bébéi narráció további, Szeredy-központú vizsgálatát.

A második és harmadik részben Szeredy Dani hallgató elbeszélő-mivoltát támasztottam alá. Először Szeredy Dani hatását elemeztem a bébéi szólamok nyelvhasználatára, majd Bébé katonaiskolába

történő beilleszkedésének folyamatában vizsgáltam jelentőségét. A kapcsolat elemzése során kitértem a nevetés, illetve az „ugrálás” motívumának jelentőségére, kiemelve a humor, valamint a mozgás fontosságát az identitást elnyomó rendszerben.

A harmadik részben a hallgatás jelentőségét vizsgáltam az ottliki regényvilágban, különös tekintettel Szeredy Dani hallgatására. Ezt követően a zene médiumának fontosságát hangsúlyozva mutattam be, miként irányítja a muzsika a figyelmet a szöveg csendjében sűrűsödő tartalmakra. Végül megvizsgáltam a Szeredyhez szervesen kapcsolódó zene, valamint a művészi kiteljesedésben meglett szabadságélményt szimbolizáló csillagok motívumának kapcsolatát a regényben.

Úgy gondolom, mindezek alapján megállapítható, hogy Szeredy Dani kulcsfontosságú jelentősége, valamint hallgató elbeszélő-mivolta az *Iskola a határon* narrációjában vitathatatlan, szerepe elsődleges jelentőségű. Azt a kívülállást, felülemelkedést, nézővé válást, amit Szeredy Dani képvisel, Sággy Miklós valamiféle transzcendens, kegyelmi állapothoz hasonlítja, mely az angyalok nézőpontjához hasonlatos,⁵¹ de mindezek mellett fontos kiemelni, hogyan válik a regény Szeredy számára is egyes szöveghelyek esetében csaknem explicit módon önreflexióra alkalmas térré.

⁵¹ SÁGGY Miklós, *A szabadság lehetősége és jelentősége Ottlik Géza nagyregényeiben = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”*: Ottlik Géza első évszázada, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2015, 215.

BIBLIOGRÁFIA

- Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Bp., Gondolat, 1994.
- Dorith COHN, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratív begyázás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijarat, 2007 (Narratívák, 6), 113–122.
- FARKAS Edit, „A rossz arcú, himlőhelyes, nyiszlett kis Varjúnak tulajdonképpen Varga János volt a neve. Már ezt is tudtam. Azt hittem, hogy már mennyi mindent tudok”: *A nevek szerepe Ottlik Géza Iskola a határon című regényében*, Névtani Értesítő, 1997, 68–77.
- FARKAS Edit, *A Haris köz = „...ami biztosan van...”*: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA GÁBOR, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 19–26.
- FARKAS Edit, *Az elbeszélés nehézségei Ottlik Géza Iskola a határon című regényében*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 1993/1-2, 47–65.
- FÜZFA Balázs, „...sem azé, aki fut...”: *Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Bp., Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek, 158).
- HARKAI VASS Éva, *A polifon regény*, Híd, 1985/7-8, 1021–1025.
- HERMÁNYI Gabriella, *Az ingyen mozi-motívum előzményei az életműben = „...ami biztosan van...”*: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA GÁBOR, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 190–205.
- HERNÁDI Mária, *A rejtett munkahipotézis. Megjegyzések az ottlik Rr-hez = „...ami biztosan van...”*: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA GÁBOR, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 164–177.
- JAKUS Ildikó, HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta*, Pozsony, Kalligram, 2004.
- Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1998.
- KIS PINTÉR Imre, *Lenni, de látni is a létezést. Ottlik Géza világegyenleteiről*, Jelenkor, 1982/5, 398–406. = K. P. I., *Esélyek*, Bp., Magvető, 1990, 166–184.
- KOSZTOLÁNCZY Tibor, „Hová tevő boldogtalan fiait?»: *Ottlik Géza Iskola a határon című regényének allegorikus jelentéseiről = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”*: *Ottlik Géza első évszázada*, szerk. FINTA GÁBOR, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2015, 25–37.
- MÁRTONFFY Marcell, „... valamivel jobb volt a pokolnál”: *Kultusz, nyelv és tapasztalat Ottlik művészetében = „Próza az, amit kinyomtatnak” / Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS GÁBOR, HANSÁGI ÁGNES, HORVÁTH CSABA, PALKÓ GÁBOR, WERNITZER JULIANNA, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 182–205.
- MÁRTONFFY Marcell, *Párhuzamosok találkozása: Az Iskola a határon biblikus értékeléséhez*. = M. M., *Folyamatos kezdet*, Pécs, Jelenkor, 1999, 279–296.

- NAGY Edit, *Próba-élet és nézhető is: Gondolatkísérlet az ottliki Rr modell működéséről, Néző-Szereplő-amalgámlét ürügyén* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 178–189.
- ODORICS Ferenc, „... látta is, amit néz”. *Az Iskola a határon tradicionális irodalom-szemlélete* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 51–55.
- OLASZ Sándor, *Ottlik „továbbélői”: Az Iskola a határon ösváltozata*, Hitel, 2000/11, 101–104.
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 1976.
- OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 1980.
- PALKÓ Gábor, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*” / *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 128–150.
- SÁGHY Miklós, *A szabadság lehetősége és jelentősége Ottlik Géza nagyregényeiben* = „... száz év múlva is emlékezett dolgokra...”: *Ottlik Géza első évszázada*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2015, 211–223.
- SÁRI B. László, *Test és politika: Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében* = *Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Zsuzsa, TAKÁTS József, TVERDOTA György, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005 (*Kultúrtörténeti tanulmányok*, 4), (*A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei*, 13), 182–210.
- STURM László, *Ottlik-hagyomány Karátson Gábor Ötvenhatos regényében* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 97–108.
- SÜMEGI István, *A boldogság íze: Ottlik Géza történetei*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006.
- SÜMEGI István, *Kalandoz hajózás az epika rejtélyes vizein* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 141–163.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994.
- TÁTRAI Szilárd, *A történet hangsúlyozott elbeszéltsége mint a történetmondás pragmatikus alakzata: Ottlik Géza: Iskola a határon*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002 (*Az alakzatok világa* 7).
- TÁTRAI Szilárd, *Az elbeszélés lehetőségei: Narráció és fokalizáció Ottlik Géza Iskola a határon és Továbbélők című regényében*, Magyar Nyelvőr, 2002/2, 157–169.
- ZEMPLÉNYI Ferenc, *Regény a határon: Megjegyzések Ottlik Géza Iskola a határon című regényéről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1982/4, 473–485.

*„Nem, az Isten nem példakép” – Hit, önmeghatározás
és elbeszélésmód Esterházy Péter Egyszerű történet
vessző száz oldal – A Márk-változat című regényében*

Az *Egyszerű történet vessző száz oldal*-sorozat második darabjának fogadtatását a kritika szinte egyöntetű lelkesedése övezte szemben a szérianyitó *Kardozós-változat* vegyes megítélésével. Ez a pozitív visszhang ugyanakkor felvázolt egy olyan kérdésirányt is, miszerint a *Márk-változat* sikerültségének oka Esterházy valamiféle irányváltásában, megváltozott elbeszélés- és nyelvszemléletében keresendő: „olvasás közben folyton figyelmeztetnem kell magam, hogy kinek a szövegét is olvasom tulajdonképpen.” – írja például recenziójában Pethő Anita¹, de Szirák Péter is egyfajta perspektíaváltás regisztrálásával zárja méltatását: „A *Márk-változat* az *Egyszerű történet*-sorozat szép darabja. Kevésbé pazarló, mint az előző, de nagy próbatétele az olvasásnak. Esterházy itt is régi témáit szólaltatja meg,

¹ PETHŐ Anita „*És az Ige előtt mi volt? Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*”. Bárka 2014/6, 103.

de meg is változtatja, új távlatokba is helyezi a szenvedésről, a hitről és a tanúságtételről való gondolkodást².”

Ezt a feltevést elsőre valóban megalapozni látszik az „élőbeszéd-szerűség”, „anekdotikusság”, „nyelvi önkényt” háttérbe szorító gyerekelbeszélő redukált nyelvhasználata. Véleményem szerint azonban érdemes ezt a gyerekhangot dominanciája ellenére nem pusztán önmagában, hanem a tőle elütő, azt megbontó megszólalásmódokkal kontrasztív viszonyban szemlélni. Ezáltal könnyen belátható, hogy az idegennek ható narratív eljárások ellenére a mélyrétegekben Esterházy alapvető prózapoétikai célkitűzései változatlanok. Tehát jelen tanulmányomban azt szeretném bemutatni, hogy milyen nyelvhasználati és elbeszélés-szemléleti kettősségek figyelhetők meg a szövegben, és ennek milyen egzisztenciális és hitbéli következményei lehetnek a regény poétikai teljesítményének horizontjában.

A Márk-változat nyitánya lényegileg különbözik a narráció alaptermészetétől, a gyerekelbeszélő későbbiekben dominánssá váló alapszólama ebbe ágyazódik be.

„Ez a kezdés. Imádkozni hamarabb tudtam, mint beszélni. De titokban mind a kettőt. Azt nem mondanám, hogy már az anyám hasában is imádkoztam, de még azt sem, hogy rögtön amint vértől izsamósan (...) Költöieskedhtnék, hogy ez az induló lábközi gögicsélés volna a legszebb, a leginkább ima, de inkább ne. (1.) (...) Engem kicsit zavart, hogy nem értem, a bátyámat nem zavarta. Szép, mondta, és zsiszsegve ismételte zszs burzszssujj. A vége, akár egy jajongás.”³

² SZIRÁK Péter *A néma és a beszédes hit tanúsága, Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat* Alföld 2015/4, 102.

³ ESTERHÁZY Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*, Bp. Magvető, 2014. – az idézetek után zárójelben megadott oldalszámok e kiadásra értendőek.

A „kezdésként” meghatározott ima-beszéd oppozíció még kifejtetlen, de mindkét megszólalás a beszéd verbális aktusának, így az elbeszélhetőség nyelvi fixáltságának cselekménnyel szembeni túlsúlyát eredményezi. A szövegben így a beszéd a cselekmény és annak történeti kontextusa fölé helyeződik; ugyanakkor egy ezekkel ellentétes szándék, a „valóságot” rekonstruáló beszédmód igénye is jelentkezik a „már az anyja hasában is” frazéma továbbíródásának önreflexív megszakításával. A történelmi referenciák színrevitele is kettős természetű: egyfelől megtörténik a korszak indexeinek felsorolása (kulák, elnyomó burzsuj, stb...), másfelől – Kertész *Sorstalanságához* hasonló módon – az elbeszélő identikus nyelvi világán kívül eső, abban nem értelmezett terminusokat idézőjelek közt szerepelteti („kitelepítés”, „nép ellensége”), illetve nem mint a valóság mimetikus leképzéseként, hanem mint önmagában álló nyelvi materialitásként reflektál rájuk. Az első és a második oldal kapcsolódása már a mű egészét jellemző asszociatív módon történik: egy életvonatkozás, esetünkben az apa részegségének jelölője egy, a beszélőhöz tartozó tulajdonság, a bizonytalan járás metaforizációjaként létesít átmenetet. Ebben a kapcsolódásban, és az oldal eleji rövid részletben is megfigyelhető a véleményem szerint kulcsfontosságú feszültség: a világábrázoló és a világkonstruáló nyelvszemlélet feszültsége. Ugyanis a szoba méreteinek, mint obejektív mennyiség megadásának nyelvi, retorikai reprezentációja egyben a „valószerűvel” ütköző következtetést eredményez, a nyelv referenciális, grammatikai síkja retorikailag felszámolódik:

„Kis ingások, tántorodások, mintha részeg volnék. Noha abból a szobából kizárólag az apám szokott volt részeg lenni”(1.) „Kevésbé részeg lépésből lett negyven, majd harminc is. Számoltam, és azt gondoltam, akkor tehát lesz húsz is, tíz is, egy is, Nulla is? A hétmérföldes csizma; de többnyire mesztélláb voltam.” (2.)

Az elbeszélés az oldal elején ugyanakkor még a történelmi visszaemlékezés beszédmódjához természetesen kötődő múlt időben áll. A múlt-jelen váltást, mint az elbeszélés nyelvi működés módjának megváltoztatását a szöveg az emlékezetszerkezet megváltozásához kapcsolja.

„Ha most odamehetnék, ha állna még a ház, nehézkes lépteimből olyan kilenc kellene. – Van ablak, mégis, mintha nem volna. (...) Fölöttem a falon függ a Kisjézus. Hasonlít rám. Pufók, mosolygós, erős. (...) nem ezek az első emlékeim, hanem ez a sugárzó Kisjézus...”

Ez a narráció megváltozását eredményezi, ám a szakkritikai recepció csak ez utóbbi, a gyerekbeszélő működésére koncentrál és nem veszi figyelembe az azt megelőző (és ahogy látni fogjuk: azt többször megbontó) szólamokat. A gyerekhang itt bekövetkező megképzése a szöveg intenciói szerint tehát nem más, mint egy sajátos leíró nyelvként működő, az eddigi szituáltságba ágyazódó emlékezettechnika. A jelen idő használata is ezt a leíró irányultságot hozza helyzetbe: az emlékezet tárgyait önmagukban állóként mutatja fel, hiszen ez az emlékezettechnika a múlt birtokbavételének lehetőségét nem a cselekményelemek kauzális összefüggéseiben, hanem e tárgyak érzéki tapasztalatának hasonlóságaiban és különbségeiben látja. Bagi Zsolt⁴ ezt a működésmódot joggal nevezi tehát „dolognyelvnek”, meghatározása szerint: „Ha a szavakat valaki nem nézi dolognak, akkor átnéz rajtuk, akkor szó szerinti jelentésüknél van, akkor a nyelvet eszköznek tekinti a tárgy eléréséhez. (...) Dolognyelvnek lehetne ezt nevezni nem abban az értelemben, hogy a nyelv dolog lenne, hanem hogy az ilyen prózastílus a dolognak a nyelve (és nem a világnak).”

Ebből a narratológiai és nyelvszemléleti nézőpontból is látható

⁴ BAGI Zsolt *A szószzerintiség regénye. Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*. Jelenkor 2015/2, 222.

a nyelvhasználat említett feszültsége, azaz világábrázoló és világkonstruáló természete. A dolognyelv egyrészt saját intenciói szerinti nyelvszemlélete a külvilág megelőzöttségek nélküli ábrázolásában és nem pedig a szavak világkonstruálásában látja a nyelv teljesítő-képességét. Másrészt azonban a mű narratív terébe jól lekövethető elbeszélői önkény vezet be az emlékezet egy wittgensteini értelemben vett nyelvjátékaként. A nyelvhez és az elbeszéléshez való viszony e nyitó oldalakból kiolvasható feszültsége a regényben számos helyen a gyerekelbeszélő és Péter, az evangéliumot másoló báty vitájában explikálódik, szavak és dologok relációjának kérdésében egymást is elbizonytalanítják:

„Anyámat érdekli. A bátyám ezt tőle veszi, hogy a szavak. Hogy a szavakon is lehet gondolkodni, nemcsak a dolgokon. Elég hülyeség. Vagy nem fölösleges, vagyis hülyeség. Kosár, garaboly, hiába monduk más szót, attól nem lesz más a világ. Úgy értve, a kosár.” (59)

Az ilyen önreflexív mozzanatok mellett azt is érdemes szemügyre vennünk, hogy a „hagyományos” történetiség elbeszélésből történő kiiktatása azért sem teszi teljesen identikussá, „megelőzöttségektől mentessé” az emlékezettechnika által színre vitt múltat, mert a hit egy bizonyos (nyelvi) módon tanult és megértett formájába horgonyzott. Azaz a beszéd több helyen mégis megelőzötté válik, elsősorban a vallás nyelve által. Radnóti Sándor⁵ is felhívja a figyelmet kritikájában, hogy a süketnéma elbeszélő csöndje, valamint az állandó jelenidő – mint konstans jelenlét – utalhat „isten csöndjére” és így a narrátor istenképmásiságára.

Az istenképmásiság élménye a Nagymama tanításaiból ered. A nevelő szerepet is betöltő, Istent, mint a fia halálának értelmet adó entitást értelmező nagymama hitbéli megnyilatkozásai hangsúlyosan

⁵ RADNÓTI Sándor *A süketnéma Isten. Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*. Holmi 2014/9, 1092.

narratívák, de ugyanakkor ez a gondviselés oksági alapján nyugvó hit (magán)teológiája is, ami szükségképpen az individuum önigazolására fókuszáló teodiceát jelent. Így, még ha mást is állít magáról („*Mindene ima.*” – mondja a Nagymamáról az elbeszélő), átadott nyelvi mintáiban az Isten képzetét nem emeli ki a tapasztalati világ a dolognyelv terében önmagukkal igazolt létezői közül. Míg ez a nyelvjáték egyszer fogalmi, másszor szenzuális térben érvényesül, ütközésük esetén feszültség alakul ki. Ez a dolognyelvben is látens, csak infantilizáltan megjelenített bizonytalanságot eredményez az Isten létét tárgyi axiómaként kezelő, a hiten keresztül önmagát igazoló vallásos beszédmódban, ahogy az alatt is látható. Az árvízszerű vihar mint az isteni szeretet tapasztalat alapú metaforája, azért is különösen zavarba ejtő, mert a szenzuális tapasztalat a szeretet fogalmi-textuális terébe lépve kontaminálja a fogalmat a metafora bibliai kontextusával, hiszen a Noé-történetben az árvíz éppen Isten haragjának eredménye.

„Ez nagy dolog az Isten részéről, mert azt jelenti, hogy szeret minket. Ha nem érdemljük meg, akkor is. (...) Az Isten úgy szeret, ahogy a nap süt. Fény fut át a nagymama arcán, öröm. Résnyire összehúzódik az örömtől csillogó szeme (...) Vagy mint az eső, úgy szeret. Mintha dézsából öntenék. Zivatar, vihar, dörög villámlik (...)” (16).

„Látom a napot, a zúgó vihart, látom az égő házat, a sarat. Látom a villámokat. Izgalmas lehet szeretni.” (17.)

A Márk-változat csúcspontjának a testvérgyilkosság tekinthető. Az elbeszélő a patakba löki bátyját, aki belefullad. Ez a látszólag értelmetlen haláleset alapjaiban kérdőjelezi meg a dolognyelvi elbeszélő teológiai előfeltevését, a gondviselést, így a halálesethez közeledve az addig többé-kevésbé egységesnek mutakozó hang is megbomlik. A felszínen egységesnek mutakozó narrátori hang a 78. oldalon kezd megbomlani, ez a 81-82-83-ra eszkalálódik, és a konkrét halálesetet

leíró/elbeszélő 88. oldalra történik meg a narratív nyelv dolognyelvbe való visszahajlítása. A teljes folyamat szoros olvasással való végigkövetésére jelen írás keretei között nincs mód, így csak a legfontosabb konzekvenciáiról ejtenék szót.

A 78. oldalon a szöveg elbizonytalanítja a „ki érzel” és ezen keresztül a „ki beszél” megragadhatóságát: elbeszéli, amit nem lát és nem hall: *„Nem látom, ahogy aztán azonnal büszke mosolyba fordul a szája. Aztán éjszaka nem hallom: élvezzél a kurva anyád, a rohadt elbaszott életbe, élvezzél...”* (78.) A nem látás és a nem hallás többszöri kijelentése ebben a megközelítésben az a gyermekekre valóban jellemző viselkedésmód, hogy ha számukra kellemetlen, tilalmas, traumatikus eseménnyel szembesülnek (itt: az anya és Mária erotikus töltetű ölelkezése, majd a szülők agresszív és durva szeretkezése) akkor elhitetik magukkal, hogy amit nem látnak és nem hallanak, az valójában nincs is: *„Én nem hallom mert azonnal imádkozni kezdek.”* Ugyanakkor a narrátori pozíció fentebb vázolt elbizonytalanodása egyúttal a dolognyelvi mnemotechnika a narrátortól független tapasztalatok hatására történő megbontását is előrevetíti.

A 80. oldal végén Péter elutasítja, hogy a bátyja történetét valaha is megírná, majd a dolognyelvet radikálisan megbontó váltás következik a 81.-re: *„Rólam mikor írsz történetet? Soha, dűnnyögi kedvesen.”* (80.) *„(Sok évvel később) Sok évvel később, anyám már réges-rég elhagyta apámat, aki fél új feleségével élt együtt az újjalotai lakótelepen (...) fáradt, öreg hidegséggel ejtette az arcomba: Tudom, hogy te voltál, menj innét, menj innét el.”* (81.) Ugyanakkor ez a kapcsolat is értelmezhető asszociatívként, hogyha a „történet” kifejezést a szándéktalan testvérgyilkosság indexének fogjuk fel, de ez az asszociatív kapcsolódás már nem dolognyelvi, hanem azt felszámoló. A 81. oldal körmondatában az idő „kitágul”. Ez az elbeszélés lineárisan halad, az autodiegetikus narráció múlt idejében, kauzalitásról ugyanakkor mégsem beszélhetünk, hiszen a körmondat halmozó szerkezete nem a testvérgyilkosság motívumából építkezik, hanem leíró intenciójú

betoldásokkal késlelteti azt. Ez a körülíró grammatikával reprezentált emlékezetszerkezet már nem a személyes múlt „jelentésének” dolognyelv általi „identikus” megragadásaként pozicionálja a leírást, hanem a körmondat a különböző nyelvekként működtetett emlékezet *eltávolító, elvétő* mivoltára figyelmeztet. Az elbeszélő a 81. és a 88. oldal között ugyan visszahajlítja a narrációt a megszokott beszédmódba, de a narráció előrehaladását már nem a szenzuális „dologi tapasztalatok”, hanem a narrátor által idősíktól függően másolt, illetve olvasott evangéliumi szöveghelyek által indukált asszociációk mozgatják. A 81. és 82. oldal közötti időbeli váltás Mári motívumán keresztül szembehelyezkedik a dolognyelvvel is: a csókjelenetre már a 12. oldalon történt utalás, az azonban a jelenet szenzualitását csak a „rózsaszínű” jelzőben ragadta meg. A 82. erotikus mozzanatának színélményként való leírásában azonban (ami addig a „kiszéjű”, és így a hit attribútuma volt) hozzátapad a gyilkosság helyszínét jelölő dolgokhoz (patak, nyál, kő stb.), és így módon referenciálisan rögzíthetatlenné teszi a leíró mnemotechnika tapasztalatait. A 83. oldalon indul meg a „*Gyáva a szívem*” ismétlésével a narratív nyelvet dolognyelvbe visszahajlító mechanizmus. A részlet regényidőn kívüli, meditatív hangoltságú, és itt hangzik el (*a Kardozós-változatból* vett intertextussal) a legközelebbi ima-meghatározás: „*Az ima a szív emlékezetének gyakori ébresztgetése*”. Az ima diskurzusa így a bűntudat és az emlékezet diskurszához kötődik a szöveg önértelmezése szerint. Kérdésként a regényvégi hitparadoxonok merülnek fel, és ezek összekapcsolódnak az „élet folytathatóságával” és ezáltal a történet(iség) továbbírhatóságára, mint önmeghatározási formára tett metareflexív szólammokká válnak. (pl. „Hogyan tovább?”, stb.)

A passiójelenet így nem egyszerűen csak anticipálja Péter halálát, hanem a nyelvet mint világkonstruáló erőt ismeri el, ismét fölérendelt szerepben tűnik fel a cselekményhez képest. Ezáltal viszont az értelmezés előtt elzárul annak a lehetősége, hogy a leíró dolognyelvet valamely esemény mimetikus képeként olvassa, hiszen szerkezete

nem jel-jelölt viszonyban áll az emlékezet irányával, hanem a jelölők belső, egymáshoz retorikai módon rendelődő hálózatát mutatja fel. Ugyanakkor a dologi kép(zet) értelmének rögzíthetősége is megkérdőjeleződik, hiszen Péter a vízen járást, mint optikai csalódást mutatja be: *„Nem kérdés, hogy milyen ceruzát használjak. A gepárdost. (...) Vala pedig három órákor, mikor megfeszítenének vala engemet”* (86.) *„Ráfeszítem magam a köre, ahogy kérte. (...) De ne csak engem nézzél, hanem hátrébb a vizet, a kettőt egyszerre. Hol állok? Nem olyan mintha a vízen?”* (87.)

A konkrét halálesetet elbeszélő 88. oldalra a visszahajlítás látszólag teljes, de a szöveg korábbi jelentés-tapasztalatai és motívumai felől ez a visszahajlítótság csak mint grammatika hasonlóság tud érvényesülni. Péter vízbefúlását a vizuális, auditív és taktilis benyomások egymásutánjában beszéli el, ugyanakkor a profán halál leírása a nyelvi redukció ellenére is konnotálja a kereszthalált: *„Széttárja a karját, fordul kifelé és fölfelé, ijedt kiáltás helyett sírásos sóhaj.”* (88.) Az ábrázoló figyelem és az elbeszélői nyelv általi retorikus (át)értelmezés közti kiasztikus viszonyban Péter halála után a dolognyelv az értelmezés számra identitást vált. Olyan „grammatikai térré” változik, ahol az elbeszélés az eseményekbe nem „belelát” hanem előállítva feloldja magában, rögzíthetetlenné téve ezzel a gondviselő istenképet és az önértelmezést is.

A regény vége felé egyre inkább a lejegyzett bibliai passzusok szervezik az oldalak kapcsolódását, az evangélium szavai artikulálják a dologi tapasztalatot. Ehhez tartozik, hogy az elbeszélő bátyja füzetében folytatja az evangélium lejegyzését. Esterházy talán legismertebb „másolatáról”, Ottlik *Iskola a határon*jának egy lapra történő leírásáról Balassa Péter jegyzi meg: *„Az áhitatot materializálja (...) tárgypilánattá, látomássá formálja a folyamatos verbális látomást. A legnépesebben beszédes értelmezés a műről (...) Mély értelme, hogy műben és alkotásfolyamatban mindig megmarad valami, ami a másokra*

emlékeztet.”⁶ Márk evangéliumának a másolása természetesen nem abban a képzőművészeti értelemben tárgypillanat, ahogy az Ottlik-lap, de a kereszthalál háromszori szóról szóra történő megjelenítése, majd az ige passió utáni újrakezdése, mint a *Márk-változat* zárata egy imádságszerű, végtelenített, szerzetesi cselekvésként tünteti fel az evangéliumot és az elbeszélői munkát. Ezt a benyomást erősíti az is, hogy a patakparti testvérgyilkosság előtt az evangélium Péter által készített másolatát a dolognyelvű elbeszélő perspektívájából „olvassuk”, így az nem mint hangzó szöveg, hanem mint *látványként dologiasult szöveg* kerül előtérbe, valamint szavak és dolgok e khiasztikus viszonyát viszik színre a szöveg paratextuális vonatkozásai is: az oldalszám nem csak a megszokott jobb alsó sarokban kap helyet, hanem az oldalak eleji iniciálék formájában is. Ez már önmagában a Biblia verseinek számozási tipográfiájára emlékeztet. A „hagyományos” és az iniciálékban írt oldalszám a regényvégi másolásig megegyezik (nem szokványos módon a törzsszöveg első oldalának sorszáma is 1., nem pedig a szokványos 7., 9. stb...), utána viszont elcsúszik: az iniciálékban 100., az oldalszám helyén 101., 102., stb... olvasható, ez a transzgresszív mozzanat szintén a világon nyomot hagyó, saját teréből kiléptetendő cselekvésként szituálja az elbeszélést.

A passió az olvasat számára anticipálja, illetve az ige immáron az elbeszélés szemiológiai terében működő jelölői maguk is barthes-i értelemben konnotálják Péter halálát, illetve az elbeszélő fő kérdését: „*Én Istenem én Istenem, miért hagytál el engemet*”. A fenti folyamattal párhuzamosan a dolognyelv háttérbe szorulása teret enged a történelmi tapasztalat szövegszerű begyűrűzésének is, ez pedig a huszadik századi hit legnyomasztóbb kérdését implikálja több szereplő esetében is (és e kérdés(ek) elbeszéltekbe olvasztása szintén kikezdi az elbeszélői hangot): hogy lehet azután hinni Istenben, hogy ilyesmi megtörténhet? Péter halála értelmezhetetlenek a Nagymamától tanult, az

⁶ BALASSA Péter. *Egy regény, mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon* = B. P., *Segédigék: Esterházy Péter prózájáról*, Bp., Balassi, 2005, 73-75.

identifikációra fókuszáló hit szemszögéből – akárcsak a huszadik század borzalmai. Azonban az ateizmus továbbra is a „független” identitás mindenáron való fenntartását jelentené, azzal a felszínes különbséggel, hogy a fenntarthatóság magját nem a hit, hanem az Isten tagadása jelenti, ezzel viszont a Péter halála körüli legfőbb probléma, a testvérgyilkosság nem megoldódik, hanem eltussolódik. Péter munkájának folytatása nem egyszerű vezeklés. A narrátor saját különállásának megragadhatóságával is leszámol, elmosva a határt önmaga és nyelvi előzményei között. Egyszerre világkonstruáló és –ábrázoló nyelvhasználata felszámolva-hitelesíti kimondóját, aki nem mint történeti konstrukció, és nem is mint „egyedüli példány”, hanem a kettő közötti egymásba kérdés lezárhatatlan folyamatában alakul. Ez a tapasztalat az Esterházy-prózapoétika dilemmáinak, és az „EP-idézet” kultúrateremtő erejét is színre viszi. A lejegyzés és a lejegyzettek értelemirányai szétválaszthatatlanok az interpretáció számára, míg a cselekvés a feltétel nélküli hit pozíciójából tett autentikus tanúságtétel, a lejegyzettek a fent leírt módon a hit mélyén rejlő kételkedés indexei, a paradoxont a regényszárlat nem feloldja, hanem véglegesíti. Így az egyes szám első személyben lemásolt evangélium, mint szöveg(előzmény), Barthes értékfelmérő tipológiája szerint „olvashatóból írhatóvá” válik: a bemásoltakkal való találkozás az interpretációt is a cselekvő kétely állapotába helyezi. Nem elégedhet meg a jelentettek elutasításával, vagy elfogadásával, saját, önmagát kreatív módon megkérdőjelezni képes teljesítményére van bízva, hogy a bibliai szöveget „elfogadja-e érvényes erőnek⁷ világában”.

⁷ BARTHES, Roland *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán. Bp., Osiris, 1997 (*Horror Metaphysicae*), 17.

BIBLIOGRÁFIA

- BAGI Zsolt *A szószerintiség regénye. Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*. Jelenkor 2015/2, 221–227.
- BALASSA Péter. *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon* = B. P., *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*, Bp., Balassi, 2005, 72–79.
- BARTHES, Roland *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán. Bp., Osiris, 1997 (Horror Metaphysicae).
- ESTERHÁZY Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*, Bp. Magvető, 2014.
- RADNÓTI Sándor *A süketnéma Isten. Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat*. Holmi 2014/9, 1090–1097.
- PETHŐ Anita „És az Ige előtt mi volt?. Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat”. Bárka 2014/6, 103–105.
- SZIRÁK Péter *A néma és a beszédes hit tanúsága, Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A Márk-változat* Alföld 2015/4, 97–102.

HAJDU ILDIKÓ

Jerusalaim és Pilátus Bulgakov
A Mester és Margarita című regényében

Bulgakov *A Mester és Margarita* (1967) című regénye¹ két fő narratív szálra tagolható, melyeket a történetek terével jelölhetünk ki a legegyszerűbben – két város: Moszkva és Jerusalaim (a regényben Jeruzsálem neve helyett a Jerusalaim alak szerepel, ez, akárcsak Jézus nevének Jesua alakmása, azzal együtt, hogy felidézi a kanonizált újszövetségi hagyományt, el is távolítja magát tőle, ezáltal is nyomatékosítva a hagyomány újrateemtésnek a szöveg több szintjén megjelenő szándékát). A helyszín mellett azonban eltérést mutat a két cselekmény időbelisége, szereplői és narrációja, valamint a regény egészéhez való viszonya is.

A történetek párhuzamosan futnak, és már a fejezetek szintjén is látványosan elkülöníthetők egymástól, a négy Jerusalaimban játszódó fejezet (2., 16., 25., 26.) beékelődik a moszkvai történetszáiba,

¹ A dolgozathoz felhasznált magyar kiadás: BULGAKOV, Mihail, *A Mester és Margarita*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Budapest, Európa, 1993.

azonban a különböző motívumok, analógiák szoros kapcsolatot teremtenek közöttük.

A fő cselekményszálnak a Moszkvában játszódó, terjedelmesebb és összetettebb (több szereplővel, helyszínnel operáló és több, párhuzamos cselekményszálat magába foglaló) eseménysort tekinthetjük, ebbe ágyazva – mint „regény a regényben” – bontakozik ki a jerusalaimi történetszál, egyszerre szakítva meg a történesek menetét, és illeszkedve szervesen a moszkvai narratíva struktúrájába.

A Jerusalaim-regény magában is koherens narratívát alkot, amellett, hogy kiegészít, háttérül szolgál a moszkvai események számára, aktívan vissza is hat rájuk, értelmezi, új kontextusba helyezi őket.

A moszkvai történet szerint a Jerusalaim-regényt három forrásból, három moszkvai szereplő révén (Woland, Ivan, Margarita) ismerhetjük meg. A jerusalaimi szál négy fejezete – amely már számában is értelmezhető a négy evangéliumra való utalásként – a regény újraolvasásakor magától értetődően azonosul a moszkvai történet Mesternek nevezett szereplőjének regényével. Az azonosítás abból adódik, hogy a moszkvai narratíva szerint a 25. és a 26. fejezetekkel Margarita felolvasása által találkozunk, úgy ismerjük meg őket mint Mester regényének részletei.

Erre az azonosságra vonatkozóan azonban semmilyen biztosítéka nem lehet az olvasónak, hiszen amikor először találkozunk a Jerusalaimban játszódó történettel, még mit sem tudunk sem a regény, sem írójának létezéséről. Az első jerusalaimi fejezetet Woland (transzcendens, sátáni attribútumokkal felruházott figura²) közvetíti, a második pedig az örült Ivan Ponirjov álmával azonosul – tehát mind a két fejezet független Mestertől, megelőzi Mester felbukkanását, nem fikcióként jelenik meg. Mester Pilátus-regényének zárata ugyancsak problematikussá válik, mivel a 26. fejezettel nem ér véget a prokurátor

² Vö. SPIRA Veronika, *Megközelítések Bulgakov A Mester és Margarita című regényének értelmezéséhez (Poétika, emberszemlélet, értékek, létértelmezés)*, (internetes hozzáférés: http://www.spiraveronika.hu/bulg_muel_muert.pdf)

története, a Mester aktívan is beleavatkozik főhőse sorsába, szabadon engedi, de nem mint fiktív alakot, hanem mint valós történelmi figurát – ezzel végképp összemosva fikció és realitás, mítosz és valóság (a regényben eleve kétséges) határait, megkérdőjelezve általában véve ezeknek a kategóriáknak a relevanciáját, értelmezhetőségét.³

A Jerusailaimban játszódó fejezetek szövegének eredete bizonytalan, keretei behatárolhatatlanok. A Moszkva-regény narratívájában a szöveget közreadó szereplők mind a reális és a transzcendens világ határmezsgyéjén mozognak, kapcsolatban állnak a metafizikai erőkkel (vagy akár maguk is túlvilági erőket képviselnek), túllépnek a „normalitáson”.

A jerusailaimi történet státusza – a szöveg belső összefüggérendszerében, Moszkva „realitásában” – bizonytalan, ellentmondásokkal teli, hitelessége, elhihetősége megkérdőjelezhető; és meg is kérdőjeleződik bizonyos moszkvai szereplők által, (pl. Berlioz Wolandnak: *„attól tartok, senki sem erősítheti meg, hogy amit ön most itt elmondott nekünk, az valójában megtörtént”*),⁴ és ezt csak tovább erősíti a Moszkva-narratívában hangsúlyosan megjelenő hányattatott sorsa Mester által írt regénynek.

Azonban a moszkvai események szabályrendszerén belül a csodás eseményekhez hasonlóan Pilátus és Jesua jerusailaimi története is igazságként, valóságként prezentálódik. A Jerusailaim-regény Moszkva bizonyos szereplői számára mint autentikus történet jelenik meg, a kanonizált bibliai történetekkel szembeállítva, mint alternatív, ötödik evangélium.

Woland: *„mindabból, ami a négy evangéliumban meg van írva, semmi sem történt meg,”*⁵ *„... én magam is jelen voltam, amikor mindez történt. Ott voltam az oszlopcsarnokban Ponczius Pilátussal, később*

³ Vö. POPE, Richard F. W., *Ambiguity and Meaning in The Master and Margarita: The Role of Afraimius*, Slavic Review, 1977/1, 1–24.

⁴ *A Mester és Margarita*, 52.

⁵ Uo., 51.

*a kertben, amikor Kajafással tárgyalt, végül az emelvényen is, de titokban, hogy úgy mondjam, inkognitóban...*⁶

A két történetyszál az utolsó fejezetben (32. „Búcsú és örök nyugalom”) ér össze, egy köztes, időbeliségen kívüli, jellegét és funkcióját tekintve is purgatóriumszerű térben⁷ („*sivár, lapos, köves fennsík*”).⁸ Ez a köztes tér értelmezhető lét és nemlét, metafizikai és emberi-történelmi világ, fikció és realitás, valamint a két narratíva bizonytalan, elmozdítható határainak „fizikai” megjelenítőjeként is.

A több forrásból megismert Jerusalaím-regény koherens, zárt szöveget alkot, elbeszélői hangja egységes.⁹ Ez a hang és a jerusalaimi fejezetek elbeszélésmódja rokonítható az evangéliumi szövegek és János Jelenéseinek stílusával, narrációjával: kinyilatkoztatásszerűen és vízióként jelenik meg. Azonban – az evangéliumoktól eltérő módon – a „narrátor” személye nincsen konkretizálva, nem résztvevője, hanem csupán megfigyelője az eseményeknek.

A moszkvai szereplők nem törnek be Jerusalaím terébe, azonban Jerusalaím minduntalan befurakszik Moszkvába, befolyásolja a történeteket, a szereplők viszonyulását egymáshoz és önmagukhoz (pl. a moszkvai elbeszélő hang szerint Margarita: „*fennhangon, dallamosan ismételtetett egyes mondatokat, amelyek kiváltképp tetszettek neki, és váltig állította, hogy ebben a regényben az ő élete van megírva*”).¹⁰ A jerusalaimi történet immanens, magába záródó, a Jerusalaímban játszódó négy fejezet a moszkvai részek nélkül is értelmezhető.

Így, bár látszólag a Moszkva-regény a Jerusalaím-narratíva fölé tagolódik a szöveg strukturális hierarchiájában (a moszkvai történetből,

⁶ Uo., 52.

⁷ Ehhez ld. GLENNY Michael, *Existential Thought in Bulgakov's The Master and Margarita*, Canadian- American Slavic Studies, 1981/2-3, 238.

⁸ *A Mester és Margarita*, 476.

⁹ Ehhez ld. még SOLOMON, Howard *The Sin of Cowardice: The Mystery Behind Bulgakov's Ambiguity, Russian Literature*, 1998/2, 241–252.

¹⁰ *A Mester és Margarita*, 176.

a moszkvai szereplők által bomlik ki a jerusalaimi), Jerusalaim mégis megelőzi Moszkvát, mivel a moszkvai szereplők Jesua és Pilátus történetének folyamatos interpretálásával, kontextualizálásával kapcsolatot teremtenek saját életük és a jerusalaimi események között, a moszkvai események Jerusalaim felől, Jerusalaim kontextusában válnak értelmezhetővé.

A Jerusalaim-regény ily módon való megjelenése/megjelenítése kettőséget, paradox értelmezési lehetőségeket generál.

Egyfelől úgy is értelmezhető, hogy Mester és a többi szereplő ugyanabba a kollektív történelmi tudatba, emlékezetfolyamba kapcsolódik be, amelyet Woland közreműködése segítségével a transzcendens szféra is legitimál – így alapozva meg egy alternatív történeti hagyományt a kanonikus változattal szemben. A moszkvaiak összeolvassák a Jerusalaim-regényt saját sorsukkal, önértelmezésükkel, Pilátus történetét nem mint egyedi esetet, hanem mint *általános* emberi tapasztalatot értékelik, ezzel teret engedve a történet parabolisztikus értelmezésének is.

Másfelől a részletgazdag, pontos leírás a jerusalaimi történések *egyedi* voltát emeli ki. Hangsúlyossá és reflektálttá válik az elbeszélés, a jerusalaimi történet megkonstruáltsága is. Erre – a történet eredetének bizonytalansága mellett – a jerusalaimi fejezeteket elbeszélő, beazonosíthatatlan hang is felhívja a figyelmet, kiemelve saját eredetének homályosságát, behatároltságát, tudásának korlátozottságát – „*Hogy hová ment Júdas két gyilkosa, nem tudja senki...*”¹¹ – annak ellenére, hogy általában „mindentudónak” látjuk, szabadon ugrál a szereplők között és ismeri legbenső, talán még önmaguk számára sem világos motivációikat. A narrátor különösen részletesen jeleníti meg a szereplők testének legapróbb változásait, amelyek szimbolikus, önmagukon túlmutató tartalommal is telítődhetnek (pl. „*Sötét vérhullám tolult fejébe, nyakába, vagy talán valami más történt – elég*

¹¹ *A Mester és Margarita*, 398.

az hozzá, arca elveszítette sárgás színét, sötétvörösre pirult, és szeme mintegy visszahúzódott üregébe.”¹²).

Emellett rendkívüli részletességgel, precizitással ismerteti a Római Birodalom viszonyait, számol be a római hadsereg csapatainak mozgásáról, állapotáról is – „*Most egy szőke szakállas dalia állt a helytartó elé, sisakforgóján sastoll, mellén villogó arany oroszlánfejek, kardja markolatán ugyancsak aranylapocskák, háromszoros talpú saruja térdig fűzve, bíborpalástja bal vállára vetve. A légió parancsnoka volt, a legatus. A prokurátor megkérdezte tőle, hol tartózkodik a sebastei cohors. A legatus közölte, hogy a sebasteiek a hippodrom előtti teret vették körül kordonnal, mivel ott fogják kihirdetni a népnek az ítéletet a bűnösök felett.*”¹³

A moszkvai részekre jellemző dinamikus, sok szereplővel operáló, cselekményközpontú ironikus-komikus, transzcendens erővel és misztikával átitatott narrációval¹⁴ szemben Jerusalemban egy leírásokkal és aprólékos részletezéssel teli realisztikus, filozofisztikus elbeszélés bontakozik ki. Kevés a szereplő és a történés, a karakterek interakcióira és lelki folyamataira helyeződik a hangsúly. Amellett, hogy kihasználja az olvasó kulturális tudását és a biblikus teret, a Jerusalemban-regény hangsúlyosan el is határolódik az evangéliumok szövegétől, demitizál, pontosabban *remitizál*, új mitológiát, értelmezési lehetőséget („fénytörést”) ad az eseményeknek, az alternatív evangéliumi történetben a történetek realisztikusan vannak ábrázolva, a Bibliából ismert szereplők humán oldala kerül előtérbe.¹⁵

¹² Uo., 34.

¹³ Uo., 214.

¹⁴ vö. BORISZ M. GASZPAROV, *A Mester és Margarita* motívumszerkezete, *Medvetánc*, 1988/1, 69–91.

¹⁵ Ehhez ld. még KRASZTEV Péter, *Mítosz, semmi más (Irodalom, film, hétköznapi Közép- és Kelet-Európában)*, Bp., Seneca, 1997. és LOSZEV, Alekszej, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000.

A jerusalaimi narratívában új, a szövegtesten kívüli síkra helyeződik a transzcendens jelenlét – ellentétben a moszkvai világgal, ahol a természetfeletti szereplők és jelenségek aktívan és közvetlenül részt vesznek a cselekményben – Jerusalaiban a metafizikai szféra csak indirekt módon, a fény-árnyék szimbólumrendszeren keresztül van jelen.

A természeti jelenségek, „erők” utalnak a természetfelettre, a környezet változásai metafizikai erőket asszociálnak.

A jerusalaimi történetek egy napja alatt végigkísérjük a nap útját a horizonton. A Nap mellett más égitestek (Hold, hajnalcillag stb.), valamint természeti jelenségek (pl. a zivatar) is metafizikai tartalommal telítődnek a szövegben. A transzcendens szféra és a meteorológiai jelenségek kapcsolata válik láthatóvá akkor is, amikor Lévi Máté Jesua istenét átkozza.

A narrátor megjeleníti a szövegben Lévi elvárásait – amelyek szintén a természeti jelenségekkel hozzák kapcsolatba az isteni harag megnyilvánulását: *„Hunyorogva várta a tüzes nyilat, amely most mindjárt lesújt reá az égből, és agyonvágja. De az isten nyila nem csapott le, és Lévi Máté tovább szórta dühödt átkait, szidalmait az ég felé.”*¹⁶

Azonban – bár nem teljesítve be a Lévi által elvártakat, sőt, mintegy megtréfálva a volt vámszedőt, azzal ellentétes módon megnyilatkozva – az égi hatalom a természeti jelenségek közvetítésével, ezen az indirekt csatornán keresztül kommunikál – *„Ekkor fuvallat érte a volt vámszedő arcát, valami megzörrent a lába alatt. Újabb légáramlás érkezett, Lévi felnyitotta szemét, és meglátta, hogy a világ – átkai hatására, vagy ettől függetlenül – megváltozott. A nap eltűnt, anélkül, hogy lejutott volna a tengerig, amelyben esténként alábukott. Viharfelhő nyelte el, amely nyugat felől támadva kérlelhetetlenül közeledett.”*¹⁷

Ebből az idézetből is kitűnik a jerusalaimi narrátor elbeszélő technikájának paradox mivolta – az olvasó sohasem nyerhet teljes

¹⁶ *A Mester és Margarita*, 223.

¹⁷ Uo., 223.

bizonyosságot, a vihar lehet csupán a véletlen műve, a jerusalaimi metafizikai szféra létezése soha nem nyer (a jerusalaimi világon belül) tökéletes bizonyosságot, a narrátor csupán sejtet, reflektál arra, hogy a természetfeletti erő – ha létezik egyáltalán – jelekkel kommunikál, és ezeknek a jeleknek az interpretációja koránt sem egyértelmű.

Különösen fontosak a fény-árnyék referenciák a Jerusalaim-regény fejezeteinek elején és zárlatában. Kijelölik – a Nap égi helyének megnevezésével – az aktuális fejezet idejét, a fejezetek mindig leírással kezdődnek és érnek véget. Ezek lassítják az elbeszélés menetét, kihangsúlyozzák az elbeszélői pozíciót, a szöveg megalkotottságát, keretezik az eseményeket, tagolják a szöveget, valamint a szereplők világához képest tágabb perspektívát adnak, utalva a transzcendens szférára.

A fény árnyék szimbolika nem azonos a keresztény hagyomány Jó-Gonosz dichotómiájával, sem a fény, sem az árnyék jelentése nincs stabilizálva. Az, hogy ezeknek a jelenségeknek a pozitív vagy a negatív jelentéstartalma helyeződik előtérbe, Pilátus aktuális nézőpontjától függ. A fény pl. jelenthet világosságot, megváltást, de helyenként bántóan, égetően erős napfényként is megjelenhet: *„a nap, amely különösen kegyetlenül perzselte a várost azokban a napokban”*¹⁸ – ekkor az árnyék képviseli az enyhülést, a biztonságot Pilátus számára, szeretné, hogy *„menedéket keressenek a tűző verőfénytől.”*¹⁹

Nem egyértelmű szimbolikus jelentéstöbblettel telítettek, utalhatnak akár arra a Woland által megfogalmazott világszemléletre is, miszerint a fény és az árnyék egymást kiegészítő ellenpólusokként léteznek. (*„mivé lenne az általad képviselt jó, ha nem volna gonosz, és hogyan festene a föld, ha eltűnne róla az árnyék? Hiszen árnyékot vet minden tárgy, minden ember, kivétel nélkül.”*)²⁰

¹⁸ Uo., 39.

¹⁹ Uo., 40.

²⁰ Uo., 452.

Fejezet	Eleje	Vége
2. fejezet <i>Ponczius Pilátus</i>	„A tavaszi Niszán hónap tizennegyedik napján, kora reggel Judea prokurátora, Ponczius Pilátus...” ^a „a megvirradó nap nem sok jót ígért” ^b	„Délelőtt tíz órána járt az idő.” ^c
16. fejezet <i>A kivégzés</i>	„A nap már délutánba hajlott a Koponyahegy fölött, amely hegyet kettős örlánc vette körül.” ^d	„Hol eltűnt a sötétben, hol újra előbukant a villám remegő fényében.” ^e „A hullákat csapdosta, verte a zápor. Sem Lévi, sem Jesua teteme akkor már nem volt látható fenn a dombtetőn.” ^f
25. fejezet <i>Hogyan próbálta a helytartó megmenteni a Keriáth-béli Júdást</i>	„A Földközi-tenger felől érkező sötétség eltakarta a helytartó szeme elől a gyűlölött várost” ^g „A félelmetes felleg a tenger felől érkezett, a tavaszi Niszán tizennegyedik napján, estefelé.” ^h	„A helytartó csak akkor vette észre, hogy a nap leáldozott, s beállt a szürkület.” ⁱ
26. fejezet <i>A temetés</i>	„Talán a szürkület volt az oka, hogy a helytartó külseje hirtelen megváltozott.” ^j „Közelgett az ünnepi éjszaka, az esteli árnyak megszokott táncukat járták...” ^k	„A hajnal csendjét csak a kertben őrt álló katonák halk léptei törtek meg. A hold megfakult, az ég túlsó felén halvány foltocská fehérlött: a hajnalszillag. A mécsesek réges-rég kihunytak.” ^l „Így érte Niszán hó tizenötödik napjának virradata Ponczius Pilátust, Judea ötödik prokurátorát.” ^m

^a *A Mester és Margarita*, 22.

^b Uo., 22.

^c Uo., 50.

^d Uo., 213.

^e Uo., 227.

^f Uo., 228.

^g Uo., 375.

^h Uo., 388.

ⁱ Uo., 375.

^j *A Mester és Margarita*, 388.

^k Uo., 388.

^l Uo., 414.

^m Uo., 415. A (nap)fény és a sötétség/árnyék hangsúlyos jelenlétére a regényben hívja fel a figyelmet Gareth Williams (WILLIAMS, MICHAEL, *Existential Thought in Bulgakov's The Master and Margarita*, *Canadian-American Slavic Studies*, 1981/2-3, 240–43) tanulmánya is. Williams a fény-árnyék kettősséget a regény manicheista olvasatával, a világ dualista (wolandi-jesuai) felfogásával kapcsolja össze, és az egész regény szövegére vonatkoztatja. Kiss Ilona (KISS ILONA, *Etika és poétika „A Mester és Margarita”-ban*, *Medvetánc*, 1988/1, 49–69.) is ezt a „bulgakovi emberképet” emlegeti, amely nem az Abszolút Jóról és Rosszról szól, hanem a másik ember morális arculatának meghatározásának képzelenségét, kategorizálhatatlanságát mutatja meg.

Azonban a fény-árnyék váltakozás nem csupán a dualista világképpel, hanem Pilátus lelki dinamikájával is összefüggésbe hozható – a jerusalaimi természeti jelenségek hatással vannak a helytartó pszichéjére és egyszersmind le is képezik azt. Ezt a kapcsolatot fejezi ki Pilátus egyik állandó jelzője a „*csillagjós király fia*”,²¹ valamint utalhat arra a középkori kódexekben kialakult mítoszra, miszerint Pilátusnak felmenői között voltak asztrológiával foglalkozó tudósok is.²²

A fény-árnyék váltakozás párhuzamos Pilátus belső jellemfejlődésével, hangulatával, lelki változásaival, ami szimbolikusan a helytartó testére is kihat: „*Talán a szürkület volt az oka, hogy a helytartó külseje hirtelen megváltozott. Szinte szemlátomást megöregedett, megörnyedt, s azonkívül gondterheltnak is látszott*”.²³

Pilátus alakja több rétegből tevődik össze.²⁴ A helytartó karakterének alapja maga a történelmi személy, de Bulgakov rugalmasan kezeli a történelmi adatokat, saját elgondolásához igazítja őket (így fordulhat elő, hogy Pilátus ötödik helytartóként szerepel a regényben – ami alakjának „az apokalipszis ötödik lovasaként” való értelmezését is erősítheti – annak ellenére, hogy ez nem egyezik történelmi tudásunkkal, miszerint Pilátus Júdea hatodik helytartója volt²⁵). A történelmi tények fiktív elemekkel keverednek, pl. Tiberius alakja és Capri szigete a diktatórikus, elnyomó hatalom jelképeivé válnak Pilátus számára, meghatározó motívumai lesznek a karakter belső lelki konfliktusának.

²¹ Ld. *A Mester és Margarita*, 404.

²² QOSE, Belfore, *The Figure of Pontius Pilate in the Novel The Master and Margarita by Bulgakov Compared with Pilate in the Bible*, Kairos: Evangelical Journal of Theology 2013/1, 58.

²³ *A Mester és Margarita*, 414.

²⁴ Ehhez ld. még QOSE i. m. 60–62.

²⁵ Vö.: David M. BETHEA, *The Master and Margarita: History as Hippodrome = The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.

Pilátus alakjának viszonya a bibliai történethez nem kevésbé ellentmondásos. Már maguk a szereplők, a helyszín és a beszéd-mód megidézik az evangéliumot, így az ettől való eltérések válnak nyomatékossá.

A helytartónak Máté evangéliumával ellentétben nincsen felesége, hangsúlyosan egyedül van, a Bibliában Pilátust a felesége inti arra, hogy nem kellene elítélnie Jézust, *A Mester és Margarita* jerusalaimi történetének központjában pedig Pilátus magánya, lelkiismeret-furdalása és büntudata áll, a helytartó nem „mossa kezeit”, hanem megpróbálja jóvátenni hibáját, küzd a lelkiismeretével.

Ennek a folyamatnak a leképeződéseként értelmezhetők a további eltérések is a bibliai szövegtől. A Jézus halálát okozó lándzsaszúrást az evangéliumok közül csak Jánosé említi,²⁶ és csak Krisztus halála utánra teszi, viszont a regény szerint a Pilátus parancsára történő lándzsaszúrás öli meg Jesuat, véget vetve ezzel a szenvedésének; valamint Júdás sem öngyilkos lesz, az ő halála is Pilátus hatására következik be.

Pilátusa alakjának legfontosabb rétege – felülírva mind a történelmi, mind a biblikus dimenziót – a fiktív személyiség. A szöveg a helytartó lelkében lezajló pszichológiai folyamatokra koncentrál, amelyek a Jesuával való találkozás és dialógus hatására indulnak meg. Pilátust a Jesuával való interakció zökkenti ki közönyéből, kiüresedtségéből, a helytartó egyre fokozódó figyelemmel kíséri Jesua szavait.

Ez egyértelműen megnyilvánul Pilátus szemének részletes leírása, tekintete változásának bemutatása által. A helytartó szeme szimbolikusan érzéseinek, gondolatainak, viszonyulásainak „tükrévé” válik, a figyelemirányulás, attitűdváltozás Pilátus tekintetén keresztül válik egyértelművé, megragadhatóvá.

A jerusalaimi cselekmény elején a prokurátor ürességének, érdektelenségének megjelenítője a tekintet: „*a prokurátor nem nézett senkire*”.²⁷ A helytartó Jesua vallatása során egyre fokozódó, majd teljes

²⁶ Jn. 19,34

²⁷ *A Mester és Margarita*, 22.

figyelemmel követi a rab szavait, tekintete, hozzáállása, világlátása, értékhierarchiája egymással párhuzamosan változnak meg – „*duzzadt szemhéja kissé fölemelkedett, szenvedéstől hálgyogos fél szeme a rabra tekintett*”,²⁸ végül pedig „*már két szenvedő szem tekintett a rabra súlyos szemhéja alól*”.²⁹ „*Pilátus sandán, gyanakodva fürta bele tekintetét a fogolyéba, és szemében már nyoma sem volt a homálynak, felvillant benne a mindenki által jól ismert szikra.*”³⁰ – a helytartót aktivizálják, kibillentik közönyéből Jesua szavai.³¹ Az ítélethirdetéskor pedig a büntudat, a megbánás megjelenítője, előrevetítője Pilátus szemének leírása: „*Behunyta a szemét. Nem azért, mert a nap vakította, ó, nem! Azért hunyta be, mert nem akarta látni az elítélteket...*”³²

Pilátus egyéb testi változásai, arczordulései is reprezentálják a prokurátor belső konfliktusait, vívódását, büntudatát – „*Istenek, istenek, miért büntettek engem?... Igen, semmi kétség, ez megint az a leküzdehetetlen, szörnyű betegség... a migrén, a hemicrania, a féloldalas főfájás... nincs ellene orvoszer, nincs töle menekvés... a legjobb, ha meg sem mozdítom a fejem...*”³³ – adja közre Jerusalaím narrátora a prokurátor gondolatait, a betegség is isteni jel lesz, amely Pilátus bűnének következményeként prezentálódik, azonban pontos tudása az olvasónak ebben az esetben sem lehet. Pilátus testének jellemzésekor is azt a technikát alkalmazza a jerusalaími narrátor, mint a transzcendens jelenlét sejtetése esetében: valamely külsődleges, mindennapos jelenségnek tulajdonít mélyebb, szimbolikus tartalmat.³⁴

²⁸ Uo., 26.

²⁹ Uo., 26.

³⁰ Uo., 30.

³¹ Vö.: WRIGHT, Colin, *Mikhail Bulgakov's Developing World View*, Canadian-American Slavic Studies, 1981/2-3, 151–166.

³² *A Mester és Margarita*, 47.

³³ *A Mester és Margarita*, 22.

³⁴ Ehhez ld. még RZHEVSKY, Leonid, *Pilate's Sin: Cryptography in Bulgakov's Novel, The Master and Margarita*, Canadian Slavonic Papers, 1971/1, 1–19.

A jerusalaimi cselekmény középpontjában Pilátus és Jesua párbeszéde, valamint a helytartó attitűdváltozása áll. A fókusz végig Pilátuson marad, Jesua filozófiája, elítélése és kereszthalála csupán a lelki dilemma háttéréül, motivációjául szolgálnak. A szövegben Jesuának is az emberi mivolta van kiemelve, bár története felidézi a bibliai Krisztus-alakot, Jesua karaktere viszont meg van fosztva minden isteni jellegtől, nem mint próféta, hanem mint egyszerű „*vándorfilozófus*” jelenik meg.

Erőteljesen megnyilvánul a két szereplő értékrendje közötti eltérés a hatalomhoz, a római adminisztrációhoz, politikai gépezethez való viszonyulásuk különbözőségében. Pilátus beszéde és viselkedése igazodik a hatalom elvárásaihoz, római hivatalnokként kiszolgálja a rendszert (minden más meglátása ellenére), alkalmazkodik ahhoz. Hozzá van szokva, hogy valódi gondolatait, érzéseit elrejtse – ez nyilvánul meg a Kajafással való párbeszédében is. Formálisan mindkét fél elrejtí a másik elől valós szándékait, a hatalmi játszmák bonyolult (explicit módon nem kifejezett) jelei alapján azonban mégis megértik egymást („*A prokurátor előre tudta, hogy a főpap így fog válaszolni, feladata azonban abban állt, hogy kimutassa: ez a válasz megdöbben-ti. Művészien megjátszotta a meglepetést. Szemöldöke felszaladt gögös homlokára, álmélkodva nézett a főpap szeme közé.*”)³⁵

Jesua azonban nem vesz részt ebben a színjátékban, szerinte „*Igazat mondani könnyű és kellemes*”.³⁶ Ő Pilátus minden igyekezete („*Mondtál-e valaha valamit a nagy császárról? Válaszolj: mondtál, vagy... nem mondtál? - A „nem” szót valamivel erősebben megnyomta, mint ahogy a legfelső bíróhoz illik, s tekintetével mintha valamilyen gondolatot akart volna közölni a rabbal*”)³⁷ ellenére sem hajlandó a túlélés érdekében hazudni, nem reagál a rávezető kérdésekre, figyelmeztető pillantások-ra („*Ki tudja, mi történt Judea helytartójával, de arra vetemedett, hogy*

³⁵ *A Mester és Margarita*, 40–41.

³⁶ Uo., 35.

³⁷ Uo., 35.

*fölemelje kezét, mintha a napsütés ellen akarna védekezni, és tenyere védőpajzsa mögül intő, figyelmeztető pillantást küldjön a rab felé”)*³⁸ egyszerűen, természetesen fejezi ki magát.

Pilátus ennek az igazságra alapuló, normasértő kommunikációnak a hatására kizökken, „kiesik a szerepéből”, és azon veszi észre magát, hogy túlzottan nyílttá, sebezhetővé válik – ez a személyiségében bekövetkező változás első momentuma (*„Istenek! - gondolta magában eközben a helytartó. - Olyasmit kérdezek, ami egyáltalán nem tartozik a dologhoz... az agyam cserbenhagy...”*)³⁹).

Jesua “hite” – legalábbis megnyilvánulásai, a Pilátussal való beszélgetéséből kinyerhető elvei alapján – aköré a princípium köré szerveződik, hogy *„Rossz ember nincs a világon”*. Ebben a beszélgetésben még nem egy kidolgozott morális értékrendszerrel, hanem csupán a vándorfilozófus elveivel és értékeivel találkozunk. Patkányölő durvasága és kegyetlensége ellenére is *„jó ember”*, *„csak persze boldogtalan”*, illetve Júdást sem ítéli el a *„jámbor filozófus”*.

Pilátus igazságként ismeri fel Jesua szavait, értékrendszerében radikális fordulat következik be, a hatalom által megszabott „etika” és elvek relativizálódnak, elfogadásuk nem automatikus többé.⁴⁰ Pilátus kibillen közönyéből, passzivitásából, elkezd kialakítani önálló bűnfogalmát és értékkategóriáit, és a Lévi Mátéval lefolytatott beszélgetésben már mint Jesua követője határozza meg önmagát.⁴¹

Nem Jesua, hanem Pilátus lesz az első, aki jutalmaz és büntet, Pilátus alkot a krisztusi eszméből törvényt, a helytartó bünteti meg Júdást, jutalmazza Lévi Mátét, és ítéli el saját magát. Pilátus büntudata nem Jesua értékrendjéből, hanem saját lelkiismeretéből fakad:

³⁸ *A Mester és Margarita*, 35.

³⁹ Uo., 28.

⁴⁰ vö. SPIRA Veronika, *A bulgakovi etika és „teológia” néhány vonása A Mester és Margaritában különös tekintettel Kantra, Bergyajevre és Dantéra* (internetes hozzáférés: <http://www.spiraveronika.hu/Bulg-etika.pdf>)

⁴¹ *A Mester és Margarita*, 414.

„...igyekezett megérteni, miért is gyötrődik. Hamarosan megértette, de mindenáron áztatni akarta magát. Holott világosan felismerte, hogy valamit elmulasztott, elszalasztott egy visszahozhatatlan alkalmat, és most aprólékos, jelentéktelen, és főleg: megkésett tevékenységgel akarja jóvátenni mulasztását”.⁴²

Ezen a ponton, a felelősségvállalás, valamint a választás szabadsága, de ugyanakkor kényszerűsége kapcsán rokonítható Bulgakov műve az egzisztencialista filozófia fogalmaival. Pilátus belső dilemmája, kérdési párhuzamba állíthatóak az egzisztencializmus kérdésfelvetéseivel.⁴³ A prokurátor magára van hagyva, döntenie, választania kell, és nem hagyatkozhat többé környezetének értékrendszerére. Glenny tanulmányában Sartre filozófiájával hozza kapcsolatba a bulgakovi problémafelvetéseket, ebben az értelmezésben a Pilátus esetében hangsúlyos „gyávaság” a sartre-i „rosszhiszeműséggel” válik rokoníthatóvá.⁴⁴

Pilátus helyzete vonatkoztatható a '20-as, '30-as évek Moszkvájának sztálinista diktatúra által elnyomott társadalmára is, belső konfliktusa, morális dilemmája kihat a moszkvaiak, különösen Ivan jellemfejlődésére is.⁴⁵ Ivan hatalomhoz való viszonyának megváltozásában, a kritikus attitűd kialakulásában, a morális öntudatra ébredésben Pilátus útját követi végig. Az igazságosság eljövetelet, a jóra való törekvés értelmességét és lehetségeségét reprezentálják a moszkvai és a jerusalaimi részek apokalipszis-utalásai is.⁴⁶

Ezek mellett, hogy egy újabb motivikus kapcsolatot teremtenek a két narratíva között, a két történelmi időpillanatot is összekötik, mind a moszkvai, mind a jerusalaimi részek értelmezhetőek egy-egy

⁴² Uo., 389.

⁴³ GLENNY, *i. m.*, 241-243.

⁴⁴ Id. ehhez még SOLOMON *i. m.* 248-249.

⁴⁵ vö. SZILÁRD LÉNA – KRASZTEV PÉTER, *A Mester és Margarita = Huszonöt fontos orosz regény*, szerk.: HETÉNYI ZSUZSA, Bp., Lord-Maecenas, 1996.

⁴⁶ BETHEA, *i. m.* 208-212

gondolkodási paradigma zárlataként. Míg Jerusalaumban ez a zárlat a keresztény világlátás eljövételét és reményét hordozza magában, addig a kereszténység haldoklásának lehetünk tanúi Moszkvában, ahol a hivatalos propaganda mindent elkövet a múlt elfeledtetésének érdekében.

Az apokaliptikus jelleget mindkét cselekményszál esetében erősíti az igazságszolgáltatás jelenléte, amit Jerusalaumban Pilátus (először a hivatalos hatalom reprezentánsaként, majd „önbíráskodó” jelleggel), Moszkvában pedig Woland⁴⁷ testesít meg. Ezt az értelmezési lehetőséget erősíti Pilátus lovas-katona múltjának hangsúlyozása, a hippodrom és a lószobrok többszöri említése a jerusalaimi részekben, illetve az utolsó fejezetben Woland és kíséretének ellovaglása is az apokalipszis lovasait idézi.

„Az éjszaka utolérte a kis lovas csapatot, felülről borult rájuk, és fehér csillagfoltocskákat hajigált szerte az elszomorodott égbolton. Sűrűsödött az éjszaka, velük együtt szállt, megragadva a lovasok köpönyegét, lerántotta róluk, és leleplezett minden csalást.”⁴⁸

BIBLIOGRÁFIA

David M. BETHEA, *The Master and Margarita: History as Hippodrome=The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

Dmitry BOSNAK, *The Three Stages of Evil The Writers in The Master and Margarita and the Rejection of Evil in Psalm 1*, Scando-Slavica, 2017/2, 212–226.

⁴⁷ vö. BOSNAK, Dmitry, *The Three Stages of Evil The Writers in The Master and Margarita and the Rejection of Evil in Psalm 1*, Scando-Slavica, 2017/2, 212–226.

⁴⁸ *A Mester és Margarita*, 474.

- Borisz GASZPAROV, *A Mester és Margarita motívumszerkezete*, Medvetánc, 1988/1, 69–91.
- Michael GLENNY, *Existential Thought in Bulgakov's The Master and Margarita*, Canadian-American Slavic Studies, 1981/2-3, 238–49.
- Kiss Ilona, *Etika és poétika „A Mester és Margarita”-ban*, Medvetánc, 1988/1, 49–69.
- KRASZTEV Péter, *Mítosz, semmi más (Irodalom, film, hétköznapi Közép- és Kelet-Európában)*, Bp., Seneca, 1997.
- Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000.
- Richard F. W. POPE, *Ambiguity and Meaning in The Master and Margarita: The Role of Afranius*, Slavic Review, 1977/1, 1–24.
- Belfore QOSE, *The Figure of Pontius Pilate in the Novel The Master and Margarita by Bulgakov Compared with Pilate in the Bible*, Kairos: Evangelical Journal of Theology 2013/1, 55–67.
- Leonid RZHEVSKY, *Pilate's Sin: Cryptography in Bulgakov's Novel, The Master and Margarita*, Canadian Slavonic Papers, 1971/1, 1–19.
- Howard SOLOMON, *The Sin of Cowardice: The Mystery Behind Bulgakov's Ambiguity*, Russian Literature, 1998/2, 241–252.
- SPIRA Veronika, *A bulgakovi etika és „teológia” néhány vonása A Mester és Margaritában különös tekintettel Kantra, Bergyajevre és Dantéra* (internetes hozzáférés: 2019. 03. 31. <http://www.spiraveronika.hu/Bulg-etika.pdf>)
- SPIRA Veronika, *Megközelítések Bulgakov A Mester és Margarita című regényének értelmezéséhez (Poétika, emberszemlélet, értékek, létértelmezés)* (internetes hozzáférés: 2019. 07. 02. http://www.spiraveronika.hu/bulg_muel_muert.pdf)
- SZILÁRD Léna – KRASZTEV Péter, *A Mester és Margarita = Huszonöt fontos orosz regény*, szerk.: HETÉNYI Zsuzsa, Bp., Lord-Maecenas, 1996.
- Gareth WILLIAMS, *Some Difficulties in the Interpretation of Bulgakov's The Master and Margarita*, The Slavonic and East European Review, 1990/2, 234–256.
- Colin WRIGHT, *Mikhail Bulgakov's Developing World View*, Canadian-American Slavic Studies, 1981/2-3, 151–166.

BALÁSSY FANNI

Halandók és halhatatlanok Milan Kundera *Halhatatlanság* című regényében

„Az ember legalapvetőbb tapasztalata, hogy halandó, és ezt mégsem tudta soha elfogadni, megérteni, és eszerint viselkedni. Az ember nem tud halandó lenni. És amikor meghal, halott se tud lenni.”¹

Milan Kundera

Tanulmányomban Milan Kundera utolsó cseh nyelven írott regényét, a *Halhatatlanság*ot vizsgálom. A regény különböző határterületek metszetében helyezhető el, így érdekes szempont lehet a regény narrációja, amely különböző idősíkokat játszat át egymásba, vagy ahogy a regény konstruált világa a valóság elemeivel keveredik,

¹ Milan KUNDERA, *Halhatatlanság*, ford. KÖRTVÉLYESSY Klára, Bp., Európa Könyvkiadó, 2016, 291–292.

amivel megakasztja az értelmezés hagyományos módját. Az időkezelés is éppoly fontos és tudatosan megbontott, összekuszált, összefércelt a cselekmény szempontjából, ilyen például a Rubensről szóló fejezet.

A halhatatlanság fogalmának értelmezése pedig – mint a mű címe is mutatja – külön kiemelkedik azok közül, amelyeket Kundera tárgyalt regényében (az én definiálhatatlansága, határ, véletlen, szükségszerűség, megfogalmazhatatlanság). A szerző ebben a műben azt a motivációt kutatja, amely a halhatatlanságra való törekvés mögött rejtezik, ami hamisan elhiteti az egyénnel, hogy nem a tömeg szerves része, hanem egy azon kívül álló individuum. Azzal az egyénnel, aki a halhatatlanság receptjét kutatva egész életében a jövő és a halál felé fordul, ahelyett, hogy jelenét élne meg. Mindegyik történet szál egy egészen más típusú halálhoz fűződő viszonyt vázol fel. A halhatatlanság iránti vágyaknak is megvannak a maga fokozatai, de az is lehetséges, hogy valaki (Agnes vagy Agnes édesapja) teljesen elzárkózik attól, hogy mások emlékezetébe zárva, magára már nem hasonlító, mások által újradefiniált önmagaként létezzen tovább. Ennek a problémakörnek a regényben betöltött szerepét vizsgálom kiemelten a dolgozatomban.

A REGÉNYEN BELÜLI HATÁRÁTLÉPÉSEK: IDŐVÁLTÁSOK, TÉMÁK

A *Halhatatlanság* Kundera addig megjelent művei szimbólumainak és témáinak szintézisét adja, antropológiai, társadalmi, filozófiai, érzelmi kérdések váltakoznak benne.² A téma, vagy másképp fogalmazva: az egzisztenciális kérdésfelvetés, szinte mindegyik regényében jelen van, amelyekben néhány kulcsszót – jelen esetben a halhatatlanság fogalmát –, illetve magát a létet értelmezi bizonyos

² Květoslav CHVÁTÍK, *Milan Kundera regényeinek világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2002, 137.

élethelyzetek tükrében.³ Kundera írásaiban három kritériumot tart szem előtt. Első célja, hogy a gondolatiság úgy képezze a szöveg részét, hogy az ne váljon apodiktikussá vagy kioktatóvá, második a regényidő kitágítása (ez a kompozíciós kérdés a kontinuitás és identitás problémáját feszegeti), a harmadik pedig, hogy megszabadítsa a regényt a valószínűség nyomasztó elvárásaitól.

A mű belső összefüggésrendszerét nem a cselekmény egysége, hanem a témák egymásba fonódása adja,⁴ és legfontosabb törekvése, hogy az alakok helyzeteibe szője bele a gondolatiságot.⁵ Kundera regényírói tudatosságáról az a szabályrendszer is tanúskodik, amelyet pontról pontra követ az alkotási folyamatok során, és amelyről előszeretettel vall tanulmányaiban.⁶ Polifon regényszerkesztési technikájáról például elmondja, hogy kezdettől fogva két szinten építkezik. Az első szinten a regénytörténetet szerkeszti meg, a második szinten pedig a már előbbieken is hangsúlyozott témákat bontja ki. A témákat megszakítás nélkül a történetben és a történet által dolgozza ki. A téma kifejezés a regény egyik központi gondolatában is megjelenik, amikor a *Számlap* című részben a Kunderával azonosítható elbeszélő az asztrológia szerepéről folytat eszmefuttatást. „Az asztrológia – jegyzi meg – állítólag fatalizmusra tanít bennünket: nem menekülsz saját sorsod elől. Szerintem az asztrológia (Jaroslava értelmezésében az élet metaforája) valami sokkal szubtilisabbat mond: nem menekülsz a saját élettémád elől!”⁷ Az élettémában egy bevégeztséget, eleve elrendeltséget, kikerülhetetlenséget lát. „Ebből következik például – folytatja –, hogy merő illúzió valahol az élet közepén új életet

³ HAJDÚ Beáta, *Határbelyzet – Milan Kundera Halhatatlanság című regényéről*, Bárka, 2001/1, 63.

⁴ MÉSZÁROS András, *Szereplői identitás Kundera Halhatatlanság című regényében*, Híd, 2010/8-9., 63.

⁵ Jaroslava PAŠIAKOVÁ, *Könyv a halhatatlanságról – Milan Kundera hetedik regényéről*, Irodalmi Szemle, 1993/10, 20.

⁶ Milan KUNDERA, *A regény művészete*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1998, 108.

⁷ KUNDERA, *Halhatatlanság, i.m.*, 369.

kezdeni, amely nem hasonlít a korábbihoz, ahogy mondják, nulláról indulni. Az ön élete mindig ugyanabból az anyagból, ugyanazokból a téglákból, ugyanazokból a problémákból épül fel, s az, ami az első pillanatban új életnek tűnik, nagyon hamar majd csak a korábbi élet pusztá variációjaként mutatkozik meg [...].”⁸

Ezt az ars poeticáját nemcsak tematizálja, de az idősíkokon vagy életutakon átívelő motívumok egymásba szövésével (pl. kézmozdulat, leesett szemüveg, férfikéz érinti a női mellet) a regény megszerkesztettségében is kifejezi, a személyes időt nem lineárisan, hanem körkörös szemlélteti.⁹ Jaroslava Pašiaková szinte korlátlan idejüként definiálja a *Halhatatlanságot*, és ezt nemcsak Goethe és Bettina, valamint a huszadik század végén élő Agnes szálának párhuzama adja (Agnes mozdulat általi megszületése és a regény befejezése között pontosan két év telik el),¹⁰ hanem pl. a hatodik részben Rubens fiktív szerelmi életének bevonása is. Rubens nevének említésére a művészettörténetileg képzetlenebb olvasó is minden megkérdőjelezés nélkül egy adott időregiszterben helyezi el a cselekményt. Pontosán erre számít a szerző is, akinek így lehetősége adódik az orránál fogva vezetni az olvasót, és a legváratlanabb ponton, pl. Rubens és Agnes történetaszálát egybemosva, teljesen eltörölni a feltételezett idősíkokat. A végleteiben demonstrált idő (egy pillanat vagy éppen történelmi folyamat) váltakozása kulcsfontosságú szerepet tölt be a műben, amiről Kundera a következőképpen nyilatkozik: „A különböző tempó különböző világproblémákat tár fel: az egyéni élet másodpercének mikroszkopikus vagy a történelem kollektív folyamatának teleszkopikus képét mutatja meg.”¹¹ Első regényében, a *Tréfában* is megfogalmazott egy kettős axiómát, amely későbbi műveiben is visszaköszön, miszerint az örökkévalóságba vetett hit

⁸ KUNDERA, *i.m.*, 369.

⁹ MÉSZÁROS, *i.m.*, 65.

¹⁰ KUNDERA, *i.m.*, 462.

¹¹ PAŠIAKOVÁ, *i.m.*, 20.

téves, és semmi sem jóvátehető. Mészáros András magyarázata szerint „nem az állandóság, hanem az időbe vetettség, és nem az emlékezés, hanem a felejtés az, ami a történeteket hordozza.” Feltételezhetően Kundera ezen állításakor Freud teóriájára gondolhatott, amelyben az ismétléskényszer váltja fel az emlékezést.¹²

A regény az időt, mint korszakot is vizsgálja, azt a kort, amelyben a csendet zaj és ricsajjá vált zene, a lassúságot pedig kapkodás és sietség váltotta fel. Egy törtető kor, melyben az egyén folyton jelen és jövő határvonalán lavíroz. Paul a jövőben keresi önmaga megmentését, saját halhatatlanságát, így igyekszik igazodni a következő generációhoz, annak a kornak a generációjához, amely mindig egy adott trendet követ, istenként tiszteli a divatot, a reklámszlogeneket vagy jelszavakat, és amelynek tagjai egybeolvadnak a jellegtelenségben. Modernné az válhat, aki nem kérdőjelezi meg a modernség tárgyát, csak vakon szolgál annak. Ezt Kundera egyszerű képmutatásnak tartja. Az ilyen egyének nincsenek tisztában azzal, hogy a nyájösztön és a megfelelési kényszer nyomására folyamatosan megtagadják személyes múltjukat, és így saját idejükből is kiesnek.¹³

Kundera kétféle embertípust különít el. Az utast, aki országúton, és a vándort, aki úton halad. „Az út: egy földszál, amelyen gyalog járunk. Az országút [...] csak egy vonal, amelyik két pontot köt össze” – magyarázza. – „Az országútnak nincs önmagában értelme. Értelme csak az általa összekötött két pontnak van. [...] Az út minden szakasza magában hordja értelmét és hívogat, hogy megálljunk.”¹⁴ Az utas célja, hogy minél gyorsabban eljusson egyik pontból a másikba, ő a jövőben él, amíg a vándor számára az úton levés, a jelen intenzív megélése a döntő.¹⁵ A vándor említése fontos, hiszen Goethe *A vándor éji dala* című verse vissza-visszatér a regényben, ez

¹² MÉSZÁROS, *i.m.*, 65.

¹³ MÉSZÁROS, *i.m.*, 66–68.

¹⁴ KUNDERA, *i.m.*, 301–302.

¹⁵ MÉSZÁROS, *i.m.*, 67.

az, ami összefogja Goethe–Bettina és Agnes történetszálát. Agnes apja ezt a verset hegyi sétáik alkalmával tanította meg kislányának, és később ezzel a verssel adja a lánya tudtára haldoklását is.¹⁶

VÉLETLEN

Az események folyamatosan valamilyen véletlen köré szerveződnek, Kundera az esetlegességet olyan meghatározónak tartja az egyén életében, hogy egy külön fejezeten át elmélkedik róla. A szálak kezdetről fogva kiszámíthatatlanul kígyóznak, egymás mellé csúsznak, majd összekapcsolódnak, de Agnes halála az, mikor kicsúcsosodik a véletlen, mikor bebizonyosodik, hogy még egy regény világában sincsen előre meghatározható menete a cselekménynek. Hirdeti a véletlen szükségszerűségét, és öt véletlent különít el egymástól: némat, költőt, kontrapunktikust, történetteremtőt és morbidot.¹⁷ Néma véletlennek olyan események egybevágását tekinti, amelyek nem gyakorolnak egymásra semmilyen hatást, nem mélyítik a történet értelmezési tartományát. Az erre hozott példamondat a következő: „Abban a pillanatban, amikor Avenarius professzor a medencébe lépett, [...] Chicago városi parkjában egy sárga levél hullott le a gesztenyefáról.” Amint a tagmondatokat megcseréljük, máris metaforikus többletet nyernek az egymásba kapcsolódó események, Avenarius professzort pedig az ősz hírnökeként azonosítjuk. Ezt költői véletlennek nevezi Kundera. Azokat a véletlen eseményeket, amelyeknek nincsen egymásra gyakorolt jelentőségük, mégis, mint két dallam, egy kompozícióvá egyesülnek, kontrapunktikus véletlennek nevezi a szerző. Erre példa: „Avenarius professzor abban a pillanatban lépett a medencébe, amikor Agnes az

¹⁶ TAKÁTS József, *Goethe-újrafeldolgozások* = T. J., *Elmozdulások*, Bp., Osiris, 2016, 49–55.

¹⁷ KUNDERA, *i.m.*, 303–307.

Alpokban elindította az autóját.” A következő kategória, amelyet a regényírók kedvenceként aposztrofál, a történetteremtő véletlen. Ilyen például a regényben az akkor még egymás számára ismeretlen Avenarius professzor és Laura találkozása. A professzor abban a pillanatban ér le a montparnasse-i metróállomás aluljárójába, amikor Laura piros persellyel a kezében kiáll az aluljáró folyosójának közepére.¹⁸ Ebből az epizódból¹⁹ ered később az a mellékszál, amely Laura és Avenarius viszonyára tesz utalást. Morbid véletlennek a teljesen valószerűtlen események bekövetkezését tartja, erre példa, ha egy féllábú fiú kerékpárt nyer a tombolán. A morbid véletlen kapcsán beemel egy teljesen új, áltudományos terminust, az egzisztenciális matematikát, amelynek egyenlete szerinté úgy írható le, mint:

véletlen értéke = valószerűtlenség mértéke.

AZ ÍRÓ ÉS A SZEREPLŐK KÖZÖTTI HATÁR ÉS ANNAK ELMOSSÁSA

Kundera szereplőiről – akik között mind az utas-, mind a vándor-archetípusra akad példa – semmi egyéb nem derül ki számunkra annál, mint ami a cselekmény szempontjából lényeges. Nem fordít figyelmet a környezetrajzra, nem követi a regényekben általánosan megszokott jellemrajzokat, a szereplők előéletébe sem ad betekintést.

¹⁸ KUNDERA, *i.m.*, 303–304.

¹⁹ „Az epizód fontos fogalom Arisztotelész *Poétikájában* – írja Kundera a *Halhatatlanság Számlop* című részének 14. egységében. – Szerinte (a költészet szempontjából) az események legsilányabbika az epizodikus esemény. Az epizód [...] pusztán meddő véletlen, amely akár ki is hagyható, mert ettől a történet még érthető és összefüggő lesz, a szereplők életén pedig nem hagy maradandó nyomot. [...] Egészítsük hát ki Arisztotelész epizódmeghatározását az alábbiakkal: egyetlen epizód sincs a priori arra ítélve, hogy örökre epizód maradjon, mert minden esemény, még a legjelentéktlenebb is magában rejti a lehetőséget, hogy előbb vagy utóbb más események okozója lesz, és ezáltal történetté vagy kalanddá válik.”

Szereplőinek születése is különös, hiszen egy mozdulatból²⁰ kelnek életre, ezek által determinálódnak, jellemük nem mozdul el sem a fejlődés, sem a romlás irányába, és ennek tükrében – Vajda Mihály kritikája szerint – mivel nincs is különösebb rendeltetésük, mint egy mozdulatnak vagy egy szónak a felfejtése, nem is élnek igazán. A mozdulat, melyet szeretnénk személyiségjegyként deklarálni, mégsem lehet az, hiszen kevés a gesztus, sok az ember. Legsajáttabbnak vélt mozdulataink valójában szándékosan vagy tudattalan innen-onnan gyűjtjük össze és leutánozzuk. Ezen az Agnest életre hívó integetésen keresztül mutatja be a szerző – amely Bettina von Arnimtól, Goethe rajongójától indulva, Agnes édesapjának titkárnőjén át jut el Agnesig, akitől később saját húga cseni el a mozdulatsort –, hogy nincsen új a Nap alatt.²¹ Másrésről a „gesztus idődimenziókat átvágó vándorlása, ami létrehozza »az egyidejűtlenségek egyidejűségét« és a különbözőségek azonosságát”:²² „Mintha váratlanul két távoli idő találkozott volna egyazon másodpercben, mintha két különféle nő találkozott volna egyazon mozdulatban”²³ – írja Kundera. Az egymástól ellesett mozdulatok vagy fordulatok miatt Kundera megtagadja az egyént, ahogy szereplői egyéniségét is, akiknek tulajdonképpen nincs egyéb szerepük a műben, mint szükségszerűen átadni az írói üzenetet, és amint eleget tettek feladatuknak, megszűnik létjogosultságuk. Heller Ágnes is megjegyzi Agnes hirtelen bekövetkező halála kapcsán, hogy „[a szerző] azért ölte meg, mert nem volt rá tovább szüksége történetében.”²⁴ Az eleve elrendelt szerepük szerint pedig akaratuk sem

²⁰ „[...] mint Venus a tenger habjából, Agnes annak a hatvanéves hölgynek a mozdulatából született, [...] akinek vonásai elmosódtak az emlékezetemben.”

²¹ BORI Erzsébet, *L'Adieu*, Holmi, 1998/9, 1338.

²² MÉSZÁROS, *i.m.*, 71.

²³ KUNDERA, *i.m.*, 56.

²⁴ HELLER Ágnes, *Részletek a Leibniz–Kundera levelezéséből*, Magyar Lettre Internationale, 1993/8, 23.

szabad, csupán az író akaratának kivetülése,²⁵ eszmefuttatásait, kommentárjait az ő szájukba adja a szerző.²⁶ Bori Erzsébet ennél tovább megy, szerinte „a szereplők csak marionettek, a legszebb életképbe is belóg a zsinór, sőt a bábos keze, aki újabban már nem is titkolja, hogy elsősorban téziseket kíván illusztrálni szereplőivel.”²⁷ Így nem is csoda, ha ezekkel az alakokkal nem lehet azonosulni, csupán gondolataikra és a szándékaikat mozgató elképzelésekre bólinthattunk egyetértően.²⁸ Az elbeszélő omnipotens narrációja mindenről lerántja a leplet, emiatt okkal fogalmazódhatott meg Bikácsy Gergelyben a kritika, miszerint „Kundera legnagyobb baja, hogy nincs titka a hőseinek. Még nagyobb baja, hogy neki sincs: világa teljesen áttetsző [...]”²⁹ Kérdés azonban, hogy beszélhetünk-e külön hősökről, vagy Kundera saját kivetülései ezek a konstrukciók? Azt is feltételezhetnénk, hogy Kundera maga a regény főszereplője, „együttérzően Agnes, intellektuálisan Paul, rebellisként Avenarius, szexuálisan Laura alakjában” jelenik meg, mindenesetre feltételezhetően Agnes Kundera leghűbb alteregója, hiszen ő sem tud abban a világban élni, amelynek nem osztja nézeteit.³⁰ Kundera azonban nemcsak alteregók szintjén bukkan fel a regényben, hanem szereplőként is ki-be járkal a cselekménybe Avenarius professzor oldalán, megteremti hőseit, majd személyesen is találkozik velük,³¹ végül

²⁵ „Agnesről írok, magam elé képzelem őt, leültem a szaunában a padra, sétáltatom Párizsban, újságot lapoztatok vele, hagyom, hogy a férjével beszélgessen [...]” (*Halhatatlanság*, 52.) „Ne csináljon magából hülyét, Ernest – mondta Goethe. – Jól tudja, hogy mi most csak egy regényíró frivol fantáziájának szüleményei vagyunk, aki olyasmiket mondhat velünk, amit valószínűleg sosem mondanánk.” (*Halhatatlanság*, 292.)

²⁶ HAJDÚ, *i.m.*, 63.

²⁷ BORI, *uo.*

²⁸ HAJDÚ, *i.m.*, 64.

²⁹ BIKÁCSY Gergely, *A kulcstulajdonos*, Beszélő, 1996/6, 101.

³⁰ MÉSZÁROS, *i.m.*, 66.

³¹ HAJDÚ, *i.m.*, 64.

magukra hagyja őket.³² Nehéz ilyenkor megkülönböztetni a fikciót a valóságtól, a létező író a kreált szereplőtől.³³

A gesztusok, a test nyelve különös hangsúlyt kap a *Halhatatlanságban*, melyben a szerző három különböző női szemszögből közelíti meg a test és testiség fogalmát. Ebben az érzéki-testi létezésben, amelyről beszél, az ember egy másik fél pillantása által tudatosítja önnön kontúrjait és önmegjelenítését, személyét egy másik félhez igazítja több vagy kevesebb sikerrel.³⁴ A szexualitáson belül két kategóriát különít el a szerző, és ezek fajtáit két testvér, Agnes és Laura testi szerelemben képviselt álláspontjain keresztül szemlélteti. Laura folyamatosan tisztában van saját kontúrjaival, folyamatosan kiterjeszti testiségét, pont ezért csak akkor nyugszik meg, ha birtokolhatja vágyának tárgyát. Ellenben Agnes csak kiemelt pillanatok során van tudatában testének, pont ezért nem kíván senkit uralni. Bettina felülemelkedik a Platón által „földi szerelemként” definiált kategórián, és az „égi szerelem” felé fordul. Nem vonzza az erotikus szerelem, nem a jelenben megélt intimitásra vágyik, hanem az időtlenségben szoborra merevedni a szerelem érzetében, és részesülni a halhatatlan által a halhatatlanságban,³⁵ és bár nagyon igyekszik elérni ezt, mégsem lesz belőle más, mint egy másodrendű életrajzi adalék, fogalmaz Bori Erzsébet.³⁶

HALANDÓK

Agnes apja a halála előtti években eltünteti saját földi nyomait, minden személyes tárgyát megsemmisíti, ruháit elajándékozza,

³² BORI, *i.m.*, 1340.

³³ HAJDÚ, *i.m.*, 64.

³⁴ BACSÓ Béla, *A regényes élet – Milan Kundera Halhatatlanság című regényéről*, Jelenkor, 1993/5, 436.

³⁵ MÉSZÁROS, *i.m.*, 69.

³⁶ BORI, *i.m.*, 1341.

végrendeletében vagyonát – látszólag – a matematikusok tudományos társaságára hagyja, előadásaira készített vázlatait, leveleit, illetve az összes fényképet, amelyen szerepel, összetépi. Lányai egyszer rajtakapják a fényképek megsemmisítése közben, és teljesen különbözően reagálnak. Laura felháborodva elutasítja apja tettét, ezzel „az élők jogaiért harcol a halottak jogtalan igényével szemben.” Az arc ugyanis, amely a halott személy testének eltemetésével eltűnik, nem a halotté, hanem kizárólag az élőké, akik – ahogy Kundera fogalmaz – „éhesek és fel akarják habzsolni a halottat, a halott leveleit, pénzét, régi szerelmeit, a halott titkát.” Ezzel szemben Agnes elfogadja a haldokló jogát a megsemmisítéshez, és megérti szándékát, azt, hogy apja nem kívánja hátrahagyni kontúrait a későbbi korok embereinek, akik nem ismernék és semmit nem értenének személyiségéből. Ők csak birtokolni akarják az arcot, lenyomataként a múltnak. A személyes tárgyak, valamint a fotók elpusztításával egyszerre törli ki magát a megragadható emlékek közül, és egyben emlékezésre, emlékének intenzív fenntartására szorítja a hátrahagyottakat. „Ez a képekhez menekülő, minta-képeket választó, a képekben magát megörökítő emberiség a képek kiragadó mozdulata által megzavarja a dolgok anyagcseréjét, szétroppantja az érzéki univerzumot” – írja Bacsó.³⁷

Amíg Agnes apja az őt jelentő tárgytól kíván megszabadulni, addig az öngyilkossággal kísérletező lány, aki később Agnes vesztét jelenti, az őt körülhatároló és vele azonosított testtől szeretne megszabadulni. Gyűlöli a porhüvelyt, amelybe zárták, nehéz monstrumként vonszolja maga után, és fizikai vágyat érez rá, hogy szétmorzsolják. Nem akar önmagára hasonlító formában eltávozni az élők sorából, nem akarja testét eredeti állapotában hátrahagyni.³⁸

Agnest hiába veszik körül emberek, teljesen magányos lélek, férje és lánya iránt kötelességtudó szeretetet érez, egyedül apja az, akiben

³⁷ BACSÓ, *i.m.*, 437.

³⁸ KUNDERA, *i.m.*, 341.

lelki társra talál. Balesete után teljes bizonyossággal tisztában van haldoklásával, de semmiféle szomorúságot, sajnálkozást vagy félelmet – olyan érzelmeket, amelyeket a halál fogalmával társított – nem érez, ehelyett valamiféle ámulatot vált ki belőle a helyzet. Egyedül attól tart, hogy férje még életben találja a kórházban, neki azonban nincs ereje vagy türelme ahhoz, hogy nézzék őt, nem bírna elviselni semmilyen pillantást magán.³⁹ Nem kívánta arcképét vagy utolsó szavait hátrahagyni halála után.⁴⁰ Sem Agnes apja, sem Agnes, sem az öngyilkos lány nem kívánja, hogy az arca fennmaradjon az utókornak.

Kundera az arcot az emberpéldány gyártási számának tartja. Fontos azonban megemlíteni az előzményeket, amelyek ezt a szófordulatot juttatták eszébe. Az elbeszélő Agnes apjának eszmefuttatásán keresztül egy egyedi, a technikai forradalmak korának szellemiségét tükröző Isten-képet vázol fel.⁴¹ Agnes apja kizárólag a Teremtő⁴² komputerében hisz, amelybe be van táplálva egy program, mely Isten távollétében is biztosan beteljesedik. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a jövő részleteiben előre megtervezett. Az események az általánosan meghatározott program variációinak és permutációinak játéka. A Teremtő komputerébe táplálták be az ember prototípusát is, „melynek képére temérdek példány keletkezett, az eredeti minta megannyi származéka, egyéni jelleg nélkül.” Itt jutunk el az arc gyártási számnak való megfeleltetéséhez.⁴³ Kundera szerint szükséges az a hit vagy ősilúzió, miszerint az arcunk önünket fejezi ki ahhoz, hogy komolyan tudjunk az élethez állni, hogy szenvedélyesen tudjunk azonosulni önmagunkkal, és „ne tartsuk magunkat az emberminta-

³⁹ KUNDERA, *Ua.* 358.

⁴⁰ KUNDERA, *Ua.* 133.

⁴¹ KUNDERA, *Ua.* 20–21.

⁴² „Agnes apja Isten helyett mindig Teremtőt mondott, mintha Isten jelentőségét csak mérnöki teljesítményére akarná korlátozni.” (*Halhatatlanság*, 20.)

⁴³ KUNDERA, *Ua.* 20.

példány egy változatának.”⁴⁴ Ugyanúgy az arcot párhuzamba hozza a névvel is, hiszen egyiket sem választhatja az ember, arcának vonásai behatároltak, az elődök tulajdonságait örökítik át. Hiába van meggyőződve Paul arról, hogy vonásai mögött csak ő van, mikor arca anyja arcának lenyomata. Kundera felvetése szerint ha valaki egy olyan világban él, amelyben nincsen tükör, úgy gondolja, hogy arca lelkének külső megfelelőjét adja. Mikor ez a személy életében először tükörbe nézne, egy teljesen idegen arcot látna, amelyben nem találna meg az önmagáról kialakított képet.⁴⁵

A képek különösen fontos szerepet játszanak az életünkben. Amíg régebben csak Isten szemének volt meg a mindent-látás-képessége, addigra mára ez mindenki számára elérhetővé vált a kamerának köszönhetően. A fényképezőgépek segítségével életünk bizonyos kiragadott mozzanatai nem válnak semmivé, archiválódnak, egyben elválnak tőlünk, és külön úton indulnak tovább. Ezeket a pillanatokot a gép kiszakítja „az idő sodrából”. Azonban a kamera-jelenség már bőven azelőtt is befolyásolta az emberek viselkedését, mielőtt maga a találmány létezett volna. Mikor Goethe és Napóleon 1808. október 2-án, Erfurtban találkoznak, mind a hadvezér, mind a költő halhatatlanságuk felelőségének tudatában igyekeznek szebb arcukat mutatni, legmegnyerőbb formájukban mutatkozni, mintha csak fotóriporterek hada fogná őket közre.⁴⁶

A portrék mostanra elárasztják a médiát, Agnes egy hetilapban összesen kétszázhuszonhárom arcot számol össze. A képek mindenhol megtalálhatóak, bárki számára elérhetőek, így „az individuum már nem ura önmagának, [...] mindenestül mások tulajdona.” Kérdés azonban, hogy az arcokon látni-e a különbözőségeket. „Ha egymás mellé teszel két fényképet – írja Kundera –, melyen kétféle arc van, mindenre felfigyelsz, ami a két arcon eltérő. De

⁴⁴ KUNDERA, *Ua.* 22.

⁴⁵ KUNDERA, *Ua.* 49–50.

⁴⁶ KUNDERA, *Ua.* 72.

ha kétszázhuszonhárom arc sorakozik egymás mellett, egyszer csak rádöbbsz, hogy csupán egyetlenegy arcot látsz sokféle változatban, és hogy olyasmi, hogy individuum, sosem létezett.”⁴⁷ Külső regiszterek alapján tehát Kundera teljesen kizárja az egyén létezését. Pont ezért érthető, miért tudja olyan könnyen elengedni arcát Agnes édesapja, hiszen sosem az arcán keresztül látta önmagát, azon kívül látta személyiségének megtestesülését, így nem kívánja, hogy olyanok számára is fennmaradjon arca, akik úgysem ismernék föl a mögötte rejlő valódi tartalmat. Elmondhatjuk tehát, hogy Kundera regényében Agnes, Agnes édesapja és az öngyilkos lány képviselik a halandók táborát.

HALHATATLANOK

Kundera az ember életét három korszakra bontja. Az elsőben és legboldogabban a halál olyan messzinek és felfoghatatlannak tűnik, hogy nem is foglalkozunk vele. A másodikban tudatára ébredünk halandóságunknak, és ezáltal halhatatlanságunkért kezdünk harcolni. A harmadikban pedig – amely nem mindenki számára adatik meg – már nem igazgatjuk többé halhatatlanságunkat, nem tekintünk rá komoly dologként, megbékülünk mulandóságunk gondolatával, és így elérhetjük a végső határt, az igazi szabadságot.⁴⁸

Kundera három halhatatlanságtípust különít el egymástól, ezek a kis halhatatlanság, a nagy halhatatlanság és a nevetséges halhatatlanság. Kis halhatatlanságra bárki szert tehet, ennek során az ember azok tudatában él tovább, akik ismerték.⁴⁹ Ilyenre törekszik Laura. Ha valakinek olyanok őrzik az emlékét, akiket személyesen nem ismert, az már a nagy halhatatlanság fokozatába lépett. Ilyen

⁴⁷ KUNDERA, *Ua.* 47–48.

⁴⁸ KUNDERA, *i.m.*, 101–103.

⁴⁹ KUNDERA, *Ua.* 69.

az államférfiak vagy művészek életpályája, vagy éppen Bettina von Arnimé, aki egy nagy halhatatlanon keresztül próbál erre a szintre felkapaszkodni. Nevetséges halhatatlanság az, amikor valaki a nagy halhatatlanságot tűzi ki célul, de az események szerencsétlen alakulása folytán elveszíti személye komolyságát az emlékezők szemében. A szerző ezek közé sorolja Robert Musilt, aki reggeli súlyzózás közben halt meg, Jimmy Cartert, aki fiatalosságát demonstrálandó kocogás közben, egy forgatócsoport előtt kapott szívrohamot, vagy Tycho de Brahe csillagászt, aki a prágai császári udvarban egy ünnepi lakoma során szégyellt kimenni az árnyékszékre, így megrepedt a húgyhólyagja, és belehalt.

A kis halhatatlanság bárkinek megadathat, aki élni kíván vele, Laura pedig különös szenvedéllyel szeretett volna részesülni ebben. Igyekezett túllépni önmagán, minél vakmerőbb, illogikus vagy éppen feltűnő cselekedetekkel (öngyilkossági kísérlet, pénzgyűjtés a szegények javára, éneklés az étteremben) felhívni magára a figyelmet. Szeretett volna valami olyat tenni, hogy mindenki emlékezzen rá, aki ismerte, és így bejutni legalább egy kis időre a halhatatlanok Panteonjába.

Két minden kétséget kizáróan nagy halhatatlan szerepel a regényben: Johann Wolfgang von Goethe és Ernest Hemingway. Kundera szándéka a két szerző fiktív párbeszédének leírásával, hogy szembeállítsa a két szereplő által képviselt ellentéteket, hiszen mind stílusuk, mind személyiségjegyeik tökéletesen ellentétesek, és így hitelesnek tűnhetnek a szájukba adott egymással szemben álló álláspontok. „Halhatatlanságra ítélték könyvírás miatt” – írja körül helyzetét Hemingway. Azzal kapcsolatban azonban véleménykülönbség van a két szerző között, hogy halhatatlanságuk csak műveikre (Goethe) vagy személyükre is kiterjed-e (Hemingway). Hemingway azzal érvel, hogy életük legapróbb részletei jobban megmozgatják az olvasó fantáziáját, mint műveik. A regény első oldalain már olvashatunk arról, hogy a rádióban „Bernard [...] kántáló hangon tudatja, hogy megjelent Ernest Hemingway *legújabb* életrajza, sorrendben immár a százhuszonhetedik, de ezúttal

tényleg jelentős könyvről van szó [...].”⁵⁰ „Tudja, Johann – mondja Hemingway –, engem szintén egyfolytában vádolnak. Ahelyett, hogy olvasnák a könyveimet, most rólam írnak könyveket. Arról, hogy nem szerettem a feleségeimet. Hogy nem törődtem eleget a fiammal. Hogy szájon vágtam egy kritikust. Hogy hazudtam. [...] Hogy bosszantottam az anyukámat.”⁵¹ Hemingwaynek semmi kifogása az ellen, hogy írásai halhatatlanok legyenek, hiszen legjobb tudása szerint fűzte össze gondolatait könyvekké, de őt mint embert inkább megrémíti az örökkévalóság gondolata, hiszen amíg az ember eldobhatja életét, addig nem dobhatja el halhatatlanságát.⁵² A halhatatlanság egyenlő a privátszféra, a magánélet teljes hiányával. Ilyenkor az embernek már nem adatik lehetősége arra, hogy megvédje magát, hogy képviselje saját álláspontját, érdekeit, ki van szolgáltatva az emlékezőknek, és mint tudjuk, az emlékek nem lehetnek sosem maradéktalanul objektív vagy hiteles források. „A halhatatlanság örök ítélkezés” – feleli Goethe,⁵³ aki úgy véli, hogy azok a személyek, akiket a monográfiák lapjain megjelenítenek, nem hozhatók összefüggésbe velük, hiszen ők már nincsenek, sem a műveikben, sem az életrajzi adataikban nem élnek tovább, halottak. „Ezek a könyvek nélkülem léteznek a világban” – mondja Goethe. – „Engem már senki nem talál meg bennük. Mert aki nincs, azt nem lehet megtalálni.”⁵⁴

A nagy halhatatlanságra törekvő Bettina von Arnim⁵⁵ annak

⁵⁰ KUNDERA, *i.m.*, 12.

⁵¹ KUNDERA, *Ua.* 115.

⁵² KUNDERA, *Ua.* 116.

⁵³ KUNDERA, *Ua.* 115.

⁵⁴ KUNDERA, *Ua.* 290–291.

⁵⁵ Bettina élete során számtalan tehetséges férfit bálványozott, köztük Lisztet, Beethovent, Marxot, Ludwik Mierosławskit, Wilhelm Schloeffelt és még sorolhatnánk. „Az utolsó általa istenített férfit személyesen sohasem ismerte meg: ez a férfi Petőfi Sándor volt, a magyar költő, aki huszonhat éves korában halt meg a negyvennyolcas szabadságharc katonájaként. Így aztán Bettina nem csak egy nagy költőt fedezett fel a világnak (Sonnengottnak, Napistennek nevezte Petőfit), hanem a költő által a hazáját is, amelynek létezéséről Európa jóformán semmit sem tudott.” (*Halhatatlanság*, 223.)

a Maximiliane von La Roche-nak a lánya, akibe Goethe huszonhárom évesen szeretett bele. Bettina már kislánként is vonzódott Goethehez, ez az érzelm azonban független volt a szerelemtől, inkább a Goethe rangja iránti vágyódás és az anyai minta utánzása hajtotta. Metaforikus értelemben Goethe lányának is tartotta magát. Mikor idősebb lett, Bettina a romantikus mozgalom fiatal értelmiségeinek körében mozgott, akikkel Goethe ellenszenvezett, és teljes bizonyossággal hitte, hogy írónővé fog válni. Mindenáron túl akart lépni önmagán, a történelem részévé kívánt válni, mert „a történelem az örök emlékezet.”⁵⁶ Habár Goethe élete során négyszer vagy ötször találkozott csak Bettinával, és tudatosan igyekezett is kerülni a nő társaságát, tudva annak céljait, Bettina folyamatosan ostromló leveleivel és a Goethéről készített szobortervével bebetonozta magát Goethe hagyatékába. Goethe tisztában volt vele, hogy közeledő halálával Bettina is részévé válhat az ő történetének, és egyre közelebb kerül ahhoz, hogy szabadon kézbe vegye a költő halhatatlanságát.

Bettina egészen különösen reagált Goethe halálára, mint ahogy azt a Müller kancellárnak, Goethe végrendelet-végrehajtójának címzett levelében olvashatjuk: „Goethe halála kétségkívül kitörölhetetlen hatással volt rám, de nem éreztem szomorúságot. [...] Dicső érzés volt.”⁵⁷ Tisztában volt vele, hogy elérkezett az ő ideje, elkezdheti érdemi munkáját a halhatatlanságához, amit annyi éven át készített elő. Nem sokkal Goethe halálát követően Bettina arra kérte a kancellárt, hogy küldje át neki a Goethének írott leveleit. Azzal, hogy Goethe megtartotta ezeket a leveleket, akarva-akaratlanul lehetőséget nyújtott Bettinának arra, amitől mindvégig ódzkodott. Bettina munkához látott, három éven keresztül javítgatta és rendezte a levélváltásaikat. Habár saját leveleiben is talált szép számmal kivetnivalót, Goethe levelei egyáltalán nem nyerték el tetszését. Ridegek és kioktatók voltak sorai, így „Bettina kénytelen volt megváltoztatni

⁵⁶ KUNDERA, *i.m.*, 227.

⁵⁷ KUNDERA, *Ua.* 104.

a levelek hangnemét, [...] a költő dorgálásait hízelgő utóiratokkal enyhítette”, és olyan mondatokkal tűzdelte meg a leveleket, melyekben a költő múzsaként írja körül őt. A levelek keltezési idejét is megváltoztatta, hogy ne legyenek olyan hosszú kihagyások egy-egy levélváltás között, és „mélyebbre hatolt fejtegetéseiben a politikáról, a művészetről, különösen pedig a zenéről és Beethovenről.”⁵⁸ Bettina megalkotta a legtökéletesebbnek tetsző levelezést, ami őt Goethét inspiráló, izzásban tartó, intellektuális nőként festette le, majd ezt a gyűjteményt 1835-ben *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* címmel megjelentette.

Senkiben sem támadt kétely a levelek hitelességét illetően mindaddig, amíg meg nem találták az eredeti példányokat 1921-ben. Pontos tervében ezt az egyetlen hibát követte el Bettina: érzelmeitől vezérelve nem tudott megválni a számára oly bizalmas levelektől, így a nagy halhatatlanság felől elbillent a mérleg nyelve a nevetséges halhatatlanság felé. „Ebből következik, hogy jóllehet a halhatatlanság előre alakítható, befolyásolható, előkészíthető, végül sosem lesz olyan, amilyennek tervezték.”⁵⁹

BIBLIOGRÁFIA

- Milan KUNDERA, *Halhatatlanság*, ford. KÖRTVÉLESSY Klára, Bp., Európa Könyvkiadó, 2016.
- BACSÓ Béla, *A regényes élet – Milan Kundera Halhatatlanság című regényéről*, Jelenkor, 1993/5, 436–437.
- BIKÁCSY Gergely, *A kulcstulajdonos*, Beszélő, 1996/6, 101.
- BORI Erzsébet, *L'Adieu*, Holmi, 1998/9., 1338–1341.
- Květoslav CHVATÍK, *Milan Kundera regényeinek világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2002.
- HAJDÚ Beáta, *Határhelyzet – Milan Kundera Halhatatlanság című regényéről*, Bárka, 2001/1, 63–64.

⁵⁸ KUNDERA, *Ua*. 105.

⁵⁹ KUNDERA, *Ua*. 114.

HELLER Ágnes, *Részletek a Leibniz–Kundera levelezéséből*, Magyar Lettre Internationale, 1993/8, 23.

MÉSZÁROS András, *Szereplői identitás Kundera Halhatatlanság című regényében*, Híd, 2010/8-9, 63–71.

Jaroslava PAŠIAKOVÁ, *Könyv a halhatatlanságról – Milan Kundera hetedik regényéről*, Irodalmi Szemle, 1993/10, 20.

TAKÁTS József, *Goethe-újrafeldolgozások*, = T. J., *Elmozdulások*, Bp., Osiris, 2016.

DARÓCZI JAKAB

Problémaközpontú irodalomoktatás:
Madách és Asimov egy-egy művének összehasonlítása

Dolgozatom témája két mű összehasonlítása és ennek potenciális felhasználása az irodalomoktatás során. Az oktatási szál bevonását azért éreztem szükségesnek a téma kifejtéséhez, mert keletkezésüket tekintve időben és térben is két egymástól igen távol álló alkotásról beszélünk. Ezért szeretném, ha írásom nem keltené egy önkényes választásokra alapuló fejtegetés érzetét, és remélem, sikerül bebizonyítanom, hogy nem is az, mert a két mű együttes értelmezése közben a diákok talán nagyobb kedvet kapnak arra, hogy bizonyos kérdéseken elgondolkozzanak.

Fontos azt is kifejtenem a bevezetésben, hogy miért pont Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámáját és Isaac Asimov *Alapítvány* c. regényét vizsgálom együtt.

Az előbbi már igen régóta és jelenleg is részét képezi a Nemzeti alaptanterv magyar irodalomra vonatkozó részének. Emellett továbbra is a magyar irodalom olyan klasszikusának számít, amely

tanórai keretek között is lehetőséget ad számtalan kérdés felvetésére és megvitatására. A műben megfigyelhető a társadalomfejlődés, ami Asimov *Alapítvány*ában szintén központi szerepet kap, ezáltal lehetőség ad az összehasonlításra. A diákok mindenképp találkozni fognak a Madách művével tanulmányaik során, de az abban felmerülő kérdések megtárgyalása könnyebbé válhat, ha egy másik, nyelvezetében és műfajában eltérő, de tematikájában hasonló alkotást is olvasnak a drámai szöveg mellé.

Ezért is esett a választásom az *Alapítvány*ra. Míg előbbi mű oszlopos tagja a magyar irodalmi kánonnak, addig, habár Asimov könyve a tudományos-fantasztikus világirodalom egyik szinte kikerülhetetlen műve, a sci-fi műfaját övező viszolygás miatt a magyar irodalomtörténetben szinte ismeretlennek számít. Pedig Asimov nyelvezete a magyar fordításban is könnyed, olvasmányos, ami sajnos nem mindig mondható el az irodalomórakon feldolgozott művekről, így a diákoknak valószínűleg nem okoz majd többletnehézséget a befogadás és az értelmezés. A nyelvezet kapcsán fontos megemlíteni, hogy az angol szakirodalom éppen az olvashatóságra hivatkozva tartja jól használhatónak az osztályteremben Asimov szövegeit.¹ Azt sem kell elfelejteni mindeközben, hogy *Az ember tragédiájának* is vannak olyan színei, amelyek nem állnak messze a tudományos-fantasztikumtól, legyen az akár a XII. szín (Falanszter) vagy a XIII. (Úr), de még az Eszkimó-világ színe is értelmezhető posztapokaliptikus science-fictionként.²

Mivel tanulmányomnak nem az a célja, hogy tudományos-fantasztikus elemeket vizsgálja Madách művében, csak azért teszek minderről említést, hogy rámutassak, megfelelő alkalom lehet a mű

¹ Sarah-Warner J. PELL, *Asimov in the Classroom*, Journal of Reading, 1977, 258–261.

² A posztapokaliptikus sci-fi-ről bővebben: M. Keith BOOKER, Anne-Marie THOMAS, *The Science Fiction Handbook*, Chichester, Wiley-Blackwell Pub, 2009, 53–64.

feldolgozása arra, hogy a tudományos-fantasztikumot nem ismerő diákokat bevezessük az irodalom ezen alkategóriájában, ha ez eddig nem történt volna meg. Ez pedig még egyszerűbbé válik, ha rögtön olvastatunk velük egy olyan művet vagy annak részleteit, amelyik képviseli ezt a zsánert. Ez a mű pedig miért is ne lehetne az *Alapítvány*? Arra, hogy miért is tartom ezt jó ötletnek, reményeim szerint, a tanulmány érvelése során sikerül rávilágítanom.

Még két dologról szeretnék említést tenni, mielőtt ténylegesen elkezdeném kifejteni a témát. Az első, hogy a populáris irodalom bevonása az irodalomoktatásba egyáltalán nem új keletű ötlet. Már írtak róla, hogy miért volna célszerű a klasszikusokon kívül más műveket is beemelni, ezzel meghozva a kedvet a diákoknak az olvasáshoz.³ Ezért is gondolom, hogy jó volna Madách klasszikusa mellé odaállítani egy másik művet, amelyre nem tapad rá a diákok kedvét az olvasástól elvevő „kötelező olvasmány” címke.

A második dolog, amit szeretnék megjegyezni a bevezetés végén, hogy a dolgozat elkészítése közben belebotlottam néhány nehézségbe. Elsőként, az igen kiterjedt Madách szakirodalom ellenére, nem talákoztam olyan tanulmánnyal vagy más írással (bár nem állítom, hogy azok egészére rálátok), amely *Az ember tragédiájának* társadalomfejlődési aspektusáról értekezne. Továbbá Isaac Asimov munkásságával sem nagyon foglalkoztak egyelőre a magyar nyelvű szakirodalomban, így az *Alapítvánnyal* kapcsolatban sem igazán lelhetők fel tudományos szándékú írások.

AZ ALAPÍTVÁNY CSELEKMÉNYÉNEK RÖVID ISMERTETÉSE

A művek közül az elsőt valószínűleg nem szükséges bemutatni, hiszen az már régóta iskolai tananyag és emellett igen széles körben

³ MANXHUKA Afrodita, *Aktualizált klasszikusok, avagy a legújabb populáris regényekben rejlő pedagógiai lehetőségek*, Iskolakultúra, 2016/6, 67–75.

ismert. Ezzel ellentétben Asimov *Alapítványa* már nem annyira, ezért is szándékozom igen röviden vázolni a cselekményt. Magyarul már többször is megjelent a regény, én jelen dolgozat elkészítésekor az 1971-es kiadást⁴ hívtam segítségül.

A regény öt részből áll, minden rész egy-egy időszakát, fontos eseményét mutatja be a Terminus bolygón székelő Alapítvány nevű szervezetnek.

Az első részben megismerhetjük a mű egyik fontos szereplőjét Hari Seldont, aki a könyv történelme szerint Galaktikus Kor 12 067. évében megjósolja a Galaktikus Birodalom bukását. Hogy elhallgattassák a Birodalom vezetői, Seldont és megközelítőleg 100 000 természettudóst száműznek az ismert galaxis szélére, a Terminusra. A Birodalom bukásával együtt Seldon a technológia visszafejlődést is előre vetíti, de nem hisznek neki, ezért az általa Alapítványnak nevezett társasággal belefognak a nagyszabású *Encyclopedia Galactica* megírásába, amelyben az összes addig ismert tudás fellelhető lenne.

A második rész ötven évvel az első után játszódik. Itt olvashatjuk, hogy a Terminus bolygót egy öttagú tudóstanács irányítja. Mindközben a Galaktikus Birodalom meggyengül, ezért az Alapítvánnyal szomszédos bolygón lakó kiskirályok elkezdenek veszélyt jelenteni a tudós társaság tagjaira. Ekkor a Salvor Hardin nevű politikus gyakorlatilag puccsot követ el a tanács ellen, ezzel ő válik a Terminus első polgármesterévé. Ezek után pár évvel megpróbálják Hardint is eltávolítani a pozíciójából, de mivel a külső királyságok egyre nagyobb veszély jelentenek a Terminusra, ez nem sikerül.

Az elkövetkező részeket már nem ennyire részletesen ismertetem, csak néhány mozzanatra térek ki, mivel azok a két mű összehasonlításának szempontjából fontosak.

Az egyik ilyen mozzanat, hogy a könyv harmadik nagyobb egységében megtudjuk, hogyan sikerül a Terminus bolygónak és

⁴ Isaac ASIMOV, *Alapítvány*, ford. BARANYI Gyula, Bp., Kozmosz Könyvek, 1971.

lakosságának megakadályozni, hogy nála jóval erősebb hadászattal rendelkező szomszédjaik elfoglalják őket. Itt meg kell jegyeznem, hogy a Terminus bolygó mellett, hogy a galaxis legszélén van, nem rendelkezik számottevő ásványi kincsekkel, így hadereje gyakorlatilag nincs, tehát más úton kell megoldani a konfrontációt. Ez a módszer pedig az atomenergiában rejlik és a vallásban. Mivel a Birodalom hanyatlásával a legtöbb technológia is elvész, így az atomenergia, annak működése és felhasználása is. Az Alapítvány azonban megőrzi ezt a tudást, részben ezért is hozzák létre, és eköré kiépít egy vallást, amin keresztül irányíthatja a környező kiskirályságokat.

A másik fontos pont Hari Seldon alakjához kötődik. Seldon egy pszichohistóriának nevezett tudományt hoz létre, aminek segítségével ki tudja számolni, ezáltal megjósolhatja, társadalmi folyamatok alakulását. Egy általa létrehozott egyenlettel mutatja ki azt is, hogy a Galaktikus Birodalom el fog bukni, és azután az emberiség szinte a barbarizmusig süllyed vissza. A Terminuson található egy Kriptának nevezett hely, ahol minden nagy, az Alapítványt fenyegető krízis idején, megjelenik Hari Seldont hologramja, és távpontot ad a krízis megoldásához, vagy egyszerűen kommentálja az eseményeket, hisz azokat ő előre kiszámolta, ismeri a jövőt.

TÁRSADALOMFEJLŐDÉS ÉS KRÍZIS

A mű összehasonlítását három részben fogom elvégezni, ezek közül az első a cselekményre, s azon keresztül a társadalomra vonatkozik. A további két pont pedig majd poétikai hasonlóságok megmutatására fog szolgálni.

Az első párhuzam maga a társadalomfejlődés, amely központi szerepet kap mind a két alkotásban. Míg Ádám Lucifer pártfogásával végigvonul a történelmen, addig Hari Seldon Alapítványa is átesik olyan eseményeken, amelyek elengedhetetlenek egy civilizáció

fejlődésében. Az események összehasonlításakor *Az ember tragédiájának* színeit vettem alapul, az *Alapítvány*ban természetesen nem ugyanabban a sorrendben következnek a történetek, mint Madách művében. Emellett az is igen különböző, hogy hogyan is ismerjük meg a társadalmi folyamatokat. Hisz míg *Az ember tragédiája* egy drámai mű, ezen jellegéből adódóan pedig a világához a szereplők dialógusainak és cselekvéseinek köszönhetően férünk hozzá⁵ addig az *Alapítvány* regény mivoltából kifolyólag tartalmaz leírásokat is. Ettől függetlenül az előbbiben is igen jól megfigyelhető a társadalom, ha a szöveget értően olvassuk, hisz Ádám eszméi az embereken keresztül jelennek és majd cáfolják meg önmagukat.

Most pedig a teljesség igénye nélkül szeretnék említeni közös társadalomfejlődési momentumokat a két műből, amelyeket tanórai keretek között a diákokkal is közelebbről meg lehet vizsgálni. Ezek a közös momentumok azt is megengedik, hogy ne kelljen a diákoknak Asimov teljes regényét elolvasni, hanem elég, ha az ide vonatkozó részleteket ismerik. Ez már most is bevett megoldás. Középiskolai szöveggyűjteményeket fellelve látható, hogy nagyobb műveknél rendszeresen csak részleteket közölnek a szerzők, amelyek bőven elégségesek egy-egy elemzés elvégzéséhez.

Először is az V. színnel állítom párhuzamba az *Alapítvány* cselekménymertetésében már említett részt, ahol is Hardin polgármesterre lesz, ezzel megteremtve gyakorlatilag a demokráciát egy addig tudósok alkotta tanács által irányított planétán. Pár évvel később pedig Hardint is megpróbálják leváltani, bár vele ellentétben nem államcsínyt akarnak elkövetni, hanem törvényes választásokon akarják legyőzni. Ezen párhuzamon keresztül láthatjuk, hogy a demokrácia egy olyan államforma, amely mind a két szerző szerint meg kell jelenjen, ha a társadalomfejlődésről beszélünk.

⁵ S. VARGA Pál, *Történelem és ironia = A magyar irodalom története II*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 294–306.

A második összecsengő esemény rögtön a VI. színben található, amelyben a Római Birodalom bukását tematizáló jelenet láthatunk. Erre igen jól rímél az, ahogy a Galaktikus Birodalom is megbukik Asimov művében. A nagy birodalmak felemelkedése és hanyatlása egy újabb narratívabeli hasonlósága két mű között. Társadalmi szempontból jól magyarázható miért fontos a nagy erők bukása. Ez mozdítja ki a cselekmény szereplőit egy olyan kényelmi állapotból, amiben a tenni akarás nem szüksége a létezésnek. A komfort megszűnésével azonban színre lépnek a cselekvők. Asimov regényében egy bukásra van szükség, hogy Hari Seldont a Terminuson székelő Alapítvány létrehozásának gondolatát meg is valósítsa. Míg *Az ember tragédiájában* tovább űzi a megfelelő idea megtalálása felé Ádámot a Római Birodalom szétesése, ami az adott kor által ábrázolt elképzelések bukásával egyenlő.

A harmadik hasonlóság a VII. színben található, ahol a vallás jelenik meg irányító eszmeként. Itt szintén szeretnék visszautalni a dolgozatom előző fejezetére. Mint ott is írtam, a Terminus bolygó lakói a konfliktusok elkerülésére gyakorlatilag létrehoznak egy atomenergia köré épülő vallást, ezzel megóvva magukat a háborútól. A vallás irányító szerepet kap, mind a két műben, majd természetesen el is veszti azt, de ez szintén csak bővíti a hasonlóságok listáját.

A VIII. színben Ádám Keplerként jelenik meg és a tudományra helyeződik a hangsúly. A Terminuson megalapított társaság első feladata a galaktikus tudást tartalmazó enciklopédia megírása. Ennél egyértelműben talán nem is lehetne kihangsúlyozni a tudomány fontosságát Asimov művében. Az sem mellékes, hogy a Terminus lakóinak egyetlen fegyvere a külső fenyegetés ellen nagyon sokáig a természettudományokban rejlik. Mind a két műben feltűnik a tudomány vezéreszmeként, újabb lehetőséget adva ezzel az összehasonlításra.

Eddig bemutattam pár jelenetet, amelyekben igen hasonló a két alkotás egymáshoz, még akkor is, ha még csak műfajukban sem egyeznek

meg. Ellenben úgy gondolom, hogy ebből is látszik, ha egy egész társadalom, vagy akár az egész emberiség, fejlődését feldolgozó művet olvasunk, akkor vannak narratívák, amelyekkel nagy valószínűséggel találkozni fogunk még akár egymástól korban és műfajban elsöre távol álló szövegekben. Tanulmányom összehasonlítás-fókuszú érvelése éppen az ilyen egyezések pedagógiai integrációját kívánja bemutatni.

A hasonló jelenetek mellett azonban van még valami, amiről mindenképp szót kell ejteni: a krízis szerepe. Habár a válság mind a két műnek központi alkotóeleme, a krízis feltűnése mind a két szövegben más. *Az ember tragédiája* minden eszmét a legválságosabb állapotában mutat be,⁶ így Ádám nem is találkozhat mással, mint a bekövetkező bukással.

„Szembe kell nézniük egy sor válsággal” – jelenti ki Hari Seldon hologramja.⁷ *Az Alapítványban* folyamatosan ott lebeg egy elkövetkezendő katasztrófa lehetősége a Terminus lakóinak feje felett. A regényben folyamatos visszatérő kérdés, hogy mikor várható a következő nagy válság, amit ha nem sikerül megoldani, megsemmisülnek. Így tehát Asimov szereplői is egy krízis-megújulás körforgásban léteznek,⁸ Ádámhoz hasonlóan.

A cselekmények összehasonlításának lezárásaként, megállapíthatjuk, hogy a krízis, a válság ténylegesen elengedhetetlen alkotóeleme egy társadalomfejlődés ábrázolásának. Ez az, ami motiválja a szereplőket az új eszmék „felkutatására”, a megoldáskeresésre, a fejlődésre, ezáltal mozgatva a társadalmat is.

A két cselekmény végigtekintésével elérhetjük, hogy a diákjaink elkezdjenek gondolkodni a két műről, az azokban felmerülő társadalmi

⁶ NAGY László, *Madách Imre Az ember tragédiája című színművének theologiai vizsgálata*, Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület, 1994.

⁷ Isaac ASIMOV, *Alapítvány*, ford. BARANYI Gyula, Bp., Kozmosz Könyvek, 1971, 107.

⁸ Louis-Vincent THOMAS, *Catastrophisme et Science-fiction*, Archives de Sciences Sociales des Religions, 1982/1, 69–85.

kérdésekről. Ezzel valósághoz közelebbivé tehetjük az irodalomórát, elejét vehetjük a „tanuljuk, mert kell” érzet kialakulásának. Szerencsés esetben segíti, hogy diákjaink nyitottabbá váljanak társadalmi folyamatok megfigyelésére, észlelésére, vagy legalább azok létezésével tisztába kerülnek.

Ellenben az irodalom óra elősegítheti egy művészeti ág értelmezését, annak működésére is megmutathatja. Ezért is fontos toposzokat, írói technikákat vizsgálni, a társadalmi relevancia mellett. Tanulmányom következő két részében ezekre is ki fogok térni a vizsgált művek függvényében.

AZ ISMERŐSSÉG-ÉRZETE

A következő két összevetési pont már inkább poétikai kérdés. Ezen a téren is mutat némi hasonlóságot a két alkotás, még ha az nem is olyan szembetűnő első ránézésre.

Madách egész történetét bibliai keretek közé helyezi. *Az ember tragédiájának* szereplői nem mások, mint a teremtetéstörténetnek kardinalis alakjai, Ádám és Éva, továbbá Lucifer. A szerző az európai kultúrkör talán legmeghatározóbb könyvére támaszkodva építi fel művét. Bibliai alakok, történetek megjelenítése a művészetekbe igen régóta történik. Madách is beleilleszkedik ebbe a hagyományba, ezzel megkönnyítve a szereplők elhelyezését az olvasó világképében, azonban saját fikcióírói szabadságát sem korlátozza ezáltal, hiszen a bibliai történetekről nem jelenthető ki, hogy tisztába vagyunk az általuk elmesélt cselekmények pontos részleteivel, de általuk mindannyian egy közös fogalomkészletet tudunk előhívni Ádám, Éva vagy Lucifer nevét olvasva. Így Madách meg is teremti azt a közeget, amelyben az olvasó, ezen esetben a diák, számára ismerősek lesznek a cselekmény szereplői és a közeg, amelyben a történetek lejátszódnak.

Asimov is megidéz az ismerősség érzetét keltő elemeket, annak ellenére, hogy egy igen távoli jövőben járunk, egy olyan korban, amely nem csak Asimov jelenétől, de még a miénktől is felfoghatatlanul távol áll. Minden fejezet elején olvashatunk egy idézetet az *Encyclopaedia Galactica*ból. Ezek az idézetek a szócikkek, amelyek rendszerint az adott részben fontos szereplőt mutatják be. Ezzel pedig Asimov az „enciklopédia” fogalmán keresztül próbálja meg közelebb hozni hozzánk művének cselekményét. Az enciklopédizmus beemelése a műbe egy remek eszköz a szerzőtől, mivel az már igen régóta az „univerzális és teljes tudás szimbóluma”.⁹ Továbbá a felvilágosodás kori tudástárakról, mire idáig érkezünk a tananyaggal, diákjaink már hallottak. Értik a Gutenberg-galaxisra tett szellemes utalást, továbbá a mű azon beüli elhelyezését, és könnyedén beszélgetést kezdeményezhetünk minderről.

Láthatjuk tehát, hogy mind a két szerző valahogy megpróbálja az ismerősség-érzetet kijátszani az olvasóik ellen. Madách, az egyik talán legkézenfekvőbb megoldást választja, amit a XVIII. században választhatott, bibliai kerettörténetet. Asimov pedig az enciklopédiát, mint létező könyvműfajt, hívja segítségül, hisz ha valamiről enciklopédiát írnak, akkor az nagyobb eséllyel létezik.

„DEUS” EX MACHINA

A második poétikai kérdést, amelyet fel lehet használni az összehasonlításakor, az a *deus ex machina* megjelenése. Bár itt igazából nem a hagyományos értelemben vett istenek avatkoznak közbe, de bizonyos emberfeletti figurák mégis fontos szerepet játszanak az események alakulásában.

⁹ PALLÓ Gábor, *Enciklopédizmus, diszciplínák, interdiszciplínák, projektek*, Világosság, 2005/9, 20.

Az ember tragédiájában Lucifer végigkíséri Ádámot útja során. És ugyan magukba a színek történéseibe effektíve nem avatkozik bele, csak beszélgetőpartnerként van jelen, a közreműködése mégis vitathatatlan. Az, hogy Ádám eszméi milyen környezetben öltönek testet, Lucifer döntésének köszönhető. Ha a bukott angyalnak nem volna célja a folyamatos tagadás, akkor akár olyan történelmi momentumokat is mutathatna Ádámnak, ahol eszméi épp fénykorukat élik. Azonban nem ez történik, így egy felsőbb lény közbeavatkozása miatt Ádám folyamatos elmélkedésre van kényszerítve, változásra, és mindeközben a háttérben az emberi társadalom is fejlődik és alakul.

Az Alapítványban a közbeavatkozó „felsőbb lény” még inkább emberi, sőt ő maga is egy ember. Hari Seldon mégis egyszerre lehet az alkotó, aki pihen, és egy Luciferhez hasonló közbe-közbeszóló figura is. Mint a cselekmény rövid leírásában említettem, Seldon kidolgoz egy egyenletet, amely előre megjósolja bizonyos események bekövetkeztét, köztük a krízisekét is. Ezután szinte, mint Madách Istene, ő is kijelenthetné, hogy: „A gép forog, az alkotó pihen.”¹⁰ Ellenben nem hagyja teljesen magára művét, hisz a nagy válságok idején hologramja megjelenik a Kriptában, hogy szóljon a Terminus lakóihoz. Seldon közbeavatkozása annyira nem látványos, mint Luciferé, de ettől függetlenül meghatározó mozzanata Asimov regényének.

Megállapíthatjuk, hogy a két műben közös a „felsőbb” erők beavatkozása a társadalmat irányító folyamatokba. A fentebb leírtakból kitűnik, hogy mindkét szerző úgy gondolta, kell legyen valami felsőbb erő, ami irányítja életünket. Legyen ez akár a folyamatos kételkedés szelleme (Lucifer), vagy a tudomány (Seldon és az ő egyenlete), ami idővel szintén némileg misztifikálódik (*Alapítvány* trilógia további kötetiben leginkább).

¹⁰ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája (Kritikai kiadás)*, Bp., Argumentum Kiadó, 2005, 15.

TANÓRAI MEGJELENÉS

Tanulmányomban eddig a két mű összehasonlításával foglalkoztam. De hogyan is tárjuk a diákok elé ezt az egészet?

A középiskolai irodalom tananyag már így is igen nagy, a tanárok pedig egyre többször panaszkodnak arról, hogy diákjaik nem olvasnak. Míg az igaz, hogy a kötelezőket viszonylag ritkán forgatják szívesen a diákok, azért az nem igaz, hogy egyáltalán nem olvasnának. Ezt hivatott bizonyítani dr. Gombos Péter, Hevérné Kanyó Andrea és Kiss Gábor által elvégzett kutatás is, amely 14–18 év közötti fiatalok olvasási szokásait vizsgálta. A kutatásról kiadott tanulmányból amellet, hogy kiderül, a fiatalok a tévhitekkel ellentétben még mindig olvasnak, az is kiderül, hogy előszeretettel forgatnak populáris irodalmi műveket: „[f]igyelemreméltó volt az is, hogy míg a vámpíros könyveket nagyjából hasonló arányban kedvelik a két nem képviselői (28–29%), addig a »fantasztikus irodalom« már inkább fiúsnak mondható. Ám korántsem olyan nagy a különbség (48,5%–39,5%), mint amilyen 20–25 éve vagy még régebben lehetett.”¹¹ Ezek után talán nem tűnhet annyira nem elrugaszkodottnak az elképzelés, hogy egy tudományos-fantasztikus művet vigyünk be az órára diákjainknak.

Azonban egy másik kérdés merülhet fel: a populáris irodalom integrálásával nem növeljük-e tovább a diákokat érő terheket? Először is nem tartom fontosnak, hogy az egész *Alapítványt* elolvassák, elég, ha kivesszük az összehasonlításhoz fontos részleteket, azokat pedig akár az órán is fel lehet dolgozni, közösen. A másik ide kapcsolódó észrevételem pedig szorosan kapcsolódik a NAT-hoz. A Nemzeti alaptantervben is benne van egy „Irodalom határterületeiként” megjelölt rész.¹² Így amellet, hogy Madách művének feldolgozása közben a

¹¹ dr. GOMBOS Péter – HEVÉRNÉ KANYÓ Andrea – KISS Gábor, *A netgeneráció olvasási attitűdje*, Új Pedagógiai Szemle, 2015/1-2, 59.

¹² *A Nemzeti alaptanterv tervezete*, Eger, Eszterházy Károly Egyetem, 2018, 56.

tudományos-fantasztikum egyik kanonikus művét is megismerik a diákok, egy újabb pontját is teljesíthetjük a Nemzeti alaptantervnek.

Arra, hogy pontosan milyen feladatokkal lehetne irányítani a diákokat a két mű összehasonlításában, konkrét, működő példákat sajnos nem tudok felhozni, mivel még nem volt lehetőségem kipróbálni tényleges tanórán mindezt. Ettől függetlenül nem gondolom, hogy el kéne szakadni a már jól bevált műelemzési módszerektől (szereplők, helyszínek, cselekmény stb. vizsgálata), hiszen Asimov regénye is olyan irodalmi szöveg, amelyet a regényszövegeknél használt módszerekkel tökéletesen lehet vizsgálni.

ÖSSZEGZÉS

Tanulmányom végére remélem sikerült rámutatnom arra, hogy bármilyen távol is álljanak egymástól Madách és Asimov vizsgált művei, az összehasonlításnak van alapja és pedagógiai haszna. Emellett a diákok számára is érdekes lehet, ha *Az ember tragédiáját* kicsit unortodox módon a társadalomfejlődés szemszögéből közelítjük meg, mindezt párhuzamba állítva egy populáris irodalmi művel. Maga az összehasonlítás már teret biztosítana több érdekes, társadalomhoz kapcsolódó kérdésről való beszélgetésnek. Legyen az az előre elrendeltettség kérdése (Seldon egyenlete), a kötelező társadalomfejlődési mozzanatok megjelenése (társadalomfejlődés és krízis), a felsőbb hatalmak közbeavatkozása („deus” ex machina) vagy sok más egyéb, az órai munka során felmerülő szempont.

Végeredményben pedig hátha sikerül elérni, hogy szívesen vegyék kezükbe Madách Imre méltán neves művét, hiszen annak üzenetét és kérdéseit nemcsak önmagában a műben látják, hanem remélhetőleg kialakul bennük az itt fellelhető problémákra való érzékenység, és így azokat más olvasmányaikban is felfedezik. Ezzel pedig át is lépve a „kötelező = értelmetlen és unalmas” hozzáállást.

BIBLIOGRÁFIA

- A Nemzeti alaptanterv tervezete*, Eger, Eszterházy Károly Egyetem, 2018, 56.
- Isaac ASIMOV, *Alapítvány*, ford. BARANYI Gyula, Bp., Kozmosz Könyvek, 1971.
- M. Keith BOOKER, Anne-Marie THOMAS, *The Science Fiction Handbook*, Chichester, Wiley-Blackwell Pub, 2009, 53–64.
- DR. GOMBOS Péter – HEVÉRNÉ KANYÓ Andrea – KISS Gábor, *A netgeneráció olvasási attitűdje*, Új Pedagógiai Szemle, 2015/12, 52–66.
- MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája* (Kritikai kiadás), Bp., Argumentum Kiadó, 2005.
- MANXHUKA Afrodita, *Aktualizált klasszikusok, avagy a legújabb populáris regényekben rejlő pedagógiai lehetőségek*, Iskolakultúra, 2016/6, 67–75.
- NAGY László, *Madách Imre Az ember tragédiája című színművének theologiai vizsgálata*, Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület, 1994.
- PALLÓ Gábor, *Enciklopédizmus, diszciplínák, interdiszciplínák, projektek*, Világosság, 2005/9, 19–30.
- S. VARGA Pál, *Történelem és ironia = A magyar irodalom történetei II*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 294–306.
- Sarah-Warner J. PELL, *Asimov in the Classroom*, Journal of Reading, 1977/3, 258–261
- Louis-Vincent THOMAS, *Catastrophisme et Science-fiction*, Archives de Sciences Sociales des Religions, 1982/1, 69–85.

TÓTH MÁRTON MIHÁLY

Török hagyomány európai díszruhában.
Balassi Bálint második bejtje

Tanulmányomban Balassi Bálint második bejtjét¹ és annak már a latin alcímben (*Interpretatio cum ornatu*) is jelzett poétikai díszítettségét kívánom bemutatni, összehasonlítva az imitált és aemulált (a korabeli felfogás szerint díszítéssel tolmácsolt) alapszöveggel (imitálandó intertextussal), a Balassi lejegyezte *Bana gedâ diyenler* kezdetű török sorpárral,² valamint Hayretî, a XV-XVI. század fordulóján alkotó török dervisköltő *Ey gedâ diyen* kezdetű versével.³ Munkám célja összefoglalóan ismertetni Balassi és a török költészet kapcsolatát is, amely fontos támpontokat ad az összehasonlításhoz.

¹ BALASSI Bálint *versei*, kiad. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI Szabó Géza, Bp., Balassi Kiadó, 1993 (Régi magyar könyvtár, Források, 3) 141.; lásd a Függelék 1. pontját.

² ld. a Függelék 2. pontját.

³ ld. a Függelék 3. pontját.

A részletes tárgyalás előtt szükségesnek érzem, hogy három fogalomnak alaposabb magyarázatot adjak. A bejt a török költészetben elsődlegesen kétsoros verset jelent. Ugyanakkor egy olyan török nyelvű műfajt is érthetünk alatta, amelyben a költemény szintén sorpárokból építkezik, de több strófa (ha tetszik: bejt) alkotja. A kifejezés egy harmadik jelentését – pontosabban jelentésbővülését – pedig épp Balassi által nyeri el, aki úgy ír bejtet, hogy az valójában három sorból áll (még ha a jelenleg használatos Balassikiadások tördelése miatt ez három sorpárnak látszik is). Mondhatnók: a műfaji kereteket részben felrúgva, formabontóan alkot. Tanulmányomban mindig az utóbbi két eset valamelyikét használom, azaz a bejtről mint műfajról fogok beszélni.

Alapszövegnek azokat a szövegeket tekintem, amelyek alapján Balassi megírta „fordításait”, tehát amelyekkel poétikai értelemben versengett, s melyeknél sikerültebb énekek költése volt célja. Így a második bejt esetében a *Bana gedâ diyenler* kezdetű sorpár az alapszöveg, hiszen – bár nem ez Hayretî eredeti költeménye (amely még terjedelemben is jelentősen eltér ettől) – Balassi e két sor ismeretében írta meg a tanulmány tárgyául szolgáló második bejtet.

Az alcím kifejezés használata szintén magyarázatra szorul, tudniillik a bejt nem rendelkezik önálló címmel – sorszámozása alapján azonosítjuk be, hogy sorrendben hányadik a Balassi-bejtek között – így az *Interpretatio cum ornatu* vers fölé írt költői megjegyzés sem tekinthető hagyományosan alcímnek. Mivel azonban a Balassi-szakirodalomban nem találtam semmilyen, erre vonatkozó terminust, az egyszerűség jegyében a továbbiakban (is) az alcím megnevezést fogom alkalmazni erre a költői megjegyzésre (intencióra?) vonatkozóan.

BALASSI ÉS A TÖRÖK KÖLTÉSZET –

NYELVI ÉS KULTURÁLIS ÉRINTKEZÉSEK A XVI. SZÁZADBAN

A tanulmány célkitűzése szempontjából kétségtelenül döntő jelentőségű a nyelvi és kulturális kontextus megértése, és az ezekből következő lehetőségek feltérképezése. E tekintetben lényeges összegeznünk a Balassi nyelvismeretéről tudhatókat, hogy a másnyelvű, elsősorban török, kulturális termékek megértésére milyen mértékben volt lehetősége, esetlegesen milyen közvetítőkre szorult rá.

A Bornemissza Péter tanította ifjú Balassi Bálint kiemelkedő tehetség lehetett a nyelvek elsajátítása tekintetében. „Rimay szerint tudott latinul, olaszul, németül, lengyelül, csehül és törökül, és ha a nótajelzések adatait is hozzászámítjuk, ismerte az oláh, horvát és szlovén nyelveket is.” – ahogyan ezt Eckhardt Sándor *Balassi Bálint irodalmi mintái* című tanulmányában⁴ megjegyzi. A költő munkássága során előszeretettel használja föl idegen nyelvű szerzők (Hieronimus Angerianus Neapolitanus, Jakob Regnart stb.) műveit, hogy azoknak általában egy átköltött, szándéka szerint sikerültebb magyar változatát adja közre. Nem szigorúan vett fordításokról beszélhetünk tehát, sokkal inkább egy idegen nyelvű szerzemény magyar nyelvű megfelelőjének megalkotásáról. A nyugat-európai minták mellett török alapszövegekkel is foglalkoznunk kell: Balassi kilenc török bejtje (melyek közül részletesebben a másodikat tárgyalom) *Valahány török bejt, kit magyar nyelvre fordítottak* címen a kötetben ciklust alkot.

A téma vizsgálatakor meg kell állapítani, hogy bár a korszakból csupán írásos források állnak rendelkezésünkre, Balassi feltételezhetően kizárólag orális nyelvismerete okán a beszélt nyelvi adatok lennének elsődlegesen irányadók. Nyelvértéséről bővebb ismereteket a szóhatárvizsgálat módszerével nyerhetünk. (Amennyiben Balassi lejegyzéseiben a szavak tagolása megfelelő helyeken történik, úgy

⁴ ECKHARDT Sándor, *Balassi Bálint irodalmi mintái*, ItK, 1913/2, 171–192.

joggal tételezhetjük fel, hogy a költő – ha nem is volt teljes mértékig tisztában a szavak pontos jelentésével – felismerte azokat.) A bejt esetében megállapíthatjuk, hogy a szóhatárok a megfelelő helyeken meg voltak tartva, így feltételezhetjük azt is, hogy Balassi nem valaki más magyar nyelvű nyersfordításával dolgozott, s kellően jól értette a török nyelvet. A vizsgálat kritikájaként ugyanakkor megjegyezhető, hogy a Balassa-kódexben olvasható sorok lehetnek a későbbi másoló értelmező-javító lejegyzése is. Az esetleges másolók ügyében a tudományos diskurzus ma is megosztott. Itt mindenesetre meg kell jegyezni, hogy a Balassi-kiadások által használt, s általam is a függelékbe elhelyezett sorpárnyi török nyelvű alapszöveg nem betűhű mása a kódexben található soroknak⁵ – az értelmező-javító munka itt is tetten érhető, oka pedig világos, s a következő sorok derítenek rá fényt.

Ennél sokkal fontosabb szempont azonban, hogy Balassinak – mivel arab betűkkel nem tudott írni, s azokat olvasni sem tudhatta – rendre meggyűlik a baja a török szövegek latin betűs lejegyzésével, s nem egyszer más betűsorokat, de hasonló hangalakokat vet papírra. (A szóhatárok tagolása megfelelő; a helyzet inkább arra hasonlít, mintha valamit erős eltéréseket magában hordozó dialektus szerint s az adott nyelv grammatikájának szakszerű ismerete nélkül akarnánk leírni.) Mindezek alapján arra következtethetünk, hogy Balassi Bálint nem csak lelkes szemlélője, de aktív befogadója lehetett a különböző, korabeli költészeti performanszoknak, amelyek a török bejtszövegek továbbhagyományozódásának elsődleges módjai és színterei voltak. Így ismerkedhetett meg a *Valahány török bejt, kit magyar nyelvre fordítottak* ciklus alapszövegeivel is.

A szövegek ilyen jellegű hagyományozódása azonban szövegvariánsok létrejöttével párosult. A szövegromlás jelenségét Sudár Balázs *A török költészet kisebb hódoltsági emlékeiből* című tanulmányában⁶ be

⁵ l. a Függelék 4. pontját

⁶ SUDÁR Balázs, „*A török költészet kisebb hódoltsági emlékeiből*” = CSÖRSZ RUMEN

is mutatja, néhány példával szemléltetve azt. Míg a jóskönyvekben fennmaradt – s e jelenség Hayretî korabeli népszerűségét tükrözi – szövegek szóról szóra azonosak a Hayretî-divánkiadással,⁷ addig a Balassa-kódexben található alapszöveg már több helyen is eltér tőle.

Rögtön az első szavak eltérést mutatnak. Az eredeti *Ey gedâ diyen* kezdet az „Ej, te, ki...” felkiáltó megszólítással indul, ezzel szemben az alapszöveg *Bana gedâ diyenler* kezdete „Ti, kik...” verskezdetet jelent. Bár a bejt tartalmát ez jelentősen nem módosítja, mégis világosan látszik, hogy az aprócska – tán félreértésekből fakadó – pontatlanságok nyomán hogyan alakultak ki szövegvariánsok. S ami még fontosabb: rávilágít bizonyos kulturális különbségekre is. Balassi ugyanis nem ismerte a bejtek (s más, az „elit” költészethez tartozó műfajok) hagyományos török versmértékét, az arúzt. Ugyanis – ahogy Sudár Balázs kifejti – ezen ismeret birtokában megengedhetetlen lett volna ez a tévedés: Balassi nem jegyezhetett volna le ilyen megbicsakló lüktetésű sorokat. E ponton pedig némiképp ellent is mond a 2010-es Sudár-tanulmány a 2005-ös Sudár-tanulmánynak abban, hogy bizonyos török szövegeket ismert a költő, még nem jelenti azt, hogy valóban ismerte volna a korabeli török irodalmat. Sőt, biztosak lehetünk benne, hogy a hallás alapján szerzett, elsősorban folklorisztikus eredetű ismeretein kívül vajmi keveset tudhatott róla, amint az a későbbiekben részletes kifejtésre kerül majd. Egyelőre annyit állapítsunk meg, hogy Balassi nem csak saját szerzeményében, de az alapszöveg lejegyzése során sem figyel az arúz alapú verselésre, és ez arról árulkodhat, hogy a kulturális transzfer a vélnél sokkal nagyobb kihívást jelentett Balassi számára, aminek nem is tudott minden esetben megfelelni.

István, *Ghesaurus – Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, Bp. 2010. – Hálózati kiadás, kezdőlap: <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/ghesaurus>, 567–576.

⁷ Divan HAYRETÎ, *Tenkidli basım, haz. Mehmet Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1981, 173.

Mindezek alapján azt mondhatjuk: bár a mediális transzfer sem egészen hiba nélkül való (ugyanakkor igaz: alapvetően sikeres), ez semmiképp nem Balassi nyelvtudásának a kritikája, a versek összehasonlításának pedig sokkal fontosabb szempontja kell, hogy legyen a kulturális transzfer mikéntje. Ezt némiképp alátámasztani látszik Sudár Balázs véleménye is: „Balassi török nyelvtudása Rimay János tudósítása alapján kétségbevonhatatlan. Nem elképzelhetetlen, hogy a törökkel is paktáló apa, Balassi János hatását, netán tudatosan tervezett lépését sejthetjük e nemesi körökben nem túl szokványos nyelvismeret mögött. Hogy milyen fokon beszélte Balassi a törököt, azt közvetlen forrásból nem tudjuk, bár Rimay kiválónak mondja. Az a tény, hogy Balassi a legjobb oszmán klasszikus költők keze alól kikerülő bejteket ismert, sőt fordított, mindenképpen arra vall, hogy nem (csak) a mindennapos török köznyelvet sajátította el. Az oszmán költészet megértéséhez azonban nem csupán nyelvismeretre, hanem alapos kulturális tudásra is szükség volt.”⁸

Természetesen nem kell igaznak elfogadni a Balassit dicsérő Rimay minden szavát, de korábban mi is beláthattuk, a nyelvet kellőképp értette a költő. Hogy Balassi Bálint maga is paktált volna a törökkel (értsünk ezalatt átmeneti szövetségkötést, egyezkedést), ez történeti alapon (ismerve meg nem alkuvó harci természetét) szinte teljes bizonyossággal cáfolható – ámbátor ez lett volna szinte kizárólagosan az egyetlen módja, hogy a Sudár által emlegetett „legjobb oszmán klasszikus költők” munkáival nyomtatásban is megismerkedjen. Ez persze egyébként sem lehetséges szcenárió, hisz láthattuk, sem írni, sem olvasni nem tudott arab betűket. Mindezek arra engednek következtetni, hogy a Sudár által emlegetett török köznyelv – irodalmi nyelv különbségtétel ilyen formán nem helytálló, tudniillik Balassi Bálint épp a folklórnak

⁸ SUDÁR Balázs, *A műfordító Balassi Bálint és a török bejtek*, Kalligram, 2005/11–12, 79. – Hálózati kiadás: <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV.-evf.-2005.-november-december/ELEINK/A-mufordito-Balassi-Balint-es-a-toeroek-bejtek>

köszönhetően ismerkedhet meg ezekkel az alkotásokkal (illetve – s ez tovább erősítheti sejtésünket – ezen szövegek *variánsaival*).

A folklór kiemelt szerepe pedig ismét a kulturális transzfer mikéntjére irányítja a figyelmünket. A közösségi performanszok ugyanis nem csak a szövegek, de talán valamilyen módon a szimbólumrendszerben manifestálódó kulturális tudás átadására is alkalmasak lehetnek.⁹ A szöveg folklorisztikus, elsősorban énekes előadás útján történő áthagyományozódása kapcsolatot jelenthet Balassi és az ásíki költészet között is. (*Az ásíki* a kor török énekmondója volt.) Mindezek alapján további információkhoz juthatunk az oszmán–magyar együttélés kulturális vonatkozásairól.

IMITATIO ÉS AEMULATIO – ÖSSZEHASONLÍTÁS A TÖRÖK ALAPSZÖVEGGEL ÉS HAYRETÎ EREDETI VERSÉVEL

Utánozni, de felülmúlni. Balassi munkásságát végigkíséri ez a gondolat. Amikor a török szövegeket összehasonlítjuk bejtjével, a sorok szételemezése közben is arra a kérdésre keressük a választ valójában: miben díszesebb vajon az ő háromsoros szövege.

Az összehasonlításhoz azonban ismernünk kell a szövegek jelentését. A látszólag triviálisnak tűnő kérdést valójában igenis komolyan kell vennünk. Ezt könnyen beláthatjuk, ha arra gondolunk, hogy a XVI. században se a törökben, se a magyarban nem egészen a mai jelentést hordozta a szókészlet egynémely eleme. Költői szövegek esetében mindig további kihívást jelenthet, hogy a poétika átfordítja,

⁹ Arról, hogyan nézhetek ki ezek az események, melyek részeként a Balassi által használt alapszövegek is – minden bizonnyal énekes formában – előadásra kerültek Sehrengiz *Urban Rituals and Deviant Sufi Mysticism in Ottoman Istanbul* című munkájából derülhetnek ki fontos részletek, amely nem csak Oszmán Birodalom fővárosának szellemi, kulturális és rituális életéről tájékoztatja az olvasót, hanem a Hódoltság területén élők közösségi aktusairól is releváns tudást ad. E mű az ezirányú vizsgálatoknak a jövőben új támpontokat, esetleg új irányt is adhat.

kifordítja, újraalkotja, újraértelmezi a nyelv sztenderd formuláit, így például a képeket, melyekből a nyelv építkezik (szépirodalmi metaforák), vagy épp a grammatikai-logikai struktúrát adó szórendet (hogy egy más logika szerint építse fel önmagát), ekképpen teremtve új értelmezési lehetőségeket. Ezért a szó szerinti megértés nem mindig elégséges, bár kétségtelen, – a legtöbb esetben, s így esetünkben is – a megértés első lépcsőfoka.

A Balassi-féle alapszöveget Németh Gyula a következő módon fordítja le:¹⁰

*Engem koldusnak mondok, előkelő hölgyem nincs-e?
Vagy én ember sem vagyok-e, vagy lelkem sincs-e?*

A fordítás tartalmilag hasonló Balassi bejtjéhez, így sokáig nem merültek fel újabb kérdések. Csakhogy Sudár ezt másképp látta, aki a következő, több ponton jelentősen eltérő fordítást készítette:

*Ej, [te,] ki koldusnak nevezel engem, szerencsés szultánom nincs-e?
Vagy nem vagyok-e ember? Vagy nincs-e lelkem?*

Szembetűnő – azon túl, hogy Sudár visszanyúl az eredeti Hayreti-szöveghez: ezért az 'Ej' felütés és az első szám második személyű megszólítás –, hogy az *előkelő hölgyem* helyett a *szerencsés szultánom* kifejezést használja. A különbség egészen nagy, s meglepődésünket csak fokozhatja, ha egy ma török szakra járó egyetemistát kérünk meg, hogy fordítsa le a Balassa-kódex sorait:

*Akik engem nincstelennek (senkije sincs) mondanak, (kérdszik)
hát nincsen egy boldog nő(m)?
Vagy tán nem is vagyok ember (férfi), ha nincsen kedvesem?*

Látszólag tehát úgy tűnik, Németh Gyula jár közelebb az igazsághoz. Valójában viszont – török nyelvtörténeti érdekesség –

¹⁰ NÉMETH Gyula, *Balasi Bálint és a török költészet = Törökök és magyarok II*, szerk. KAKUK Zsuzsa, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1990, 12–13.

a *devletli hanım* kifejezés szóalakjai alapos jelentésváltozáson mentek keresztül az évszázadok során, másrészt félre is lettek értelmezve. A magyarázatot Sudár adta: „...az eredetiben a *hânım* nem a ma közkeletű ’asszony’ (*hânım*) jelentésű főnév – ezt akkoriban nem is igen használták –, hanem a *hân* ’kán, uralkodó’ szó E/1. birtokos személyraggal ellátott alakja, melynek jelentése tehát: ’kánom, uram’, sőt ’szultánom’, minthogy az oszmán uralkodók a *hân* címet használták.”¹¹ A *devletli* jelző pedig toposzszerűen kapcsolódott hozzá, elsődleges jelentése ’szerencsés’, illetve ’országgal bíró’ volt, a némethi ’előkelő’ jelentést pedig csak ritkán használták – bár amennyiben egy hölgynek keresünk jelzőt, kétségtelenül találóbb ez a megfogalmazás.

Ismét a kulturális háttértudás elhanyagolhatatlan jelentőségére irányítja figyelmünket az a tény, hogy Németh mindezzel együtt nem járt távol az igazságtól. A török diván költészetben ugyanis – hasonlóan az európai trubadúr lírához – a hódoló és szíve hölgye közti viszonyt hierarchikusan fogják fel: a szerelem ilyen módon is rabságba „taszítja” a dallal, verssel udvarló férfit. ¹²

¹¹ SUDÁR Balázs, „A török költészet kisebb hódoltsági emlékeiből” = CSÖRSZ RUMEN István, *Ghesaurus – Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, Bp., 2010, 567–576. – Hálózati kiadás, kezdőlap: <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/ghesaurus>

¹² Ez az uralkodó/(hűbér)úr – hűbéres/szolga szimbolika Balassi költészetében is megfigyelhető. Pirnát Antal így ír róla: „A költő, akit a szerelem megsebzett, a kegyes rabjává lesz: élete, halála az imádott nő hatalma alatt áll. A rab egyelőre jutalmat sem remélhet hűségéért, akkor is szolgálni kénytelen, ha úrnője kegyetlen vele. Ez volna a »búszterző szerelem«. [...] Ha a kegyetlen kegyes rabját megszanja, és viszonozza szerelmét, ekkor a költő ujjong:

Ezelőtt néki csak rabja voltam, öt jutalom nélkül szolgáltam,
Rabságból kivett, szolgáljává tett, szolgálatom nem esik héában,
Mert ajakát, mint jó zsoldját adja, hogy én megcsókoljam,
Szerelmével ajándékoz, csak hogy tovább is szolgáljam.

A rabot tehát a viszonzott szerelem felszabadítja és szolgálává teszi. [...] A solga és a kegyes viszonya lényegében megfelel a hűbérúr és a vazallus viszonyának. Amíg szolgálataért megfelelő jutalomban részesül, köteles úrnőjét szolgálni. Ám ha

Még érdekesebb értelmezéssel gazdagít minket a szúfi miszticizmus. Ilyen jellegű háttértudással ugyanis – ami kétségkívül szükségeltetik a Hayretî-munkásság megértéséhez – a *devletli hanım* szókapcsolat mögött fölfedezhetjük az Isten-metaforát is, amely szemantikailag szintén a hierarchikus viszonyokon nyugszik.

A török alapszöveg jelentéseinek körüljárása után van módunk összehasonlítani Balassi bejtjével. A két vers összehasonlítása során meg kell vizsgálnunk a műfordítás és az önálló költészeti alkotás értelmezésének lehetőségeit is, kiemelt figyelmet szentelve a tartalom, a témán, a címadás kérdésén, a vershelyzetek és költői képek vizsgálatán túl a két szöveg lehetséges olvasatainak. Imitatio, aemulatio, interpretatio – mi az, amiben követi az alapszöveget, s mi az, amiben eltér tőle Balassi?

A téma és a tartalom majdhogynem azonos, a vershelyzetben sincs eltérés. Balassi külön címet nem ad – ami a szöveg fordításjellegével magyarázható. Viszont a latin alcímbe – az alapszövegtől eltérően, ám ahhoz mégis viszonyulva – kifejezi költői szándékát. De lehet-e egy tolmácsolás díszített? Tekinthejtük-e műfordításnak azt, ha valaki saját önkénye szerint interpretál egy művet? Balassi a legkevésbé sem törekszik beállni a fordítók sorába, akik az eredeti szövegek visszaadására törekednek. Ő saját felfogása szerint minden esetben költő, és nem fordító. Nem az alapszöveg szavait, hanem mondanivalóját igyekszik megírni, miközben ezt a maga eszközeivel teszi, s ez által a művében már saját gondolatai nem elválaszthatók az eredetiktől.

A Balassi-féle alapszöveg csupán az első strófája egy öt sorpárnyi bejtnek,¹³ mely olvasható istenes költeményként, ugyanakkor szerelmi líraként is. A második bejtet egyértelműen szerelmes versnek tartjuk. Mégis, a korábban már említett, hierarchikus viszonyulás

a megérdemelt jutalom hosszú időn keresztül elmarad, vagy a kegyes s szolga hűségéért hűtlenséggel fizet, a szolga is felmentést nyer hűségesküje alól.”

Lásd még: PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., Balassi Kiadó, 1996, 62.

¹³ 1. a Függelék 3. pontját.

alapú értelmezések elméletileg lehetségessé teszik, hogy a második Balassi-bejt magában hordozza az alapszövegként kiemelkedő részleten túl a teljes vers lehetséges értelmezéseit is. Persze, ha tudatosságra gyanakszunk, azt is feltételeznünk kell, hogy Balassi mégsem csak az alapszöveget ismerte. (Amit valójában teljes bizonyossággal sem cáfolni, sem megerősíteni nem tudunk.) Minden más a véletlen, avagy a költészet műve.

„TI, KIK SZEGÉNSÉGET ÉN SZEMEMRE VETTEK” –
A MÁSODIK BEJT NYELVI ORNÁTUSA

Külön figyelmet kell fordítanunk a fejezetcímbe jelzett nyelvi ornátus, díszesség (avagy díszítettség) megragadására a Balassi-szövegben, amely a versengő líra (aemulatio) megnyilatkozása a második bejtben. Az ornátus kifejezést Joachim Knapé és Dietmar Till *Ornatus* című tanulmánya¹⁴ alapján vizsgálom, amely a leginkább releváns szakirodalom erre vonatkozóan, hiszen Balassi e kifejezést szintén retorikai értelemben használja.

Balassi Bálint díszítéssel tolmácsolt (*Interpretatio cum ornatu*) bejtje az egyedüli a ciklus versei közül, amely külön latin alcímmel bír. Ha nem csak a bejtciklust, hanem a munkásság egészét tekintjük, akkor is igen ritkán találkozhatunk ezzel a jelenséggel. Valahányszor latin alcímet használ a költő, az mindig egy költői inventiot, iránymutatást vagy szándékot testesít meg. Nincs ez másképp esetünkben sem, amikor a kilenc török bejt közül, s mindazonáltal a fordítások összességéből is kiemeli munkáját, annak nyelvi díszességét hangsúlyozva. De mi az a különleges, a mai olvasó számára nem egyértelműen szembetűnő díszruha, ami Balassi szövegét öltözteti?

¹⁴ Joachim KNAPE és Dietmar TILL, „*Ornatus*” = *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, szerk. Gert UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, 432–440.

Mint oly sok irodalomtörténeti kérdés megválaszolásához, a bejt *nyelvi* – mivel Balassi retorikai értelemben használja a kifejezést – ornátusának megragadásához is ismernünk kell a korszak felfogását. A reneszánsz és a humanizmus időszaka új ornátusteóriák megszületésével is járt; F. Rieder és Melanchton is könyvet ír,¹⁵ melyben erről értekeznek. Úgy gondolják, az ornátust nem tekinthetjük „sminkként”, amely mintegy varázsütésre átalakítja, szebbé teszi az arcot. A díszességnek tehát nem önkényből, hanem a szöveg belső logikai struktúrájából kell fakadnia. Ilyen szempontból a szövegek kétféle típusát különböztethetjük meg. Az egyszerű, „hétköznapi” szövegek tudatos formulák (*Gekonntes Formulieren*) díszítőelemként történő beépítésével tehetők emelkedettebbekké, míg a bonyolultabb, filozófiai szövegek esetében éppen a túlburjánzás, „ömlengősség” elkerülése a cél. Míg előbbit a „gondolatok természetes színezésének” (*nativus sententiae color*) a korabeli ornátus-felfogás – s elsősorban a szólások, közmondásokat, illetve általánosan bevett nyelvi formulákat érti alatta –, utóbbit ezzel világosan szembe állítja, s a letisztultságot és sallangmentes egyszerűséget nevezi követendőnek.

Balassit nem csak azért értékeljük nagyra, mert oroszlánrészt vállalt a magyar költészeti nyelv és egyáltalán a magyar nyelvű poétika megalkotásában és felvirágoztatásában. Gondolkodása és érdeklődése európai szintű volt, s esetében nem is lehet kérdés, hogy ismeretein túl költészetét is áthatották a kor szellemi irányzatai. A bejt a korabeli ornátusteória felőli megközelítése releváns ismeretekkel szolgálhat számunkra a díszesség mibenlétének megragadását célzó nyomozásunk során.

Ennek során elsőként a tudatos formulák után kutathatunk. Itt azonban fontos megemlíteni, hogy nem ismerjük egyértelműen a korabeli szólásokat, közmondásokat, bevett nyelvi formulákat, illetve nehéz megállapítani mely szóösszetételek, képek számítanak

¹⁵ Joachim KNAPE és Dietmar TILL, „*Ornatus*”, 435.

„költőinek” – s ebben az esetben még felmerülhet a török költészeti hagyományból történő átvétel lehetősége is.

A bejt három során végighaladva először a *szemére vet* kifejezéssel találkozhatunk, amelyet – az Erdélyi magyar szótörténeti tár adatai szerint, a gyakoribb *szemére hány* alakkal együtt – már korábban is használtak magyar nyelvterületen. A *vidám szemű s vékony szemöldökű kegyes* viszont az egész bejt egyik legérdekesebb része – formai díszítettségének legszebb példája. Itt ugyanis Balassi jóval többet mond annál, hogy *szerencsés szultánom*. Talán ez a bizonyíték arra, hogy a költő félreértette az alapszöveget? Amit biztosan tudhatunk: Balassi verseiben és a *Szép magyar komédiában* is használja a *kegyes* kifejezést, de mindannyiszor a *hölgy* metaforájaként. Esetünkben sem valószínű, hogy Istenre értené, s ebben a jelzők erősíthetnek meg bennünket igazán. A *vidám szemű s vékony szemöldökű* felsorolás ilyen formában előzmények nélküli, s így Balassi saját találmányának tekinthető. Hasonló felsorolást viszont találunk Divinyi Mehmed (16. sz. – ?) törökké lett magyar renegát *Madzsar Türki* című versében, annak rögtön első sorában.

Fekete szemű szemöldökű!

Szeretlek én: te 's megszeress.

Narancscsecsü, keskeny derekü

Szeretlek én, te 's megszeress.¹⁶

A szem és szemöldök egymás után történő említésére tehát találunk korábbi példát a magyarországi irodalomban. Ez tehát tekinthető tudatos formulaalkalmazásnak. (Ugyanakkor jó kérdés, hogy Balassi ismerte-e magát a verset vagy esetleg csak bizonyos formuláit, s ha ismerte is, miképpen: ugyanis Divinyi Mehmet magyar nyelven, de arab betűkkel írt.) Ráadásul a *Madzsar Türki* egyértelműen szerelmes vers, a szem és szemöldök is „*narancscsecsü, keskeny derekü*” nőre vonatkozik.

¹⁶ *Szerelmi és lakodalmi versek* s. a. r. STOLL Béla, Régi Magyar Költők Tára, 1961/ XVII. század, 3. sz.

A *kegyes rabja* szerkezetnek szintén megvan a maga költészeti hagyománya, ahogy azt korábban már kifejtettem. A bejt szövegében még a *lélek* szónál időzhetünk el kissé – Szörényi László ugyanis különös jelentőséget tulajdonít neki, mikor a kilenc bejt cikluson belüli elhelyezkedését elemzi.¹⁷ Azonban a költői én lelkének említésére szintén nem ez az egyedüli esete a Balassi-versekben.

A formai és logikai letisztultság is meghatározza a bejtet. Az egyszerű, felesleges cicoma nélküli szöveg díszessége talán épp a művészi sűrítésben rejlik. Bár nem valószínűsíthetjük, hogy Balassi ismerte volna a tízsoros Hayreti-bejtet, mégis szembetűnő, hogy háromsoros verse tartalmazza annak esszenciáját. Nem mellesleg mindkét lehetséges olvasatot (istenes-, illetve szerelmes vers) magában hordozza.

Mindezeket figyelembe véve nem is lehet kérdés, hogy a második bejt mai foglaiminkkal semmiképp sem tekinthető műfordításnak, hanem önálló költészeti alkotásnak – ahol Balassi saját formában (háromsoros bejt), saját szavaival voltaképpen saját gondolatait fogalmazza meg, s e díszruhába bújtatja, ágyazza bele a török hagyományt.

ÖSSZEGZÉS

„Szép dolgok kis számban vannak, s minden éles elme, amidőn valamely tárgyról gondolkozni kezd, a legjobb után fut; nem csoda tehát, hogy olykor többen ugyanarra bukkannak rá, s nem kicsinységnek tűnik számomra e században, midőn a főbb szépségek legnagyobb része már le van foglalva...” Giambattista Marino Claudio Achillinek küldött levelében¹⁸ fogalmaz így, összefoglalva ezzel az imitatio és aemulatio irodalmi gyakorlatának gondolati alapját.

Balassi Bálint második bejtje – ahogy ő maga is végvári katonaként egész életét egyfajta határhelyzetben élte le mind politikai, mind

¹⁷ SZÖRÉNYI László, „*Valahány török bejt*”, ItK, 1976/5-6, 706–713.

¹⁸ Giambattista MARINO, *La sampogna*, Milano, 1620

kulturális vonatkozásban – egyszerre nyugat-európai és török. A latin alcím és a bejt műfajának együttese szimbolikusnak is mondható. A magyar irodalmi nyelv megalkotásán fáradozó Balassi úgy használta a keleti formákat és a nyugati díszítés-teóriát, hogy azokat – egymással harmóniában – szervesen integrálni tudta költészetébe.¹⁹

A XVI. századi török–magyar nyelvi és kulturális érintkezések és kapcsolatok bemutatása után az alapszöveget és a Balassi-bejtet hasonlítottam össze, végül igyekeztem magyarázattal szolgálni a költői szándékot jelző latin alcímre. A kutatás során több új témalehetőség is felszínre került – például a *Madzsar Türki* és a Balassi-bejtek összehasonlítása, a második bejt szerepe a cikluson belül stb. –, amelyekre e tanulmányban külön nem tértem ki, de érdemesnek tartom őket arra, hogy a jövőben behatóbban foglalkozzunk velük.

BIBLIOGRÁFIA

- BALASSI Bálint *versei*, kiad. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI Szabó Géza, Bp., Balassi Kiadó, 1993. (Régi magyar könyvtár, Források, 3)
- ECKHARDT Sándor, *Balassi Bálint irodalmi mintái*, ItK, 1913/2, 171–192.
- Joachim KNAPE és Dietmar TILL, „Ornatus” = *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, szerk. Gert UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, 432–440.
- NÉMETH Gyula, *Balassi Bálint és a török költészet* = *Törökök és magyarok II*, szerk. KAKUK Zsuzsa, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1990, 12–13.
- PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., Balassi Kiadó, 1996.
- Deniz Çaliş-Kural SEHRENGİZ, *Urban Rituals and Deviant Sufi Mysticism in Ottoman Istanbul*, New York, Routledge, 2016.
- SZÖRÉNYI László, „Valahány török bejt”, ItK, 1976/5-6, 706–713.
- SUDÁR Balázs, *A török költészet kisebb bódoltságai emlékeiből* = *Ghesaurus – Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ

¹⁹ Máshol talán világosabban tetten érhető az ornátus-elmélet alkalmazása (sejtésem szerint a *Szép magyar komédiában* egyszerre valósul meg mindkét ismerv: az imitált szöveg hosszú bukolikus leírásainak („felesleges”, „túlburjánzó” részek) elhagyása mellett szólásokat, közmondásokat (*Gekonntes Formulieren*) épít a szövegbe) e tanulmány tárgya azonban a második bejt.

- RUMEN István, Bp., rec.iti, 2010. – Hálózati kiadás, kezdőlap: <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/ghesaurus>, 567-576.
- SUDÁR Balázs, *A műfordító Balassi Bálint és a török bejtek*, Kalligram, 2005/11-12, 77–84. – Hálózati kiadás: <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV.-evf.-2005.-november-december/ELEINK/A-mufordito-Balassi-Balint-es-a-toeroek-bejtek>
- SUDÁR Balázs, „...Török szép versekből...” *Balassi Bálint költészetének törökös elemei = A szerelem költői*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Universitas, 2007, 75–89.

FÜGGELÉK

1. BALASSI BÁLINT MÁSODIK TÖRÖK BEJTJE

Interpretatio cum ornatu

Ti, kik szegénységet én szememre vettek, én hiszem, azt tudjátok,
Hogy a vidám szemű s vékony szemöldökű kegyes rabja nem vagyok;
S hogy ember sem vagyok, s lelkem is egy szál sincs, talám azt alítjátok?

2. A BALASSI ÁLTAL HASZNÁLT ALAPSZÖVEG

Bana gedâ diyenler, devletli hanım yok mıdır?
Yoksa ben âdem degil miyim, ya cânım yok mıdır?

3. A TELJES TÖRÖK VERS ÉS MAGYAR NYERSFORDÍTÁSA

Ey gedâ diyen bana devletlü hânum yok mıdır
Yohsa ben âdem degül miyem ya cânım yok mıdır

Tutalum dünyâ senündür yâ benüm de dünyede
Çak bütün dünyâ deger bir yâr-ı cânım yok mıdır

Pîr-i çarhun tutalum şem'-i cihân efrûzı var
Yâ benüm Ahmed gibi bir nev-cuvânım yok mıdır

Oluban bed-nâm-ı âlem gerçi yakdum nice dâg
Olmadum mı şâh-ı gam nâm u nisânım yok mıdur

Hayretîyem dökme gel yok yire kanum yerlere
Pâdişâhum n'ola kul oldumsa kanum yok mıdur

Ej, [te,] ki koldusnak nevezel engem, szerencsés uralkodóm nincs-e?
Vagy nem vagyok-e ember? Vagy nincs-e lelkem?

Tegyük fel, hogy a világ a tiéd, de nekem ebben a világban
az egész világgal felérő szívserelmem nincsen-e?

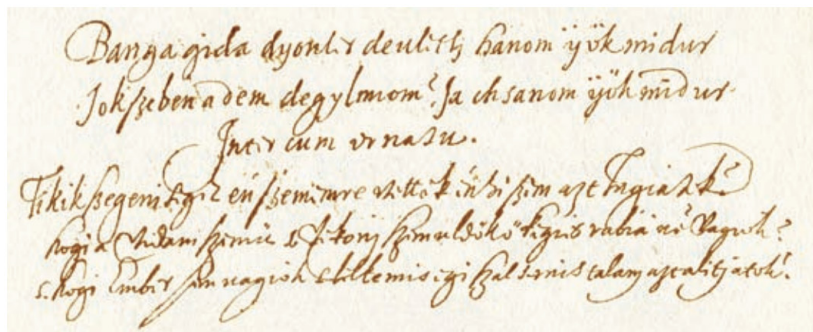
Tegyük fel, hogy az egek Urának van egy mécsese, mely a világot
bevilágítja.
De nekem nincs-e egy Ahmedhez hasonlatos ifjam?

A világban rossz a hírem, s valóban: hány billogot sütöttek rám?
[De] nem lettem-e a bánat sahja, nevem, s jelvényem nincs-e?

Hajretí vagyok, gyere! Ne ontsd ki véretem a földre igaztalanul!
Padisahom! Ha szolga lettem is, nincs-e vérem?

(Sudár Balázs fordítása)

4. AZ ALAPSZÖVEG ÉS A BALASSI-BEJT A BALASSA-KÓDEXBEN



5. DIVINYI MEHMET: MADZSAR TÜRKI

Fekete szemű szemöldökű!
Szeretlek én: te 's megszeress.
Narancscsecső, keskeny derekú
Szeretlek én, te 's megszeress.

Az ok dícsíretes legyen;
Vagy lány, vagy menyecske legyen:
Kit szeretsz, szeretőd legyen.
Szeretlek én, te 's megszeress.

Éjjel-napval eszembe vagy,
Kérlek téged, engem ne hagyj;
Oh mely fényes orcájú vagy!
Szeretlek én, te 's megszeress.

Se élhetem, se halhatom,
Se ülhetem, se járhatom,
Se ehetem, se ihatom:
Szeretlek én, te 's megszeress.

Melykor nem lát téged szemem,
Elvész ottan mind örömem,
És elhervad mind tetemem.
Szeretlek én, te 's megszeress.

Kegyelmedtől én jót várok,
Mint ebescskéd utánjárok,
Vagy élek, avagy meghalok:
Szeretlek én, te 's megszeress.

Egy divinyi ezt megírta
Meddig az eszivel bírta,
Az szerelmet hogy forgatta:
Szeretlek én, te 's megszeress.

Lázadó „asszonyállatok” a kora újkori széphistóriákban

„A jó princípiuma teremtette a rendet, a fényt és a férfit, a rossz princípiuma a káoszt, a sötétséget és a nőt.” – ekképp jellemzi Püthagorasz sok-sok évvel ezelőtt a női nemet. Arisztotelész így fogalmaz: „A nőtényt bizonyos tulajdonságok hiánya teszi nőténnyé”, valamint: „A női jellem megítélésénél abból kell kiindulnunk, hogy a nő természettől fogva fogyatékos lény.” Szent Tamás tovább sarkítja ezen gondolatokat, amikor „sikerületlen férfi”-ként aposztrofálja a nőket.¹

Köztudott, hogy a nők társadalmi megítélése rendkívül negatív volt, s ennek még napjainkban is láthatók a nyomai, hatásai. A nőt démoninak, gonosznak és a férfihoz képest másodlagosnak tekintették. Hovatovább, Jonathan Culler megfogalmazza, hogy ha nők írtak nőkről nőknek, akkor azt a korabeli férfi kritikusok a szeméttel

¹ Simone de Beauvoir *A Második nem* című művét ezekkel az idézetekkel indítja. (Simone de BEAUVOIR, *A második nem*, Bp., Gondolat kiadó, 1969, 11.)

tették egyenlővé.² Nem véletlen tehát, hogy megfogalmazódott a 20. századi női kritikusokban, hogy szükség van egy új olvasási pozícióra, így megszületett a feminista kritika.

Ennek az irányzatnak három fő mozzanatáról beszélhetünk. Elsőként azt állítják, hogy a nő női mivoltából fakadóan képes nőként olvasni. Ezen első áramlatnak a célja az, hogy a patriarchális nézőpontból olvasott műveknek létrehozzák a feminista értelmezését, megfigyeljék azt, hogy hogyan konstruálódnak meg a női jellemek egy-egy alkotásban, hogyan viselkednek, s miképp viszonyul hozzájuk a többi karakter. A második mozzanat éppen ezt az elgondolást kérdőjelezi meg. Ahogy Jonathan Culler leírja: „nőként olvasni nem szükségképpen azt jelenti, ami akkor megy végbe, amikor egy nő olvas: olvashatnak és olvastak is a nők úgy, mint a férfiak.”³ Azaz, míg az elsőfajta feminista kritikában a női szereplőkkel azonosulnak, őket vizsgálják, addig a második esetben pont ennek az automatikus olvasási pozíciónak a hiánya fogalmazódik meg. Ezt azzal az argumentummal támasztják alá, miszerint a társadalmi helyzetükből adódóan a nők nem olvashattak nőként, s emellett a legtöbbször észre sem vehették, hogy férfi nézőponttal kellett azonosulniuk. Culler ad egy lehetséges meghatározást: „nőként olvasni annyi, mint elkerülni a férfiként olvasást, azonosítani a férfiolvasatok sajátos védekezéseit és torzításait, s korrekciókat javasolni.”⁴ A feminista kritika harmadik mozzanatának a célja felülvizsgálni a jelenlegi kritika módszereit, megfigyelni, hogy azok a férfiautoritás megőrzésére irányulnak-e. Tehát olyan kritikai eljárások létrehozásáról, kidolgozásáról van szó, melyek a férfiautoritásra alapuló elemzéseket, szemléleteket egy nagyobb, átfogóbb, univerzális keretbe beillesztő módszerként működnek.

² Jonathan CULLER, *Nőként olvasni* = J.C., *Dekonstrukció*, Bp., Osiris kiadó, 1997, 57–88.

³ Ld. 2. (66. oldal)

⁴ Ld. 2. (74. oldal)

A maszkulin társadalmi szisztéma az irodalom területén is nyilvánult. „A nő sokszor csak afféle oldalborda-szerepet kap, csupán passzív részese az eseményeknek.”⁵ A kora újkori irodalmi kánon mégis ránk hagyományozott néhány olyan alkotást, melyekben a női hős aktív, cselekvő szereplőként, a történet alakulása szempontjából elengedhetetlen karakterként jelenik meg.

Simone de Beauvoir hosszasan taglalja az Én és a Másik kapcsolát. Megfogalmazza, hogy az európai, fehér, heteroszexuális férfi nézőpontja érvényesül általánosságban a világban, s ehhez képest a nő mindig csak Másikként aposztrofálódik. „A férfi a szubjektum és az Abszolútum, a nő a Másik.”⁶ Beauvoir ezt a kategóriát ősinek tekinti, szerinte mindig megvolt ezen dualizmus: „Ugyanaz” és „Másik” elkülönítése. „Semmilyen közösség sem határozhatja meg önmagát Egyként, anélkül hogy egyidejűleg ne tételezné önmaga ellentétét, a Másikat.”⁷ Bollobás Enikő tovább viszi ezt az elméletet, miszerint a férfi és a nő elhatárolása szerkezeti alapokon nyugszik, a személyeknek a diskurzusokban elfoglalt helyzete hozza létre a „férfiságot” és „nőséget”.⁸ Kate Millett *Sexual Politics* című művében ekképp fogalmaz az elnyomó férfiakról: „It is a male assertion of a dominance over a weak, compliant, and rather unintelligent female.”⁹ Millett, aki radikális úttörője a saját maga által „szexuális forradalom”-nak nevezett irányzatnak, azt artikulálja, hogy a férfiak inherensen dominánsnak érzik magukat, s a nők elnyomása éppen ezért jelen volt kezdetektől fogva a legtöbb társadalmi struktúrában. Azt is alátámasztja, hogy a nők, mivel nem tanulhattak, sokáig

⁵ TÓTH Tünde, *Nőképek a régi magyar széphistóriákban*, Palimpszeszt 19 (2002) lásd: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/05.html (utolsó megtekintés: 2019.12.05.)

⁶ Ld. 1. (11. oldal)

⁷ Ld. 1. (12. oldal)

⁸ BOLLOBÁS Enikő: *Képlet-kiterjesztés-gyakorlat* in: Filológiai közlöny 2016/4, 264–302.

⁹ Kate MILLETT, *Sexual Politics*, Tiptree, Essex, The Anchor Press Ltd, 1971, 6.

iskolázatlanok voltak, egyszerűen ebből adódóan sem tudtak korábban kiállni önmagukért.

Már maga az „asszonyállatok” kifejezés is furcsa lehetne, viszont a korban az állat ’substantia’, ’ember’ értelemben volt használatos. A férfiak felsőbbrendűsége, a nők másodlagos szerepe a kora újkori Magyarország társadalmáról is elmondható. A dolgozat elemi célja: bebizonyítani, hogy vannak felmutatható példák ebből a korból, melyekben, bár sajátos módon, de a nő az ágencia. Az elemzendő szövegkorpusz a következőkből áll: A *Jázon és Médea* című Tinódi Lantos Sebestyén által versbe szedett széphistória¹⁰, Enyedi György *Gismunda és Gisquardus*¹¹ című tragikus alkotása, Pataki Névtelen *Eurialus és Lucretia* című műve¹², valamint Semptei Névtelen Béla királyról és Bankó lányáról szóló története¹³.

A HISTÓRIÁS ÉNEK ÉS A SZÉPHISTÓRIA

A két terminus értelmezése napjainkig kontroverzális, nincs pontosan tisztázva a jelentésük. Pirnát Antal így ír a fogalomról: „A história tehát – a szó legszélesebb értelmében – minden olyan elbeszélés, amelynek tárgya valamilyen valóban megtörtént esemény, res gesta, «lőtt dolog». A historikus feladata úgy, abban a logikai

¹⁰ Tinódi Lantos Sebestyén: *Jázon és Médea*

^Eérhetőség: http://mek.oszk.hu/04700/04758/html/rmkt3/rmkt03_206.html utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

¹¹ Enyedi György: *Gismunda és Gisquardus*

^Eérhetőség: <https://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0002.html> utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

¹² Pataki Névtelen: *Eurialusnak és Lucretiának szép históriája széphistóriája*

^Eérhetőség: <https://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0003.html> utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

¹³ Semptei Névtelen: *Az Béla királyról való és az Bankó leányáról szép história*

^Eérhetőség: <https://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0001.html> utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

s kronológiai sorrendben elbeszélni az eseményeket, amint azok valóban megtörténtek.”¹⁴ E tanulmány értelmében a *res gesta* és a *res ficta* (fikciós elem) egymást kizáró dolgok, más szakirodalmak szerint viszont ezek egyszerre vannak jelen a művekben.

A „szép história” mint kifejezés sokszor előfordul a 16. században is, de nem tartalmi, és nem is műfajt determináló megnevezésként. Az akkori szerzők figyelemfelkeltő funkcióban használták a „szép” jelzőt, így bármilyen műre ráhúzható volt, számos bibliai történet címében találkozhatunk vele.¹⁵

Toldy Ferenc és Varjas Béla nyomán tematikus csoportokra szokás felosztani a históriás énekeket: bibliai, történeti vagy regényes/szerelmi tárgyú. Ha a történeti hitelesség szempontjából vizsgáljuk a história-műfajt, akkor az alábbi gondolatok állapíthatók meg: a bibliai história nélkülözi a fiktív elemeket, szerzőik általában törekednek a Bibliában leírtakhoz való hitelességre. A történeti tárgyú história lehet szubjektívebb, azonban cselekménye megtörtént eseménysor alapján íródik. A regényes/szerelmi tárgyú história távol áll a valós eseményektől, fiktív elemekben gazdag, mindazonáltal a szerzők ebben az esetben is szeretnek írott forrásra hivatkozni.

Az elemzendő négy mű leginkább a regényes/szerelmi tárgyú históriák közé tartozik, tehát a modern értelemben használatos széphistória kategóriájába sorolhatók.

NŐKÉPEK A SZÉPHISTÓRIÁKBAN

A kora újkorban a nők megítélése alapján is elmondható, hogy férfidominanciájú volt az akkori társadalom. A históriákban sokféleképpen jelennek meg nőalakok, viszont a legtöbbször pejoratív

¹⁴ PIRNÁT Antal, *Fabula és história*, ItK, 1984/137.

¹⁵ Erről részletesebben: VARJAS Béla, *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, Bp., Akadémiai, 1982.

jelzőkkel illetik őket. A szerzők a tanulság megfogalmazása során gyakran kiemelik a nők démoni, istentelen mivoltát. Sokszor a nők-höz kapcsolt külső testi tulajdonságokból belső, szellemi következtetéseket vonnak le az akkori művészek. Például a hosszú hajat a butaság jelének tekintik:

Maga az asszonyembernek tanácsa
Ritkán igen hasznos, mert hosszú haja.

„A «kivételes nő»-vel Bogáti széphistóriájában, az *Asszonyállatok*ban találkozunk, de a «Dicziretes soc Aszszony állatok» «nemes iámborsága» sem szolgál másra, mint hogy a szerző/narrátor a görög-római mitológia nőalakjainak eszményítése révén a «bezzeg...» retorikájával korának asszonyait szapulhassa.”¹⁶

Bizonyos széphistóriákban a nő tárgyként jelenik meg, akinek legfőbb (a legtöbbször egyetlen) értéke a szépség, az esztétikus megjelenésükön kívül csaknem semmi más pozitív attribútummal sem illetik őket.¹⁷ Például a *Titus és Gisippus* című történetben így nyilatkozik Gisippus a nőről, akiről lemond:

Hát jobb nékem megválnom egy leántól,
Hogynem régi szerelmes barátomtól,
[...]
Leányokban ember mindenkor talál.

A *Volter és Grizeldisz*¹⁸ című műben Grizeldisz a totálisan passzív nő karakterét testesíti meg, végérvényesen alárendeli magát társának. Éppen ebből kifolyólag – ahogy az több szakirodalomban is

¹⁶ CZINTOS Emese: *Példától az olvasmányig. A széphistória a 16. századi magyar irodalomban*, Bp., Reciti, 2017 (Irodalomtörténeti Füzetek, 179), 153.

¹⁷ Ahogy Czintos Emese írja „mint egy szép ékszer, amelyet az ember pusztán esztétikai okokból csodál”.

¹⁸ Mint azt többen megfogalmazzák, hogy régebben ez a mű *Volter király históriája* cím alatt volt ismert, tehát a nő jelentőségét már a címben elutasítja a szerző.

olvasható – ezt az alkotást sokszor Isten és ember közötti kapcsolat példaként interpretálták, mely szerint Volter az Isten, Grizeldisz pedig az ember allegorikus alakja. Emellett maga a szerző, Istvánfi Pál is jelzi, hogy mire szánja a művét: „Asszony-házastoknak például adhatjátok”.

Grizeldisz tetteit Istvánfi tehát elismeréssel illeti, követendő példaként írja le. Véleményem szerint ez napjainkban megosztó reakciókat vonna maga után, mert Grizeldisz viselkedése követhetetlen. Szó nélkül tűri, ahogy férje elveszi és megöleti gyermekeit, aztán mikor a férfi kitalálja, hogy új nőt visz a házhoz, elkergeti, de Grizeldisz ezt is teljesen elfogadhatónak tartja.

A nő mint naiva¹⁹ jelenik meg például a *Páris és Görög Ilona* című széphistóriában. Ilona tudatlannak és műveletlennek bélyegzi magát, ezáltal akar ártatlan nő képében feltűnni:

Páris, meghidd, igen tudatlan vagyok,
Efféle családtságot én nem tudok.

Ebből tehát arra lehet következtetni, hogy a tanultság és a szerelem témájában való tapasztaltság egymással összefüggésben állnak. Ez az összefüggés Gismunda esetében is megfigyelhető. Megszólalásaiban számos mitológiai utalással él, a műveltsége is hozzájárul ahhoz, hogy cselekvő nőként aposztrofálható.

A MŰVEK CÉLKÖZÖNSÉGE

Feltehető a kérdés, hogy vajon a kora újkori társadalomban mennyire olvastak a nők, és ha olvastak, ezen szerzők nekik szánták-e tanító célzattal, a nők öntudatra-ébredésének vágyával széphistóriáikat. Ha a korszak többi széphistóriáját is figyelembe vesszük, akkor egyértelműen az derül ki, hogy ezek a művek férfidominanciájú közönségnek készültek. „Ez a társadalom valószínűen nagy

¹⁹ Czintos Emese által használt terminus.

hangsúlyt kellett, hogy fektessen mindenféle nemiséggel kapcsolatos kérdés szigorú ellenőrzésére, olyannyira, hogy még e közösség tagjának, egy férfiszerzőnek is csak megfelelő erkölcsi nyilatkozattal volt szabad ilyesféle témát elővennie. Ezek az erkölcsnyilatkozatok voltaképpen a nemiséget uraló férfiközösség hatalma mellett tett hűségnyilatkozatok.”²⁰

A válasz tehát minden bizonnyal nem, valószínűtlen, hogy ezeket az alkotásokat jelentős számú nő ismerte, vagy esetleg olvasta volna. Ugyanakkor, ha találkoztak is velük néhányan, akkor sem akként interpretálhatták ezeket, ahogy az ma történik.

TINÓDI LANTOS SEBESTYÉN: JÁZON ÉS MÉDEA

A mű ókori hagyományokra támaszkodik, Euripidész *Médeia* című alkotása és Apollóniosz Rhodiosz *Argonautika* című eposza is többek között ezt a témát dolgozzák fel, továbbá Seneca és Ovidius is megörökíti a varázslónőt. Médeia domináns jellem. A szerelem a legmeghatározóbb érzelm számára, szinte bármire képes, ha szerelmes: ekkor még legközelebbi rokonainak meggyilkolása sem jelenthet akadályt. Aiétész lánya, Hekaté papnője, az istennő varázstudománnyal ajándékozta meg. Beleszeret Iaszónba, és megígéri, hogy segít az ifúnak az aranygyapjú megszerzésében. Hogy ezt a feladatot teljesítse, számos szörnyű tettet véghezvisz, például Péliasz királyt önnön lányaival öleti meg. Miután Iaszón hűtlen lesz Médeiához, annak érdekében, hogy uralkodó lehessen, egyes hagyományok szerint a varázslónő megöli Iaszóntól fogant saját fiait.

„A régi magyar költészet Médeia-képe alapvetően két hagyomány- és értelmezésirány felől közelíthető meg: az antik hagyománytörténelemből elsősorban Ovidius ihlető hatása érződik, a középkor

²⁰ CSEHY Zoltán, *A bölcs, az ördögös, a gyilkos és a szerelmes: Médeia alakja a régi magyar költészetben*, *Studia Litteraria*, 2017/1–4, 121–138.

nyomvonalán pedig Guido da Columna (Guido de Columnis) 13. századi Trója-regényéig juthatunk...”²¹ Tinódi művének közép-pontjában Iaszón alakja áll, azonban Médeia mágikus vonzereje is magával ragadja a szerzőt. A következőképpen jellemzi karakterét:

Igen nagy bölcs leány az Média vala,
Kinek ős szépsége igen híres vala,
Mert víg tekinteti, ábrázatja vala,
Kinél sok országban akkor szebb nem vala.

Tinódi a guidói hagyományhoz képest sokkal szendébb, visszafogottabb nőként festi le Médeiát, továbbá nem köré építi fel a történetet, mégsem elhanyagolható a nő szerepe. Jellegzetes vonása a korabeli női karakterek ábrázolásának tehát a szépség mint egyik legfontosabb erény megjelenítése.

Médeia bölcsessége és szépsége nem marad kiaknázatlan, varázse-rejével együtt mindhárom tulajdonságát saját érdekében használja fel. Armbrust Kristóf például *Gonosz asszonyembereknek erkelcsekről való énekében* (1550) jeleníti meg őt. Ebben a műben Médeia nemcsak ágenciával bíró nőként jelenik meg, hanem „gyilkoló ragadozóként” is ábrázolva van, éppen ezért vonz maga után negatív konnotációt. A testvérgyilkosság, valamint saját fiainak megölése csak kettő elretentő példa a sok közül.

Médeia alakjában a cselekvő nő példája jól megfigyelhető, szerves alakítója saját sorsának és más emberek életének is. Tinódi művében ez részben változik, a szerző visszafogottabbá, a 16. századi magyar társadalom szempontjából befogadhatóbbá változtatja alakját. Gyenge Zoltán szavaival: „Se nem fehér, se nem fekete. [...] Benne van a barbár, műveletlen, eredendően természeti alak versus művelt, civilizált, a boszorkányos mágiát megvető világ: a férfi és a nő örök harca, megnyugvás és megegyezés nélkül...”²²

²¹ CSEHY, Uő.

²² GYENGE Zoltán, *Kép és mítosz II.: A mitológia esztétikája*, Bp., Typotex, 2016, 266.

ENYEDI GYÖRGY GISMUNDA ÉS GISQUARDUS CÍMŰ
SZÉPHISTÓRIÁJA

Enyedinek ezen művét Boccaccio története ihlette, a *Decameron* negyedik napjának első novellája. Enyedi nem csupán magyarra ülteti a Philippo Beroaldo által disztichonos formában megírt latin fordítást, hanem moralizálja a művét, személyes gondolatait, meg-látásait is hozzáadja.

A széphistória rövid cselekménye: Gismunda beleszeret egy ala-csonyabb származású ifjúba, Gisquardusba, és titkon együtt hál vele, azonban a király (Gismunda apja) leleplezi őket, és felháborodásában megöleti az ifút, aminek következtében Gismunda öngyilkos lesz. Lánya halála a király öngyilkosságát okozza, és a királyság idegen kezekbe kerül.

„Gismunda az egyetlen aktív nő (...), aki felelősséget vállal önma-gáért, kezdeményez, védi a saját érdekeit. (...) nincs mit csodálkozni azon, hogy Gismundának éppen ezek a tulajdonságai férfiasként van-nak feltüntetve. Ez leginkább akkor nyilvánvaló, amikor Gismunda «férfi módra» kezdi el védőbeszédét apjával szemben»²³:

Tartosztatá Gismunda nagy siralmát,
Könyveitül törli gyenge orcáját.
Hogy ismeré Királynak nagy haragját,
Férfi szóval így kezdé el mondását.

A mű ezen tanulmány szempontjából legrelevánsabb része Gis-munda monológja, amely során férfi tulajdonságokkal ruházza fel őt a narrátor. A hősnő monológjából kiderül, hogy nem riad meg atyja bántó szavaitól, és akár képes feláldozni a szerelméért saját életét is:

Mert kész vagyok az halált meg kóstolnom,
Szörnyű ítéleted rajtam próbálnom,

²³ CZINTOS Emese: *Példától az olvasmányig. A széphistória a 16. századi magyar iro-dalomban*, Bp., reciti, 2017, 157.

Szép Gisquardust hogy nem mint hátra hadnom,
Szerelméért haláloamat nem szánom.

Gismunda cselekvő szeretete, amely minden mást háttérbe szorít, világosan az aktív főhősnők közé sorolja őt. Dacol apjával, rangjával, és nem utolsó sorban saját női pozíciójával is. Monológja céltudatosan van felépítve, nagy bátorsággal áll ki Gisquardusért és a szerelmükért.

Az eredeti műben, Boccaccio nem használja a férfias jelzőt Gismunda megnyilvánulására. A magyar változatban többször is találkozunk ezzel a minősítéssel, amikor Gismunda a saját társadalmi pozíciójából kilépve cselekszik. Gismunda alakja az egyik legérdekesebb női karakter a 16. századi irodalmi kánonban. Jelleme szilárd, határozott, és nem akármilyen módon képes kiállni a saját igazáért. Egy cselekvő hősnő, aki nem fél a haláltól, bármit feláldozna az igaz szerelemért.

EURIALUS ÉS LUCRETIÁNAK SZÉP HISTÓRIÁJA

Az alkotás ihletője, forrása Eneas Silvius Piccolomini *Historia de duobus amantibus* című novellája (kisregénye). Az ókori hagyomány Piccolomini írásában egyértelműen tetten érhető. Eurialusszal Vergilius *Aeneis* című eposzában találkozhatunk, Achetesszel szintén. Piccolomini névjátéka még utalhat Juvenalis VI. satírájára is.²⁴ Emellett a számos ókori mitológiai utalás is természetesen behozza a művet az ókori hagyományba.

A Pataki Névtelen műve a szerelem bírálatával kezdődik, a narrátor szerint az érzés mindig a „mérges nyílú” nők hibája. A férfiak beleesnek a csapdába, s a legtöbb alkalommal a kegyetlen szerelem miatt

²⁴ MÁTÉ Ágnes: *Egy kora újkori sikerkönyv története: 15–16. századi szövegvariánsok és fordítások Eneas Silvius Piccolomini Historia de duobus amantibus című szerelmes regényéből*, Bp., Reciti, 2018, 11–49.

kerülnek dehonesztáló szituációba a szerző szerint. Páris, Sámson és Salamon esetének felidézése után a mű témamegjelölése következik, ekképp:

De most kiváltképpen két ifjú személynek
szerencsáját éneklek,
Kikben mérges voltát igen megmutatja
az kegyetlen szerelem.

Lucretia, egy nemes asszony beleszeret Eurialusba, majd rövid rágódás után elhatározza, hogy bármit megtesz a fiúért, sőt ha kell (ahogy Gismunda is) meghal érte. Lucretia mitológiai példákat vonultat fel, hogy saját magát is meggyőzze szerelme létjogosultságáról. Ahogy már korábban említésre került, a műveltség megjelenése a nő személyiségében szintén aktív, cselekvő énjét példázza. A korszak nőképét az alábbi részlet is tüzetesen bemutatja:

Feljebbvaló jószág szemérmetességnél
nincs az asszonyállatban,
Mert a szép ábrázat változandó jószág,
és vagyon elmúlásban,
Kihez ha nem járól a szemérmetesség,
nincsen dícsíret abban.
[...]
Szelidíthetetlen (mindenek meghiggyék)
vad az asszonyi állat,
Kit semmi őrizet, sem penig megtiltás
soha nem zabolázhat,
Mert ő az őrzőket sokkal inkább őrzi,
olly igen okos állat.

Tehát a nőkép ebben a szövegben is tárgyasítva van. Ha nem elég szemérmetes a hölgy, miután a szépsége elmúlik, nem ér semmit, és az okosság is bírálva van, hogyha az nőknél jelenik meg. Lucretia férjes asszony, de megtalálja ravaszul a módját annak, hogy együtt

lehessenek szeretőjével, ő kezdeményez, és ő is oldja meg a felmerülő nehézségeket, de érdekes módon ezek a cselekedetei nem kapják meg a férfias jelzőt. A mű végén szerelmének, Eurialusnak véglegesen távoznia kell a városból, ebbe a leány teljesen belebetegszik, s anyja kezeiben meghal. Szeretőjét – bár sokat gyötrődik – azonban a király egy tisztességes feleséggel ajándékozza meg (a nő mint ajándék szintén jól példázza az objektivizáció mivoltát), s boldogan él ezek után vele. A narrátor szerint semmi elítélendő sincs abban, hogy miután a leány rangját, tisztességét, becsületét feláldozta a fiúért, ő ezeket elfeledvén boldog lesz egy másik nővel. Az elbeszélő ellenpéldaként állítja elének ezt a történetet. Érdeemes hosszabban idézni, hogy miként metaforizálja a szerelmet, mert ez általánosságban leírja a kor Cupido-képét:

Gyermek a szerelem, mezítelen írják,
nincs önéki szakála;
Szeme vak önéki, hajlandó kézíjja,
vállán vagy on két szárnya;
Oldalán tegzében sok mérges nyilai,
kezében égő fáklya.
Írják gyermek-képben, mert azki bölcs, okos,
az eltávoztathatja.
Csak az gyermekekhez hasonló emberek
vannak birodalmában,
Kiknek semmi eszek, semmi okosságok,
csak azokat ostromolja.

„A narrátor megnyilatkozásai a történetmondás közben voltaképpen nem szerelemellenesek, nem szidja jobban a szerelmet Balassinál, és nőellenes elfogultságot nem találunk nála”²⁵ – írja Tóth Tünde. Véleményem szerint azonban a szerelem- és nőábrázolás ennél sokkal súlyosabban jelenik meg, hiszen a széphistória egészén

²⁵ TÓTH, *i.m.*

végig vonultatja az elbeszélő az ezek ellen szóló argumentumait. Továbbá a mű végén, a moralizáló tanulságban hosszú allegóriaként, egy buta, rosszindulatú kisgyermek alakjában festi le a szerelmet, és hosszan részletezi annak szörnyű hatásait. Ez az ábrázolás a korban a legjellemzőbb.

BÉLA KIRÁLYRÓL ÉS BANKÓ LEÁNYÁRÓL

A horvát eredetű történet a genderváltás-motívumon alapul. Bankó lánya férfinak öltözik, és a különböző megmérettetések során egytől-egyig legyőzi férfitársait. „A széphistória a megöregedett apa helyett vitézi (férfi)ruhában hadba szálló harcos leányzó történetének verses elbeszélése, az uralkodói hadba hívástól kezdve egészen addig a pillanatig, amíg – hosszú vitézkedés és nemét felfedni célzó változatos próbák kiállása után – hazatér otthonába apjához. A verses epikában a nemcsere tematikáját feldolgozó alkotások közé tartozik tehát széphistóriánk...”²⁶

Bankó lánya bebizonyítja, hogy a társadalmi nem (gender) nem egyenlő a biológia nem (sex) fogalommal: a nő képes úgy teljesíteni a fizikai erőviszonyok felmérésében, mint ahogy egy férfi. A király, mivel nem hiszi el, hogy Bankó lánya fiú lenne, vitézeinek elrendeli, hogy különböző próbák során leplezzék le az igazságot. Elsőként az íjászat következik, melyben egyik férfi katona sem képes eltalálni a célt, de Bankó lánya a közepébe talál. Ezután kőhajításra kerül sor, s a leány mindannyiuknál tovább dobja a követ. A harmadik próbán, a futásban is győz, majd a borivászonon is a lány marad józanon egyedül, az összes többi vitéz lerészegedik.

Mindnyájan vitézek királyhoz menének,

Felséges királynak ígyn felelének:

²⁶ JUNG Károly: *További vizsgálatok Bankó lánya körül* I., Híd 2010/7, 76–101.

¹¹ Híd 2010/8-9, 86–109.

„Nem leány az vitéz, hanem kurvafia,
Mert minket meggyőze az vén Bankó fia.
Az célhoz lövésben ő minket meggyőze,
A pályafutásban, abban is meggyőze,
Az kőhajtásban is felette meggyőze,
Az boritalban is ő minket megnyere.”

A széphistória bonyodalmának a csúcspontja a fürdés-jelenet. A furfangos király kitalálja az egyetlen módját annak, hogy miképpen ránthatnák le a leplet a „fiú”-ról.

Végre mondá király mind az vitézeknek:
„Az fürdőben menjünk mindnyájan, vitézek!”
Fürdőben ölének mindnyájan vitézek,
Fölséges király is ott vala közöttük.

Bankó lánya természetesen nem akarja levenni ruháit. Hogy ki-mentse magát a helyzetből, apjára hivatkozik. A lány szerint apját megtámadták a törökök és a tatárok, ezért tüstént haza kell mennie. A király nem tiltakozik, ellátja ajándékokkal, és a leány elindul. Mikor a parttól már viszonylag messzebb jár a gályájában, a lány leveti felsőjét, és ekkor felfedi titkát:

Mikor beszörzöde szép könnyű gályában
Az Duna vizének aláfolysában,
Hamar kapcsolja komoka dolmányát,
Királynak mutatá szép két almáját.
Az Bankó leánya ezt mondta királynak:
„Teremnek-é, király, te birodalomban,
Az te szép kertidben ilyen drága almák,
Mint az én kertemben, kik előtted voltak?”

Béla király azonnal feleségül akarja venni, utána küldi vitézeit, de azok már nem érik el őt. Azért tartom tehát Bankó lányát egy cselekvő nőnek, mert egész végig ravaszul legyőzi társait, és amikor

először veszítene, azaz kiderülne róla az igazság, ahelyett, hogy hagyná magát leleplezni, ő maga fedi fel titkát.

A SZÉPHISTÓRIÁK TANULSÁGA

Bár a művek, melyek elemzésére sor került, valóban cselekvő nőket mutatnak be, kérdés, hogy szerzőik hogyan viszonyulnak az általuk lefestett karakterekhez, s azok tetteihez. A *Béla királyról és Bankó lányáról* című írásban nem találunk explicit tanulságot, valamint Tinódi alkotásaira sem jellemző a mondanivaló kiemelése, ő mindössze azért írta meg a *Jázon és Médea* című alkotását, hogy a Trója-mondakörrel is tudósítson:

Sok bölcsek írtanak az meglött dolgokról,
Jelesben Trójának ű nagy romlásáról ;
Én is szólok romlásának fundamentomáról
Hogy kétség ne légyen ennyi sok írásról.

Ugyanakkor a *Gismunda és Gisquardus* című mű bővelkedik a szerzői reflexiókban. Enyedi Tancredus király példáját figyelmeztetésképpen meséli el, valamint csak a házasságot tartja elfogadhatónak a szerelem beteljesülésére:

Példa lehet Tancredus nagy sokaknak
Kiváltképen penig jámbor attyáknak,
Meg becsülvén idejét iffuságnak,
Ne rekesszék utát szent házasságnak.

Leginkább az *Eurialus és Lucretia* című széphistóriában találhatók elbeszélői reflexiók. A Pataki Névtelen elutasítja a szerelmet, egy tudatlan gyermekként festi le, kegyetlennek tartja, és mindenképp kerülendőnek. Azért is írja meg históriáját többek között, hogy az ellenpélda legyen a szerelmes fiataloknak.

ÖSSZEGZÉS

Napjaink műveiben aktív, cselekvő hősnőkkel találkozni egyáltalán nem meglepő. A változás a 20. század elején indult, a nők általános szavazati joggal való felruházása, majd pedig a modern kor társadalmi és kulturális törekvései, a különféle egyenjogúsításért küzdő mozgalmakkal együtt mind hozzájárultak ahhoz, hogy napjainkban radikálisan különböző nőképről beszélhessünk. A régi magyar széphistóriák egy teljesen más korban születtek, mely időszakban a nőkép jelentősen a maitól különböző lenyomatot tükrözött. És bár kevés példát tudunk mondani régebbi irodalmunkból, amelyek ágenciával felruházott nőket mutatnak be, azért mégis akad néhány ilyen alkotás.

BIBLIOGRÁFIA

- BOLLOBÁS Enikő: *Képlet-kiterjesztés-gyakorlat* in. Filológiai közlöny 2016/4, 264–303.
- CZINTOS Emese: *Példától az olvasmányig. A széphistória a 16. századi magyar irodalomban*, Irodalomtörténeti füzetek 179, Bp., Reciti, 2017.
- CSEHY Zoltán, *A bölcs, az ördögös, a gyilkos és a szerelmes (Médeia alakja a régi magyar költészetben)*, Studia Litteraria 2017/1-4, 121–139.
- GYENGE Zoltán, *Kép és mítosz II.: A mitológia esztétikája*, Bp., Typotex, 2016.
- JONATHAN CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., Osiris kiadó, 1997.
- JUNG Károly: *További vizsgálatok Bankó lánya körül* (I. rész), Híd 2010/7. 76–101.
- JUNG Károly: *További vizsgálatok Bankó lánya körül* (II. rész), Híd 2010/8-9. 86–109.
- Kate MILLETT, *Sexual Politics*, Tiptree, Essex, The Anchor Press Ltd. 1971.
- MÁTÉ Ágnes: *Egy kora újkori sikerkönyv története: 15-16. századi szövegvariánsok és fordítások Eneas Silvius Piccolomini Historia de duobus amantibus című szerelmes regényéből*, Bp., Reciti, 2018.
- PIRNÁT Antal, *Fabula és história*, ItK, 1984/88, 137–149.
- SIMONE DE BEAUVOIR, *A második nem*, Bp., Gondolat kiadó, 1969.

TÓTH Tünde, *Nőképek a régi magyar széphistóriákban*, Palimpszeszt 2002/19. On-line elérhetőség: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/05.html (utolsó megtekintés: 2019. 12. 05.)

VARJAS Béla, *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, Bp., Akadémiai, 1982.

A FELHASZNÁLT SZÖVEGKORPUSZ

TINÓDI LANTOS Sebestyén: *Jázon és Médea*

Elérhetőség: http://mek.oszk.hu/04700/04758/html/rmkt3/rmkt03_206.html
utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

ENYEDI György: *Gismunda és Gisquardus*

Elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0002.html> utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

PATAKI Névtelen: *Eurialusnak és Lucretiának szép históriája széphistóriája*

Elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0003.html> utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

SEMPTEI Névtelen: *Az Béla királyról való és az Bankó leányáról szép história*

Elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/06100/06149/html/szeph0001.html> utolsó megtekintés: 2020. jan. 02.

UGRIN BÁLINT JÓZSEF

A téri és idői metaforák változtathatóságának vizsgálata a magyar nyelvben

BEVEZETÉS

A természetes nyelvek általános tulajdonsága a nyelvi kreativitás (Kálmán – Trón 2007:20), mellyel a beszélő a rendelkezésre álló nyelvi elemekből képes újabb nyelvi elemeket létrehozni a kommunikációs elvárásoknak megfelelően. A nyelvi rendszer mellett a beépített használati minták is nyitott struktúrában léteznek (Tolcsvai Nagy 2017:62). Ennek a nyelvi variabilitásnak a szemantikai vonatkozását emeli ki a Lakoff és Johnson által megalkotott fogalmimetafora-elmélet (Lakoff – Johnson 1980), mely a különböző fogalmak egymáshoz rendelésével absztrakt fogalmak kevésbé elvont leírását teszi lehetővé. A hozzárendelésnek ezt a formáját metaforának hívják.

Jelen tanulmányom problémafelvetése a metaforatípusok szerkezetének megváltoztathatóságához kapcsolódik. Feltételezésem

kiindulópontja az a megfigyelés, miszerint bizonyos kétértelműnek tűnő kifejezések, melyek csak a kontextusból válnak értelmezhetővé, a hozzájuk kapcsolódó metaforatípusokat is kontextusfüggővé teszik. Az angol szakirodalom alapján (Gentner, Imai & Boroditsky 2002; Bender et al. 2012; Núñez – Cooperrider 2013) a *forward–backward* ellentétpárt ilyen kontextusfüggő iránypárként lehet értelmezni (1), melyek önmagukban (egy referenciaponthoz képest) bármely irányra vonatkozhatnak.

- (1) *Next Wednesday's meeting has been moved forward two days.*
'A jövő szerdai megbeszélést két nappal előre tették/hozták.'

A magyar nyelvben is megfigyelhető hasonló jelenség az *előre* kifejezés kapcsán (2).

- (2) a. *Péter a filmben előretekert öt percet, hogy lássa, miről maradt le az imént.*
b. *Péter a filmben előretekert öt percet, hogy lássa, meddig tart még ez az unalmas jelenet.*

Ezeknek a mondatoknak az elemzése azt a benyomást keltheti, hogy a térben és időben való mozgást leíró metaforák változatosabban valósulhatnak meg, mint a korábbi tanulmányok jelezték (Szamarasz 2006; Harmati-Pap 2018). A kutatásom során két hipotézist állítottam fel, melyek a nyelvi aspektuson túl pszichológiai szempontokra is vonatkoznak. Az első hipotézisem arra vonatkozott, hogy az ego-moving metaforatípus *irány* összetevője változtatható (relatív) és függ az értelmező pozíciójától. A második feltételezésem pedig az volt, hogy az ego-moving metaforához kapcsolódó kétértelmű mondatok értelmezését befolyásolja az értelmezői pozíció mint a kontextus része.

ELMÉLETI KERET

A korábban említett fogalmimetafora-elmélet szerint a fogalmaink különböző jelentéstartományokba szerveződnek, melyek között kapcsolódások jönnek létre, a kapcsolódás egyirányú, s ez alapján forrás- és céltartományok különíthetők el (Lakoff – Johnson 1980). Ilyen tartományokat képeznek például a MAGASSÁG és a HANGULAT fogalomhoz tartozó mentális reprezentációk¹ (3).

(3) a. *Roppant izgatótt vagyok, teljesen **fel vagyok dobva**, mindennél jobban örülök.*²

b. *Az édesanya örömében **felrebben** az ágy odráról és zokogva ölelgeti leányát aki boldogan suttogja anyja fülébe (...)*³

Ezek a példák jól szemléltetik, hogy a HANGULAT absztrakt fogalma hogyan képeződik le a fizikailag könnyen tapasztalható MAGASSÁG, illetve a FENT fogalmainak segítségével. Ez a kapcsolat nem közvetlen azonosítást jelent (pl. a boldogság fent van)⁴, hanem a hozzárendelés során az egyik fogalomhoz tartozó tulajdonságok válnak átvihetővé egy másik fogalom leírására (pl a boldogsággal kapcsolatos viselkedéses elemek leírhatók a felfelé mozgással). Természetesen egy forrástartományhoz több céltartomány, ill. egy céltartományhoz több forrástartomány csatlakozhat (Kövecses – Benczes 2010).

Ebben az elméleti keretben jól vizsgálható jelen kutatás két fogalmi hálózatának, a térnek és időnek a viszonya. Több kutatás (Gentner, Imai & Boroditsky 2002; Núñez – Sweetser 2006; Casasanto – Boroditsky 2008; Lai – Boroditsky 2013) is kimutatta különböző

¹ Az Elméleti keret részben bemutatott nyelvi példák a Magyar Nemzeti Szövegtár 2-ből származnak. Verziószám: v2.0.5. Az idézethez tartozó lábjegyzetben adtam meg a kifejezés korpuszbeli sorszámát.

² #718908160

³ #891509

⁴ A nyelvészeti szakirodalomban a fogalmak egymáshoz rendelését fejezi ki a HANGULAT MAGASSÁG metafora, nem pedig közvetlen azonosítást.

nyelvekben azt a jelenséget, hogy a téri fogalmak nyelvi alakjai egybeesnek idői fogalmak nyelvi alakjaival bizonyos kontextusokban. Például a következő mondatokban (4) ugyanaz a névutó jelenik meg, és jelentésében is hasonló viszonyt jelöl⁵.

(4) a. *Könnyű szél fakadt az eperfák között.*⁶

b. (...) *románul először 1940 és 1944 között hallottam megszólalni*⁷

A nyelvekben megfigyelhető AZ IDŐ TÉR metafora a téri fogalmakat mint forrástartományt használja fel az idői fogalmak kifejezéséhez.

Ezek alapján felmerülhet a kérdés, hogy a megfigyelt jelenség a nyelvi aspektuson túl pszichológiai realitással is rendelkezik-e, hiszen előfordulhat, hogy a fogalmi metaforák csak nyelvtörténeti aspektusból értelmezhetők (Wolff – Gentner 2000, idézi Gentner, Imai & Boroditsky 2002). A fogalmi metaforák produktivitásából azonban feltételezhető, hogy nem csak a fogalmak nyelvi alakjai rendeződnek összekapcsolódó tartományokba, hanem az azokhoz tartozó mentális reprezentációk is. A fogalmak mentális reprezentációinak kapcsolata ezek alapján kísérletes módszerekkel vizsgálható, hiszen a fogalmak nyelvi és nem nyelvi ingerrel való aktiválása előfeszítésként működik, így az elméletek alapján könnyebben hozzáférhetővé válik a másik fogalom (annak nyelvi alakja is), amennyiben ténylegesen létezik a feltételezett reláció.

A szakirodalomban az angol nyelv fogalmi tartományainak vizsgálata során két metaforatípust⁸ különböztettek meg, melyek az

⁵ A hasonlóság értelmezéséhez ebben az esetben szükséges előre feltételezni az idő-tér hozzárendelést, ugyanis a konkrét dátumokat és azok viszonyait (legalábbis nyelviileg) csak így van mód kifejezni. A hasonlóság itt tehát a többi reláció alkotója a rendszerhez való koherens kapcsolódást jelent (vö. egy időpillanat egy térbeli pontnak felel meg).

⁶ #106885

⁷ #286932

⁸ A metafora kifejezés alatt a szakirodalom mind a tartományok közötti relációt

idő és tér fogalmainak hozzárendelésére épülnek (Gentner, Imai & Boroditsky 2002; Núñez & Cooperrider 2013). A megfigyelések alapján ez a kétféle kapcsolódástípus a magyar nyelvben is kimutatható (Szamarsz 2006): ez az ego-moving (éndinamikus) és a time-moving (idődinamikus) metaforatípus. Az ego-moving metaforatípus olyan hozzárendelést jelent, melyben a beszélő reprezentációja, az ego mozgása előtérben van (aktív) az időpontok (mint téri pontok) alkotta háttérhez képest (passzív) (5).

(5) a. *Akárhonnét **közeledünk ehhez a naphoz**, azt hiszem, az egész világon fontos ünnep.*⁹

b. (...) *mire **eléri a nyugdíjkorhatárt**, azaz harmincöt évet tölt el a pályán*¹⁰

Ehhez képest a time-moving metaforatípus olyan viszonyt fejez ki, melyben a mozgásban lévő időpontok állnak az előtérben, s az ego van a háttérben, azaz mintha a passzív egóhoz képest mozogna az idő alkotta környezet (6).

(6) a. *A szokatlan időjárás, és a közlekedés lehetetlensége miatt az intézmények jó része is szünetelt – no meg **az ünnepek is közeledtek**.*¹¹

b. *Ötvenen **túl volt már** ekkor barátom, a küzdéshez szokott, de boldog apa, a fiúk meg az egyetemre kezdtek járni.*¹²

Az időben való haladás nyelvi megvalósulását e két csoporton túl egy további esettel egészítette ki Núñez és mtsai (2006), az

(pl. AZ IDŐ TÉR), mind a relációk bizonyos jegyei alapján alkotott al típust (pl. ego-moving), mind az egyedi megvalósulást (pl. két időpont *között*) érti. A továbbiakban az átláthatóság érdekében elkülöníttem a metaforát (első jelentés) a metaforatípustól (második jelentés) és az egyedi megvalósulástól.

⁹ #5326620

¹⁰ #1961204

¹¹ #15038

¹² #231092

időreferens metaforatípussal (*time-reference-point*) külön véve a nem énreferens (*ego-reference-point*) metaforahálózatokat. Az énreferens metaforatípusok közé a már ismertetett ego-moving és time-moving metaforatípus tartozik, az időreferens metaforatípusok pedig olyan relációkat takarnak, amelyek nem tartalmazzák az egót mint referenciapontot (7).

(7) *egyik nap, egyik év úgy követi a másikat, mint az követné őt*¹³

A kérdés magyar nyelvi vonatkozásait elsődlegesen Szamarsz Vera Zoé vizsgálta (Szamarsz 2006). Tanulmányában a korábbi eredmények ismertetésén túl bemutatja az angol szakirodalomból (Gentner, Imai, & Boroditsky 2002) átvett kutatási módszerek alkalmazását és eredményét magyar adatokon. A kísérletük során kétértelmű mondatok értelmezéseinek preferenciáját vizsgálták annak megfelelően, hogy milyen fizikai környezetben volt a résztvevő. Feltételezésük szerint a vonatról leszálló, feltehetően mozgásban lévő személyeknél az ego-moving metaforatípus aktiválódhatott, s ennek megfelelően választhattak az értelmezési keretek közül. A vizsgálat a várt adatokkal ellentétes eredményt hozott.

A téma eltérő megközelítésére tesz kísérletet Harmati-Pap Veronika, aki a magyar nyelvben megjelenő idői és téri referenciakereteket elemzi vizsgálatában (Harmati-Pap 2018). Eredményei alapján a magyar nyelvben a téri fogalmak használatakor az átültetett referenciakeretet¹⁴, időbeli fogalmak alkalmazásakor a valódi referenciakeretet részesítik előnyben a beszélők. A kutatás empirikus eredményeinek függvényében a Bender et al. (2012) által felvázolt elméleti keretbe illeszti a problémafelvetést, így feltételezi, hogy a keretrendszerek preferenciáinak különbözősége és a hatások egyirányú megvalósulása

¹³ #8283761

¹⁴ „A referenciakeret egy viszonyítási rendszer, amellyel különböző tárgyak vagy események egymáshoz való relációját írjuk le.” (Harmati-Pap 2018:196) A témáról bővebben l. Bender et al. (2010).

a fogalmi tartományok kognitív (nem nyelvi) megalapozottságát cáfolja. „[A] két fogalmi tartomány már a referenciakeretek preferáltsága szempontjából sem konzisztens – térben távolító, időben azonban közelítő. Mindemellett a feladatok sorrendje sem mutatott semmilyen hatást arra, hogy milyen referenciakeretet választottak adott feladattípusban a kitöltők.” (Harmati-Pap 2018:209)

A referenciakeretek inkonzisztenciája azzal magyarázható, hogy a vizsgált kifejezések különböző gyakorisággal fordulnak elő a feltételezett jelentéssel társítva, tehát a látszólag produktivitás jelző nyelvi szerkezetek egy része valójában rögzített kifejezés. Hasonló eredmények olvashatók a Szamarasz (2006)-féle kísérlet nyelvi anyagának előzetes tesztelése kapcsán, ahol megmutatkozik, hogy „a szerdai találkozó időpontját előretették”-féle szerkezetek egyértelműek a magyar anyanyelvi beszélők számára. Ez a tény azonban nincs ellentétben azzal a feltételezéssel, hogy két- vagy többértelműnek érzékelt mondatok értelmezésére nincs hatással más kontextuális hatás. Az említett kísérletek alapján azonban megállapítható, hogy az *előre* kifejezés többértelműsége nem szintaktikai, hanem szemantikai okokkal magyarázható.

A kutatáshoz kapcsolódó problémafelvetés részletezésekképp a bemutatott metaforatípusok két fontos tulajdonságát emelném ki: egyrészt jellemző tulajdonságuk az irányítottság, azaz az események egymást követő sorozatban konceptualizálódnak, továbbá az eddig bemutatott metaforák mindegyike magában foglal egy rögzített haladási irányt¹⁵ is. Továbbá a magyar nyelvben az angolhoz hasonlóan két fogalomhálózatnak is része az *előre* irányfogalma. A jól megragadható *előre*–*hátra* ellentétpár értelmezéséhez elégséges feltétel, hogy az adott objektumnak legyen egy kiemelt viszonyítási

¹⁵ Az időreferens metaforatípusnál az egótól független esemény halad a múlt felől a jövő felé (Pl. *A tavaszt követi a nyár.*), az énreferens metaforatípusok esetében az ego-moving metaforatípusnál ugyanez az irány jellemző, míg a time-moving metaforatípusnál az időpont vagy esemény a jövő felől a múlt felé halad.

pontja (eleje), melyhez képest meghatározható a tárgy ettől (egy adott irányban lévő) távolabbi pontja (háta). Például az autónak kiemelt pontja a vezető ülése, illetve a kormány, ebben a viszonyítási hálózatban értelmezhető az előremozgás mint az autó egészének a vezető irányába való haladása.¹⁶

Az előre kifejezés másik értelmezési környezete az *eleje–közepe–vége* fogalomrendszer, mely esetben a vizsgált objektum inherens része egy meghatározott irány szemben az előző fogalmi hálózattal. Az idő-intervallummal rendelkező objektumok és fogalmak értelmezésekor a legkorábbi időpontot tekintjük az intervallum elejének. Ekkor az előrehaladás nem az 'elejére mozgást' jelenti, hanem az inherens iránynak megfelelő haladást (azaz az adott objektum elejétől a vége felé).

Ezt a két triviálisnak tűnő fogalomhálózatot azért fontos definiálni, mert a kettő eltérő feltételeket kíván meg, s bizonyos szövegkörnyezetben mindkettő előfordulhat oly módon, hogy ellentmondó értelmezéseket okoznak. Ennek szemléltetésére mutatom be a következő rövid szituációleírást (8).

(8) a. *Vegyünk elő egy nagyobb könyvet és lapozzunk előre 20 oldalt, majd 10-et vissza!*¹⁷

b. *Vegyünk elő egy nagyobb könyvet és lapozzunk 20 oldalt hátra, majd 10-et előre!*

Ennél az egyszerű példánál is látható, hogy ugyanaz a kifejezéshez más jelentést társítottunk annak megfelelően, hogy melyik fogalmi hálózat aktiválódott. Hasonló jelenséget lehet megfigyelni minden olyan objektum esetében, melynek van kiemelt referenciapontja, amit a tárgy elejének nevezhetünk és van inherens irányösszetevője.

Feltételezve ezt a metaforatípuson belüli változtathatóságot egy lehetséges magyarázat adható a Szamarasznál (2006) tapasztalt

¹⁶ Hasonló analógia az anatómiai szaknyelvben használt rostrális és kaudális irányfelosztás.

¹⁷ A (8) a. és b. saját nyelvi példa.

látszólag ellentmondásos eredményekre, ugyanis a mozgásban lévő személyeknél, akinél aktiválódhatott az ego-moving metaforatípus, a kiemelt referencia pontot a vonat eleje jelentette, így ha a vonat bal oldalán szállnak le az utasok, a peronról szemlélve a referencia pont balra esik, így az előrefele mozgást az elképzelt időegyenesen is a balra mozgással lehet társítani¹⁸.

A jelenség pszichológiai relevanciája abból adódik, hogy a nyelvet és nyelvhasználatot mint hálózati produktumot vizsgáljuk, így a vizsgált fogalmi hálózatok nem csupán nyelvi alakok hálózata, hanem azok mentális reprezentációinak komplex rendszere. A hipotézisek ellenőrzéséhez ezért egy egyszerűnek szánt pszicholingvisztikai kísérletet terveztem, mellyel a bemutatott jelenségek pszichológiai realitásának vizsgálata volt a cél. A kísérlet során az volt a feltevésem, hogy a képi inger képes aktiválni szubliminálisan a bemutatott metaforák (hálózatok) irány összetevőjét, így a látszólag kontextus nélküli, kétértelműnek tűnő mondatok esetében eltérés mutatkozik az értelmezések arányát tekintve. Tehát abban az esetben, ha az *előre* iránya a balra fogalommal társul egy képen, ennek előzetes bemutatásának hatására növekedik a kontextus nélküli mondatok balra–előre mozgást tartalmazó értelmezésének preferenciája.

MÓDSZERTAN

A kísérlet internetes felületen zajlott, a résztvevőknek egyszerű, képpel illusztrált szituációleírásokat olvastak, majd ezekkel kapcsolatos kérdésre kellett válaszolniuk. A három megadott szituációból kettő kétértelmű leírást tartalmazott, ezeknek az értelmezését az első szituációhoz tartozó kép befolyásolhatta, mely szubliminális ingerként működött.

¹⁸ Természetesen a vizsgálat pontos körülményeit nem ismerve ez csak feltételezés. Arról nincs forrás, hogy milyen helyzetben tették fel a résztvevőknek a tesztkérdést.

A résztvevők toborzása (a jelenség általánosíthatóságát figyelembe véve) kényelmi mintavétellel történt. A résztvevők két csoportba lettek osztva, a csoportok ugyanazt a három szituációleírást kapták, a változót az első szituáció illusztrációja jelentette, így a két csoport ingeranyagában csak az előfeszítés változott.

A minta 84 főből állt (70 nő; 14 férfi). 16 adatsort ki kellett venni az adattáblából, mert az első feladatnál értelmezhetetlen válasz érkezett, így az előfeszítés hatása ezekben az esetekben nem kontrollált. További három adatsort kellett kivenni az összesített adattáblából, mert valamely későbbi kérdésre a kutatási kérdés szempontjából nem releváns válasz érkezett (olyan, melyet sem a hipotézis, sem a nullhipotézis nem tud magyarázni).

A csoportok jellemzői¹⁹:

1. csoport $N=31$, koreloszlásra vonatkozó adatok: $\mu=28.10$, $\sigma=9.39$, $\min=20$, $\max=60$.

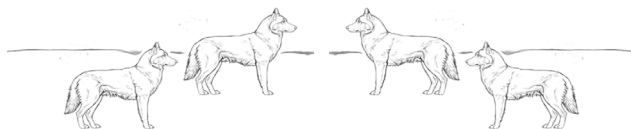
2. csoport $N=34$, koreloszlásra vonatkozó adatok: $\mu=28.88$, $\sigma=11.60$, $\min=19$, $\max=57$.

A KÍSÉRLET

Először egy képpel kapcsolatos téri tájékozódást igénylő feladatot kellett megoldaniuk a résztvevőknek, mely ugyan a kutatási kérdéshez nem kapcsolódott, a mentális mozgatót igénylő feladatnak az előfeszítés kialakításában volt szerepe, melyet a kérdés mellett megjelenő kép váltott ki. Feltételezésem szerint a feladat megoldásához szükséges mentális mozgató olyan előfeszítő hatással járt, amely meghatározta vagy legalábbis hatással volt a későbbi itemeknél adott válaszokra. Az első csoport az 1. ábrát látta a kérdés mellett, a második csoport a 2. ábrát (az 1. ábra tükörképét). Mivel a mentális mozgató során az első csoport tagjai az előre tekintő

¹⁹ Az N az elemszámot, a μ az átlagot, a σ a szórást jelöli.

kutyákat a sajátos perspektíva miatt jobbra néző kutyákként látták, így feltételezhetően az előre fogalom a jobbra iránnyal asszociálódott, s könnyebben hozzáférhetővé vált. Ezzel szemben a második csoport tagjai az előre fogalmat a balra iránnyal társíthatták.



1. ábra

2. ábra

A kísérlet egyik előfeltételezése volt, hogy a nyugati kultúra befolyása miatt (például az írásírányt tekintve) a résztvevők a lineáris időkoncepcióban a bal oldalt hagyományosan a múlttal, a jobb oldalt pedig a jövővel azonosítják. Ennek alapján az előre mozgást mint időbeli haladást az egyik csoport a múltba, a másik csoport a jövőbe való haladásként értelmezhetette, amennyiben az előfeszítő hatás működött.

A második feladat csak téri mozgást reprezentáló fogalmakra épült (9). Az alábbi ábrán látható kapcsoló (3. ábra) mozgását kellett elképzelni. A mozgás iránya ebben az esetben nem volt előzetesen meghatározva, így a résztvevők mind balra, mind jobbra mozgásként értelmezhették az előreforgatást. Amennyiben az első feladat előfeszítő hatása működött, az első csoport tagjai a jobbra forgatást választották a jobbra–előre fogalmi pár megerősítése nyomán, ezzel szemben a második csoporthoz tartozó személyek a balra forgatást preferálhatták a feltételezések alapján.

(9) *A kapcsoló a felső zöld jelnél áll. Ha három jelet előre, majd egyet hátra tekernénk, hol állna a kapcsoló?*

- *rózsaszín jelnél*
- *barna jelnél*
- *kék jelnél*



YouiDraw YouiDraw YouiDraw

3. ábra

A harmadik feladat az idői mozgáshoz kapcsolódott (10), mely elemezhető téri és idői mozgás együtteseként. A kísérlet szempontjából fontos tényezőknek számított, hogy olyan idői egységek szerepeljenek a vizsgálatban, melyeknél az irányoknak van relevanciája. Ebbe a fogalomcsoportba kerültek olyan időegyenessel azonosítható tárgyak, mint a könyv, naptár, film, videó stb., amelyeknél az események sorrendisége okozza a linearitást és irányt. Feltételezésem szerint az előfeszítő feladat és a második feladat hatására megerősödött előre–balra vagy előre–jobbra fogalompár ennél az itemnél is különbséget okozott a válaszok arányát tekintve. Tehát az első csoportnál a jövőbe (későbbi lapszám felé) mozgás jelent meg, míg a második csoportnál a múlt felé (korábbi lapszám) irányuló mozgás.

(10) *Egy 300 oldalas szótárt olvasol. Pont a felénél van kinyitva. Ha 70 oldalt előre, majd 50 oldalt visszalapoznánk, melyik lapot látnánk?*

- 130
- 150
- 170

EREDMÉNYEK

A kísérlet feladataira érkezett válaszok megoszlását a következő táblázat összegzi.

	2. feladat (kapcsoló)	jobb–előre	bal–előre
1. csoport	Gyakoriság	27	4
	Várt gyakoriság	23,85	7,15
	Eloszlás	87,1%	12,9%
2. csoport	Gyakoriság	23	11
	Várt gyakoriság	26,15	7,85
	Eloszlás	67,6%	32,4%
Összesen	Gyakoriság	50	15
		76,9%	23,1%

Az eredményekből kiolvasható, hogy az első csoport, mely az 1. ábrát látta, a bal–előre mozgatást implikáló választ csak 12,9%-ban választotta, míg a második csoportban válaszadók 32,4%-a jelölte a bal–előre mozgatást tartalmazó választ. Ebből arra lehet következtetni, hogy az előfeszítés hatására sikerült erősíteni egy adott irány (bal és jobb oldal) és az ahhoz tartozó séma (előre–hátra) kapcsolatát nem nyelvi eszközzel. ($\chi^2=3.456$, $df=1$, $p(\chi^2>3.456)=0.0630$)

A válaszok megoszlását tekintve a többség mindkét esetben a jobb–előre kapcsolatot tartalmazó választ jelölte, ami azzal magyarázható,

hogy a kör alapú tárgyak mozgatásánál az óra prototipikus tárgynak minősülhet, így az előremozgás ez esetben a jobbra forgatást jelenti. Ez a hatás befolyásolhatta a válaszadást a kontextus nélküli mondat értelmezésekor.

	3. feladat (lapozás)	jobb-előre	bal-előre
1. csoport	Gyakoriság	31	0
	Várt gyakoriság	29,09	1,91
	Eloszlás	100%	0%
2. csoport	Gyakoriság	30	4
	Várt gyakoriság	31,91	2,09
	Eloszlás	88,2%	11,8%
Összesen	Gyakoriság	61	4
		93,8%	6,3%

A harmadik feladatnál, mely az idői objektumot (könyv) tartalmazta, az első csoport esetében a bal-előre fogalompárt egyik résztvevő sem választotta, míg a második csoportban ez 11,8%-os arány, amiről arra lehet következtetni, hogy az előfeszítés eltérő arányt okozott a feltételezéseknek megfelelően. Ennél a feladatnál is fontosnak tartom kiemelni, hogy az előremozgás minden időegyenest tartalmazó objektumnál elsődlegesen a végpont felé haladást, azaz a későbbi oldal felé mozgást jelöli, amennyiben nincs ennek ellentmondó kontextus. Így a nyugati kultúra hatásaként a balról jobbra haladás a preferált a jobbról balra haladással szemben. ($\chi^2=3.886$, $df=1$ $p(\chi^2>3.886)=0.0487$)

A kísérlet eredményeképpen a két korábban felállított hipotézis elfogadható, miszerint a vizsgált metaforák irány összetevője változtatható, illetve a változtathatóságban nagy szerepet játszik a kontextus. Az előfeszítésként felhasznált képi ingeranyag által nem csak nyelven belüli hatás, hanem a fogalmak mentális reprezentációja vált vizsgálhatóvá.

A KÍSÉRLET LIMITÁCIÓI ÉS KRITIKÁJA

Megjegyzendő, hogy az első feladatra többféle válasz érkezett, melyek nem magyarázhatók egyértelműen: mind a négy megadott válaszlehetőséget jelölték a különböző válaszadók. A nem magyarázható válaszok magas aránya, illetve a személyes visszajelzések alapján a feladat nehezebbnek bizonyult a tervezettnél.

A kísérlethez tartozó másik megjegyzés a teszt korlátozott megvalósításához kapcsolódik, ami az itemek számát tekintve jelenthet kritikát. Mind az előfeszítés, mind az időre vonatkozó tesztkérdés egy-egy itemként szerepelt a tesztanyagban, ezért az alaposabb vizsgálathoz szükséges többféle szituáció alkalmazása a kísérletek során.

ÖSSZEGZÉS

A kutatásom kiindulópontja az a nyelvi jelenség, hogy bizonyos térrel és idővel kapcsolatos kifejezések, és ezáltal fogalmi tartományok szoros kapcsolatban állnak egymással. A mentális reprezentációk struktúráját modelláló fogalmimetafora-elmélet keretében vizsgáltam a problémakört.

A kutatási kérdést két hipotézis formájában fogalmaztam meg, miszerint az ego-moving metaforatípus *irány* összetevője változtatható (relatív) és függ az értelmező pozíciójától, továbbá az ego-moving metaforához kapcsolódó kétértelmű mondatok értelmezését befolyásolja az értelmezői pozíció mint a kontextus része. A hipotézisek tesztelésére három szituációértelmezést tartalmazó kísérletet terveztem, melyek egyike előfeszítő szerepet játszott, s kettő tartalmazott tényleges tesztkérdést.

A válaszok elemzését követően arra lehet következtetni, hogy a két fogalmi tartomány között szoros kapcsolat mutatható ki, a téri előfeszítés hatással volt az idői fogalmak mentális reprezentációjára, így a kontextus nélküli kétértelmű mondatok értelmezésének választására. A kutatás eredményeképp megállapítható, hogy

a szakirodalomban leírt ego-moving metaforatípus azon tulajdonságai, mely az irány változtathatóságára és kontextusfüggőségére utalnak, nem csak nyelvi, hanem pszichológiai szinten is relevánsak.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- KÖVECSES Z. – BENCZES R. (2010). *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- BENDER, A., ROTHE-WULF, A., HÜTHER, L. & BELLER, S. (2012). Moving forward in space and time: how strong is the conceptual link between spatial and temporal frames of reference? *Frontiers in Psychology*, 3, 486.
- CASASANTO, D. – BORODITSKY, L. (2008). Time in the mind: using space to think about time. *Cognition*, 106(2), 579–593.
- GENTNER, D., IMAI, M. & BORODITSKY, L. (2002). As time goes by: Evidence for two systems in processing space → time metaphors. *Language and Cognitive Processes*, 17(5), 537–565.
- HARMATI-PAP V. (2018). "Előrehaladás" térben és időben: referenciakeretvizsgálat a magyar nyelvben. *Lingdok 17. Nyelvészdoktoranduszok dolgozatai*, 195–210.
- KÁLMÁN L. – TRÓN V. (2007). *Bevezetés a nyelvtudományba*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- LAI, V. – BORODITSKY, L. (2013). The immediate and chronic influence of spatio-temporal metaphors on the mental representations of time in English, Mandarin, and Mandarin-English speakers. *Frontiers in Psychology*, 4, 142.
- LAKOFF, G. – JOHNSON, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- NÚÑEZ, R. – COOPERRIDER, K. (2013). The tangle of space and time in human cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(5), 220–229.
- NÚÑEZ, R. – SWEETSER, E. (2006). With the future behind them: convergent evidence from Aymara language and gesture in the crosslinguistic comparison of spatial construals of time. *Cognitive Science*, 30(3), 401–450.
- NÚÑEZ, R., MOTZ, B. & TEUSCHER, U. (2006). Time after time: the psychological reality of the ego- and time-reference-point distinction in metaphorical construals of time. *Metaphor and Symbol*, 21(3), 133–146.
- SZAMARASZ V. (2006). Az idő téri metaforái: a metaforák szerepe a feldolgozásban. *Világosság*, 8-10, 99–110.
- TOLCSVAI NAGY G. (2017). Bevezetés. In A. Imrényi, N. Kugler, M. Ladányi, A. Markó, Sz. Tátrai, G. Tolcsvai Nagy, *Nyelvtan* (old.: 23–75). Budapest: Osiris Kiadó.

